Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 13 (1989)

Rubrik: [Abwege und Abgründe in Alter Musik]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CLAUDIO MONTEVERDI UND DIE ALCHEMIE

von Lorenz Welker

Ein „Gran professor della Chimica"

Ein Jahr nach Monteverdis Tod veröffentlichte der Kapellmeister am Dom zu Padua, Giovanni Battista Marinoni, eine poetische Gedenkschrift auf den 1643 verstorbenen Meister. Unter dem Titel *Fiori poetici* legte er bei Francesco Miloco eine Sammlung von Sonetten, Epigrammen, Madrigalen und anderen Gedichten in italienischer und lateinischer Sprache vor, die zu den Begräbnisfeierlichkeiten in der Kirche S. Maria dei Frari in Venedig entstanden waren.[1] Als Autoren hatte er eine Reihe von Paduaner Klerikern und Intellektuellen gewinnen können.[2]

Fast alle Gedichte sind dem hervorragenden Komponisten, dem einzigartigen Kapellmeister gewidmet – „excellentissimus praefectus musicorum" und „maestro di musica, il più celebre del nostro secolo" sind die Attribute, die dem Verstorbenen zugedacht wurden. Nur eine Widmung macht den geneigten Leser stutzig – der Padre Maestro Paolo Piazza eignete sein Sonett „Aura fallace" nicht dem Musiker, sondern dem „Gran professor della Chimica" Claudio Monteverdi zu. Hat sich der Poet geirrt, hatte er einen anderen Monteverdi im Sinn? Wohl kaum, denn in seinen übrigen Beiträgen gedachte Piazza sehr wohl des Komponisten.[3] Werfen wir also einen Blick auf Piazzas Sonett, das da lautet:

[1] Vgl. Leo Schrade, *Monteverdi. Creator of modern music*, 3.Aufl. London 1979, 368 ff.

[2] Matteo Caberloti, Pfarrer an S. Toma; P. „Maestro" Paolo Piazza; D. Pietro Quadrario, Pfarrer an S. Giacomo dall'Orio; D. Alfonso Grillotti, „Nobile Urbinate"; Antonio di Vescovi; D. Ambrosio Rosi OFM; P. Bac. Simon Olmo; Fra Ottavio Ragucci, „Maestro di Studio" am Paduaner Franziskanerkolleg; P. „Maestro" Antonio Adami, „logico publico" in Padua; Guerino und Francesco Rodiseo; Pietro Maurici; Giacomo Pighetti aus Bergamo; Francesco Bolani aus Venedig; Ludovico Battalea aus Venedig; Baldassare Bonifacio; Antonio de Episcopis, Kleriker und Bürger von Venedig. Von den genannten ist etwa der Franziskaner Antonio (Antonino) Adami auch als Lehrer für Logik an der Universität Padua nachweisbar. Vgl. Silvio Tramontin, „Ordini e congregazioni religiose", in: *Storia della cultura veneta* 4/1, Roma 1980, 23-60, hier 36.

[3] So widmet er sein Sonett „Al fiero son" (S. 14) dem „maggior musico di Europa".

Aura fallace, lusinghiera e vana,
Che d'haver, di saper sempre il cor ange,
Qual mai riempie ne l'aurato Gange,
Ne di chimica argento arte profana.

Insatiabile rea voglia mondana,
Ch'el certo bene per l'incerto infrange,
Ne perche vegga ogn'hor, ch'el vento frange,
Lascia, anzi accresce d'ogni industria humana.

Claudio, se chiude gl'occhi, apre l'ingegno,
Esperto homai ch'un soffio toglie e fura,
Ad anima gentil preggio condegno.

Là s'alza ove ricchezza eterna dura,
Che ben dà d'arricchir sicuro pegno,
Città ch'hà d'or le piazze, e d'or le mura.

Trügerischer, schmeichelnder, eitler Hauch,
der das Herz ständig bedrängt zu besitzen, zu wissen,
was weder das Gold des Ganges, noch das Silber der Chemie,
der profanen Kunst, je bieten kann.

Unersättliche, sündige, weltliche Begierde,
welche das sichere Gut für Ungewisses zertrümmert,
auch wenn sie stündlich beobachten kann, wie der Wind
zuschlägt, im menschlichen Streben nicht nachläßt,
im Gegenteil den Eifer verstärkt.

Claudio öffnet, da er die Augen schließt, seinen Geist,
nunmehr wissend, daß nur ein Hauch einer edlen Seele
den verdienten Preis nimmt und stiehlt.

Dort erhebt er sich, wo ewiger Reichtum währt,
der sicheres Pfand verleiht, reich zu machen,
in eine Stadt, die aus Gold die Plätze,
aus Gold die Mauern hat.[4]

Der „Gran professor della Chimica" findet im Text des Sonetts seine Profession in der „chimica arte profana" – hier eingeführt in einer komplizierten, wohl antikisierend verschränkten Konstruktion. „Arte" erscheint hier noch ganz im Sinn der mittelalterlichen Eigenkünste, die den Artes liberales gegenübergestellt waren, daher auch die zusätzliche Bestimmung als Profankunst. Zwei Ziele verfolgt diese Kunst: „haver" und „saper". Doch scheint es, als ob der Dichter

[4] Groß- und Kleinschreibung sowie Interpunktion des italienischen Textes wurden normalisiert; für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Nicoletta Gossen sehr herzlich.

im materiellen Gewinn, der aus der Kunst zu erzielen ist, eine stärkere Motivation sieht, als im reinen Erkenntniszuwachs. Denn nur so erklärt sich der exponierte Hinweis auf eine „ricchezza eterna" in der letzten Strophe.[5] Und in dieser pragmatischen Spielart der chemischen Kunst, die in betrügerischer Goldmacherei ihre negative Blüte erlebte, mag der Widmungsträger zum „esperto", ja zum „professore" avanciert sein, nicht in der spekulativ-mystischen Arkanwissenschaft, dem anderen Zweig der Alchemie, der durch sein reiches Bildmaterial wie durch seine dunklen Texte zum Gegenstand vielfältiger Diskussionen der Gegenwart geworden ist.[6]

Gold und Silber sind Gegenstand bereits der ersten Strophe von Piazzas Sonett. „Silber der Chemie", das Edelmetall als Endzweck der chemischen Kunst, ist als „tinctura alba" eines der Ziele des Verfahrensprozesses des „Opus magnum".[7] Gold, eine andere – und wichtigere – Zielsubstanz des alchemistischen Prozesses („tinctura rubea"), steht hier als Gegenstand menschlicher Gewinnsucht nicht als Produkt des Umwandlung, sondern mit einer eigentümlichen Anspielung „aurato Gange" als natürlich vorkommendes Metall.[8] Piazzas kritischer Unterton findet seinen deutlichsten Ausdruck im sechsten Vers: „Ch'el certo bene per l'incerto infrange", einer Formulierung, die auffallend nahe an die Alchemistenkritik des Sebastian Brant herankommt: „Der vor gar sanfft vnd trucken saß/ Der stoßt sin gut ins affenglas/ Biß ers zu puluer so verbrent/ Das er sich selber nit me kent" .[9]

[5] Die goldene Stadt ist wohl als Anspielung auf das himmlische Jerusalem der Offenbarung anzusehen („Ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo" Apoc. 21, 18).

[6] So bei Carl Gustav Jung *(Psychologie und Alchemie,* Zürich 1944, 3.Aufl. Olten 1972) und seinen Schülerinnen.

[7] Neben der Suche nach dem„Stein der Weisen" (Lapis Philosophorum), dem Hauptzweck des Opus magnum. Vgl. Guido Jüttner und Joachim Telle, Artikel „Alchemie". In: *Lexikon des Mittelalters,* Bd.1, München und Zürich 1980, Sp.329-342.

[8] Zedler erwähnt im Artikel „Ganges" seines Universallexikons (Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon,* Bd. 10, Halle und Leipzig 1735, Sp.255-257) die Goldhaltigkeit des Flusses: „Man findet in dem Gange Gold=Sand und Edelgesteine" mit Verweis auf Plinius (Sp.56). Ulisse Adrovandi hingegen rühmt zwar den Goldreichtum Indiens (*Musaeum metallicum,* Bologna: M.A.Bernia 1648, Lib.I, cap.II – De auro: „India auri feracem non solum Plinius, sed inter nuperes Iosephus Acosta retulerunt ...", dann folgt unter anderem die Legende von der Goldquelle), sieht im Ganges jedoch keinen Ort besonders ausgeprägter Goldvorkommnisse. Möglicherweise ist Piazzas Gold aus dem Ganges nur eine – geographisch nicht sonderlich treffende – Präzisierung des biblischen „Gold von Arabien" (Ps. 71, 15).

[9] Sebastian Brant, *Das Narrenschiff,* Basel 1494. Zitiert nach Herwig Buntz, „Die europäische Alchimie vom 13. bis zum 18. Jahrhundert", in: Emil Ernst Ploss, Heinz Roosen-Runge, Heinrich Schipperges, Herwig Buntz, *Alchimia. Ideologie und Technologie,* München 1970, 119-209, hier 197 (dazu auch der Kontext von Alchemie und Satire im 16. und 17. Jahrhundert).

Monteverdis alchemistische Praxis ist während des kurzen Zeitraums vom 23. August 1625 bis zum 28. März 1626 durch den Briefwechsel mit dem Sekretär des Herzogs von Mantua, Ercole Marigliani, belegt.[10] Marigliani, der zweifellos eine einflußreiche Stellung am Hofe der Gonzaga bekleidete, hatte nach Monteverdis Weggang nach Venedig den Kontakt aufrechterhalten, nicht zuletzt um seiner Libretti willen, die er gern von dem ehemaligen Hofkomponisten vertont gesehen hätte. Die jahrelangen Debatten um die Produktion seiner „Andromeda" sind hinreichend bekannt; die Entdeckung des mit zahlreichen Bemerkungen und Strichen versehenen Librettos verweist darauf, daß eine Aufführung der Oper schlußendlich wohl doch stattgefunden hat - was in der älteren Literatur verschiedentlich bezweifelt worden war.[11]

Die relevanten Stellen aus dem Briefwechsel seien im folgenden referiert:[12]

23.8.1625 (de' Paoli Nr.82, Stevens Nr.83; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bll.295-297):

„Mi è statto donate le presente bevande che nella ditta canevetina invio a V.S. Molto Ill.re mi farà gratia acettar il tutto per amor mio, per segno almeno di quel obligo che gli devo, so che la proportione al molto il poco non arriva, ma ci rimetta de la sua solita gentillezza che il tutto caminerà benissimo.

[Rezept] Circa il vaso per calcinar l'oro con il saturno mi ha detto il Sig.r Piscina, et il Sig.r Medico de' Santi, ambiduoi sogetti grandi in tal arte [Autoritäten]; che si piglia un vaso come un orinale di terra, o purre una pignatella, et si luttano bene atiò stijno salde al foco, in fondo del uno de quali vasi vi si

[10] Ercole Marigliani (auch Margliani oder Maragliani) wurde 1580 als Sohn eines Nicolò M. geboren; seine Familie stammte aus Viadana. Nach Studium in Rom kehrte er nach Mantua zurück, wo er zunächst *cancelliere*, dann Sekretär des Herzogs wurde. 1616 vertrat er den Herzog von Mantua mit allen Vollmachten beim Herzog von Savoyen. Neben seiner Hoftätigkeit verfaßte er Libretti und andere Dichtungen. Er starb, ohne Erben zu hinterlassen, 1630 – wohl während der Pest in Mantua. Zur Biographie Mariglianis siehe Domenico de' Paoli (Hg.), *Claudio Monteverdi. Lettere, dediche e prefazioni*, Roma 1973, 344.

[11] Vgl. Iain Fenlon, „Mantua, Monteverdi and the history of Andromeda", in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber 1986, 163-173. Zur Entdeckung des Libretto: Albi Rosenthal, „Monteverdi's 'Andromeda': A lost libretto found", *ML* 66 (1985), 1-8. Zweifel an der Aufführung der „Andromeda" fanden ihren Ausdruck u.a. in Schrade, *Monteverdi*, 306: „... the work was undoubtedly never completed".

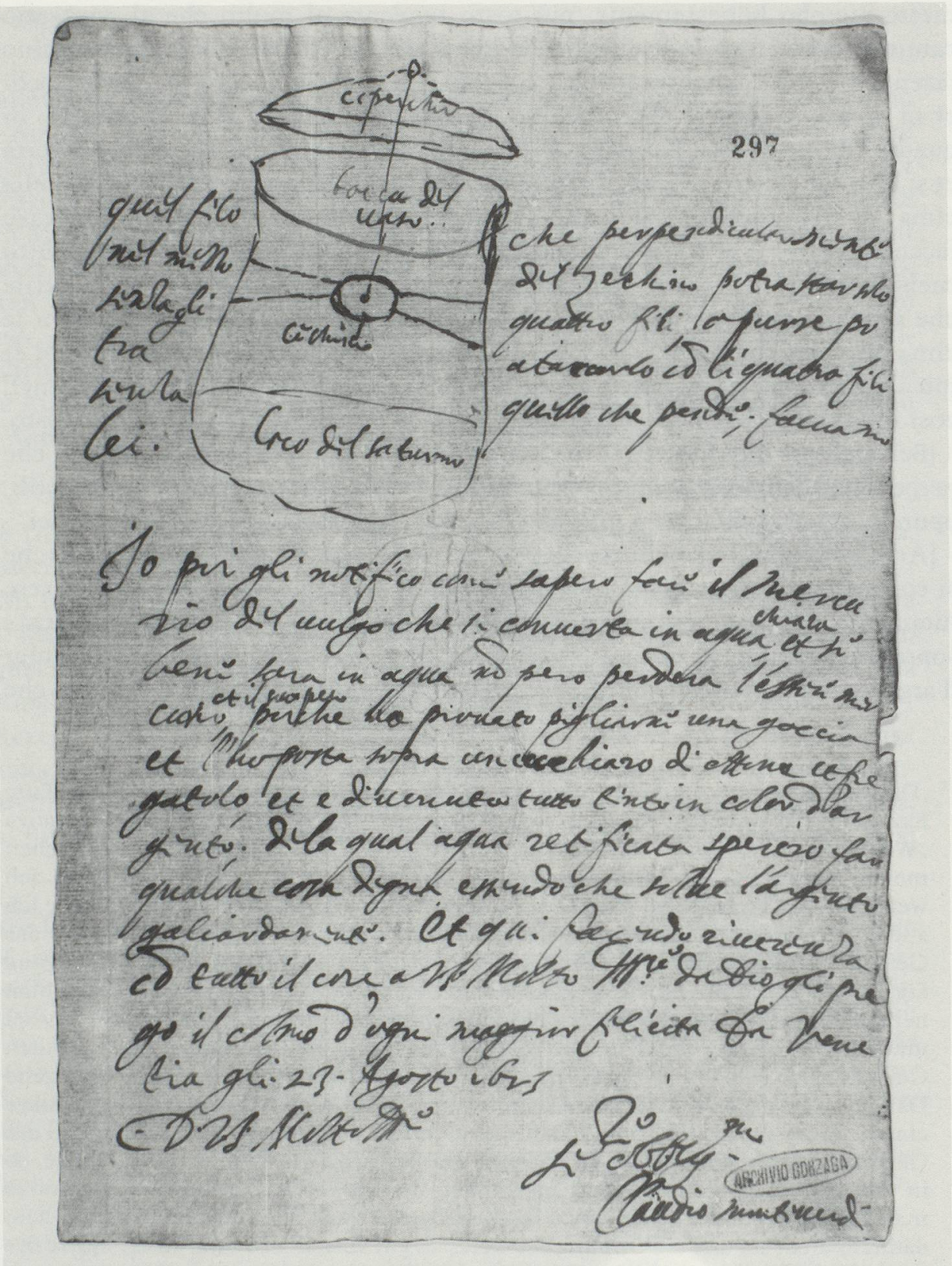
[12] De' Paoli, *Claudio Monteverdi. Lettere* (siehe Anm 9), 222-236. Denis Stevens (Hg. und Übers.), *The letters of Claudio Monteverdi*, London 1980, 287-303 (Stevens gibt nicht nur eine englische Übersetzung aller Briefe, sondern im Gegensatz zu de' Paoli präzise Quellenangaben und ausführliche Erläuterungen).

mette piombo honestamente, più tosto tendente al molto che al poco atiò caminano assai fumi; poi si piglia del filo di ferro suttile et si batte un cecchino facendolo venire alquanto sottile, et si fora il vaso verso la cima in quattro lochi et in mezzo si pone il ditto cechino apicchato da quattro parti acomodato in quadro che sia in aria. Poi sopra al ditto vaso se li pone il suo coperchio di terra et si luta con il vaso atiò stij saldo et che ben turi la bocca del ditto vaso et nella cima del ditto coperchio si fa un buco picciolo poi si da foco sotto al ditto vaso facendo bollire il ditto saturno, cosi li fumi vanno circolando intorno al ditto cechino e lo calcinano in maniera che si può pestare il qual viene così sottile che è quasi impalpabile;[Alternative] si può anche ataccare un filo solo a la cima del coperchio et nel ditto filo di rame metterle il ditto cechino et duoi et più secondo piacerà ma però alquanto lontani l'uno dal altro; [Schlußformel] così in tal modo si calcina l'oro con il saturno et non in altro melio di questo.

[Beispiel mit Illustration] Il vaso sarà come per esempio questo: quel filo che perpendicolarmente nel mezzo del zechino potrà star solo senza gli quattro fili, opure potrà atacarlo con li quattro fili senza quello che pende; facciamo lei.

[Arbeitsbericht] Io poi gli notifico come saperò fare il mercurio del vulgo che si converta in acqua chiara, et se bene sarà in acqua non però perderà l'essere mercurio, et il suo peso perchè ho provato pigliarne una goccia e l'ho posta sopra un cuchiaro di ottone et fregatolo, et è divenuto tutto tinto in color d'argento; de la qual aqua retificata spererò far qualche cosa degna essendo che

[13] „Die gegenwärtigen Getränke sind mir gegeben worden, und ich sende sie an Eure Exzellenz in erwähntem Behältnis (wörtlich „kleiner Weinkeller", von caneva/canova „Weinkeller"). Ihr werdet mir die Gunst erweisen, das alles anzunehmen, als Zeichen meiner Zuneigung, als Zeichen zumindest der Schuld, in der ich bei Euch stehe. Ich weiß, daß das Wenige den Vergleich zu dem Vielen nicht besteht, doch vertraue ich auf Euer gewohntes Entgegenkommen, daß alles aufs Beste gehen wird. Was das Gefäß für die Kalzination von Gold mit Blei betrifft, so haben mir Signor Piscina und Signor de Santi, der Arzt, beide Kapazitäten in solcher Kunst, folgendes gesagt: Man nehme ein Gefäß wie ein irdenes Nachtgeschirr oder auch einen kleinen Kochtopf und verkitte es gut, damit es dem Feuer Stand halte. Auf den Boden eines solchen Gefässes gebe man eine ordentliche Menge Blei, eher viel als wenig, damit genügend Dämpfe aufsteigen können. Dann nehme man einen dünnen Eisendraht und schlage eine Zechine (eine Goldmünze), damit sie ziemlich dünn werde. Den oberen Teil des Gefässes durchbohre man an vier Stellen und befestige die Zechine in der Mitte, so in einem Geviert (von Drähten) angeordnet, daß sie in der Luft hängt. Dann setze man auf das genannte Gefäß einen irdenen Deckel und verkitte ihn mit dem Gefäß, damit er dicht sei und die Öffnung des Gefässes gut verschließe, und an der Spitze des Deckels mache man ein kleines Loch. Dann mache man Feuer unter dem genannten Gefäß und bringe das genannte Blei zum kochen, so daß die Dämpfe um die genannte Zechine zirkulieren und sie kalzinieren, in einer Weise, daß man sie hämmern kann: sie wird so dünn, daß sie fast nicht mehr zu tasten ist. Man kann auch einen Draht nur an der Spitze des Gefässes anbringen und an genanntem Kupferdraht die Zechine oder auch zwei und mehr befestigen, je nach Belieben, doch immer die eine von der



Monteverdis eigenhändige Darstellung eines Reaktionsgefäßes („orinale“, Brief vom 23.8.1625). Die Beschriftung der Zeichnung lautet (von oben nach unten): „coperchio“ (Deckel), „bocca del vaso“ (Öffnung des Gefäßes), „cechino“ (Zechine), „loco del saturno“ (Ort des Bleis). Mit freundlicher Genehmigung des Archivio di Stato, Mantova.

solve l'argento galiardamente."[13]

19.9.1625 (de' Paoli Nr.83, Stevens Nr.84; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.299):

„Tra otto giorni si poneranno a lavoro le fornaci di Murano, dè primi loro lavoreri vi sarà compreso di certo il mio; il qual vaso subbito hauto subbito si ponerà l'opera ditta a farsi, la quale finita che sarà credd'io in otto giorni ne manderò (piacendo a Dio) un ampoletta a V.S. Molto Ill.re ..."[14]

15.2.1626 (de' Paoli Nr.85, Stevens Nr.86; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.305):

„Credevo poterne mandare alla mano una lipra et l'amico havendone pochissimo non me ne ha potuto dar che la presente mezza lipra questa egli me l'ha donata si che non occorrerà altra (de' Paoli: alcuna) sodisfatione, starò su l'avertito se ne potrò havere così subbito lo invierò a V.S. mi duole al anima non haverla potuta interamente sodisfare come tengo et terrò sempre il molto obligo et il molto desiderio di effetuare quanto si degnerà sempre a comandarmi; passato carnevale darò [la mente] ad un non so che et ne darò poi [haviso a V.S.] Molto Ill.re ..."[15]

anderen etwas entfernt. Auf diese Weise wird das Gold mit dem Blei kalziniert und auf keine Weise besser als so. Das Gefäß soll zum Beispiel so sein (Abb.). Der Draht, der senkrecht mitten durch die Zechine geht, kann allein sein, ohne die vier Drähte, oder man kann sie mit den vier Drähten ohne den einen, der herabhängt, befestigen. Machen wir es so.
Ich will Euch weiterhin mitteilen, daß es mir möglich sein wird, gewöhnliches Quecksilber so zu behandeln, daß es sich in klares Wasser verwandelt, doch auch als Wasser wird es seine Eigenschaft als Quecksilber nicht verlieren und auch nicht sein Gewicht. Ich habe es nämlich geprüft, indem ich einen Tropfen genommen und ihn auf einen Löffel von Messing gesetzt und gerieben habe: alles färbte sich silbrig. Aus diesem rektifizierten Wasser hoffe ich etwas geeignetes zu bereiten, welches das Silber kräftig auflösen kann."

[14] „In acht Tagen wird man die Öfen von Murano in Betrieb setzen. Unter den ersten Arbeiten wird sicherlich meines sein. Sobald das Gefäß angekommen ist, wird das genannte Werk zu unternehmen sein. Sobald dies zu Ende ist, was, wie ich glaube, in acht Tagen sein wird, werde ich davon (so es Gott gefällt) ein Fläschchen an Eure Exzellenz senden ...".

[15] „Ich glaubte, wenigsten ein Pfund senden zu können, doch da mein Freund nur sehr wenig hat, konnte er mir nur das mitgesandte halbe Pfund geben. Er hat es mir geschenkt, so daß keine weitere Bezahlung nötig sein wird. Ich werde zusehen, ob ich davon noch bekommen kann, dann werde ich es Euch unverzüglich zusenden. Es schmerzt mich in der Seele, daß ich Euch nicht gänzlich zufriedenstellen konnte, da ich die größte Verpflichtung und das größte Verlangen habe und haben werde, all das auszuführen, was Ihr mir immer aufzutragen für würdig befindet. Nach dem Karneval werde ich mich einem Ichweißnichtwas zuwenden und Eurer Exzellenz dann Nachricht geben ..."

24.2.1626 (de' Paoli Nr.86, Stevens Nr.87; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bl.307):

„Ho sentito sommo apiacere del gusto ella ha hauto nel ricevere il mercurio vergine mandato come ella mi comise, starò su l'avertito se potrò averne altro per compitamente servire alla sua voluntà quando però altro gliene facesse bisogno, Ho inteso dopo quanto m'impone cioè che operi in maniera con un tal Sig.r Medico per haver da lui il modo come fa a far un certo mercurio agiacciato mi adopererò in dimandare diligentemente qual possa essere questo Sig.r Medico et farò ogni opera per servir V.S., conosco un tal Sig.r Medico de' Santi di pelo rosso qual si diletta molto d' investigare la pietra filosofica quando che questo non sij, altri non conosco che mi possa insegnare quanto V.S. mi comanda per lo venturo ordinario potrò forsi meglio sodisfarla che al presente, perciò m'haverà per iscusato hora. ..."[16]

26.3.1626 (de' Paoli Nr.88, Stevens Nr.89; Mantua, Archivio Gonzaga, Cassetta 6, Bll.311-312):

„Sto solecitando il mercurio purissimo da un sogetto assai inteligente, per inviarlo quanto prima a V.S. Molto Ill.re, ma però anche non me l' ha potuto dare, spero per l'ordinario venturo mandarlo, ho voluto raguagliarla di questo atto sappia che gli comandi di V.S. Molto Ill.ma mi vivono nel core; ... [die folgenden Zeilen betreffen Monteverdis Sohn Massimiliano; erst am Ende des Briefs kommt er wieder auf alchemistische Thematik zurück] ... et qui facendo riverenza al Molto Ill.re mio Sig.r Marigliani Da Dio insieme gli prego con tutto l'affetto del core il colmo d'ogni sua compita felicità dandole nova come che hora son dietro a far foco sotto ad un orinale di vetro con sopra il suo capello per cavarne un non so che per far di poi un non so che, che piacia a Dio che possi allegramente poi esplicare al mi Sig.r Marigliani questo non so che."[17]

[16] „Ich war sehr erfreut über die Befriedigung, die Ihr beim Empfang des reinen Quecksilbers hattet, das ich wie aufgetragen übersandte. Ich werde zusehen, ob ich mehr davon bekommen kann, um Euren Wünschen vollständig zu entsprechen, wenn Ihr weiteres benötigen solltet. Dann vernahm ich, was Ihr mir aufgetragen habt: mit einem bestimmten Arzt zusammenzuarbeiten, um von ihm die Methode zu erlernen, wie man eine Art gefrorenes Quecksilber herstelle. Ich werde ans Werk gehen und sorgfältig in Erfahrung zu bringen suchen, welcher Arzt das sein könnte, und werde alles unternehmen, um Eurer Exzellenz zu Diensten zu sein. Ich kenne einen solchen Arzt, de' Santi, mit rotem Haar, der große Freude daran findet, den Stein der Weisen zu suchen. Wenn er nicht der richtige ist, so kenne ich keine anderen, die mich lehren würden, was Eure Exzellenz mir aufträgt. Durch den nächsten Kurier werde ich Euch vielleicht besser befriedigen können als durch den gegenwärtigen; dafür nehmt meine Entschuldigung an. ..."

[17] „Ich versuche weiterhin von einer ziemlich intelligenten Person reinstes Quecksilber zu erhalten, um es sobald wie möglich an Eure Exzellenz zu schicken, doch da er es noch nicht verschaffen konnte, hoffe ich es mit dem nächsten Kurier zu senden. Ich wollte Euch davon in Kenntnis setzen, damit Ihr wißt, daß die Aufträge Eurer Ex-

In den fünf Briefen, die von Monteverdis alchemistischen Kenntnissen und Tätigkeiten Zeugnis geben, sind drei Formen der schriftlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand nach Aufbau und Wortwahl zu unterscheiden. Ein Rezept, „die häufigste Form eines alchimistischen Textes",[18] findet sich nur im ersten und ausführlichsten Brief. Der dritte, vierte und fünfte Brief handeln hauptsächlich von Monteverdis Bemühungen, Quecksilber für den herzoglichen Sekretär zu beschaffen - der Stil ist hier besonders von formellen Floskeln im Umgang mit dem Hofmann gekennzeichnet, von dem sich Monteverdi Hilfestellung in anderen Angelegenheiten erwartete. Kurze, sachliche und oftmals nur andeutende Arbeitsberichte werden schließlich in allen Briefen gegeben.[19]

Die streng-schematische Anlage des Rezepts und die formalisierte Sprache heben es deutlich vom sonstigen Briefstil Monteverdis ab. Es läßt sich ein klarer Aufbau erkennen: 1. Eine kurze Einleitung mit Erwähnung von Gegenstand und Nennung der Autoritäten (im Gegensatz zu mittelalterlichen Rezepten sind dies zwei Zeitgenossen, mit Monteverdi befreundete venezianische Alchemisten, von denen zumindest der eine zugleich Arzt ist); 2. der eigentliche Rezepttext, der typischerweise mit „si piglia" – „man nehme" anhebt (die unpersönliche Ausdrucksweise an Stelle der im Briefwechsel sonst üblichen ehrerbietigen persönlichen Anrede kann durchaus Zeichen für die Allgemeingültigkeit der Vorschrift sein); 3. eine Alternative zur Wahl der Gerätschaften (ein hängender Kupferdraht statt vier seitlich angebrachter Eisendrähte) und 4. eine Schlußformel, die den Gegenstand der Vorschrift wiederaufnimmt und ihre Gültigkeit betont.

Im Gegensatz zu den im engeren Sinn alchemistischen Rezepten behandelt das vorliegende keine Stufe der Transmutation, sondern einen einfachen chemischen Vorgang, nämlich die Amalgamierung von Gold und Blei. Nach Buntz ist es daher zu den „chemischen" Rezepten zu rechnen.[20] Dafür sprechen auch die einfache und klare Sprache mit völligem Verzicht auf symbolhafte Wendungen (als Ausdruck der alchemistischen „Arkansprache") und der Verzicht

zellenz in meinem Herzen leben. ... und hier, indem ich Eurer Exzellenz, Signor Marigliani, meine Reverenz erweise, bitte ich Gott von ganzem Herzen um den Gipfel Eures ganzen und vollkommenen Glücks. Und ich gebe Euch Nachricht darüber, daß ich gerade dabei bin, Feuer unter einem gläsernen Nachtgeschirr, mit seinem Deckel darauf, zu machen, um ein Ichweißnichtwas zu gewinnen, dann um ein Ichweißnichtwas herzustellen, so daß es Gott gefalle, daß ich dann freudig meinem Signor Marigliani dieses Ichweißnichtwas erklären kann."

[18] Buntz, op.cit., 125.

[19] Zu den Formen alchemistischer Literatur vgl. Peter Assion, *Altdeutsche Fachliteratur*, Berlin 1973 (= Grundlagen der Germanistik 13), 86-89; zum Briefwechsel als Erfahrungsaustausch der Alchemisten hier 89.

[20] Buntz, op. cit., 125 f.

auf Fachnomenklatur bei den Gerätschaften. Die anschauliche Beschreibung der Gefässe (als „orinale" und „pignatella" – Nachtgeschirr und Kochtopf) läßt allerdings daran denken, daß Monteverdi als Kenner hier für den Laien und Hobbyalchemisten schreibt.[21] Der Kolben als Nachttopf findet sich ja dann auch wieder im fünften Brief (als „orinale di vetro").[22]

In etwas anderer Weise werden die Substanzbezeichnungen gehandhabt. Hier tritt das fachsprachliche „saturno" neben das umgangssprachliche „piombo" für Blei, Gold wird nur in der Einleitungspassage und in der Schlußformel als „oro" genannt, sonst steht dafür das konkretere „zechino", die Goldmünze. Eisen und Kupfer („ferro" und „rame") sind als Materialien Bestandteil der Gerätschaft (der Aufhängevorrichtung); sie treten nicht als Substanz in den chemischen Prozeß ein.

Nicht im Rezept, dafür aber umso häufiger in den Arbeitsberichten und in den Nachrichten über die Lieferungen an Marigliani ist Quecksilber genannt, und zwar in seinen verschiedenen Reinheitsgraden als „mercurio", „mercurio del vulgo", „mercurio vergine" und „mercurio purissimo". Wie weit Monteverdi hier bewußt auf Fachterminologie zurückgreift und an Stelle des umgangssprachlichen „vivo-argento"[23] den Planetennamen einführt, ist unklar. Beide Bezeichnungen hätten hier synonym eingesetzt werden können, da der Kontext auf die Substanz Quecksilber und nicht auf den symbolischen Mercurius („sophisches Quecksilber") des alchemistischen Prozesses weist. Die Arbeitsberichte führen dann aber auch weitere Substanzbezeichnungen ein, die zum Teil erneut auf weitere Reinigungsstufen des Quecksilbers, zum Teil aber auch bereits auf Umwandlungsprodukte deuten. Hierzu gehören „acqua chiara", „acqua retificata", Wasser, das nicht die Eigenschaft des Quecksilbers verliert, sowie „mercurio agghiacciato" – „gefrorenes Quecksilber".

Da Monteverdi die fachsprachlichen wie umgangssprachlichen Substanzbezeichnungen direkt einführt, ohne Rückgriff auf die sonst in der alchemistischen Literatur so gerne verwendeten Deck- und Geheimnamen, scheint es mir eher unwahrscheinlich, daß der dem Rezept vorausgehende Passus (über

[21] Schlichte, verständliche Sprache findet sich aber auch in der fachlichen Rezeptliteratur häufiger. Zur Sprache der Alchemisten vgl. Herwig Buntz, *Deutsche Alchemistische Traktate des 15. und 16.Jahrhunderts*, Phil. Diss. München 1968, 49-67.

[22] Allerdings könnte „orinale" hier auch für das Harnglas des Arztes stehen, welches als Matula sogar zum Zeichen seines Standes wurde (das Harnglas diente der Harnschau – Uroskopie –, dem Erkennen von Krankheiten aus der Farbe und Beschaffenheit des Urins). Das Harnglas ist gelegentlich auch unter den regulären Gerätschaften des Alchemisten zu finden, so in der französischen Handschrift der *Investigatio Secreti Magistri Raimundi de Insula Super Opere Magno* (16.Jh.), Orleans, Bibliothèque municipale, Ms 291, f.27 (abgebildet in: Jacques van Lennep, *Alchimie*, Bruxelles 1984, 15); vgl. auch: Wilhelm Ganzenmüller, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn 1938, 197 (hier ohne Beleg).

[23] Pietro Canale, *Dittionario italiano e francese*, Parigi 1611.

die Lieferung von Getränken - „bevande") auf die Bereitstellung von Chemikalien (in diesem Fall wohl auch am ehesten Quecksilber) zu beziehen ist, wie Stevens annimmt.[24]

Die im Rezept beschriebene Operation, die „Calcinatio", ist an sich eine der frühen Stufen des Prozesses, des „Opus magnum" der Alchemie. Die Anzahl der Stufen reicht von vier bis zwölf; am verbreitetsten waren wohl die Siebenzahl (mit Calcinatio, Sublimatio, Fixatio, Destillatio, Solutio, Ceratio und Coagulatio) und die Zwölfzahl (mit Calcinatio, Congelatio, Fixatio, Solutio, Digestio, Destillatio, Sublimatio, Separatio, Ceratio, Fermentatio, Multiplicatio und Projectio).[25] Bei der letzteren Stufenfolge konnten die einzelnen Stufen zu den zwölf Tierkreiszeichen in Beziehung gesetzt werden.[26] Rulands Lexikon definiert die Kalzination wie folgt: „Wann die materi wie Kalck schneweiß / hitzig vnnd dorstig ist / vnd das ist der Drach / der das Wasser säufft / daran er stirbet vnd berstet / dann diß ist die Scheidung Leibes vnd der Seelen bleich oder weiß vnd Todt / darauff kompt die Aufferstehung vnd das Leben / durch die Röhte".[27] Als Spezialfall der Kalzination nennt er weiterhin die „Calcinatio corrosione vaporosa": „quando corpora metallica in tenues laminas redacta, per acrem corrodentemque fumum calcinantur" und gibt unter anderem als

[24] Op.cit., 288: „...the ‚beverages' to which Letter 83 was attached were in all probability chemicals, a view which is confirmed by later requests for pure mercury". Vgl. aber die Decknamen „Citronat=Saft" oder „vinum animaeum" für das Quecksilber bei Martin Ruland, *Lexicon Alchemiae sive Dictionarium Alchemisticum*, Franfurt 1612, 332.

[25] Jüttner und Telle, op. cit., Sp.334; John Read, *Prelude to chemistry*. London 1936. 136-142 (der zwölfstufige Prozeß ist hier wiedergegeben nach A.J.Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*. Paris 1787). Eine gute und ausführliche Darstellung vor allem auch der praktischen Aspekte des Prozesses gibt Glanzmann, op.cit.,175-218. Eine anschauliche Abbildung des siebenstufigen Prozesses (als Stufen, die auf einen Berg führen) findet sich in Stefan Michelspachers *Cabala. Spiegel der Kunst vnnd Natur*, Augsburg 1615, wiedergegeben in Ploss et al., *Alchimia*, 161. Auch C.G.Jung beschreibt den Prozeß prägnant und anschaulich (*Psychologie und Alchemie*, 3.Aufl., 265-281), allerdings ohne Erörterung der einzelnen Stufen und ihrer Begrifflichkeit: „Jeder einzelne dieser Begriffe ist, wie die Literatur zeigt, vieldeutig, wovon man einen schon hinlänglichen Eindruck bekommt, wenn man nur die zugehörigen Erläuterungen im Lexikon des Rulandus nachliest. Es hat daher keinen Zweck, in diesem Zusammenhang auf die Varianten der alchemistischen Prozedur des näheren einzutreten"(278f.).

[26] Read, op.cit., 136. Die Verbindung von Astrologie und Alchemie wird hier wie in der Zuordnung von Planetennamen zu Metallen deutlich: Sol - Gold, Luna - Silber, Venus - Kupfer, Jupiter - Zinn, Mars - Eisen; dazu wie erwähnt: Saturnus - Blei, und als Substanz zwischen Metall und Nichtmetall Mercurius - Quecksilber. Die Metalle wurden dann für gewöhnlich auch mit den entsprechenden Planetensymbolen bezeichnet. Vgl. dazu etwa den Artikel „Alchemie", in: Hans Biedermann, *Handlexikon der magischen Künste*, 3. Aufl., Graz 1986, 32-37.

[27] Ruland, op.cit., 125.

Beispiel: „aliquando, praesertim nobiliora metalla, plumbi fusi vel argenti viui afflatu fragilia redduntur & comminuuntur".[28] Auch Andreas Libavius handelt in seiner *Alchemia* über „De calcinatione per fumum seu vaporem", geht hier jedoch auf den Normalfall der Kalzination durch Säuren und andere aggressive, flüchtige Flüssigkeiten ein.[29] Im beigebundenen Anhang zur *Alchemia, Commentariorum Alchemiae* ... gibt er jedoch weiterführende Angaben zur Operation in Monteverdis Rezept (Pars secunda. I. Epitome metallica. Cap.IV: De auro): „Et notandum hic est, quanquam de constantia auri, & fixitate tam praeclara ab omnibus passim referuntur; ea tamen intra certos limites esse coercenda. ... Halitus plumbi facile eius compagum soluit, & friabilem facit calcinatque" (S.14), so wie in Cap.VII: De plumbo: „Ob spiritus terreos acres, calcinat aurum, & argentum viuum cogit" und „Plumbi nigri usus est multus in excoctione & examine perfectorum [i.e. metallorum, also Gold und Silber; Blei galt als metallum imperfectum]; quod alienitates omnes facile consumat" (S.18). Damit wäre in Monteverdis Rezept durchaus eine erste, vorbereitende Stufe im „Opus magnum" beschrieben: die Herstellung von „gereinigtem" Gold aus „gewöhnlichem" Gold. Ein nächster Schritt wäre dann die Herstellung „sophischen Schwefels" aus gereinigtem Gold, der zusammen mit „sophischem Quecksilber", gewonnen aus gereinigtem Silber, die Verbindung zum Stein der Weisen eingehen könnte.[30]

Auch über die Veredelung des gewöhnlichen Quecksilbers („mercurio di vulgo") geben Monteverdis Briefe Auskunft, allerdings nicht mehr in der strengen Form des Rezepts, sondern in den nur andeutenden Arbeitsberichten. Von der Umwandlung in „acqua chiara" bzw.„retificata", das zur Auflösung, zur „Solutio" des Silbers dient (auch dies wohl ein Reinigungsprozeß des Metalls Silber), ist bereits im ersten Brief die Rede. Doch nicht nur die Bereitsstellung des Quecksilbers als Solvens wird behandelt, sondern auch die Erzeugung einer Art „gefrorenen" Quecksilbers, also Quecksilbers in festem Zustand. Zu denken ist dabei an Rulands „mercurius crystallinus": „qui saepe sublimatus est in formam crytalli & perspicuitatem"[31], aber auch an das „gefrorne Eyßwasser", beschrieben im „Clavis der Chymischen Handgriff":[32]

[28] Ibd., 126.

[29] Andreas Libavius, *Alchemia*, Frankfurt 1607, Lib. III: De distractionibus, Cap. XXI.

[30] Read, op. cit., 130-136. Dazu käme nach Read noch aus gereinigtem Quecksilber hergestelltes „sophisches Salz" (gemäß der paracelsischen Trias). Zu den „tria prima" vgl. Walter Pagel, *Paracelsus*, 2. Aufl., Basel etc. 1982, 100-104.

[31] Ruland, op. cit., 333.

[32] In: *Aureum Vellus oder Guldin Schatz vnd Kunstkammer* (dem Salomon Trismosinus zugeschrieben), Rorschach 1598, 86.

„Nimb deß *Mercurij essensiuicati,* vnd *Antimonii crudi,* ana, 1 Pfund/ den *Antimonium* stoß gar klein/ dann reib den *Mercurium essensiuicatum* wol darunder/ vnd als bald in ein beschlagen Kolben Glaß gethon/ der nicht zu hoch vnnd nicht zu weit sey/ drauff ein Helm der gar kurtze Rören hab/ vnnd ein Scheidkolben zu einem Fürschlag/ alles wol zusammen luttiert/ damit nichts heraus mög/ dann in einer Sand Capellen erstlich lindlich wie ein *Aquafort* distilliert/ vnnd inn die 12 Stund triben/ biß es wirt/ wie ein *Aquafort,* dann es wirt sich ein ☿ / von dem *Antimonio* hören lassen/ vnd brodlen/ vnnd wirt erstlich ein *Phlegma,* wie ein Oel/ dann das gefrorne Eyßwasser/ gleich den Eyßzapfen/ herüber gehn/ diß Oel vnd die Eyßzapfen behalt fleissig zusammen/ dises ist das gefrorne Eyßwasser/ auß welchem entspringt *Aqua mercurialis Philosophorum,* vnd *Mercurius vitae communis,* dessen magst du machen souil du wilt."

Mercurius essensivicatus ist Quecksilber, das mit einer Mischung aus einem Sulfat („Vitriol": Eisen-, Kupfer- oder Zinksulfat) und Salpeter destilliert wurde (also vorgereinigtes Quecksilber; die Zubereitung ist im vorausgehenden Rezept beschrieben). Aqua fortis („Scheidewasser") ist Salpetersäure. Übrigens zeigt dieses Rezept sehr schön die Übereinstimmungen mit dem Monteverdis in der formalen Anlage, aber auch die Unterschiede im Detail: wo Monteverdi von „orinale" und „pignatella" schreibt, nennt der Autor des „Clavis" das „Kolben Glaß", das Reaktionsgefäß, für das mit „cucurbita" durchaus auch ein italienischer Fachausdruck existiert hätte.

Schließlich ist noch auf Monteverdis eigene Vorhaben einzugehen, die er im dritten und im letzten Brief andeutet. In beiden Briefen gibt er nicht preis, was er nun eigentlich herstellen will: „darò la mente ad un non so che" und „per cavarne un non so che". Silke Leopold hat die eigentümliche Formulierung dahingehend gedeutet, daß Monteverdi die rechte Überzeugung abhanden gekommen sei, die dunkle Wendung letzlich nur ironisch zu verstehen sei.[33] Damit wäre die in den Briefen bezeugte Beschäftigung mit alchemistischen Fragestellungen wirklich nur ein passageres Vergnügen gewesen.[34] Dagegen spricht zumindest Piazzas Sonett; aber auch die feine Scheidung der Sprachebenen, von der Fachsprache bis zur konkreten Umgangssprache, läßt eine andere Deutung zu. Denn so offen Monteverdi über die Zusendung von Chemikalien redet, so wenig will er sich offensichtlich ins eigene Labor schauen lassen. Und damit wäre das „non so che" ein Rest alchemistischer Arkansprache – nur in diesem Fall nicht mit reicher und vieldeutiger Metaphorik verbrämt.

[33] Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit,* Laaber 1982, 32.
[34] Vgl. etwa auch Stevens, op. cit., 88.

Monteverdis wichtigste „Autorität" in alchemistischen Angelegenheiten war ein Arzt, Doktor de' Santi, den er zweimal zitiert. Daß die Alchemie vornehmlich von Ärzten ausgeübt wurde, ist nicht ungewöhnlich; im Gegenteil, die meisten Schriften zu dem Fachgebiet stammen von Medizinern.[35] Dies kam nicht von ungefähr, waren es doch die Ärzte, die als Praktiker tagtäglich mit chemischen Substanzen zur Bereitung von Salben, Pflastern und Tinkturen umgehen mußten, als Schulmediziner, „Buchärzte", aber seit alters größtes Interesse für den physischen Aufbau des Makro- und Mikrokosmos mitbrachten. Monteverdis Vater Baldassare (1542-1617) war nun ebenfalls Arzt; als „cerusico", als Wundarzt, unterhielt er eine „bottega" unweit der Kathedrale von Cremona. Als Wundarzt hatte er eine handwerkliche Ausbildung hinter sich; das langwierige Universitätsstudium – oft noch zunächst eine Grundausbildung in den „Artes liberales", dann erst Zulassung zur medizinischen Fakultät – war den Schulmedizinern vorbehalten.

Nun war das Leben der Wundärzte keinesfalls leicht. Sie mußten durch ihre Kunstfertigkeit ihren Stand gegenüber den Schulmedizinern behaupten, und manche gingen dazu über, ihr geringes Einkommen durch allerlei Scharlatanerie aufzubessern – sicher nicht zum Wohle der Patienten. Dem versuchte ein Erlaß der Oberhäupter von Mailand (zu dem auch Cremona gehörte) aus dem Jahr 1583 Einhalt zu gebieten. Fortan durfte keiner mehr ärztlich tätig werden, der nicht dafür als geeignet befunden und approbiert war. Um den frei praktizierenden Wundärzten, die kein Universitätsdiplom vorweisen konnten, die nötige Approbation zu verschaffen, wurde 1587 in Cremona ein „Collegium Chirurgorum" ins Leben gerufen und seine Statuten durch die Mailänder Behörden bestätigt (die Wundärzte wurden damals, und mancherorts noch bis ins vorige Jahrhundert, als Chirurgen bezeichnet). Baldassare Monteverdi findet sich auf der beigefügten Liste der Mitglieder an oberster Stelle. Doch bereits vor der offiziellen Anerkennung des Collegium hatte sich Baldassare Monteverdi mit elf Kollegen zusammengefunden und eine vorläufige Vereinigung gegründet, um in Absprache mit den Mailänder Stadtoberen die Jahre bis zur offiziellen Anerkennung überbrücken zu können. Mit dem Erlaß der Statuten des Collegiums waren aber auch Vorteile für die „Chirurgi Collegiati" verbunden: Baldassare Monteverdi durfte sich nunmehr, auch ohne Universitätsstudium, „dottore" nennen.[36]

[35] So etwa auch der Autor des erwähnten Lehrbuchs, Andreas Libavius, und Martin Ruland.

[36] Elia Santoro, *La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi*, Cremona 1967 (= Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona. Vol. XVIII), 45-60.

Die Nachfolge in der ärztlichen Kunst trat Claudio Monteverdis Sohn Massimiliano an. 1622, im Alter von 18 Jahren, bezog er die Universität Bologna. Ein Empfehlungsschreiben der Herzogin Caterina Gonzaga verschaffte ihm einen Platz im Konvent des Kardinals Montalto, wo er während seines Studiums wohnen konnte.[37] Vier Jahre später konnte er sein Studium mit der Doktorprüfung abschließen.[38] Im Gegensatz zum Großvater hatte er nun eine Karriere als Schulmediziner vor sich. Der Anfang war vielversprechend, denn er hatte die Möglichkeit, als Assistent seines Lehrers Fabrizio Bartoletti (Bertoletti) nach Mantua zu gehen, wo ihm zusätzlich zu den eigenen Leistungen und der Unterstützung seines Lehrers die Beziehungen seines Vaters zum Hof der Gonzaga von Nutzen sein konnten.[39] In Mantua war er dann zudem für Francesco Bruschi, „protomedico" von Monferrato, Mitglied der „Accademia degli Invaghiti" und Autor einer *Promacomachia Iatro chimica* (1623), tätig.[40] Später konnte sich Massimiliano Monteverdi selbst als Verfasser eines Lehrbuchs *(Tyrocinium medicum)* an ein medizinisches Fachpublikum wenden.[41] Da dieses Werk nicht greifbar und vermutlich verschollen ist, läßt sich Massimiliano Monteverdis medizinisch-naturwissenschaftlicher Hintergrund am besten aus dem Werk seines Lehrers Fabrizio Bartoletti erhellen.

Wissenschaft

Bartoletti war einer der führenden Bologneser Mediziner seiner Zeit, dessen Reputation weit über die Grenzen Italiens hinaus reichte. Er wurde 1587 in Bologna geboren, studierte ebenda zunächst Philosophie, dann Medizin unter Giulio Cesare Claudino, schloß seine Studien 1613 ab und erhielt im gleichen Jahr einen Lehrstuhl für Logik an der Bologneser Universität. Seit dem Jahr 1616 unterrichtete er dort auch Chirurgie und Anatomie. Vorübergehend ging

[37] Leopold, op.cit. 31.

[38] Am 17. Mai 1626. Vgl. *Notitia Doctorum* (Hg. G. Bronzino), Bologna 1962, 132. Zit. nach Stevens, op.cit., 300.

[39] Vgl. Monteverdis Briefe vom 19. und 28.3.1626 (De'Paoli Nr.87 und 88, Stevens Nr.88 und 89). Bartoletti ist erwähnt im Brief vom 28.3.1626 (26.3. nach de' Paoli): „... seguitando continuar il servire al Sig.^{r} Ecc.^{mo} Bertoletti".

[40] Stevens, op.cit., 302.

[41] Francesco Arisi, *Cremona literata*, 3 Bde., Parma: P. Ricchini 1702-1741; Bd. 3 (1741), 231: „Maximilianus de Monteviridi, Claudii musici celeberrimi filius, philosophiae ac medicinae doctor, evulgavit *Tyrocinium medicum*. Ubi excusum fuerit non recordor, nam a memoria mea id evanuit ex incendio tertii tomi meae *Cremonae literatae*, ubi de eo egeram". Zit. nach Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino 1985, 260. Vgl. auch Luigi Ferrari, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano 1947, 475.

er nach Pisa (1619), um dann wieder in Bologna tätig zu werden. 1625 erhielt er von der Universität die Erlaubnis, eine Professur in Mantua anzunehmen. Dorthin hatte ihn Ferdinando Gonzaga eingeladen, der dabei war, eine Akademie mit den besten Gelehrten seiner Zeit einzurichten. Und in den folgenden vier Jahren gelang es Bartoletti, in Mantua eine neue Anatomieschule zu begründen. Im Jahr der großen Pest, 1630, verließ der Gelehrte Mantua. Doch die Flucht kam zu spät; auf dem Weg in die Heimat, in Lendinara, erlag Bartoletti der Seuche.[42]

Bartolettis Werke wurden mehrfach wiederaufgelegt. Zu den erhaltenen Schriften zählen eine *Encyclopaedia hermetico-dogmatica* (Bologna 1615), eine *Praelectio anatomica* (Bologna 1620) und ein *Methodus in dyspnoeam* (Bologna 1630). Zu seinen Entdeckungen gehört unter anderem die erstmalige Beschreibung des Milchzuckers. De Renzi charakterisiert Bartolettis Werk als oftmals angestrengten Versuch, die überkommenen, aber vielfach bereits verworfenen Lehren Galens mit den neuen „chemischen" Theorien in der Nachfolge des Paracelsus zu verbinden.[43]

Die Paracelsusrezeption bei Bartoletti führt nun aber wieder zurück auf das Umfeld der alchemistischen Experimente Claudio Monteverdis und Ercole Mariglianis. Theophrastus Bombastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, hatte nämlich in seiner Übernahme alchemistischer Vorstellungen und ihrer Eingliederung in ein neues System medizinisch-naturphilosophischer Theorien den Weg für eine neue Medizin gebahnt, die bei seinen unmittelbaren Nachfolgern, den „Iatrochemikern", und dann in der Chemiatrie des 17. Jahrhunderts zahlreiche fruchtbare Neuansätze in der Therapie vor allem der inneren Erkrankungen hervorbrachte – neben einer ganzen Reihe verworrener Vorstellungen.[44]

[42] M. Crespi, Artikel „Bartoletti", in: *Dizionario biografico degli italiani* (red. A. M. Ghisalberti), Vol. 6, Roma 1964, 552-554.

[43] Salvatore de Renzi, *Storia della medicina in Italia*, Tomo I-V, Napoli 1845-49; Tomo IV (1846), 50, 156-157, 160-161, 239, 365, 442. Zu Bartolettis Auseinandersetzung mit paracelsischem Ideengut und Alchemie in seinem Jugendwerk *Encyclopaedia hermetico-dogmatica* vgl. Lynn Thorndike, *A history of magic and experimental science*, 7 vols., London und New York 1938-1958; vol. 7, New York 1958, 178-180. Der Herausgeber Bugeus bezeichnete die Schrift im Vorwort übrigens als *Tyrocinium medicum* („medizinisches Probestück"); wollte Massimiliano Monteverdi mit dem Titel – und vielleicht dann auch mit dem Inhalt – seines Buchs dem Lehrer folgen?

[44] Zur paracelsischen Medizin vor allem Pagel, op. cit., 126-202. Zur Nachwirkung des Paracelsus im 17. Jahrhundert vgl. die verschiedenen Arbeiten von Allen G. Debus, zuletzt etwa die Auswahl in id., *Chemistry, alchemy and the new philosophy*, London 1987. Zur begrifflichen Scheidung von Chemiatrie und Iatrochemie siehe Wolfgang Schneider, „Chemiatry and iatrochemistry", in: Allen G. Debus (ed.), *Science, medicine and society in the Renaissance. Essays to honor Walter Pagel*, 2 vols., London 1972; vol. 1, 141-150.

Auch Francesco Bruschi, der andere Arbeitgeber Massimiliano Monteverdis, setzte sich mit der Iatrochemie auseinander - das zeigt der Titel seines Werks. In diesem Klima wissenschaftlicher Diskussion um alchemistische wie traditionelle Naturvorstellungen begann Monteverdis Sohn seine ärztliche Laufbahn – und dies auf höchstem Niveau, wie die enge Bekanntschaft mit Bartoletti zeigt. Zugleich war er aber auch esoterischen Spekulationen nicht abgeneigt – wir wissen um seine Beschäftigung mit der Astrologie, und im Umfeld hermetischer Wissenschaft mag auch die verbotene Schrift zu suchen sein, die ihn für mehrere Monate in die Kerker der Inquisition brachte.[45]

Musik und Alchemie

Monteverdis praktischer Umgang mit der Alchemie, sein familiärer Hintergrund, das wissenschaftliche Umfeld – wo aber bleibt dabei die Musik? Seit John Read's „Musical Alchemist"[46] ist das Problem des Musikalischen in der alchemistischen Kunst wiederholt aufgegriffen worden – exemplifiziert nahezu ausschließlich an Michael Maiers *Atalanta fugiens* mit ihren in 50 „Fugae" vertonten hermetisch-dunklen Epigrammen.[47] Aber auch das Bildmaterial barocker alchemistischer Traktate läßt eine „bedeutende Rolle" der Musik in alchemistischer Theorie vermuten.[48] Und in den theoretischen Aussagen selbst finden sich seit der Antike regelmäßig Hinweise auf eine Analogie zwischen alchemistischem Prozeß und Harmonie der Töne.[49]

[45] Leopold, op.cit., 37; Stevens, op.cit., 363 ff., vor allem 377-396 (Briefe Nr.115-120 in Stevens' Zählung).

[46] Read, op.cit., 212-254; dazu der Appendix von F.H.Sawyer, „The music in 'Atalanta fugiens'", ibd., 281-289.

[47] Michael Majer, *Atalanta fugiens, hoc est emblemata nova de secretis naturae chymica*, Oppenheim: J.Th. de Bry 1618 (Faksimile hg. von Lucas H. Wüthrich, Kassel/Basel 1964). Dazu zuletzt u.a. Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Mozart und die Alchemie. Zur musikalischen Gestaltung von Entwicklungsprozessen", in: Peter Reidemeister und Veronika Gutmann (Hg.), *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, Winterthur 1983 (= BJbHM, Sonderband), 358-376, hier v.a. 360-369, und Christoph Meinel, „Alchemie und Musik", in: Christoph Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden 1986 (=Wolfenbütteler Forschungen 32), 201-227, hier 212-217 (mit weiterer Literatur zum Thema); neuerdings Jacques Rebotier, „La musique cachée de l'Atalanta fugiens", *Chrysopoeia* 1 (1987) (dieser Aufsatz war mir nicht zugänglich).

[48] Vgl. Meinel, op.cit., und seine Kritik an Alison Couderts Feststellung „music played an important part in alchemical theory", und ibd. zum Bildmaterial, v.a. 201-203.

[49] Read, op.cit., 250f. und Meinel, op.cit.; Meinel kommt jedoch zu dem Schluß, daß „von einer musikalischen Tradition in der Alchemie keine Rede sein" kann.

Alchemistisches Ideengut im Musikalischen ist dagegen nur schwer zu finden. So hat Dagmar Hoffmann-Axthelm auf die Rezeption alchemistischer Theorie und Praxis bei den Freimaurern und ihr Nachwirken bei Mozart aufmerksam gemacht.[50] Eine Antiphon „En pulcher lapis noster" des Johannes von Teschen (14.Jh.) und ein „Gesang von der Materia Prima"(1603) des Georg Füeger aus Schwaz/Tirol sind vereinzelte Beispiele für Vertonungen alchemistischer Texte; die „musique chimique" des Nicolas Flamel (1330-1418) scheint verschollen.[51] Der Nachweis eines nachhaltigen Einflusses alchemistischer Geisteswelt auf musikalisches Denken, analog den Ansätzen, die Gary Tomlinson kürzlich in Hinblick auf die Astrologie und ihr Echo in der Musik des Frühbarock unternommen hat,[52] steht hingegen noch aus und dürfte wohl nur schwer zu führen sein.

Dabei haben zwei Universalgelehrte des 17.Jahrhunderts, die Beträchtliches zur Musiktheorie ihrer Zeit beitrugen, sehr engagiert Stellung in alchemistischen Fragen bezogen. Berühmt ist die Alchemiediskussion bei Marin Mersenne und seine Kritik an Robert Fludd's alchemistischer Mystik.[53] Und Athanasius Kircher verknüpft sogar in seiner *Musurgia Universalis* (1650), auf Robert Fludd aufbauend, musikalische und alchemistische Gedankenwelt.[54]

[50] Hoffmann-Axthelm, „Mozart und die Alchemie" (s. Anm. 47)

[51] Meinel, op.cit., 209-211, 217-221.

[52] Gary Tomlinson, „Peliminary thoughts on the relations of music and magic in the Renaissance", in: F. Della Seta u. Fr. Piperno (Hg.), *In cantu et in sermone. For Nino Pirotta on his 80th birthday*, Firenze 1989 (=Italian medieval and Renaissance studies 2), 121-139. Nach einführenden Überlegungen im Anschluß an Daniel P. Walker interpretiert Tomlinson Monteverdis Madrigal „Sfogava con le stelle" (1603, Text: Ottavio Rinuccini) als „tale of astrological causation and magical appeal to the stars".

[53] Etwa in den Schriften *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (1623) und *La verité des sciences* (1625), sowie die Kritik an Fludd in der *Correspondance* (Cornelis de Waard (Hg.), *Correspondance du P. Marin Mersenne. Religieux Minime*, Paris 1945 ff.). Vgl. Allan G. Debus, *The chemical philosophy. Paracelsian science and medicine in the sixteenth and seventeenth centuries*, 2 vols.; vol.1, 260-279; Lynn Thorndike, op.cit., 426-444. Bemerkenswerterweise fallen diese Diskussionen zusammen mit Monteverdis Briefwechsel mit Marigliani in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts – was zumindest als Zeichen dafür gewertet werden kann, welche Ideen zu jener Zeit im Schwange waren.

[54] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650 (Faksimile Bologna 1970), tom.2, 396; dazu Meinel, op. cit., 207. Zu Kirchers chemischen Theorien und seiner Alchemiekritik vgl. Thorndike, op.cit., 567-578.

Weder in Monteverdis Werk noch in seinen wenigen theoretischen Äußerungen sind Hinweise auf eine derartige Verknüpfung zu finden – es sei, man ist gewillt, den Übergang von der Zweizahl musikalischer Stile („molle" und „temperato") zur Trias (unter Einschluß des „concitato") als paracelsischen Akt, als Konstituierung der „tria prima" in der Komposition, und nicht (oder nicht nur) als Rückgriff auf Aristoxenos und Platon zu werten.[55] Die Parallele ließe sich ja durchaus auf die „sulphurische" Qualität des „concitato" ausdehnen, aber damit endet sie auch schon. Und noch verwegener wäre die Suche nach dem begrifflichen Vorbild der Monteverdischen Praktiken („prima" und „seconda prattica") in der Lullschen Praktik, und nicht in einer „Musica practica" oder „Practica musicae" des 16. Jahrhunderts.[56] Davon abgesehen bleibt aber Monteverdi der neugierig-interessierte Zeitgenosse, der neben seinen musikalischen Verpflichtungen offen ist gegenüber den Strömungen seiner Zeit, sei es aus spekulativem Wissendurst oder vielleicht auch, wie Paolo Piazza unterstellt, nur um des leichten Gewinns willen.

[55] Vorrede zum achten Madrigalbuch, Faksimile in Claudio Monteverdi, *Tutte le opere* (Hg. G. F. Malipiero), Bd. 8, Wien 1967, V (ohne Seitenz.); engl. Übersetzung bei Oliver Strunk, *Source readings in music history*, vol. 3: The baroque era, 3. Aufl., London 1981, 53-55.

[56] *Practica compendiosa artis Raymundi Lul.* Lyon: S. Vincentius 1523. Zur „prattica" Monteverdis etwa Claude V. Palisca, „Prima prattica", *The new Grove dictionary of music and musicians*, London 1979, Bd. 15, 228-229.

BACH UND DIE *PERFIDIA IUDAICA*

Zur Symmetrie der Juden-Turbae in der Johannes-Passion

von Dagmar Hoffmann-Axthelm

Ein „Judenjunge" und die „größte christliche Musik"

„Wir besprachen den wunderlichen Zufall, daß gerade 100 Jahre nach der letzten Leipziger Aufführung vergangen sein mußten, bis diese Passion wieder an's Licht komme, ‚und', rief Felix übermüthig, mitten auf dem Opernplatz stehen bleibend, ‚daß es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen."[1] Diese Szene – sie wird vom Sänger und Schauspieler Eduard Devrient in seinen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* berichtet – zeigt die beiden jungen Herren Devrient und Mendelssohn Anfang 1829 mit dem Vorhaben unterwegs, geeignete Solisten für die nachmals epochale Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion in der Berliner Singakademie zu engagieren.

Devrient, der „Komödiant", macht noch einen bedeutsamen Zusatz, der sich auf den „Judenjungen" bezieht: „Felix vermied sonst entschieden seiner Abstammung zu gedenken, hier riß ihn das Frappante der Bemerkung und die fröhliche Stimmung hin." Devrient führt nicht näher aus, *was* die Bemerkung „frappant" macht – er meint aber offenkundig die Spannung zwischen Mendelssohns jüdischer Herkunft und der in besonderem Maße christlich-lutherischen Religiosität von Bachs Werk. Der Verarbeitung dieser Spannung zwischen Judentum und Luthertum insbesondere in Bachs Johannes-Passion gelten die folgenden Ausführungen.

Mendelssohn war auf der Sonnenseite des Lebens geboren worden: Liebenswürdig, hochbegabt und ebenso intelligent, von seinen Eltern großzügig und voller Verständnis gefördert, geachtet und umworben von den Geistesgrößen seiner Zeit, frei von materiellen Sorgen. Gleichwohl „vermied er es entschieden, seiner Abstammung zu gedenken." Das mag darin begründet gewesen sein, daß 1743 – Bach hatte noch sieben Lebens- und Schaffensjahre vor sich – Moses, der Sohn des Mendel und Felix' Großvater, als bettelarmer Vierzehnjähriger von Dessau nach Berlin gewandert war, wo man den verkrüppelten Jungen, der sich nur jiddisch ausdrücken konnte, durchs Judentor in die Stadt eingelassen hatte: „Heute passierten das Rosentaler Tor sechs Ochsen, sieben Schweine, ein Jude" soll das Journal der Wache vermerkt haben.[2]

[1] Zit. nach Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967, 32.

[2] Zit. nach Friedrich Heer, *Gottes erste Liebe*, Frankfurt 1986, 286.

Vielleicht ist dieser Aktenvermerk Legende,[3] erfunden, um das Stupende des Mendelssohn'schen Weges vom verachteten Mitglied einer verachteten Minorität zum deutschen Geistesfürsten, zum Philosophen und Vermittler zwischen jüdischer und christlicher Welt, zum Freund Herders, Kants und Lessings, zum lebensechten Vorbild für *Nathan den Weisen*, ins rechte Licht zu setzen. *Wenn* aber dieser Vermerk Legende ist, dann ist die darum schon gut erfunden, weil sie für die Zeit Bachs mit beklemmender Dichte die Einstellung der Nichtjuden den Juden gegenüber zeigt.

Moses Mendelssohn ist die Leitfigur der jüdischen Emanzipationsbewegung, in deren Rahmen es Juden seit der Aufklärung möglich wurde, ihre Ghettos zu verlassen und aus dem aufgezwungenen „dunklen Mittelalter"[4] von Isolation, Anfeindung, Demütigung und permanenter Rechtsunsicherheit heraus- und in eine autonome Bürgeridentität hineinzuwachsen. In diesem Milieu eigenständigen Bürgertums, das im Falle von Moses' Sohn Abraham bereits zum Großbürgertum geworden war, wuchs Felix Mendelssohn auf, wurde getauft und konfirmiert und mag in der neuerworbenen protestantisch-großbürgerlichen Geborgenheit wenig Motivation gespürt haben, des gerade erst überwundenen dunklen Mittelalters „seiner Abstammung zu gedenken."[5]

Und doch, in dem Moment, in dem es ernst wurde mit der Aufführung der Matthäus-Passion, ist der „Judenjunge"[6] präsent. Damit lenkt der spätere Komponist des *Paulus* und der *Reformations-Symphonie* den Blick über die eigene Vergangenheit hinaus auf ein schwer zu überblickendes und noch schwerer zu beschreibendes Universum, in dem sich so unterschiedliche Ebenen wie vollendete künstlerische Qualität und tief berührende Emotiona-

[3] So Jacob Allemann, *Das Judentum in der Aufklärung*, Stuttgart 1980, 55.

[4] So Rosemary Ruether, *Nächstenliebe und Brudermord. Die theologischen Wurzeln des Antisemitismus*, München 1978, 199.

[5] „Abstammung" meint hier weniger Mendelssohns jüdische Herkunft, die ihm voll bewußt war, als das Judentum im Sinne einer religiösen Identität, um derentwillen seine Vorfahren die „mittelalterlichen" Lebensumstände auf sich genommen hatten. Auf den schwierigen – eher gesellschaftlich als religiös begründeten – Ablösungsprozeß der Familie Mendelssohn vom Judentum und seine Folgen für Felix Mendelssohn kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. zu diesem komplexen Thema Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, 11-29 und 54-67 sowie Rainer Riehn, „Das Eigene und das Fremde. Religion und Gesellschaft im Komponieren Mendelssohns", in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 1980, 123-146 (Musik-Konzepte 14/15).

[6] Die tiefe Verletztheit, die Felix Mendelssohn offenbarte, als er 15jährig von Straßenjungen als „Judenjunge" verspottet wurde, läßt etwas vom Ausmaß der Zerrissenheit Mendelssohns zwischen seinen jüdischen und den „emanzipatorischen" Identitätsanteilen ahnen; vgl. Werner, a.a.O., 36 und 63.

lität mit einer konflikthaft sich gegen das Judentum abgrenzenden Religiosität durchdringen: Die Passionen Bachs mit ihrer biblisch sanktionierten und dadurch religiös begründeten, lutherisch untermauerten und textlich wie musikalisch ins Werk integrierten Judenfeindlichkeit.

Die Passions-Liturgie als Glaubenskriegs-Schauplatz

In den biblischen Passionsberichten – und zumal in der Schilderung des Johannes (Kap. 18-19) – werden dem leidenden Christus und den mitleidenden Jüngern und Frauen nur in zweiter Linie Pilatus und die römischen Kriegsknechte als die Stifter dieses Leidens gegenübergestellt. Als eigentliche Täter im Sinne der ideologischen Verursacher sind die Juden dargestellt. Die Juden, die Christus verrieten, die den Glauben an ihn als Gottes Sohn verweigerten, die ihn verfolgten und die für seinen Tod sorgten. Aus dieser Position der Anklage heraus wurde in der christlichen Kirche das Passionsgeschehen bald zu der Wurzel, aus der heraus in 2000 Jahren jüdisch-christlicher Geschichte immer wieder der Haß gegen die Juden wucherte und in vielfältigen Verfolgungen zum Ausbruch kam. Derartige Ausbrüche waren so gefürchtet, daß „noch in der Neuzeit ... der Frankfurter Magistrat die Juden in der Karwoche im Ghetto einschließen [ließ], um sie vor dem Volk und seinen Priestern zu schützen."[7] Und noch in unserem Jahrhundert des rassistischen Antisemitismus führte religiös motivierter Judenhaß dazu, daß in Polen jüdische Menschen „Jahr für Jahr ... von Karfreitagsprozessionsteilnehmern aus den Treppenhäusern, in die sie beim Nahen des Zuges geflüchtet waren, herausgeholt und so lange geschlagen wurden, bis Blut floß."[8]

Im Mittelalter war es in manchen Kirchen am Karfreitag – beim eigentlichen Passionsgottesdienst also – üblich, ungewässerten Wein als Trankopfer zu verwenden, weil der unverdünnt „die Grausamkeit der Juden" versinnbildlichen sollte.[9] Und bereits im 9. Jahrhundert wurde in die Fürbitte der Karfreitags-Liturgie der Passus „Oremus et pro perfidis iudeis ..." sowie die Anrufung „Omnipotens sempiterne deus, qui etiam iudaicam perfidiam a tua misericordia non repellis ..." aufgenommen,[10] wobei man es unterließ, bei dieser Anrufung die Knie zu beugen und das Amen zu sprechen.

[7] Heer, a. a. O., 94.

[8] Karl Thieme, „Die Stellung der Juden in der Liturgie", in: *Judenfeindschaft. Darstellung und Analyse*, Frankfurt 1963, 68.

[9] John Hennig, „Die Stellung der Juden in der Liturgie", in: *Judenhaß – Schuld der Christen?*, hg. von W. P. Eckert und E. L. Ehrlich, Essen 1964, 176.

[10] *Das vollständige römische Meßbuch*, hg. von Pius Bihlmeyer OSB, Freiburg 1930, 455.

„Perfidia" bzw. „perfidus" ist im gegebenen Zusammenhang am zutreffendsten mit „Unglaube" bzw. „ungläubig" zu übersetzen,[11] zutreffender jedenfalls als das ubiquitär benutzte „treulos". Aber auch die Übersetzung „verstockt", „hartnäckig"[12] macht angesichts der christlichen Perspektive ihren schlechten Sinn, nach der die Juden deswegen „ungläubig" sind, weil sie „verstockt" auf ihrem eigenen Glauben beharren. Die so verstandene „perfidia iudaica" war in der judenfeindlichen Literatur christlicher Provenienz ein feststehender Terminus, der sich u. a. über Petrus von Blois, Amalar, Isidor, Gregor den Großen, Cassiodor, Hieronymus und Ambrosius bis zu Cyprianus ins 3. nachchristliche Jahrhundert zurückverfolgen läßt.[13]

1000 Jahre lang waren die „perfidi iudaei" und die „perfidia iudaica" Bestandteil der Karfreitags-Liturgie, bis Papst Johannes XXIII. diese Diffamierungen im Jahre 1959 strich.

Die Passion als „Lutherisches Bekenntniswerk"

1000 Jahre „perfidia iudaica" in der Karfreitags-Liturgie hat ihre Spuren naturgemäß auch da hinterlassen, wo die biblische Botschaft vom Leiden Christi und der Täterschaft der Juden nicht rein verbal, sondern musikalisch verkündet wird – in den Passionen. Indem Komponisten von den frühesten Passionsspielen bis hin zu Bach und Späteren den Leidensweg Christi als Grundlage für unser Heil gestalteten, stellten sie sich also gleichzeitig der Herausforderung, eine „Klangrede" auch für die andere Seite zu finden, für die „Täter" und „Unheils-Stifter". Ihre Aufgabe war es, einen Klangraum für die Passionsbotschaft mitsamt ihrer Schattenseite zu gestalten und das heißt konkret: mit den Mitteln der Musik die christliche Sicht zu fassen, nach der die „fides christiana" bedingt ist durch die „perfidia iudaica", – nach der also das Heil der Christen das Unheil der Juden voraussetzt.

Die großartigsten musikalischen Gestaltungen dieser Passions-Heils-Botschaft und ihres Unheils-Schattens verdanken wir Johann Sebastian Bach, wobei Heil und Unheil hier in einem besonderen Licht – im evangelisch-lutherischen nämlich – betrachtet werden. Nicht umsonst hat man die Matthäus-Passion *das* „lutherische Bekenntniswerk"[14] genannt, wobei diese Umschreibung deswegen so besonders treffend ist, weil sie nicht nur Ehr-

[11] So Erik Pertersen, „Perfidia Iudaica", *Ephemerides Liturgicae* 50 (1936) 299ff. Zum gleichen Thema vgl. auch John M. Oesterreicher, „Pro perfidis Judaeis", *Theological Studies* 8 (1947) 80-96.

[12] Peterson, a. a. O., 297f.

[13] Vgl. die zahlreichen Stellennachweise bei Petersen, a. a. O. und Oesterreicher, a. a. O.

[14] Geck, a. a. O., 8.

erbietung gegenüber dem Genius Bach ausdrückt, sondern auch, weil sie auf die in besonderem Maße „bekenntnishaft" wirkende Qualität der Gattung Passion innerhalb der protestantischen Kirchenmusik und insbesondere bei Bach verweist. Denn nicht Weihnachten und auch nicht Ostern birgt den eigentlichen Kern der lutherischen „Konfession", sondern das Passionsgeschehen des Karfreitag.

In der katholischen Welt war die Möglichkeit zu anspruchsvollen Vertonungen biblischer Passionsberichte nahezu gänzlich dem gegenreformatorischen Verbot von Musikinstrumenten in der Karwochen-Liturgie zum Opfer gefallen. Bei den Protestanten wurde die Passion demgegenüber zu der Gattung, die „die eigenartigsten und geschichtlich bedeutendsten Leistungen der protestantischen Musik hervorgebracht hat."[15]

Was aber macht die Passion zu einer so spürbar „protestantischen" Gattung? Aus welchen Quellen speist sich ihr spezifisch lutherischer „Bekenntnis"-Charakter? Wie bereits angedeutet, liegt einer der Gründe in der besonderen Deutung, die Luther dem Passionsgeschehen gab. Der an sich für jedes christliche Bekenntnis zentrale Gehalt des für den sündigen Menschen leidenden und sterbenden Jesus erfährt durch Luther eine neue, „evangelische" Umformung.

Luther sieht den Menschen – und das ist für seine von Haß, Angst und Mißtrauen geprägte Beziehung zu den Juden von elementarer Bedeutung – aus dem Blickwinkel eines alttestamentlichen Gottes, des „Judengottes", wie Egon Friedell sagt: als den kümmerlichen, unbegabten, in Abhängigkeit befangenen kleinen Angestellten eines Allmächtigkeitsanspruch erhebenden, „jede Konkurrenz unversöhnlich verfolgenden harten und herrischen Firmenchef[s]."[16] Die Ausgangsposition für den Menschen ist hoffnungslos, der Abstand zwischen ihm und Gott unüberwindbar. Doch aus dieser Hoffnungslosigkeit erfolgt die neutestamentliche, die „evangelische" Erleuchtung: Gott ist nicht nur der gerechte, aber zornige Vollstrecker des Schuld- und Sühne-Prinzips, Gott kennt auch Gnade für die, die ihn als Gnadenreichen erkennen. Für diese hat er sich in Christus offenbart, ist in Christus gestorben und hat damit ein sichtbares Zeichen für die Reinigung von der Schuld geschaffen, die die Menschen in die Welt gebracht haben. Und dies alles freiwillig, aus reiner Gnade,

[15] Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. ²1965, 114. Auf das Problem der genauen gattungsgeschichtlichen Zuordnung einzelner Passionstypen möchte ich hier nicht eingehen. Vgl. hierzu u. a. Kurt von Fischer, „Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert", in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, hg. von W. Arlt et alii, Bern und München 1973, 574-620; ders., Artikel „Passion", in *MGG* 10 (1962).

[16] Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Zürich 1984, 280.

„sola fide et gratia". Nun ist es an uns, diesen Gnadenbeweis anzunehmen. Denn nur dadurch, daß wir glauben, können wir aus der Position der hoffnungslos ins Unheil von Sünde und Unfähigkeit verstrickten Angestellten in diejenige einer wahren Gottesbeziehung hineinwachsen; nur im Glauben können wir Gott – und Christus in ihm – als zwar gerecht, aber auch gnadenreich erleben. Und dafür gilt ihm – Gott – allein die Ehre: „Soli deo gloria".

Gott allein und sonst nichts und niemandem. Denn keine guten Werke, kein pekuniär abgebüßter Sündenerlaß, keine Marien- oder Heiligen-Fürbitten dürfen den lutherischen Christen vor Gottes gnadenreicher Gerechtigkeit abschirmen. In die Beziehung zwischen Gott und Gotteskind Mittler einzuschieben, hieße nach Luther, Gottes Gnade schmälern sowie Christi Opfer verkleinern zu wollen und sich damit schuldig zu machen am Kostbarsten, an Gottes Gnade. Solche Abstinenz hat natürlich Folgen für die Gläubigen. Wenn Luther zum höheren Ruhme Gottes und seines Sohnes die Mittler der katholischen Christenheit – Maria, die Kirche, die Heiligen – für seine Anhänger sperrt, erscheint Christus als einzig fassbare Repräsentanz Gottes in umso strahlenderem Licht, als umso heißer begehrtes Objekt der Heilssehnsucht.

Gleichzeitig verdichtet sich naturgemäß die Bedrohung, dieser Herausforderung nicht gewachsen zu sein: Denn hat sich der evangelische Christ auf seinem Glaubensweg zu Gott und Christus verirrt, so kann er keine Hilfe bei Maria und den Heiligen erbitten. Unmittelbar aus dem Schatten von Gott Vater und Gott Sohn tritt der Teufel und straft jede Abirrung vom Heilsweg. Luthers Biographie gibt reichen Aufschluß über diese von ihm vorgelebte Gotteskindschaft, der der Teufel so fest im Nacken sitzt. Und sie zeigt auch, wie er sich die Last zu erleichtern suchte: durch seine ungezählten „Papisten"- und Juden-Verteufelungen.

Damit findet sich eine erste Antwort auf die Frage, warum die Passion im Laufe ihrer Geschichte zu einer so „evangelischen" Gattung wurde: Die lutherische Fundamentalforderung, nach der sich für den Christen Heilserwartung nur aus dem Glauben an den *einen* Gott rechtfertigt, der in Christus für die Menschen gestorben ist und ihnen damit die Freiheit zu Gott geschenkt hat, diese Fundamentalforderung lenkt die Glaubenskraft mit ungeteilter Energie auf das Leiden und Sterben Jesu und auf dessen Verursacher.

Eine zweite Antwort ist allgemeinerer Art. Sie ergibt sich aus der Stellung, die Kirchenmusik und Kirchenmusiker im lutherischen Wertesystem einnahmen und einnehmen.

In mancher Hinsicht rückt die Musik im evangelischen Gemeindewesen an die Stelle der aus dem lutherischen Gottesdienst verbannten Heiligen Jungfrau Maria: Luther nennt die Musik „Fraw Musica" und spricht ihr – wie die Katholiken Maria – die Fähigkeit zu, die Menschen von der Sünde zum Guten, vom Teufel zu Gott zu führen:

Auch ist ein jeder des wol frey
Das solche freud [die durch Fraw Musica verursachte] kein suende sey,
Sondern auch Gott viel bas gefelt
Denn alle freud der gantzen welt,
Dem Teuffel sie sein werck zerstört
Und verhindert viel boeser moerd.[17]

Und Johann Walter, lutherischer Kirchenmusiker der ersten Stunde, führt aus: „... Und sintemal die Kunst Musica unter allen freien Künsten vorwahr nicht die geringste, sondern meins Achtens eine göttliche, himmlische, heilige Kunst, welche in der heiligen Schrift fur allen anderen Künsten mit starkem Grund sehr gelobt und gerühmt wird, denn sie gehört auch eigentlich und erblich zu der heiligen Theologia, ja sie ist in der Theologie gar eingewickelt und verschlossen, also daß, wer der Theologie begehrt, nachforscht und lernt, der wird auch die Kunst Musica, ob er's gleich nicht siehet, fühlt und verstehet, darunter erwischen."[18]

Die Sicht, die Musik als klingendes Symbol von Gottes Macht und Gnade zu sehen, bezogen Luther und Walter aus dem quadrivialen Konzept des Mittelalters, nach dem die Musik nicht nur die Wissenschaft des Erklingenden umfaßte, sondern auch als Abbild der Himmelsmusik galt, wie sie nach biblischen Zeugnissen in Gottes himmlischem Thronsaal erklingt. Und hier ergibt sich eine weitere Brücke zu Maria: Denn stellten mittelalterliche Illuminatoren die Ars-Musica-Allegorie bildlich dar, dann gestalteten sie sie nach der Bildformel der Gottesmutter als gekrönte Frau. Womit sie auf eine Qualität hinwiesen, die Maria und Ars Musica gleichermaßen zu eigen ist: auf die Fähigkeit, Versöhnung, Läuterung und Liebe zu vermitteln.[19]

Luther übernahm dieses Erbe. Denn wenn er auch aus theologischen Gründen für Maria keinen Platz im Gottesdienst fand, so inthronisierte er Fraw Musica hier umso prächtiger. Im lutherischen Gottesdienst bleibt die ursprünglich an Maria gebundene zentrale Vermittlungsfunktion zwischen Gemeinde und Gott in abstrakter Form gleichwohl erhalten: als Kirchenmusik, die für Luther erklingende Gottesbeziehung und damit dem gesprochenen Wort ebenbürtig ist: „Dem Menschen ... ist allein vor den andern Creaturen die stimme mit der rede gegeben, Gott mit gesengen und worten zugleich zu loben,

[17] Im Vorspruch zu Johann Walters *Lob und preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg 1538, Nachdruck Kassel 1938.

[18] Zit. nach Wilibald Gurlitt, „Johann Walter und die Musik der Reformationszeit", *Luther-Jahrbuch* 15 (1933) 93.

[19] Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Salomo und die Frau ohne Schatten", *BJbHM* 10 (1986) 161-205; dies., „Doctor Frauenlobs Hohes Lied", *BJbHM* 11 (1987) 153-172.

Nemlich mit dem hellen predigen und rhümen von Gottes güte und gnade darinnen schöne wort und lieblicher klang zugleich würde gehöret."[20]

Luthers Gleichstellung von gepredigtem und gesungenem Gotteslob hat natürlich auch Folgen für die ausübenden Musiker: So wie die mittelalterliche Ars Musica in Luthers Fraw Musica eine evangelische Aktualisierung erfuhr, so erlebt der Guidonische Musicus im lutherischen Kantor eine protestantische Wiedergeburt. Und so, wie der mittelalterliche Musicus ein Theologe war, der die Musik als Abbild von Gottes Schöpfung verstand, lehrte und komponierte, so ist es auch die vornehmste Aufgabe des lutherischen Kantors, ein Prediger von Gottes Wahrheit zu sein – nur daß er statt des Wortes die Musik-„Sprache" mit all ihren Ausdrucksmöglichkeiten (Kontrapunktik, Rhetorik, Poetik, Instrumentation etc.) wählt. Der lutherische Kantor betreibt die Musik nicht um ihrer (oder seiner) selbst willen – als Kunst im modernen Sinne –, sondern im Dienste der heiligen Sache. Entsprechend werden seine musikalischen Werke „als *Praedicatio sonora* begriffen, als eine klingende Bekanntmachung und Auslegung des Schriftwortes" – so Hans Heinrich Eggebrecht.[21] Ganz in diesem Sinne gibt der lutherische Kantor Johann Sebastian Bach als „Finis und Endursach" aller Musik „Gottes Ehre" sowie die vor diesem Hintergrund „zulässige ... Recreation des gemüts" an. Und ganz wie für Luther ist auch für Bach alles, was von diesem Predigt- und Vermittlungs-Anspruch abweicht, Teufelswerk: „Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist keine eigentliche Music, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier."[22]

Aus der Perspektive lutherischer Musikanschauung sind es mithin drei Elemente, die die Passion zu einem Herzstück protestantischer Kirchenmusik machen: Als Bibelzeugnis bildet der Passionsbericht den Brennpunkt der lutherischen Rechtfertigungslehre. Als klingende Musik ist die Passion ein Medium, das Glaube und Gottesbeziehung zu vermitteln hilft. Und als komponiertes Werk ist sie eine in Musik gefaßte Karfreitagspredigt.

[20] „Vorrede des Heiligen tewren Man Gottes, Doctoris Martini Lutheri, von der himlischen Kunst Musica, vormals nie Deudsch im Druck ausgegangen", (Übersetzung von Johann Walter), in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe)*, Bd. 50, Weimar 1914, 372.

[21] „Über Bachs geschichtlichen Ort", in: *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970, 280 (Wege der Forschung 170).

[22] Zit. nach Wilibald Gurlitt, „Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute", in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Wiesbaden 1966, 170. Zum Themenkreis Protestantische Musikanschauung vgl. u.a. Wilibald Gurlitt, „Heinrich Schütz", in: Gurlitt, a.a.O., 140-158; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz, Musicus poeticus*, Göttingen 1959 sowie ders., „Über Bachs geschichtlichen Ort", a.a.O.

Bei der Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn wurde diese lutherische Identität Bachs und seines Werkes vom Publikum sehr bewußt wahrgenommen. Der Historiker Droysen hörte die Passion als „das wahrhafte Eigenthum und Erzeugnis unseres evangelischen Glaubens."[23] Dem für den *Berliner Gesellschafter* schreibenden Carl Seidel galt sie als „das Erhabenste ..., was die protestantische Kirchenmusik hervorgebracht hat."[24] Und Hegel ließ sein Hörerlebnis dergestalt in die *Vorlesungen zur Ästhetik* einfließen, daß er Bachs „großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität" rühmte, „die man erst neuerdings wieder hat schätzen lernen."[25] In unserem Jahrhundert prägte Friedrich Smend zur Charakterisierung Bachs das Wort von einem der „gewaltigsten Söhne der lutherischen Kirche."[26]

Es ist aber nicht nur die Musik, aus der Bachs lutherische Prediger-Identität „spricht". Ein eindrückliches Textzeugnis ist uns mit dem aus seinem Besitz stammenden Exemplar einer von Abraham Calov kommentierten Bibel erhalten geblieben, das Bach mit Randbemerkungen und Unterstreichungen versehen hat. Diese Randbemerkungen – häufig mit einem NB (Nota Bene) eingeführt – spiegeln sein Wissen um die Musik als Trägerin von Gottes Geistigkeit und um das Kantorenamt als den Auftrag, diese Geistigkeit musikalisch zu predigen und zu vermitteln. So lautet Bachs Kommentar zum Bericht über Salomos Tempelmusiker und deren Musik (2. Chronik 5, 13): „Bei einer andächtigen Musig ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart."[27] Zum Bericht von der Ordnung der Tempelmusik durch David (1. Chronik 28) schreibt er an den Rand: „Ein herrlicher Beweiß, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden.", während er das Kapitel über die Einsetzung von

[23] Geck, a.a.O., 59.
[24] Geck, a.a.O., 54.
[25] Geck, a.a.O., 60.
[26] „Luther und Bach", in: Friedrich Smend, *Bach-Studien*, Kassel etc. 1969, 153. Vgl. zu diesem Themenkreis neben der in Anm. 20 genannten Literatur u.a. Hans Preuß, *Johann Sebastian Bach der Lutheraner*, Erlangen und Würzburg 1953; Christoph Trautmann, „‚Calovii Schriften.' 3 Bände, aus Johann Sebastian Bachs Nachlaß und ihre Bedeutung für das Bild des lutherischen Kantors Bach", *MuK* 39 (1969) 145-159; Helene Werthemann, „Bachs ‚Fundament aller gottgefälligen Kirchenmusik'", in: *251. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Berlin 1976; Renate Steiger, „Bach und die Bibel. Einige Anstreichungen Bachs in seiner Calov-Bibel als Selbstzeugnisse gelesen", *MuK* 57 (1987) 119-126.
[27] Zit. nach Trautmann, a.a.O., 152; Faksimile bei Leaver, a.a.O., 97.

Asaph, Eman, Ethan und Idithun zu Tempelmusikern (1. Chronik 25) so zusammenfaßt: „Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller gottgefälligen Kirchenmusik."[28]

Bach wählte für seine Marginalien vor allem Stellen aus dem Alten Testament, während er sich beim Neuen Testament mit wenigen Ausnahmen auf Unterstreichungen beschränkte.[29] Mit dieser Wertschätzung des Alten Testaments stand er auf dem Boden lutherischer Tradition, die ihrerseits in die Frühzeit der christlichen Kirche und zu Paulus zurückführt. Durch Paulus, den „erlauchten Erzvater eines christlichen Judenhasses und Antisemitismus"[30] und durch seine Nachfolger erfährt das Alte Testament und mit ihm die jüdische Thora (die 5 Bücher Mose) eine Umdeutung als Buch der Prophezeiungen auf Christus als den Messias hin und erlebt eine „Christianisierung": Von den Juden als direkte Gottesoffenbarung verehrt, wird es für die Christen zum Zeugnis des „Alten Bundes", dem der neutestamentliche Gnadenbund als eigentlicher Ort der Glaubenswahrheit folgt. Indem die Christen die Thora adaptieren, sie auf die eigene Heilsperspektive umdeuten und ihnen diese Umdeutung zur eigentlichen Grundlage ihres Glaubens wird, grenzen sie in diesem „von den Juden her betrachtet ... größten Raubzug der Weltgeschichte"[31] diejenigen aus dem Heilsgeschehen aus, für die der Pentateuch geschaffen war. Der Juden Festhalten an der alten messianischen Verheißung und ihre Weigerung, in Christus Gott zu erkennen, läßt sie in den Augen der Christen zu den „perfidi iudaei" werden, zu den „ungläubigen, verstockten Juden". So beruht also jede christozentrische Interpretation des Alten Testaments letztlich auf der Verdammung der Juden als Ungläubiger, auch wenn diese Verdammung sich seit langem weitgehend im religionsgeschichtlichen Unbewußten abspielt.[32]

Zur Zeit Bachs war man sich allerdings – was zu zeigen sein wird – über diese Zusammenhänge im klaren. Und auch Bach selbst verstand und benutzte, geborgen in seiner lutherischen Kantoren-Identität, das Alte Testament naturgemäß christozentrisch. Dies zeigen die Eintragungen in seiner Bibel, und dies zeigen viele seiner Vokalkompositionen, in denen er immer wieder Altes und Neues Testament im christozentrischen Sinne zusammenbringt.[33] Daß er sich

[28] Zit. nach Trautmann, a.a.O., 151; Faksimile bei Leaver, a.a.O., 95 und 94.
[29] Vgl. die Tabelle bei Trautmann, a.a.O., 155-160.
[30] Heer, a.a.O., 43.
[31] Heer, a.a.O., 43.
[32] An dieser Stelle möchte ich Dr. Roger Dreyfus meinen herzlichen Dank aussprechen. Ohne seine Bewußtheit der hier angesprochenen Mechanismen, ohne seine Anregungen und ohne seine stete Hilfs- und Gesprächsbereitschaft wäre dieser Aufsatz wohl nie zustande gekommen.
[33] So z.B. im *Actus tragicus*, vgl. unten, S. 50.

dabei auch der Kehrseite dieser christozentrischen Betrachtungsweise – der Verurteilung des jüdischen Glaubens als „perfidia" – bewußt war, zeigen seine Passionen.

Luther und die Juden

Bekanntlich gab es in 2000 Jahren jüdisch-christlicher Geschichte selten Raum für unterschiedliche Messias-Vorstellungen, die gleichberechtigt hätten nebeneinander bestehen dürfen. Gott so tief zu lieben, daß wir ihn mit anderen teilen wollen, ist uns offensichtlich nur schwer möglich. Viel näher liegt uns die Versuchung, uns als Gottes Lieblingskinder zu fühlen, unsere Geschwister zu entwerten, zu demütigen, sogar auszurotten und spät oder gar nicht zu merken, daß wir Gott längst verloren haben und – lutherisch gesprochen – zu Werkzeugen des Teufels geworden sind.

In Bachs geistiger Welt – dem Luthertum – ist der früheste Wortführer dieser religiös begründeten Judenfeindlichkeit Luther selbst. Seine späten Haßschriften gegen die Juden, vor allem *Von den Jüden und ihren Lügen* und *Von Schem Hamphoras* (beide 1543) bezeugen diese von Gott verlassene Seite des Reformators.[34] Hier überschwemmt Luther seine Leser in manischem Wortschwall mit Beschimpfungen und Beschuldigungen der Juden über deren angebliche oder tatsächliche Auffassungen und Einstellungen zu christlichen Glaubensgrundsätzen. Inhaltlich sind diese Ausbrüche eher stereotyp, sprachlich aber in immer neue Wendungen gefaßt, wobei Luthers Vorliebe für eine aus dem Anal- und Fäkal-Bereich stammende Metaphorik offenkundig und in ihrer Grobheit und Unflätigkeit schwer zu überbieten ist.[35] Gleichwohl wurden beide Schriften ins Lateinische übersetzt und – begleitet von Philipp Melanchthons Empfehlung, die Schrift *Von den Jüden und ihren Lügen* enthalte „wahrlich viel nützlicher Lehr"[36] – dem Landgrafen Moritz von Hessen gewidmet.

Der junge Luther hatte sich in seiner Schrift *Dass Jesus Christus ein geborner Jude sei* verständnisvoll den von den herrschenden Machtstrukturen geduckten und verfolgten Juden zugewandt, wobei freilich die Hoffnung mitschwang, „ob ich villeicht auch der Juden ettliche mocht tzum Christen

[34] Zu diesem schwierigen Themenkreis vgl. u.a. C. Bernd Sucher, *Martin Luthers Stellung zu den Juden. Eine Interpretation aus germanistischer Sicht*, Nieuwkoop 1977; vgl. auch die dort angegebene weiterführende Literatur.

[35] Ein Beispiel für diese Art Bildersprache läßt sich unten auf S. 45 nachlesen, andere finden sich beliebig in den genannten Schriften. Zu Luthers analer Fixierung Erik H. Erikson, *Der junge Mann Luther*, Frankfurt 1975.

[36] Reinhold Lewin, *Luthers Stellung zu den Juden*, Berlin 1911, 81.

glauben reytzen."[37] Diese Hoffnung hatte sich gegen Ende seines Lebens gründlich zerschlagen: Die Juden zeigten keine Neigung, zum Christentum zu konvertieren, sie hielten überzeugt an ihrem Glauben fest. Diese Glaubensgewißheit muß Luther mit großer Verbitterung erfüllt haben, denn kein Vorwurf wird in den beiden späten Pamphleten so häufig erhoben wie der der „Verstocktheit" und „Halsstarrigkeit". Für Luther sind dies Todsünden. Denn die Juden hätten sich nicht nur am Tode Christi schuldig gemacht; sie hätten auch dadurch, daß sie Gottes alttestamentliche Prophezeiung, sich in Christus als Mensch zu offenbaren, mißachtet hätten, Gottes Zorn heraufbeschworen, der sich in der Zerstörung des Tempels und im seither andauernden Exil zeige. Dennoch beharrten sie – und dies ist die Todsünde – halsstarrig und verstockt auf ihrem Unglauben und stempelten damit Gott und Christus zu meineidigen Lügnern: „Solchs sage ich zu ehren und stercke unsers Glaubens, und zur schande dem verstockten unglauben der verblendten, halsstarrigen Jüden, welchen Gott jmer und ewig mus ein Lügener sein, als hette er Davids Haus lassen verlesschen [verlöschen], und seines Bunds und Eids, David geschworen, vergessen."[38]

Beklemmender noch als Luthers Beschimpfungen der Juden als Lügner, Lästerer, Teufelskinder – und nach dem Judenmord unseres Jahrhunderts entsetzlicher – sind die berüchtigten sieben „Ratschläge", die Luther am Schluß der Schrift *Von den Jüden und ihren Lügen* seinen Glaubensgenossen für den Umgang mit ihren jüdischen Mitmenschen gibt. Diese Ratschläge sind Ausdruck einer „scharffen barmhertzigkeit", mit der den Juden zu begegnen die Pflicht eines jeden Christen sei; denn es müsse „uns christen kein schertz, sondern grosser ernst sein, hie wider rat zu suchen und unser seelen von den Jüden, das ist: vom Teufel und ewigen tod, zu erretten." Und so schlägt Luther zum Schutze der Christen vor, „Das man jre Synagoga mit feur verbrenne, Und werffe hie zu, wer da kan, schwefel und pech", und dies, weil „darin die Jüden Gott, unsern lieben Schepffer und Vater, mit seinem Son so schendlich gelestert hetten. ... Denn sie des alles brauchen zu lestern den Son Gottes, das ist: Gott selbs den Vater."[39] Außerdem rät Luther, „das man auch jre Heuser desgleichen zerbreche und zerstoere", „das man inen neme alle jre Betbuechlin", „das man jren Rabinern bey leib und leben verbiete, hinfurt zu leren", „das man den Jüden das Geleid und Strasse gantz und gar aufhebe", „das man jnen den Wucher verbiete und neme inen alle barschaft und kleinot" und „das man den jungen starcken Jüden und Jüdin ... lasse ir brot verdienen im schweis der nasen."[40]

[37] Zit. nach Sucher, a.a.O., 59.
[38] „Von den Jüden und ihren Lügen", *WA*, Bd. 53, 471 f.
[39] *WA*, Bd. 53, 536.
[40] Zit. nach Sucher, a.a.O., 256.

Luthers „Ratschläge" hatten Folgen. 1543, im Jahre der Veröffentlichung der Schrift *Von den Jüden und ihren Lügen*, wurde vom sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich ein totales Aufenthalts-, Durchreise- und Handelsverbot gegen die Juden erlassen.[41] Später beriefen sich die Nationalsozialisten auf Luther. Julius Streicher sagte bei den Nürnberger Prozessen: „Antisemitische Presseerzeugnisse gab es in Deutschland durch Jahrhunderte. So wurde bei mir z.B. ein Buch beschlagnahmt von Dr. Martin Luther. Dr. Martin Luther säße heute sicher an meiner Stelle auf der Anklagebank, wenn dieses Buch von der Anklagebehörde in Betracht gezogen würde."[42]

Bach und Müllers „Judaismus oder Jüdenthum"

„Antisemitische Presseerzeugnisse", judenfeindlich freilich weniger im rassistisch-nazionalistischen als im religiös motivierten Sinn und hier häufig an Luther anknüpfend, gab es „in Deutschland durch Jahrhunderte", und es gab sie auch zur Zeit Bachs. Eines davon stand in seinem Bücherschrank.

Bachs Bibliothek gilt als Spiegel seiner lutherischen Gesinnung. Die 81 Bände, deren Titel wir aus dem Nachlaß kennen, haben ausnahmslos theologischen bzw. erbaulichen Inhalt. Zwei Ausgaben der Werke Luthers, die bereits erwähnte kommentierte Bibelausgabe des „streitbaren Lutheraners"[43] Abraham Calov, sowie Werke der lutherischen Theologen Johannes Olearius, August Pfeiffer, Johann Jacob Rambach und Heinrich Müller weisen Bach ebenso als bodenständigen Lutheraner aus wie die auffallend zahlreichen Polemiken gegen andere geistige Richtungen: Das antikatholische *Examen Concilii Tridentini* von Martin Chemnitz etwa, der *Anticalvinismus* von August Pfeiffer oder der *Atheismus Devictus* von Johannes Müller.[44]

[41] Sucher, a.a.O., 37.

[42] Zit. nach Rudolf Pfister, *Von A-Z. Quellen zu Fragen um Juden und Christen*, Gladbeck 1973, 231.

[43] Werthemann, a.a.O., 5; zu Bachs Bibliothek vgl. Friedrich Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Wiesbaden [7]1970, 747ff.; Hans Preuß, „Bachs Bibliothek", in: *Festgabe für Theodor Zahn*, Leipzig 1928, 105-129; Fred Hamel, *Johann Sebastian Bachs geistige Welt*, Göttingen 1952, 93-114; Helene Werthemann, a.a.O., 5-11; Robin A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek / Bach's theological library*, Neuhausen-Stuttgart 1983.

[44] Zu weiteren polemischen Werken vgl. Preuß, a.a.O., 117ff.

Von diesem Johannes Müller, Pastor an St. Peter in Hamburg und Verfasser zahlreicher polemischer Werke,[45] befand sich auch eine 1200 Seiten starke Schrift gegen die Juden in Bachs Besitz, in deren Titel nach alter Tradition die „perfidia iudaica" als zentrale Qualität erscheint: *Judaismus oder Jüdenthum. Das ist: Ausführlicher Bericht von des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstockung.*[46] Im „Ersten Theil" dieser „Streit-Schrifft wider die Jüden" handelt Müller von den „streitigen Fragen, welche unter den Jüden und Christen fürlauffen, in den vornehmsten Stücken des Glaubens und der Religion." Im „Andern Theil" geht es um „streitige Fragen, welche bey den Christen fürlauffen, der Jüden halber, im gemeinen Leben unnd Conversation, die man Casus Conscientiae, oder Gewissens-Fragen nennet." Hier werden Luthers sieben „Ratschläge" zitiert, kommentiert und auf insgesamt 17 erweitert.

In der Vorrede spricht Müller die Hoffnungen aus, die er mit der Veröffentlichung des Buches verbindet. Wie dem jungen Luther geht es auch ihm letztlich um die Bekehrung der Juden von der „perfidia iudaica" zur „fides christiana": „Der Gott Abraham, Isaac und Jacob erbarme sich des blinden Volckes, nehme die Decke Mosis von ihren Augen und sei doch eingedenck des Bundes, welchen er mit ihren Vätern gemacht hat, er rühre kräfftiglich ihre Hertzen, daß sie zu Christo im Glauben und Demuth sich bekehren mögen!"

Verschlössen sich die Juden aber Müllers Bemühen um ihr Heil, würden sie gar „wider mich gruntzen, poltern und schnauben ..., wie sie schon dräuen, und sich vernehmen lassen, so werde ich mit Luthero im 8. Jenischen Teutschen Theil (da er klaget, daß sie immer ärger und ärger worden, je mehr er ihnen helffen wollen)[47] auch meine Meynung ändern müssen, und auff solchen Fall ihnen ein Buch in Lateinischer Sprache entgegen setzen dessen Titul seyn solte: Stinckender Unflath und Speichel, welchen die Jüden dem gecreuzigten Jesus von Nazareth ins Angesicht speyen, darin alle ihre Lästerungen wider Christum und sein Evangelium mit ihren eigenen Worten aus ihren Schrifften möchten entdecket werden."

Am Schluß seines Buches umschreibt Müller die gnadenlosen Maßnahmen, die er für angebracht hält, falls Juden und Christen seinen und Luthers „Ratschlägen" zuwiderhandeln sollten. Die Juden sollen des Landes verwiesen

[45] So z. B. eines *Anabaptismus, oder Irrthum der Wiedertäufer* (1645); einer *Grundliche[n] Antwort und Widerlegung der Entwürffe, mit welchen die päpstlichen Lehrer die lutherische Kirche verdächtig machen* (1673) und eines *Quäkergrewel, das ist abschewlicher Irrthumb der neuen Schwärmer, welche genennet werden Quäker* (1661).

[46] Vollständiger Titel bei Leaver, a.a.O., 116.

[47] Gemeint ist Luthers Schrift *Von den Jüden und ihren Lügen*, erschienen im 8. Band der Jenaer Luther-Ausgabe aus dem Jahre 1568, Deutsche Fassung.

werden, und den Christen droht er mit einem Luther-Zitat, dessen Grobianismus und Judenteufel-Metaphorik er voll beläßt, die ewige Verdammnis an: „Wer aber Lust hat ... solche gifftigen Schlangen und junge Teuffel, das ist, die ärgsten Feinde Christi unseres Herrn, und unser aller zu beherbergen, zu fretzen und zu ehren, und sich zu schinden, rauben, plündern, schänden, zu speyen und zu fluchen, und alles Übels zu leiden begehret, der lasse ihm diese Jüden treulich befohlen seyn. Ists nicht genug, so laß er ihm auch ins Maul thun, oder krieche ihm in den Hindern, und bete dasselbige Heiligthum an, rühme sich darnach, er sey barmhertzig gewest, habe den Teufel und seine jungen Teufel gestärcket, zu lästern unsern lieben Herrn, und das theure Blut, damit wir Christen erkauft seyn, so ist er denn ein vollkommener Christ, voller Werke der Barmhertzigkeit, die ihm Christus belohnen wird am Jüngsten Tage mit den Jüden im ewigen höllischen Feuer“ (S. 1143).

Wir wissen nichts konkretes über Bachs Einstellung den Juden gegenüber. Akzeptiert man aber seine Bibliothek als Spiegel seiner geistig-religiösen Überzeugungen, so wird man cum grano salis auch auf ihn beziehen können oder müssen, was Helene Werthemann über den geistigen Zuschnitt eines orthodoxen Lutheraners jener Zeit schreibt: „Man war ... a priori gegen die Juden, die Schweizer, gegen Rom und im 18. Jahrhundert auch gegen die Pietisten eingestellt und gegen ihre eigene Beschäftigung mit der Bibel. Man konnte daher ... die Erkenntnisse der andern nicht akzeptieren, sondern nur polemisch widerlegen.“[48]

Bach war zwar wohl kein schulmäßig orthodoxer Lutheraner,[49] aber seine Bibliothek bestätigt die Sicht vom „Sohn der lutherischen Kirche“ vollauf: Mit den Lutheranern trat er für die protestantische Konfession ein, und mit ihnen „protestierte“ er gegen die Andersdenkenden: gegen Katholiken, gegen Reformierte und Calvinisten, gegen Atheisten und gegen die Juden.[50]

[48] Werthemann, a.a.O., 10.

[49] In Bachs Bibliothek befand sich z.B. auch ein – freilich polemisches – Werk des Pietisten Spener: *Weyland ... gerechter Eifer wider das antichristliche Papstthum*, Frankfurt 1714. Zu weiteren pietistischen Werken in Bachs Bücherschrank vgl. Preuß, a.a.O., 126.

[50] Vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Katastrophe ist es wichtig, einer möglichen Verwechslung vorzubeugen. Hier geht es nicht darum, Bach einen wie auch immer gearteten Antisemitismus völkisch-rassistischer Prägung zu unterstellen. Hierfür fehlt nicht nur jeder konkrete Hinweis – es ist auch unwahrscheinlich. Bach dürfte wenig oder keinen Kontakt zu Juden gehabt haben. Denn anders als in Hamburg, der Heimatstadt Müllers, war es den Juden in Leipzig nur zur Messezeit gestattet, die Stadt zu betreten und Geschäfte zu machen. Eine jüdische Gemeinde gab es zur Zeit Bachs in Leipzig nicht. Der erste jüdische Haushalt durfte sich 1710 in der Stadt etablieren, und bis zur Jahrhundertmitte lebten nicht mehr als 7 jüdische Familien in Leipzig (*Encyclopaedia Judaica*, Bd. 10, Jerusalem 1971, Artikel „Leipzig“).

Die „Perfidia iudaica" in der Johannes-Passion

In Bachs musikalischem Werk bieten naturgemäß die Passionen als der musikalisch gestaltete Nervenpunkt des jüdisch-christlich-lutherischen Konfliktes Hinweise auf seine polemisch geprägte Einstellung gegenüber den Juden.

Im Karfreitagsgeschehen manifestiert sich aus christlich-lutherischer Perspektive der doppelte Sündenfall der Juden: die Auslieferung Christi an Pilatus und die Weigerung, in Christus Gott zu erkennen und statt dessen blind und verstockt am eigenen Glauben festzuhalten. Damit stellte sich dem lutherischen Kantor, der Christi Passion im geistigen Sinne einer musikalischen Karfreitags-Predigt zu komponieren hatte, eine doppelte Aufgabe: Er mußte nicht nur das heilsbringende Leiden und Sterben Christi zu möglichst sprechendem Ausdruck bringen, sondern auch musikalische Mittel finden, den lutherischen Zorn über „des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstockung" zu predigen. Wie Bach als der vollkommene Kenner und Könner der musikalischen Rhetorik[51] diese Bipolarität musikalisch faßte, zeigt besonders eindrücklich die Johannes-Passion.

Die Polaritäten von Blindheit, Halsstarrigkeit, Verstocktheit auf der einen, Leiden, Liebe, Gnade auf der anderen Seite sind die beiden energetischen Hauptquellen, aus denen die Johannes-Passion ihre Kraft bezieht. Anders ausgedrückt, erfährt die „Lichtseite" von Christi Leiden und Gottes Gnade durch die dicht auskomponierte „Schattenseite" der „perfidi iudaei" einen düsteren Kontrapunkt, der das Licht Christi umso heller strahlen läßt. Der Rhetoriker Bach erzielt diesen Effekt unter anderem dadurch, daß er zur Charakterisierung der verstockten, ungläubigen Juden ein Mittel von genialer Einfachheit und entsprechender Wirkungskraft benutzt: die Wiederholung.

Schon Spitta verweist neben der „beträchtlichen Zahl" der Judenchöre in der Johannes-Passion und ihrem kompositorischen Gewicht auf die parodieartige Unterlegung verschiedener Texte unter musikalisch gleiche Chorsätze dergestalt, daß sich drei musikalisch mehr oder weniger identische, textlich demgegenüber verschiedene Chorpaare ergeben.[52] Zu diesem Punkt bemerkt Spitta:

[51] Erinnert sei an die vielzitierte Äußerung des Leipziger Rhetorik-Professors Johann Abraham Birnbaum, nach dessen Zeugnis Bach „die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, so vollkommen" kannte, „daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten". Zit. nach Arnold Schmitz, „Die oratorische Kunst Bachs", in: *Johann Sebastian Bach*, hg. von W. Blankenburg, a.a.O., 63.

[52] Es handelt sich um die Turba-Paare „Sei gegrüßet, lieber Juden König"/„Schreibe nicht: der Juden König"; „Kreuzige, kreuzige"/„Weg, weg mit dem"; „Wir haben ein Gesetz"/„Lässest du diesen los".

„Man kann nicht behaupten, daß die Musik zu den verschiedenen Texten immer gleich gut paßt", da Textinhalte unterschiedlicher Empfindungsbereiche (z. B. Besorgnis einerseits und Hohn andererseits) die gleiche musikalische Gestaltung erführen.[53]

Die Gliederung in Chorpaare auf Kosten textlich-musikalischer Kohärenz hat die Wissenschaft immer wieder zu Interpretationen herausgefordert. Albert Schweitzer vermutete darin den Wunsch nach gesteigertem dramatischem Ausdruck, ließ aber auch anklingen, Bachs Verfahren könnte zumindest in einigen der Fälle durch Zeitnot motiviert gewesen sein.[54]

Dies Zeitnot-Argument wies Friedrich Smend in seiner berühmten Studie *Die Johannes-Passion von Bach* aus dem Jahre 1926 entschieden zurück. Er verlieh der Diskussion eine neue, bis heute bestimmend gebliebene Dimension, indem er zeigte, daß Bach die Turba-Paare symmetrisch um den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen" angeordnet hat.[55] Hierfür gibt Smend eine außermusikalische, theologische Deutung: Der Choral sei von Bach als geistiger Mittelpunkt des gesamten Werkes gedacht, weil hier „das tiefe und strahlende Glück seinen musikalisch verklärten Ausdruck [findet], das Glück, sich durch Jesu Bande von den eigenen Banden befreit zu wissen ..."[56] Die symmetrisch um das Choral-„Herzstück" herum angeordneten Juden-Turbae verliehen der Passion „künstlerische Geschlossenheit."[57]

Vor diesem Hintergrund sind für Smend die Judenturbae eher strukturierende Elemente. Auf ihren affektiven Inhalt, die Darstellung der „fanatischen, in ihrer Mordlust, ihren wilden Beschuldigungen und Drohungen sich überstürzenden Juden" – so Spittas plastisch-drastische Beschreibung – geht Smend nicht eigentlich ein.[58] Dies tut jedoch bis zu einem gewissen Grade Werner Breig. In seiner Untersuchung „Zu den Turba-Chören von Bachs Johannes-Passion"[59] zeigt er in einer Rekonstruktion des Kompositions-Prozesses, daß Bach die Turba-Chöre ab ovo als Paare konzipiert hat und unterstützt damit die These Smends. Auf der anderen Seite folgt er Spitta, wenn er darauf hinweist,

[53] Spitta, a.a.O., Bd. 2, 354.

[54] Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, 560.

[55] Friedrich Smend, „Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht", in: Friedrich Smend, *Bach-Studien*, a.a.O., 11-21; ders., *Bach in Köthen*, Berlin o.J., 112.

[56] „Die Johannes-Passion von Bach", 19.

[57] *Bach in Köthen*, 112.

[58] Zur Weiterführung von Smends Symmetrie-Gedanken in Richtung auf eine chiastisch-zyklische Symbolisierung vgl. zuletzt Alfred Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel und München 1988, 146; hier auch weitere Literatur zur Turba-Symmetrie in der Johannes-Passion.

[59] Erschienen im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1985) 65-96.

daß sich die musikalische Paar-Struktur nur auf Kosten einer „feineren Charakterisierung" der Texte durchführen läßt. So ist nach Breig die „Wahl der strengen Fugenform" im Falle des Chorpaares „Wir haben ein Gesetz" und „Lässest du diesen los" durch das Textwort „Gesetz" im ersten Chor angeregt und wird damit dem zweiten ohne inneren Grund übergestülpt. Außerdem verbinde sich der Beginn des Themas „deklamatorisch zwangloser mit ‚Wir haben ein Gesetz' als mit ‚Lässest du diesen los'", wobei derartige deklamatorische „Mißlichkeiten" auch an anderen Stellen des zweiten Chores auffielen.[60]

Aus diesem Blickwinkel fügt Breig seinerseits der Smend'schen „Herzstück"-These eine neue Dimension hinzu. Er versteht die „Strukturiertheit der Turbae ... als eine (wenn auch mittelbare) Textdeutung": Die Turbae seien Ausdrucksträger der Feinde Jesu – der Häscher, der Römer und der Juden, und diese „Reden der Gegenpartei" seien „am wirkungsvollsten in Szene gesetzt ..., während die Worte Jesu und auch die des um Gerechtigkeit bemühten Pilatus in gedrängter Kürze und Schlichtheit gegeben sind."[61] Dies formal-musikalische Übergewicht gegenüber der „feinen Charakterisierung" eines wort- und personen-gebundener orientierten Komponierens zeige das Einwirken der Feinde Christi als der Werkzeuge einer höheren Ordnung - des göttlichen Heilsplanes. Da erst die Feindschaft der Juden Christi Opfer und damit die Erlösung von der Sünde ermögliche, sei die Musik, die Christi Widersacher machten, „dem Text adäquat, nur deutet sie ihn nicht ausschließlich aus der Perspektive der handelnden Figuren, sondern in einem gewissen Maße aus einer übergeordneten Perspektive, die hinter den Vordergrundereignissen steht."[62]

Im übrigen relativiert Breig – und hier wird er von Alfred Dürr in dessen kürzlich erschienener Studie über die Johannes-Passion unterstützt – Smends „Herzstück"-These insofern, als er auf der Basis von tonarten-, form- und inhaltsanalytischen Überlegungen zeigt, daß sich die Axialsymmetrie um den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn" zwar auf den Turbae-Teil der Passion, die Verurteilung Christi durch Pilatus also, nicht aber auf das gesamte Werk beziehen dürfte. „Dies alles", so faßt Dürr die Diskussion zusammen, „führt zu dem Schluß, daß den Turba-Chören der Johannes-Passion eine hervorragende und – wegen ihrer zahlreichen Entsprechungen – formstabilisierende Bedeutung zukommt", wohingegen Smends These von der axialsymmetrischen Ordnung des ganzen Werkes mit den Turbae als strukturierendem Element „nicht so gewiß" sei.[63]

[60] Breig, a.a.O., 79f.

[61] Ähnliche Gedanken äußert – auf anderer Bühne – Walter Jens in seinem Buch *Der Fall Judas*, Stuttgart 1975.

[62] A.a.O., 89.

[63] Dürr, a.a.O., 121.

Breigs These, das formale und musikalische Übergewicht der Turbae bei mangelnder Textanpassung verlange eine übergeordnete Deutung, knüpft also bei abweichender Formprämisse gleichwohl an Smends Sicht an, Bach habe mit der Turba-Symmetrie nicht nur einen formstabilisierenden Faktor einführen, sondern auch eine theologisch-heilsgeschichtliche Aussage machen wollen. Genau dies war ja auch seine Aufgabe als musikalisch-rhetorischer Prediger des Karfreitags-Evangeliums. Aus dieser Optik läßt sich Smends und Breigs These konkretisierend und vereinfachend weiterführen, indem sich das vordergründig formale Phänomen der Wiederholungen und die vordergründig „mißlich" erscheinenden Schwächen der Textunterlegung als Ausdrucksträger der „perfidia iudaica", der verstockten und ungläubigen jüdischen Gegenwelt zum Christentum erweisen. Dies soll an Hand des zentralen Chorals „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn" und des einrahmenden Turba-Paares „Wir haben ein Gesetz" und „Lässest du diesen los" gezeigt werden.

Den Choraltext entnahm Bach der Johannes-Passion J. G. Postels, der ihn als Arientext vorgesehen hatte, und unterlegte ihn mit J. H. Scheins Melodie zum Choral „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt", in dem der Opfertod Christi als Offenbarung von Gottes Gnadenbotschaft reflektiert wird.[64] Warum blieb Bach nicht beim Ursprungstext, der ja die angemessenen Passionsgedanken zum Inhalt hatte, sondern versah den altehrwürdigen Choral mit einem Arientext, dessen Aussage der des Choraltextes durchaus nichts substantiell neues hinzufügte?

Vielleicht waren dem musikalischen Prediger Bach die im Druck erschienenen Karfreitagspredigten lutherischer Theologen gegenwärtig, bei denen die Polarität von Gefängnis und Freiheit anläßlich der Gefangennahme und Bindung Christi dergestalt gedeutet wurde, daß die Freiheit mit der Gnade des Neuen Testaments, die Bindung dagegen eher mit den Juden, mit Teufeln oder mit Gestalten des Alten Testaments – dem gefesselten Simson etwa – in Zusammenhang gebracht wurde.[65] Luther hatte das Begriffspaar von Gefängnis und Freiheit explizit auf die Juden gemünzt: „Die leiblich gefängknus des volks Israel ist eine fürbildung der geistlichen gefängknus".[66] Und so mag der Postel-Text Bach den Anlaß geboten haben, auf die christozentrische Perspektive des Alten Testaments hinzuweisen und gleichzeitig ein Schlaglicht auf diejenigen zu werfen, die sich dieser Perspektive verweigern und folglich im Gefängnis selbstverschuldeter Unerlöstheit gefangen bleiben: auf die Juden.

[64] *Musicalisches Gesang-Buch ...*, hg. von Georg Chr. Schemelli, Leipzig 1736, 376f.

[65] Elke Axmacher, *„Aus Liebe will mein Heyland sterben". Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984, 63ff., 220 und 231 (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2).

[66] Zit. nach Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, Leipzig 1878, 2127.

Bach hat also – so könnte man die symmetrische Einrahmung des Gefängnis-Freiheit-Chorals durch die Turba-Fugen deuten – die „geistliche gefängknus" um die Freiheit herumkomponiert, im Sinne des jüdischen Gesetzes, das nach christlicher Auffassung die Freiheit verhindert und gleichzeitig sichtbar macht. Das Ganze ergäbe ein musikalisches „Emblem" im Sinne der barocken „Sinnbildkunst"[67]: Das starre Fugengefängnis des jüdischen Gesetzes wäre durch das „Neue Lied" des Chorals überwunden, wobei im Choral symbolisch auch der Hörer zugegen wäre, der seine Lehre aus dieser Gegenüberstellung zieht: „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß *uns* die Freiheit kommen."

Bach liebte derartige „Embleme", liebte es, das Alte und das Neue Testament, den Alten Bund und das Neue Lied durch je unterschiedliche Kombinationen von Fuge und Choral musikalisch zu symbolisieren. Im *Actus tragicus* werden beispielsweise die Todesgewißheit des Alten Bundes „Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!" durch ein „archaisierendes Fugato"[68], das Neue Testament durch das Sopran-Solo „Ja komm, Herr Jesu, komm" und das zuhörende Gemeindemitglied durch den Choral „Ich hab mein Sach Gott anheimgestellt" emblematisch miteinander verbunden.

Die Fuge hat in ihrer strengen Regelhaftigkeit und kunstvollen Beschränkung eine besondere Eignung für die Symbolisierung von „geistiger gefängknus", von Gleichheit und Beharrlichkeit, und so wurde sie von den barocken Klangrednern auch genutzt. Sébastien de Brossard beschreibt eine Fugenart, die der Veranschaulichung dieser Bildhaftigkeit dient und die er „Fuga perfidiata" nennt, derart, daß der Komponist hier um jeden Preis und mit allen verfügbaren Mitteln dasselbe Muster durchhalten müsse, wie er das auch – folge er einer anderen „Caprice" – mittels des Basso ostinato in der Chaconne oder unzähliger anderer Techniken tun könne: „... Ainsi ... *Fuga perfidiata*, ce sont des Fugues où l'on s'obstine à suivre toujour le même dessein, telles sont les Basses contraintes ou obligées, comme celles des Chacones & une infinitée d'autres manieres, parce que cela dépend uniquement du caprice des Compositeurs."[69]

Die musikalische Perfidia ist nicht an die Fuge gebunden, denn sie ist, wie Brossard sagt, kein Form- sondern ein Affekt-Prinzip, „une affectation". Zur Darstellung ihres Charakteristikums, des konsequenten Durchhaltens desselben Musters, des Dranges zur Gleichheit, ist die Fuge zwar besonders geeignet, aber daneben gibt es viele andere satztechnische Mittel, diesen Affekt hörbar zu machen. Johann Gottfried Walther sagt dazu in Anlehnung an Brossard

[67] Grundlegend zur barocken Emblematik Arthur Henkel / Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

[68] Ludwig Finscher, „Werkerläuterungen" (zum *Actus tragicus*), in: *Das Kantatenwerk* 26, Teldek 1980, 2.

[69] Sébastien de Brossard, *Dictionaire de Musique*, Paris ²1705, Nachdruck Hilversum 1965, 77.

folgendes: „Perfidia ... i. eine Affectation immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen, einerley Gang, einerley Melodie, einerley Tact, einerley Noten u.s.f. zu behalten."[70]

Von daher ist es einleuchtend, das Johann Mattheson die Perfidia in Zusammenhang bringt mit dem Affekt der „Hartnäckigkeit". Im „Dritten Haupt-Stück" des *Vollkommenen Capellmeisters* räumt er „der Hartnäckigkeit eine eigene Stelle unter den zur Klang-Rede bequemen, und zur Erfindung behülfflichen Affecten" ein. Die ließe sich „schön vorstellen", wenn „nehml. in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge angebracht werden, die man sich fest vornimmt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Bey den Welschen ist eine Art des Contrapuncts bekannt, welchen sie *perfidia* nennen[71], und der gewisser maassen hieher gehöret."[72] Mit anderen Worten: Je offensichtlich auffallender und unbequemer die Bedingungen sind, unter denen eine Wiederholung durchgeführt wird, desto ohrenfälliger ist der Affekt der Hartnäckigkeit.

Franz Giegling hat darauf hingewiesen, daß die Perfidia, die sich als musikalische Konfiguration seit dem 16. Jahrhundert nachweisen läßt,[73] auch bei Bach Verwendung findet. So zeichnen in der Kantate *Der zufriedengestellte Äolus* zu Beginn, im „Chor der Winde", Flöten, Oboen und Streicher sowie später der Chor zum Text „Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft, die unserem Wüten Grenzen gibt!" das Tosen des wütenden Äolus, der in der Gruft der sanften Sommerzeit gefangen ist, mit „perfidesk" geführten, hartnäckig einander imitierenden Sechzehntel-Läufen.[74] Im *Äolus*, der übrigens 1725 und damit in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur Johannes-Passion entstand, geht es Bach mithin darum, mittels der Perfidia ein Klangemblem zu schaffen: das hartnäckige Anrasen des Sturmwindes gegen die Sommerzeit – den letztlich sinnlosen Ausbruchsversuch aus einem gottgegebenen Gefängnis.

[70] Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Nachdruck Kassel etc. 1967, 472. Bei Brossard heißt es: „*Perfidia* ... veut dire *Ostination*, c'est à dire une *affectation* de faire toujours la *même chose*, de suivre toujours le *même dessein*, de continuer le *même mouvement*, le *même Chant*, le *même Passage*, les *mêmes figures* de Nottes etc.".
In Bologna nennt man ein Stehaufmännchen (eine Figur mit Bleifuß) „perfidia"; vgl. Franz Giegling, „Die ‚Perfidia', ein wenig beachteter Baustein Barocker Gestaltung", in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 2, Bern und Stuttgart 1974, 47; ders., Artikel „Perfidia" in *MGG* 10 (1962).

[71] Brossards „Contrapunto perfidiato", a.a.O.

[72] *Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister*, Leipzig 1739, Nachdruck Kassel 1954, 18; vgl. and a.a.O., 74.

[73] Der früheste bekannte Beleg findet sich bei Gioseppe Giamberti, *Tessuti con diversi solfeggiamenti ... scherzi, perfidie, et oblighi ...*, Roma 1565. Mein Dank gilt Dr. Franz Giegling für diesen und andere die Perfidia betreffende Hinweise.

[74] Giegling, „Die Perfidia ...", a.a.O., 49; *NBA* I, 38, 3-26.

Ähnliches läßt sich in der Johannes-Passion beobachten. Was im *Äolus* jedoch eher in den Bereich der Karikatur gehört, hat in der Johannes-Passion eine tiefe, existentielle Dimension. Die Perfidia als musikalischer Affekt der Hartnäckigkeit wird von Bach, dem rhetorischen Könner und lutherischen Prediger, verbunden mit dem alten Topos der „perfidia iudaica", der ungläubigen Verstocktheit der Juden. Wenn Bach in der Johannes-Passion mit den Worten Spittas dem Gleichheits-Prinzip „die feine Charakterisierung" opfert, weil „die Musik zu den Texten nicht immer gleich gut paßt", wenn er die Juden-Turbae „mit bedeutenden musikalischen Inhalten bis zum Zerspringen" füllt, wenn er die Wirkung dieser Sätze durch ihre Verdoppelung noch steigert und sie damit zu einem das gesamte Werk prägenden Element macht, dann predigt er mit gewaltiger Wirkungskraft die lutherische Sicht von Unglauben, Blindheit und Verstockung der Juden als Kehrseite von Christi Leiden und Gottes Gnade: die „perfidia iudaica" als dunkles Gegenbild zur „fides christiana".

Diese Gegenüberstellung ist in der Johannes-Passion mit elementarer Kraft vollzogen, die neben anderem durch den übergreifenden Gebrauch bedingt ist, den Bach vom musikalischen Perfidia-Prinzip macht. Anders als im *Äolus* beschränkt er sich nicht darauf, die Gleichheit zu einem strukturstiftenden Element innerhalb nur eines Satzes zu machen. Er tut dies zwar *auch*, indem er den „Gefängnis"-Choral durch zwei spiegelgleiche Fugen einrahmt und damit die formimmanente Eignung der Fuge zur „Affectation, immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen", ausnutzt.

Wichtiger aber ist die Verwendung der Perfidia als strukturstiftendes Element eines ganzen Werkteiles, des „Gefängnisses" Christi. Denn hier wird die strenge und enge Wiederholungsform der drei Turba-Paare[75] zum Inhalt, zum hörbaren Symbol des hartnäckigen und verstockten jüdischen Unglaubens, aus dessen Gefängnis die christliche Freiheit erwächst. In der Matthäus-Passion, die sonst weniger auf Symmetrie angelegt ist als die Johannes-Passion, greift Bach am entsprechenden Ort zum gleichen kompositorischen Mittel: Dort wird die zentrale Passions-Aussage, nach der Christi Leiden die Freiheit der Gläubigen bewirkt, durch den Choral „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe"

[75] „Juden-Turbae" bezieht hier - nicht ganz korrekt – auch den Chor der Kriegsknechte „Sei gegrüßet, lieber Juden König" mit ein, das Pendant zum Chor der Hohepriester „Schreibe nicht: der Juden König". Gleichwohl ist es gerechtfertigt, auch die römischen Helfer des Pilatus in den Verstocktheits-Topos mit einzubeziehen, da diese nur als Vollzugsgehilfen und auf Betreiben der Juden handeln. Für das christliche Abendland war die Hauptschuld der Juden am Tode Christi selbstverständlich. Ikonographisch drückt sich das beispielsweise dadurch aus, daß in einer Miniatur des 15. Jahrhunderts die kreuzigenden römischen Kriegsknechte mit Judenhüten dargestellt werden, mit der Beischrift „Ce sont les felons Juix qui mettent Ihesucrist en la crois".Vgl. Bernhard Blumenkranz, *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*, Stuttgart 1965, 53.

und durch die Arie „Aus Liebe will mein Heyland sterben" ausgedrückt. Und auch hier ist diese Gnadenaussage eingerahmt durch ein wiederum musikalisch gleiches, spiegelbildlich angeordnetes Fugenpaar auf die Worte der Juden: „Laß ihn kreuzigen".[76]

*

Bach als einer der „gewaltigsten Söhne der lutherischen Kirche" war – entsprechend seinem Auftrag als lutherischer Kantor – auch ein gewaltiger Gestalter protestantischer Judenpolemik. Eine Generation nach Bach ließ Lessing *Nathan den Weisen* die Ringparabel von der geschwisterlichen Gleichwertigkeit aller Religionen erzählen. Später befreite Nathans Enkel Felix Mendelssohn Bachs lutherisches Bekenntniswerk aus dem Gefängnis des Vergessens. Dabei erkannte der „Judenjunge" Felix den judenfeindlichen Teil dieser „größten christlichen Musik",[77] während es für den protestantischen Weltbürger Mendelssohn-Bartholdy, dem die Eltern frühzeitig mit der Taufe das „Entréebillet zur europäischen Kultur"[78] verschafft hatten, kaum eine Möglichkeit gegeben haben dürfte, sein schwieriges Erbe zu pflegen.[79]

Dem Hörbewußtsein des heutigen Publikums ist der „perfidia-iudaica"-Anteil von Bachs Passionen gänzlich abhanden gekommen. Wir hören die Johannes-Passion als vollkommenes Kunstwerk, berührt und bereichert durch die musikalische Darstellung vom Leiden Christi oder – je nach Weltanschauung – vom menschlichen Leiden schlechthin, und gebannt durch den aktions- und aggressionsgeladenen Kontrapunkt der Juden- und Kriegsknechts-Chöre. Die dunkle Kehrseite von Bachs Botschaft ist für uns kein Thema mehr.

Vielleicht aber liegt hier eine Herausforderung. Vielleicht könnten Bachs Passionen uns angesichts einer ständig zunehmenden Sensibilisierung und handwerklichen Perfektionierung im Umgang mit alter Musik dazu herausfordern, uns nicht zu sehr auf einen letztlich eindimensionalen und unfruchtbaren Perfektionsanspruch mit all seinen „Verkrustungsgefahren"[80] zu fixieren, auf eine durch die historische Aufführungspraxis vorgegebene und in ihr gefangene historisierende Aesthetik. Vielmehr könnten wir von diesen Werken in ihrer grandios auskomponierten Biplorität dadurch den Impuls für ein gleichbleibend waches, lebendiges Zuhören erhalten, daß wir uns immer wieder neu um ihren geistigen Hintergrund bemühen.

[76] Friedrich Smend, „Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen des Werkes bis 1750", in: *Bach-Studien*, a.a.O., 44; *NBA* II, 5, 201-210.

[77] S. oben, 31.

[78] So Heinrich Heines sarkastisch-realistisches Bonmot; zit. nach Herbert Marcuse, *Heine*, Reinbek 1960, 60.

[79] Zu gleichwohl vorhandenen jüdischen Spuren in den Kompositionen Mendelssohns, vor allem im *Elias*, vgl. Riehn, a.a.O.

[80] Peter Reidemeister, Vorwort zu *Bildung und Ausbildung in Alter Musik*, Winterthur 1987, 6 (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 10).

Im Falle von Bachs Passionen bereitet solch ein Bemühen Schmerzen. Denn diese gewaltigen Zeugnisse protestantischer Kirchenmusik entstanden auf einem Boden, aus dem sich letztlich auch die Kräfte nährten, die zur bisher größten Menschheitskatastrophe geführt haben. Papst Johannes XXIII. fand 200 Jahre nach Lessing große Worte, der ungezählten Juden zu gedenken, die in zwei Jahrtausenden christlich-jüdischer Geschichte im Namen Christi und anderer gekreuzigt wurden: „Son'io Giuseppe il fratello vostro“[81] – „Ich bin euer Bruder Josef“. Und so böte sich vielleicht auch uns, die wir durch Bachs Musik so reich beschenkt sind, mit der alljährlich sich wiederholenden Aufführung der Matthäus- und Johannes-Passion die Gelegenheit, beim Erleben dieser Musik die Bewußtseinsarbeit Felix Mendelssohns fortzusetzen und in Trauer und Versöhnungsbereitschaft unserer „jüdischen Abstammung“ zu gedenken.

[81] Peter de Rosa, *Gottes erste Diener. Die dunkle Seite des Papsttums*, München 1988, 249.

Johann Gottfried Müthels „Technische Übungen“
oder
Von der Mehrdeutigkeit der Quellen

von Peter Reidemeister

> „Die pädagogischen und künstlerischen Leistungen sind in dieser Zeit nicht als zwei ungleichwertige Faktoren anzusehen. Das Pädagogische ist so gut künstlerisch wie das Künstlerische pädagogisch ist. Erst die Moderne hat Beides getrennt und das Technisch-Bildende zumeist zur Etüdenschablone degradiert.“ (Leo Schrade[1])

Es sind vor allem drei Aspekte, die es nahelegen, eine Interpretation von Müthels rätselhaften „Technischen Übungen“ vor dem Hintergrund jener „Abwege und Abgründe“, die der Bandtitel nennt, zu versuchen.

1. Der Eifer, mit dem Müthel (1728-1788) diese beiden umfangreichen Sammlungen von Fragmenten und Materialien anlegt, kontrastiert auffällig mit seiner Blockiertheit beim Publizieren bzw. Zu-Ende-Bringen von Werken. In dem „Brief an einen Freund“ bekennt er von sich selbst: „Bey mir ist manches, das bey guter Laune und bey heitern Stunden entworfen, nur bloß der Anlage nach vorhanden, und wartet auf eine glückliche Disposition des Geistes, um weiter ausgearbeitet zu werden, weil ich nicht gerne arbeite, wenn der Geist nicht dazu aufgelegt ist. Diese wahre Heiterkeit des Geistes zur Arbeit erscheint bey mir nur sparsam.“[2] Das vielschichtige Material der „Technischen Übungen“ kompensiert sehr aufschlußreich das auch von den Zeitgenossen[3] mit Bedauern konstatierte kleine Oevre dieses originellen, offensichtlich zum Verschrobenen[4], ja Depressiven[5] neigenden Komponisten und ist deshalb, über die biographische Perspektive hinaus, als Quelle für die Arbeitsweise und das Stil-

[1] Leo Schrade, *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik*, Leipzig 1927, 42.

[2] *Carl Burney's der Music Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen.* Aus dem Englischen übersetzt... Hamburg 1773. Reprint Kassel etc. 1959, Dritter Band, 273.

[3] Vgl. Erwin Kemmler, *Johann Gottfried Müthel (1728-1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit*, Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas, im Auftrage des Johann Gottfried Herder-Instituts herausgegeben von Ernst Bahr, Nr. 88, Diss. phil. Saarbrücken 1970, Marburg/Lahn 1970, 102-106.

[4] Vgl. den Bericht eines Zeitgenossen: „Auch befand sich ein ganz vortrefflicher Klavierspieler, Namens Müthel, hier, der aber seine sonderbaren Launen hatte. Eine davon bestand darin, daß er sich nie anders als zur Winterzeit hören ließ, wenn tiefer Schnee auf den Straßen lag, um – wie er sagte – nicht durch das Gerassel der vorbeifahrenden Wagen gestört zu werden“ (cit. nach Erwin Kemmler, op. cit., 83).

[5] Laut mündlicher Familientradition soll er „in seinem späteren Alter sehr griesgrämig gewesen sein und zu Trübsinn geneigt haben“ (Kemmler, op. cit., 83).

verständnis der Carl Philipp Emanuel Bach-Zeit nicht hoch genug (und unter Umständen sogar höher als das Vorhandensein einiger weiterer fertiger Werke) einzuschätzen. Ein Suchen nach Neuem, Bizarrem, Virtuos-Rauschendem, „nach dem Einmaligen, Noch-Nie-Dagewesenen"[6] wird da erkennbar, das sich quasi nur „in Fetzen" einstellt und in verschiedenster Hinsicht erst erprobt werden muß.

Ob diese Situation des Ringens um ein neues musikalisches „Vokabular" ein generationsbedingtes Kompositionsproblem war oder eher in Müthels Persönlichkeitsstruktur wurzelte, bleibe dahingestellt. Und ebenso muß offenbleiben, ob mit diesem musikalischen Vorrat, den die „Technischen Übungen" enthalten, in Verbindung zu bringen ist, was Ebelings Müthel-Biographie außerdem noch berichtet: „Herr Müthel hat noch Kompositions von allerley Gattung liegen, die er zu verschiedenen Zeiten verfertigt hat, und wovon er vermuthlich noch Eins und das andere drucken lassen wird."[7]

2. So marginal die „Technischen Übungen" auch immer in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher Erwähnung gefunden haben, so unterschiedlich sind die Interpretationen, die über Sinn und Zweck ihrer Zusammenstellung von den verschiedenen Forschern aufgestellt worden sind. Im Gegensatz zu dem später vielleicht von Bibliothekarshand, nicht von Müthel selber hinzugefügten Titel „Technische Übungen" nennt H. Kelletat[8] unsere Sammlungen 1933 „das Hauptwerk Müthels" (das Denken bzw. die Terminologie der Musikwissenschaft hat es bekanntlich außerhalb der Kategorie „Werk" immer schwer); R. Sietz[9] spricht 1935 überraschend (und überragend) weitsichtig von „einem Blick in des Meisters Lehr- und Schaffenswerkstatt" bzw. von „einer Art Anleitung zum Phantasieren"; dem folgend, bezeichnet W. Salmen[10] 1961 dieses „Hauptwerk Müthels für die Orgel" als eine „vollständige Schule der Orgelimprovisation"; R. G. Campbell[11] vergleicht 1966 das Material mit einem „set of notes for a musical instruction book"; E. Kemmler[12] reiht die Handschrift 1970 unter die Kategorie „Kompositionen für Orgel" ein und widerspricht Kelletat, der Müthel auf Grund der „Technischen Übungen" als „Orgelpädagoge der Tradition" eingestuft hatte, indem er betont, dieses „Werk" sei gerade *nicht* tradi-

[6] Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753-1763", in: *Mf* 10 (1957) 466-479, hier 476.

[7] Charles Burney, op. cit., 273.

[8] Herbert Kelletat, *Zur Geschichte der deutschen Orgelmusik der Frühklassik*, Kassel 1933, 35.

[9] Reinhold Sietz, „Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach", in: *BJb* 1935, 33-96, hier 64.

[10] Walter Salmen, „Johann Gottfried Müthel, der letzte Schüler Bachs", in: *Festschrift für Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, 351-359, hier 356.

[11] Robert Gordon Campbell, *Johann Gottfried Müthel, 1728-1788*. Diss. phil. Indiana University, Bloomington 1966, (Order No. 66-14, 807), ms., 218-233, hier 220.

[12] Erwin Kemmler, op. cit., 159.

tionell; P. Schleuning[13] differenziert 1973 in (ebenfalls) „Beispiele zum Projekt eines großen Lehrwerks" in Bezug auf Müthels erste Sammlung bzw. eher „Skizzen- und Kompositionssammlung" in Bezug auf die zweite; und R. Rapp erwähnt die „Technischen Übungen für den Orgelunterricht".[14]

Üblicher- und bedauerlicherweise neigt ja die Musikwissenschaft dazu, einen Gegenstand *entweder* in dem einen *oder in* dem anderen Sinn zu deuten, ohne die Doppelsinnigkeiten und Mehrdeutigkeiten zu beachten, von denen die Geschichte voll ist. So ist an allen erwähnten Bezeichnungen und Erklärungen unserer Handschrift etwas Zutreffendes zu erkennen, – unzutreffend ist nur ihre Einschränkung auf jeweils *ein* Kriterium (ausgenommen, wie gesagt Sietz), die gerade den Blick auf die Zusammengehörigkeit und Dialektik zwischen den Kriterien verstellt. Wir werden also untersuchen müssen, inwieweit unsere Sammlung aus „technischen Übungen" im eigentlichen Sinn oder / und Improvisationsstudien oder / und Kompositionsskizzen besteht.

3. Im Falle, daß sich eine Separierung dieser Funktionen hier nicht beweisen ließe, daß im Gegenteil Fragmente, die sich eindeutig als Kompositionsskizzen, und solche, die sich als Übungsmodelle verstehen lassen, daß Abschnitte, die als „schwere Stellen" von woanders abgeschrieben, und solche, die als Ideen anscheinend neu festgehalten wurden, bunt durcheinander gewürfelt sind und daß sich die Schichten überlagern, müßte man diesen Befund der heutigen, wohl seit Czernys Zeiten[15] selbstverständlichen und doch so abwegigen Auffassung gegenüberstellen, wonach Instrumental- (und Vokal-) *Technik* und *Musik* – sei es im stilistischen Verständnis, sei es im kompositorischen Denken, oder sei es im improvisatorischen Umgang mit den Elementen eines Stils –, zwei verschiedene Dinge sind, – eine Auffassung, die in der Musikausbildung noch heute – auch und gerade bei alten Instrumenten und historischem Gesang – sehr zählebig ist.

Wie eng Technik und Komposition damals zusammengehörten, geht aber schon aus zwei lapidaren Formulierungen hervor, wie sie in den erwähnten „Lebensumständen" Müthels zu lesen sind: Der Vater „schickte ihn hernach nach Lübeck zu Herrn J. Paul Kuntzen, zum Unterricht *in der Komposition und im Spielen.* "[16] Später war seine „Hauptabsicht, bey dem großen Seb. Bach in Leipzig, *sowohl im Spielen als in der Komposition* noch ein Mehres zu erlernen, und sich die zur Musik erfoderlichen Wissenschaften zu erwerben."[17]

[13] Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973, 117-121.

[14] Regula Rapp, „ ‚... daß Kenner und Liebhaber davon zufrieden seyn können ... Der Komponist Johann Gottfried Müthel", in: *Musica* 43 (1989) 476-482.

[15] Vgl. Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier ...*, Kassel und Zürich 1983.

[16] Charles Burney, op. cit., 269.

[17] op. cit., 270.

Wir wissen, daß Bachs Unterricht tatsächlich stets auf die Integration von Technik und Komposition ausgerichtet war und daß er damit in einer Jahrhunderte langen Tradition stand.[18] Aber während wir es heute in der Alten Musik selbstverständlich finden, daß jeder Rabenkiel und jede Schweineborste im Instrumentenbau original zu sein haben, sind wir bei dieser mindestens ebenso konsequenzenreichen Frage im Zusammenhang mit der Musikausbildung erstaunlich tolerant und kompromißbereit.[19]

Müthel, geboren 1728 als fünftes von neun Kindern eines Stadtmusikers und Organisten in Mölln (Schleswig-Holstein), war schon als 19-Jähriger Kammermusiker und Organist am Hof in Schwerin, wo neben dem Orgeldienst und der Kammermusik das Unterrichten der herzoglichen Familie zu seinen Verpflichtungen gehörte. Hier erhielt er 1750 den erwähnten Urlaub für ein „Fortbildungsstudium" in Leipzig. Bach nahm den 22-Jährigen auch zum Wohnen in sein Haus auf, und gemeinsam mit den Schülern Altnikol und Kittel erhielt Müthel während etwa drei Monaten die letzten Stunden des bereits erblindeten Meisters. So ist es zu erklären, daß der Name Müthel unter den Schreibern der Berliner Bach-Handschriften vierzehnmal und unter den Possessoren viermal vorkommt.[20] Abgeschrieben hat der Student unter anderem die „Chromatische Fantasie", die Fantasie c-moll, BWV 906, und Teile des Orgelbüchleins. Zeit seines Lebens hat er sich immer stolz als Bach-Schüler bekannt; und in seinem später selbst erteilten Unterricht wird diese Leipziger Erfahrung mit Sicherheit ihren Niederschlag gefunden haben, was für unser Thema insofern von Bedeutung ist, als die „Technischen Übungen" , wenigstens teilweise, in einem – wie auch immer gearteten – Zusammenhang mit musikalischer Ausbildung gestanden haben.

Nach Bachs Tod waren weitere Stationen von Müthels Studienreise Naumburg (bei Altnikol), Dresden (bei Hasse und Pisendel), Potsdam und Berlin (bei Carl Philipp Emanuel Bach) sowie Hamburg (bei Telemann). Nur zwei Jahre blieb er danach noch am Schweriner Hof, dann wanderte er 1753 nach Riga aus, der Hauptstadt Livlands, wo er zuerst zwei weitere Jahre als Leiter der kleinen Kapelle des russisch-kaiserlichen Geheimen Rats von Vietighoff und dann bis zu seinem Tode als Organist an der Rigaer Hauptkirche St. Petri wirkte. Daneben hat er sich im Kreise der zahlreichen Rigaischen Musikliebhaber wohl in größerem Umfang als Lehrer betätigt. Er starb 1788, im selben Jahr wie Carl Philipp Emanuel Bach, im Alter von 60 Jahren bei Riga.

[18] Vgl. u.a. Salomon Kaswiner, *Die Unterrichtspraxis für Tasteninstrumente (1450-1750) mit besonderer Berücksichtigung der Vorformen der Klavieretüde*, Diss. phil. Wien 1930, ms.

[19] Vgl. die Thematik des Bandes 10 (1986) dieser Reihe: *Bildung und Ausbildung in Alter Musik.*

[20] Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien, ed. Walter Gerstenberg, Heft 2/3), Trossingen 1958, 136 bzw. 146.

Zahlreiche Zeitgenossen haben an Müthel seine, scheint es, überragende Virtuosität und Brillanz als Spieler hervorgehoben. Daniel Schubart hält ihn für einen „der ersten und tiefsinnigsten Orgel- und Flügelspieler“[21] und schreibt 1775 über ihn: „Kenner, die ihn spielen hörten, können nicht genug die Geschwindigkeit, Richtigkeit und Leichtigkeit bewundern, womit er über Gebirge von Schwierigkeiten wegsetzt.“[22] Burney hatte in seinem eigenen Text über die technischen Ansprüche in Müthels Werken bemerkt: „Wenn ein angehender Clavierspieler alle Schwierigkeiten überwunden hätte, die in Händels, Scarlattis, Schoberts, Eckharts und C. P. E. Bachs Clavierstücken anzutreffen sind, und, wie Alexander, bedauerte, daß er weiter nichts zu überwinden hätte, dem würde ich Müthels Kompositions vorschlagen, als ein Mittel, seine Geduld und Beharrlichkeit zu üben.“[23] Forkel erwähnt Müthel im *Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782* als „Schüler des sel. Joh. Seb. Bach, und sehr starken Clavierspieler“.[24] Und Reichardt schreibt: „So sehr er originell ist im Ganzen genommen, so nähert er sich doch vielleicht am meisten, besonders auf einer gewissen Seite, dem Hamburger Bach; nur daß er, besonders in seinen Claviersonaten, die Bachische Zärtlichkeit verläßt, rauschend wird, und sich in große Schwierigkeiten verwickelt. Neuheit der Gedanken, besonders in fortschreitenden Gängen, und Anmuth charakterisieren seinen Styl. Seine Instrumentalbegleitungen sind aber fast alle durchgehends zu schwer, und erfordern ohne Ausnahme – Meister. Er klagt über den Mangel der Heiterkeit des Geistes, und dies ist vermuthlich eine mit von den Ursachen, warum er noch nicht so viel bekannt gemacht hat, als tausend so gepriesene Virtuosi, die ihre Schäferstunden nicht erwarten, und sich zur Strafe immer ausschreiben.“[25]

Müthels erhaltene Werke gliedern sich in folgende Gruppen:[26]

1.) Die Klaviersonaten, davon 3 gedruckt 1756;
2.) Die Klavierkonzerte, davon 2 gedruckt 1767;
3.) Die Klavier-Variationszyklen, davon 2 gedruckt 1756;
4.) Zwei Sonaten für zwei Klaviere, darunter das „Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel oder 2 Fortepiano“ Es-dur, gedruckt 1771, Müthels bekanntestes Werk;

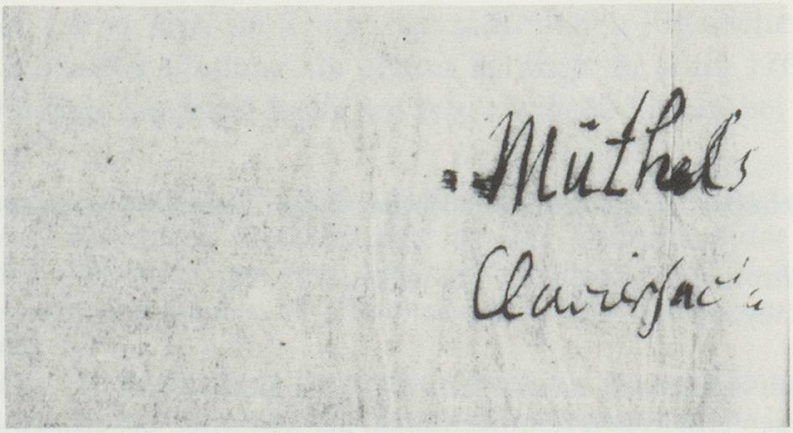
[21] Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (entstanden 1784), Wien 1806, 99.
[22] *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775*, I Ulm 1775, 94.
[23] Charles Burney, op. cit., 268.
[24] op. cit., 117.
[25] *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Alethinopel, 38.
[26] Näheres zu den erhaltenen Kompositionen bei Kemmler, op. cit., 96-101.

5.) Die „45 Auserlesenen Oden & Lieder von verschiedenen Dichtern", gedruckt 1759;
6.) Einige wenige Werke für verschiedene Instrumente wie z.B. zwei Fagottkonzerte oder die Flötensonate (alle handschriftlich);

Für die Orgel – „sein" Instrument – ist offensichtlich kein einziges Werk im Druck erschienen.

Die beiden Handschriften der „Technischen Übungen" werden unter der Signatur 15762/1 und 15762/2 in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt. Die erste Sammlung besteht aus 30 Blättern von verschiedenster Papierqualität und unterschiedlichem Format, die wohl ursprünglich separat bestanden haben und erst später zusammengeheftet wurden. Die zweite Mappe umfaßt 19 Bogen zu je zwei querformatigen Blättern, wobei das Querformat aber nicht ursprünglich ist, sondern durch das waagerechte Durchschneiden von ehemals hochformatigen Bögen zustandegekommen ist – also schon äußerlich alles andere als ein fertiges „Werk", sondern ein pragmatisch zusammengestelltes und gewachsenes Kompendium, das heute den Umfang von ca. 95 eng beschriebenen Seiten aufweist. Eine Widmung gibt uns Auskunft über den Weg der Handschriften aus Müthels „Werkstatt" über seinen Bruder, den Erben, in die Berliner Bibliothek. „Herrn Pölchau / Wohlgebohrn", steht da auf der Rückseite des vorderen Umschlags, „Mit Baron Arnims besten Dank / und dem Wunsche einer / glücklichen Reise" - ein Abschiedsgeschenk also an Georg Johann Daniel Poelchau (1773 bei Riga geboren, 1836 in Berlin gestorben), den großen Musikhandschriftensammler und späteren Bibliothekar der Berliner Sing-Akademie, dessen riesige Sammlung, die auch die heutigen Berliner Bach-Handschriften einschloß, 1841 von der (damals) Königlichen Bibliothek erworben wurde. Poelchau stand in Livland übrigens auch in direktem Kontakt mit dem Bruder und Erben Müthels, von dem er weitere Manuskripte Johann Gottfrieds erhielt.

Von zeitgenössischer Hand geschrieben, findet sich auf dem hinteren Umschlag des ersten Konvoluts die Notiz „Müthels Claviersachen",



wohingegen der heute übliche Titel unserer Sammlung, „Technische Übungen", mit Bleistift geschrieben, nur auf dem Umschlag des zweiten Konvoluts vorkommt.

Die erste Seite (die nicht der intendierte Anfang des Materials gewesen sein muß – die Paginierung stammt jedenfalls von späterer Hand – zeigt ein für die ganze Sammlung charakteristisches Bild (Abbildung 1). Wir sehen kurze, durch Doppelstrich getrennte Fragmente für Tasteninstrument, deren Ende offen bleibt und deren Fortsetzung in der Regel durch Kustoden skizzenhaft angedeutet oder durch ein einfaches „etc." bezeichnet ist.[27] Zwei Fragen stellen sich unmittelbar. Erstens: Was hat für den Schreiber an diesen Fragmenten ihre notierungswürdige Besonderheit ausgemacht? Hat Müthel hier, entsprechend dem Titel der Sammlung, eine instrumentaltechnische Absicht verfolgt, also „schwere Stellen" niedergeschrieben, oder hat er musikalische Einfälle, sei es für sich, sei es für Schüler, notiert? Zweitens: Haben wir es mit Ab- oder mit Erstschriften zu tun, wobei Abschriften entweder von fremden Werken oder von eigenen Skizzen erfolgt sein können und Erstschriften entweder einen Kompositionsprozeß oder eine Improvisation am Tasteninstrument wiedergeben könnten?

Das erste Fragment stellt einen Unisono-Passus dar, dessen erinnernswerte Merkmale im *musikalischen* Sinne in der eleganten Modulation von c-moll nach B-dur, im Kontrast zwischen aktivem, prägnantem Unisono und cantablem, nachsatzartigem Terzengang oder in der Staffelung der rhythmischen Ebenen Zweiunddreißigstel, Sechzehntel und Achtel bestanden haben mögen, *technisch* gesehen im Übergang von der engen Handhaltung im Laufe der Zweiunddreißigstel (Umfang: eine Quinte) zur Spreizung der Hand während der Sechzehntel (Umfang: eine Septe) und zurück zur engen Haltung für die Achtel. Fragment 2 deutet eine Quintfallsequenz an unter Offenlassung des Fortgangs; auf musikalischer Seite ist hier infolge der viermaligen Wiederholung einer Sechzehntel-Figur im 1. Takt und der zweimaligen Wiederholung im 2. Takt nicht allzuviel herauszulesen, auf der technischen Seite dafür umso mehr: Problem Nr. 1 im ersten Takt: Der Triller auf der 3. Note setzt auf Grund der Tonrepetition ein rasches Aufheben der Taste voraus; Probleme im zweiten Takt bestehen im Fingersatz (besonders wenn bei weiterem Verfolgen der Sequenz der Halbton zwischen schwarzen und weißen Tasten verschieden liegt) und wieder im Zusammenziehen bzw. Dehnen der Hand; außerdem prägen Wiederholungen beim Üben die Schwierigkeiten dem Gedächtnis und der Hand ein, und die Sequenzen bedingen das Greifen ein und derselben Figur auf den verschiedensten Tastenkonstellationen.

[27] Auf das Phänomen „Fragment" wird später noch einmal eingegangen, s.u. S. 82.

Genau dasselbe gilt für Fragment 3, das, ebenfalls zweitaktig und in Sechzehntel-Bewegung, auf denselben Prinzipien beruht, aber mehr als das vorige Beispiel den Aspekt der Tonleiter mit einbezieht. 2. System / 1. Fragment stellt, bei gleichem harmonischem Verlauf und gleicher Sequenzanordnung, das Problem der Tonrepetition in der Vordergrund. Aber es gibt ein winziges Pünktchen an der sonst so evidenten Möglichkeit, daß wir es hier mit Übungsmaterial für die Fingertechnik zu tun haben, und da ist immerhin Vorsicht vor zu schnellen Entscheidungen am Platze: Wenn wir uns nämlich in den 2. Takt hineinversetzen und in seiner zweiten Hälfte, gemäß dem Gang der Dinge, von D nach G weitermodulieren wollen, so müßte doch beim letzten Achtel das cis in ein c aufgelöst sein. Und außerdem: Warum, wenn es lediglich eine „technische Übung" ist, den Verlauf, der dann von A-dur nach D-dur in Takt 2 sicher über G-dur, C-dur etc. weitergehen dürfte, ausgerechnet bei h-moll anfangen? Bestätigt wird der Zweifel im vorausgegangenen Fragment. Hier treffen wir nämlich hinsichtlich der nicht notierten weiteren Modulation dasselbe Problem an: Im letzten Takt müßte eigentlich es und im 2. Teil noch womöglich as vorgezeichnet sein, um den Weg zur nächsten Tonartenstation, Es-dur, zu bahnen. Ist der Eindruck, daß die weiteren Modulationen nicht ins Auge gefaßt, auch kein „etc.", nicht einmal Kustoden am Ende der Abbruchstelle gesetzt sind, ein Zeichen dafür, daß es sich um *musikalische* Einheiten, Ideen, Partikel, eben: Fragmente handelt und nicht so sehr (oder nicht in erster Linie) um „*technische* Übungen" in Sequenzen, die ja in weitere und noch schwerere Tonarten hätten fortgesetzt werden können? Auch das nächste Beispiel basiert auf dem Grundsatz der Sequenz mit allen pädagogischen Wirkungen auf der spieltechnischen Seite, hat aber wieder sonst nichts gemeinsam mit den vorherigen Fragmenten, weist insbesondere keine irgendwie geartete Progression des Schwierigkeitsgrades auf; der Beginn der Sequenzenkette bei d-moll bei vorauszuhörendem weiterem Dur-Verlauf nimmt ebenfalls wunder und deutet auf primär musikalische, allenfalls sekundär technische Absicht hin.

Was nun im 2. System / 3. Beispiel folgt, fällt in jeder Hinsicht aus dem bisherigen Rahmen und gibt neue Rätsel auf. Wir haben es mit einem Fugenthema in dorisch notiertem f-moll zu tun, um dessen technische Seite es schlechterdings nicht gehen kann, dessen kontrapunktische Fortsetzung aber der detaillierten Ausarbeitung harrt, sei es im kompositorischen, sei es im improvisatorischen Sinne. Die rechte Hand ist, anders als in den übrigen Fragmenten, altmodischer- oder aber theoretisierenderweise im Sopranschlüssel notiert, was allenfalls zu der Annahme berechtigt, das Thema sei von irgendwoher abgeschrieben und nicht als eben gefaßte Idee notiert. Natürlich ist zu fragen, ob der Einsatz des Comes wirklich an diesem Punkt im Verhältnis zum Dux erfolgen soll, denn der Comes setzt ja in der Regel erst nach Abschluß des Themas im Dux ein; was hier notiert ist, würde eventuell gleich die Möglichkeit einer Engführung ins Auge fassen. Ob mit dieser Frage auch die
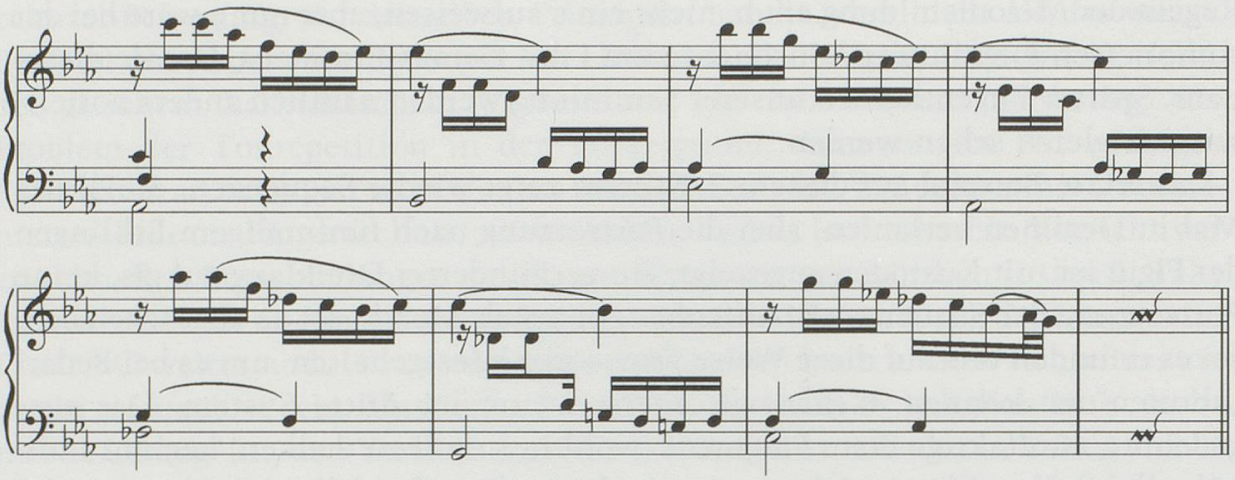
Korrektur am Ende des 1. Takts zu tun hat? Das Thema müßte hier nach allen Regeln der Melodiebildung ein b, nicht ein c aufweisen, aber nur c wäre bei der so notierten Engführung konsonant zum f des Comes-Einsatzes, b wäre dissonant. Spätere Fugenthemen unserer Sammlung werden nämlich anders notiert, wie wir gleich sehen werden.

Das letzte Beispiel auf diesem 2. System zeigt wieder Sequenzen, die dieses Mal in Dezimen verlaufen, aber die Fortsetzung nach fünfmaligem Erklingen der Figur ist mit Kustoden angezeigt: ein verminderter Dreiklang auf gis, keine Fortsetzung der Sequenz; also offenbar ein Stück Musik, sei es abgeschrieben, sei es erfunden und auf diese Weise provisorisch festgehalten, um es bei Bedarf „abrufen" zu können. Gehen wir zuerst weiter ins dritte System. Das ausgedehnte, fünftaktige erste Fragment (wohl in f-moll zu denken) beginnt individuell, nicht wie eine Übung, greift dann aber ebenfalls das Element der Sequenz auf, deren Fortsetzung mit „etc." offengelassen wird; die Sequenzkette scheint aber in dem Moment abgebrochen, wo sie auch in einer Komposition abbrechen könnte. Das nächste Fragment bestätigt die geradezu als Besessenheit zu bezeichnende Sequenzfreudigkeit, der wir im ganzen Manuskript auf Schritt und Tritt begegnen – sie wirkt wie ein roter Faden, bzw. *einer* der roten Fäden durch den so heterogenen Inhalt.

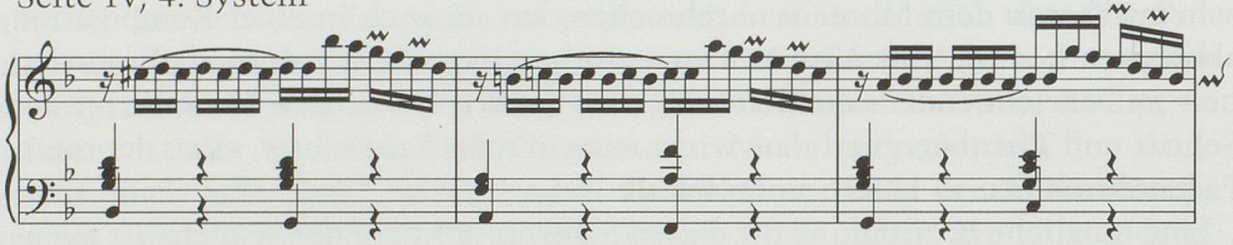
Eine mögliche Begründung für diesen Schwerpunkt auf der Sequenz ist eventuell in Müthels besonderem Interesse an „arbeitenden" Passagen unter ostentativer Zur-Schau-Stellung von technischer Schwierigkeit zu suchen. In Erinnerung gerufen seien erstens alle zeitgenössischen Berichte über seine Virtuosität als Spieler, zweitens Urteile von Burney, Schubart und Reichardt über diejenige Seite an Müthel als Komponist, wo er Besonderes und Neues gebracht hat. „Die Gänge und Passagien sind ganz sein eigen, und machen seiner Hand und seinem Kopfe viel Ehre", hatte Burney gesagt; Schubart nannte ihn „eigensinnig in den Gängen", und Reichardt attestierte ihm „Neuheit der Gedanken, besonders in fortschreitenden Gängen". Die meisten Fragmente in seinen „Technischen Übungen" widerspiegeln Müthels Suche nach neuen Möglichkeiten auf diesem Gebiet, das ihn als Spieler ebenso herausgefordert zu haben scheint wie als Komponist: Hier hat er sein Eigenstes gegeben, und unsere Manuskripte liefern den Beweis,wie sehr dieses Element im Zentrum seines Interesses stand.

Als Beispiele seien hier einige dieser „Gänge" und Sequenzen ausgewählt:
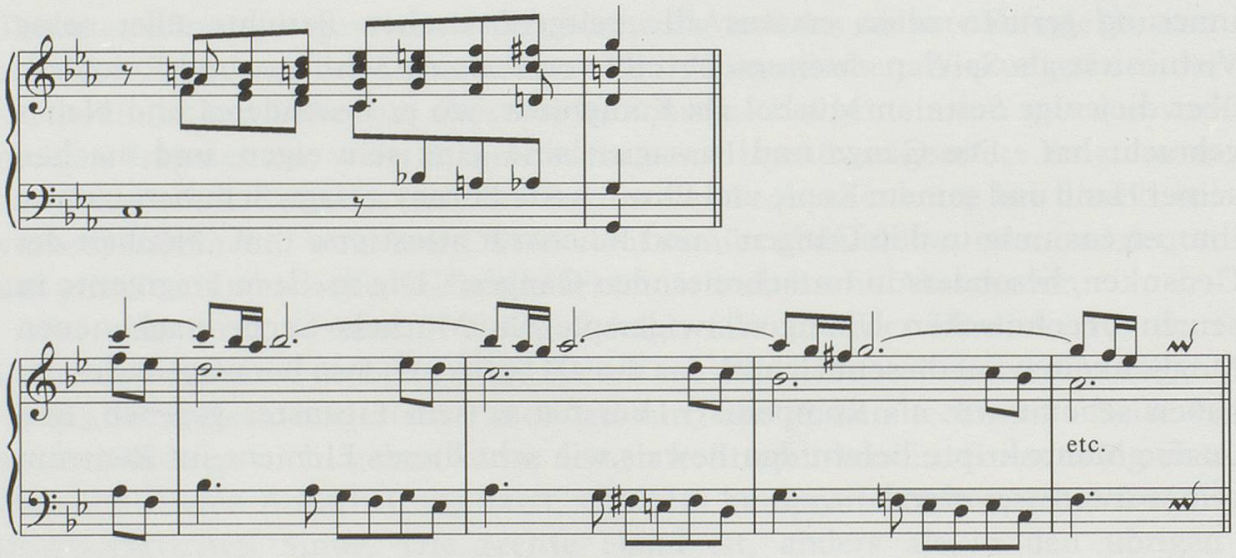
Seite 1, 4. System
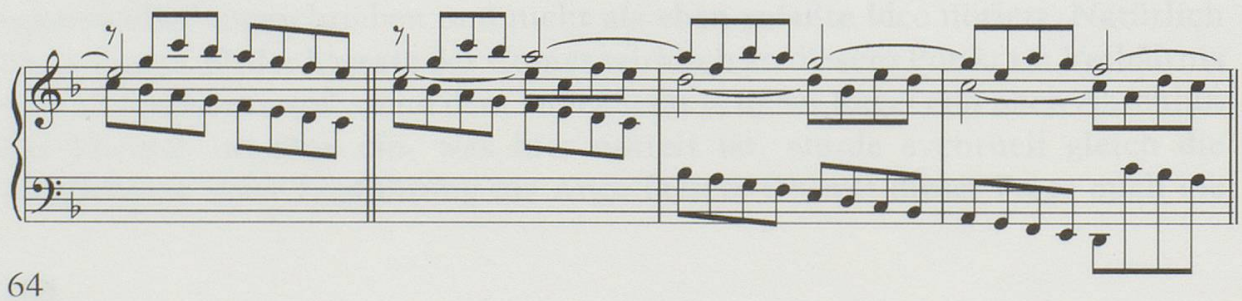


Seite 1v, 4. System
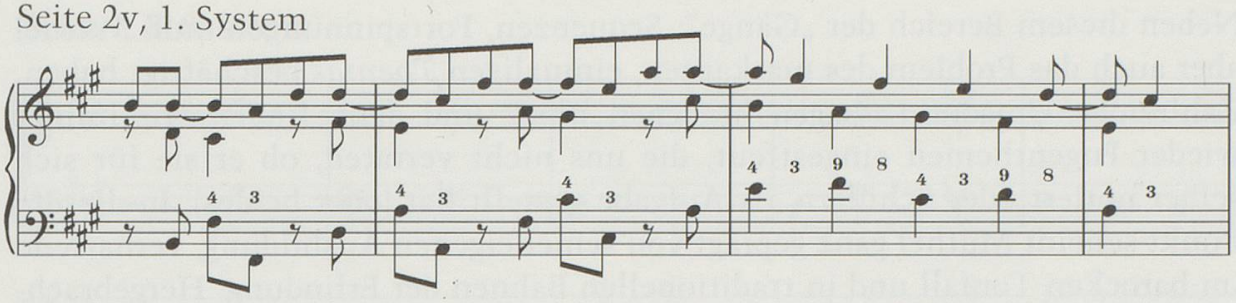


Seite 1v, 5. System
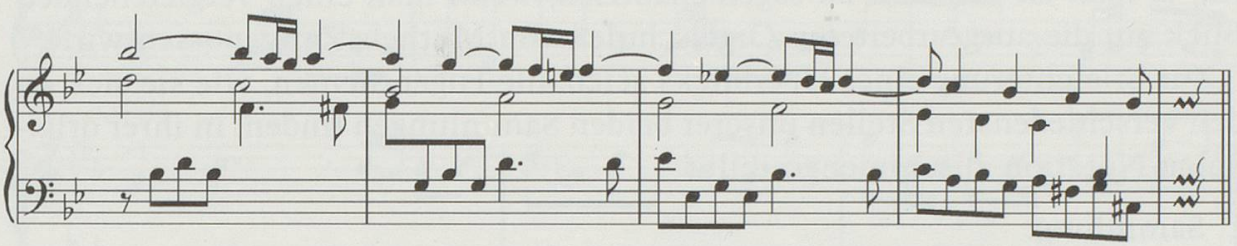


Seite 2, 4. System
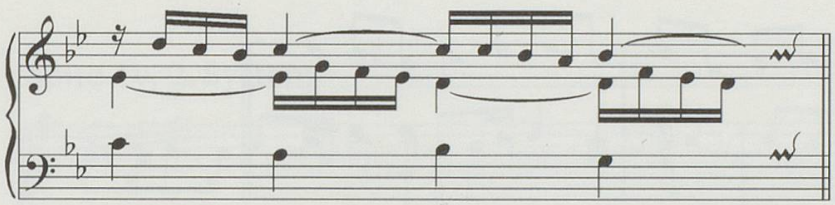


Seite 2v, 1. System
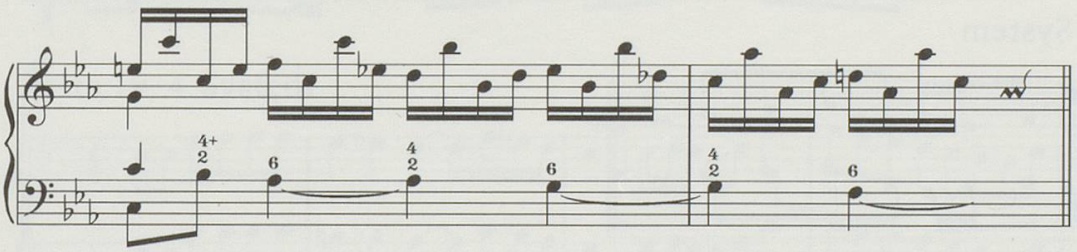


Seite 2v, 5. System



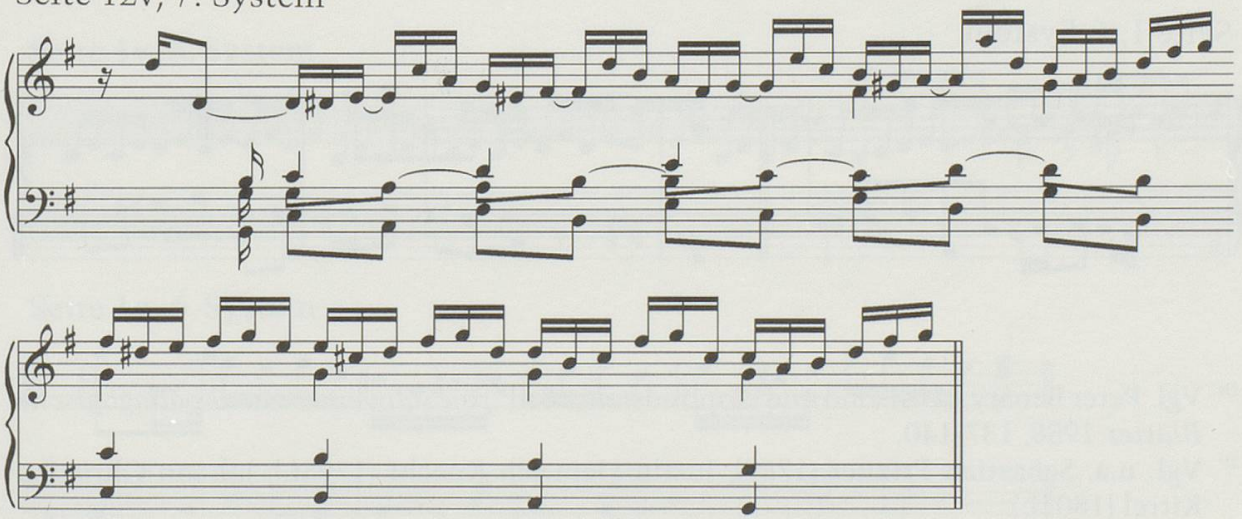
Seite 2v, 6. System



Seite 2v, 7. System



Seite 12v, 7. System
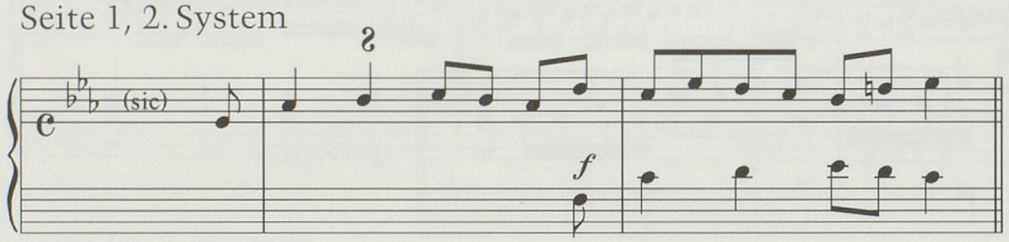


Neben diesem Bereich der „Gänge", Sequenzen, Fortspinnungen muß Müthel aber auch das Problem des markanten, einmaligen *Themas* beschäftigt haben. Zahlreiche Unisono-Passagen begegnen uns,[28] und dann finden wir immer wieder Fugenthemen eingestreut, die uns nicht verraten, ob er sie für sich selber notiert oder Schülern als Aufgabe gestellt hat (oder beides): In diesem Punkt scheint Müthel ganz geprägt von seiner eigenen Ausbildung, verharrend im barocken Tonfall und in traditionellen Bahnen der Erfindung. Hergebrachtes steht hier also mit Neuestem durcheinander gemischt, ohne jede Systematik, ja man ist versucht zu sagen:chaotisch, wenn man einen vergleichenden Blick auf die ausgearbeiteten Orgelschulen von Müthels Zeitgenossen wirft.[29]
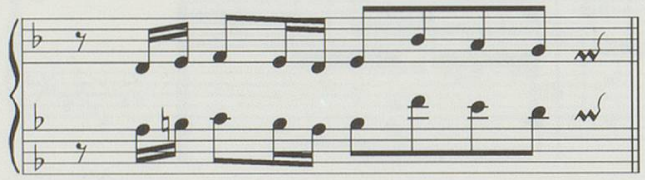
Zur Erleichterung eines Überblicks seien alle Fugenthemen, wie sie sich an den verschiedensten Stellen unserer beiden Sammlungen finden, in ihrer originalen Notation zusammengestellt.

1. Sammlung:

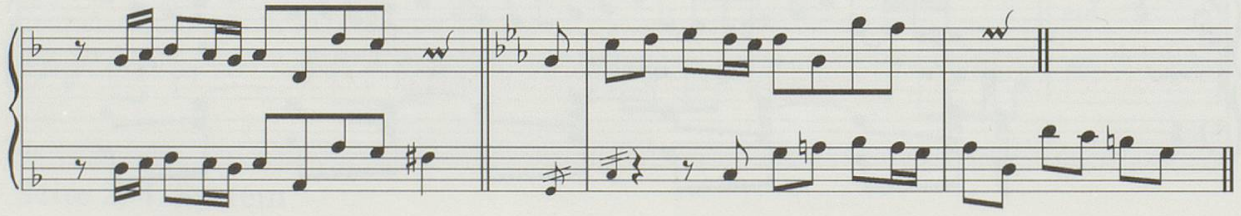
Seite 1, 2. System



Seite 1, 5. System
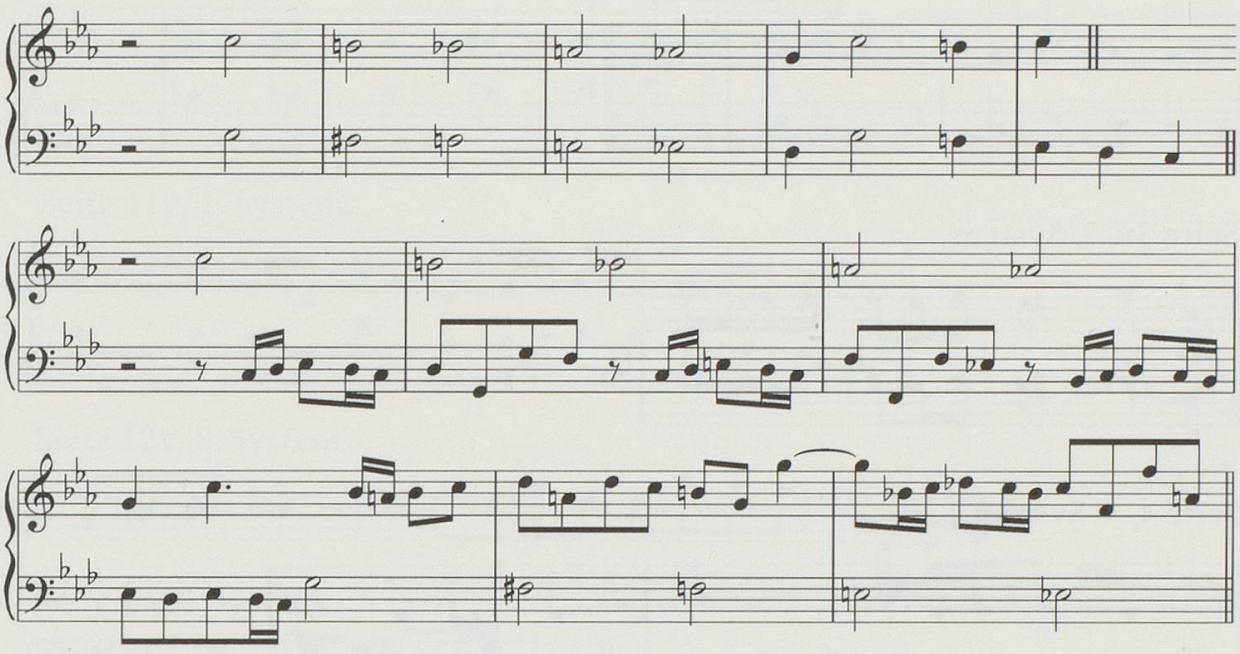


Seite 1, 6. System
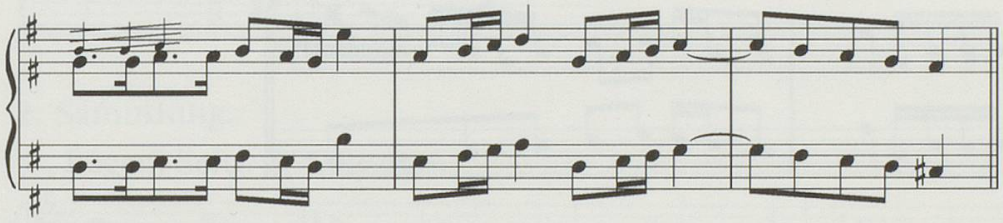


[28] Vgl. Peter Benary, „Unisono und empfindsamer Stil", in: *Schweizer musikpädagogische Blätter 1988*, 137-140.

[29] Vgl. u.a. Sebastian Prixner (1789), Justin Heinrich Knecht (1795f.), Johann Christian Kittel (1801f.).
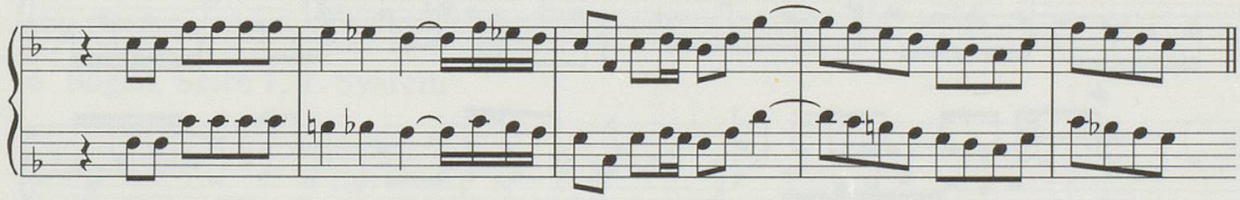
Seite 1, 8. System
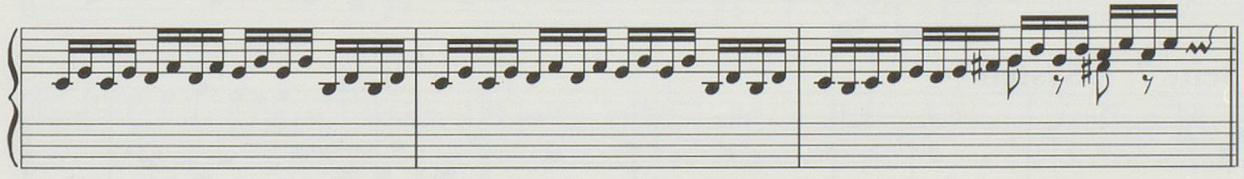


Seite 1v, 2. System



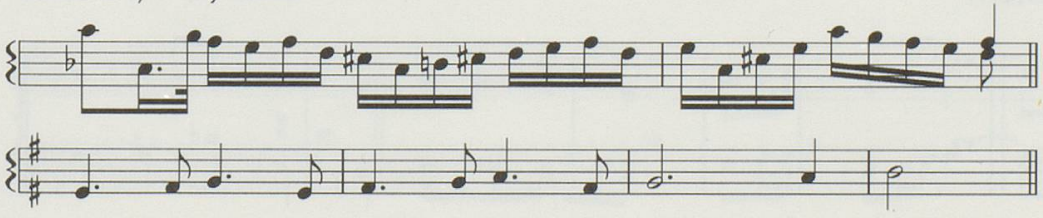
Seite 1v, 4. System



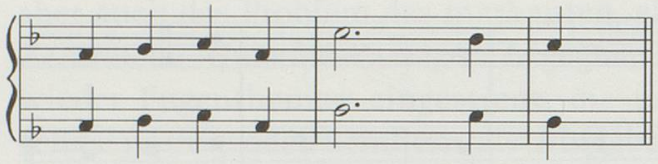
Seite 1v, 5. System
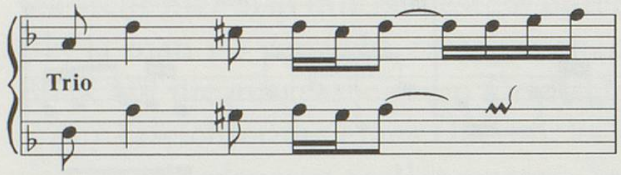


Seite 1v, 6. System



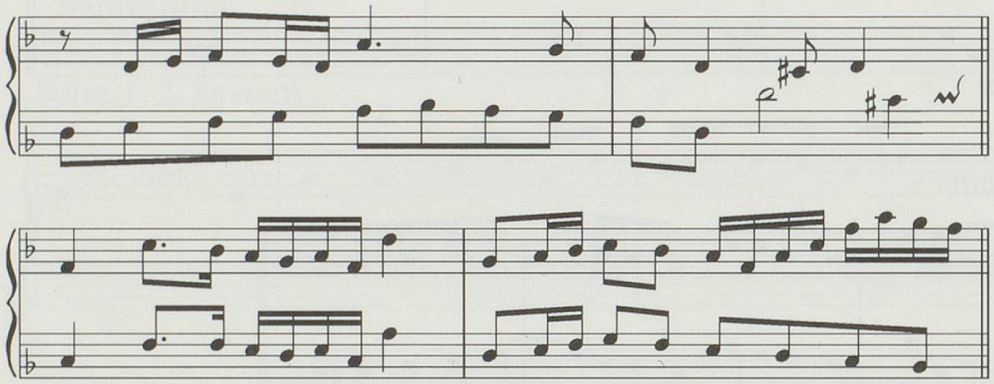
Seite 1v, 8. System
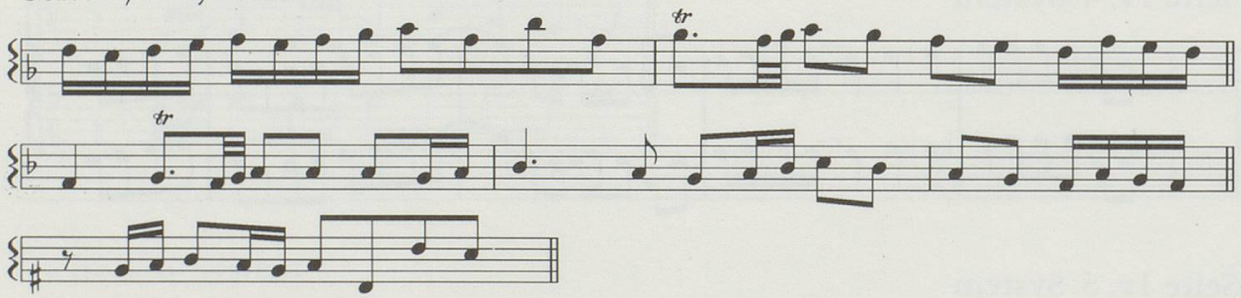


Seite 3v, 7. System
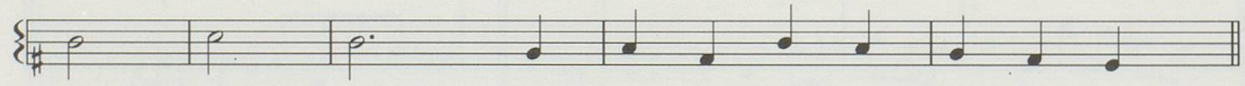


Seite 4, 4. System



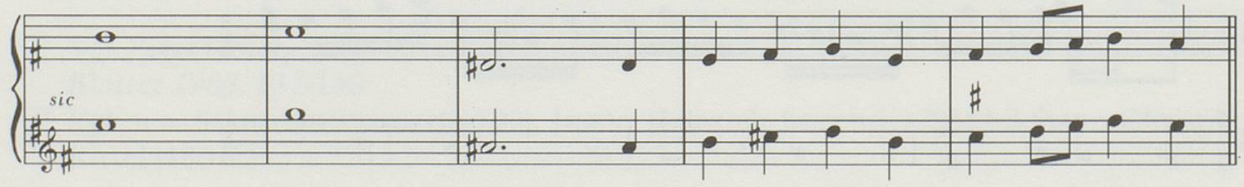
Seite 6, 4. System
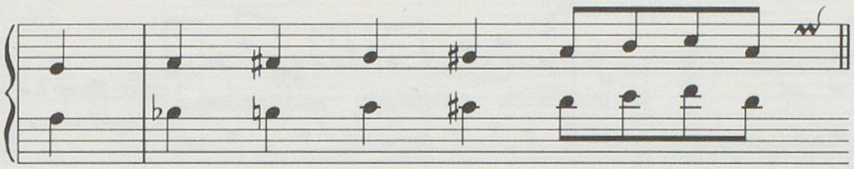


Seite 7, 7. System
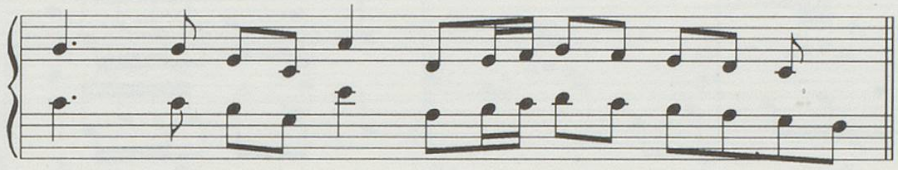


Seite 7, 8. System
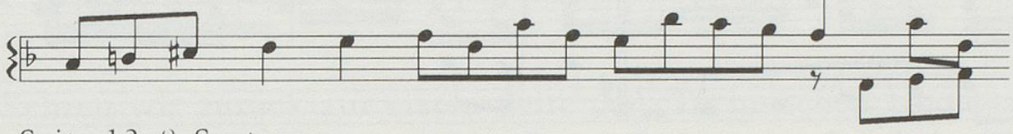


Seite 10, 6. System



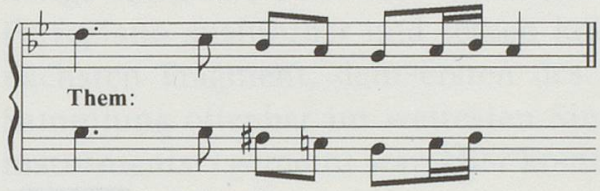
Seite 11v, 1. System



Seite 12v, 8. System

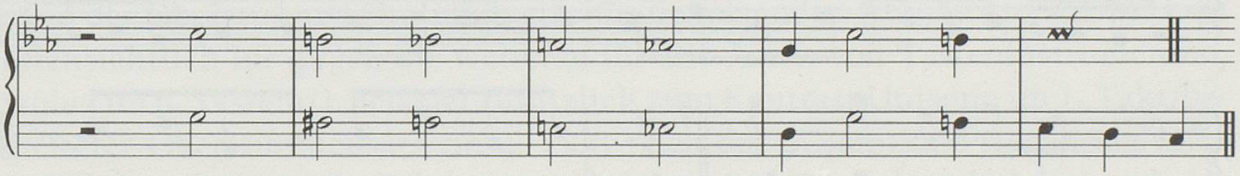


Seite 13, 8. System

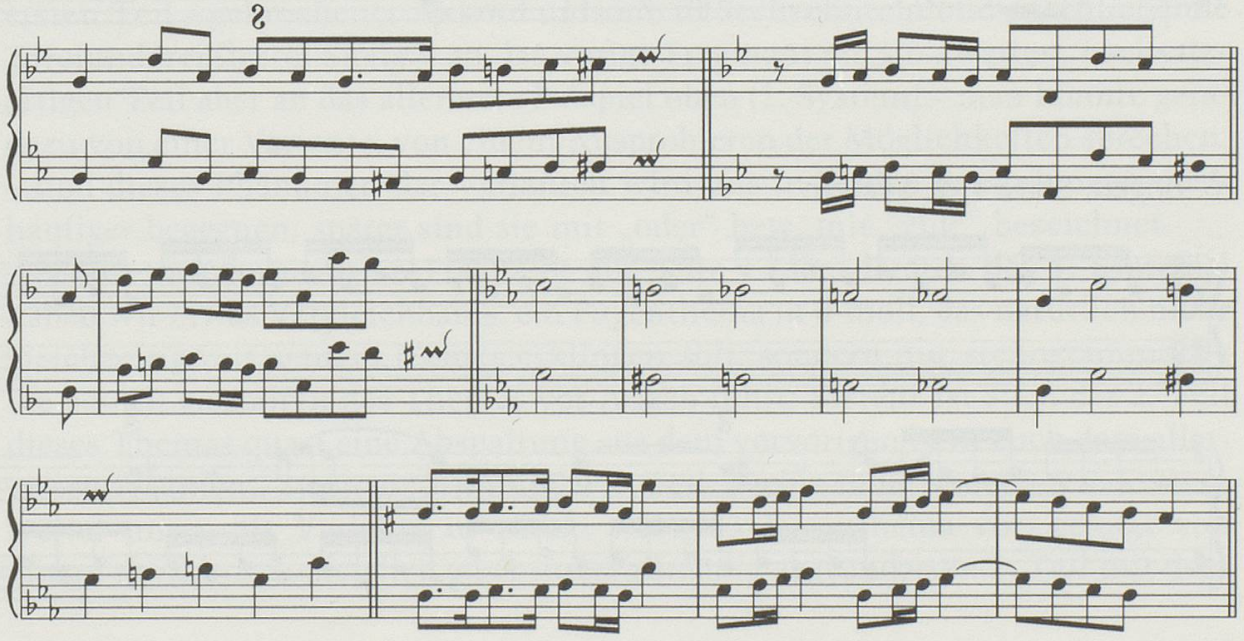


2. Sammlung:

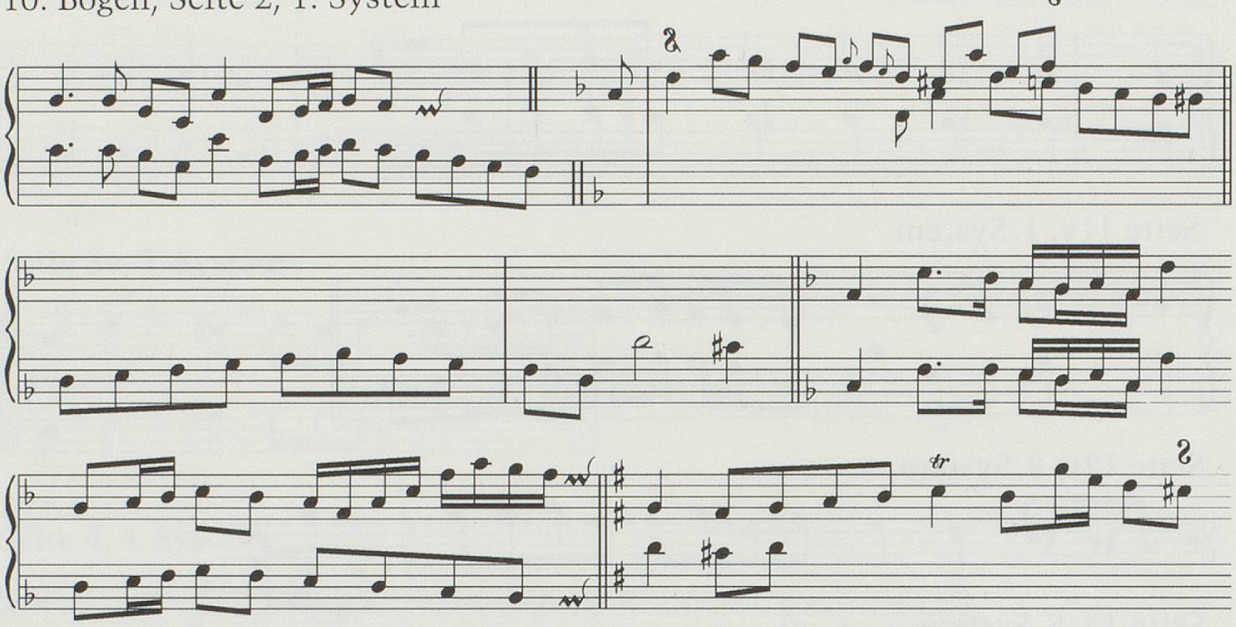
2. Bogen, Seite 2, 4. System
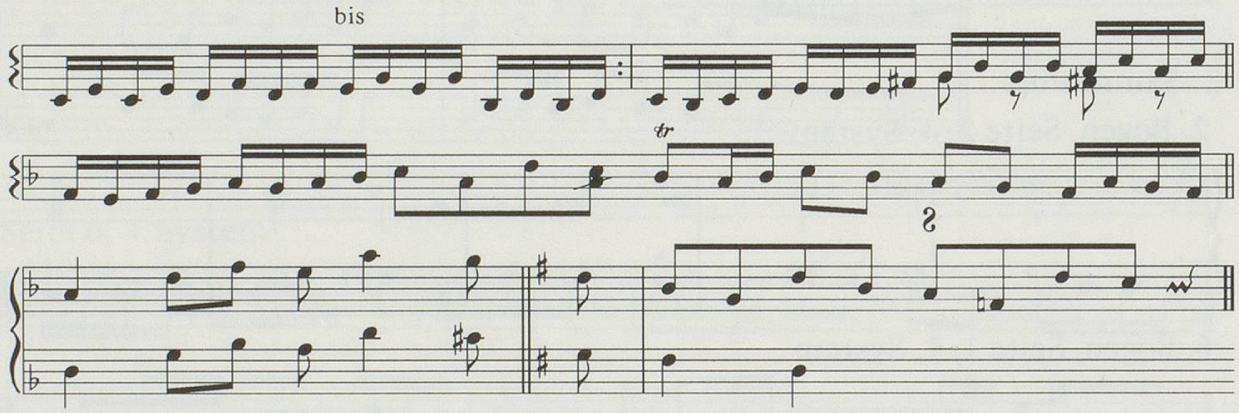


6. Bogen, Seite 1, 1. System
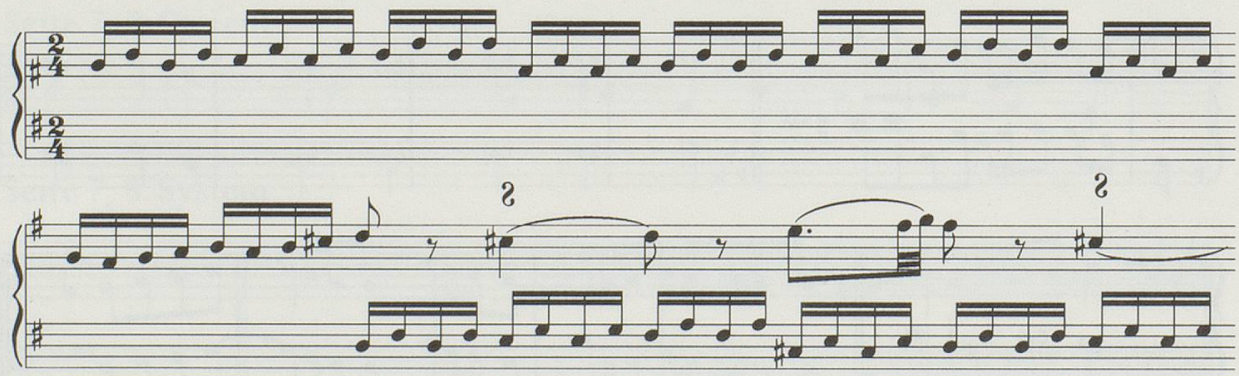


10. Bogen, Seite 2, 1. System
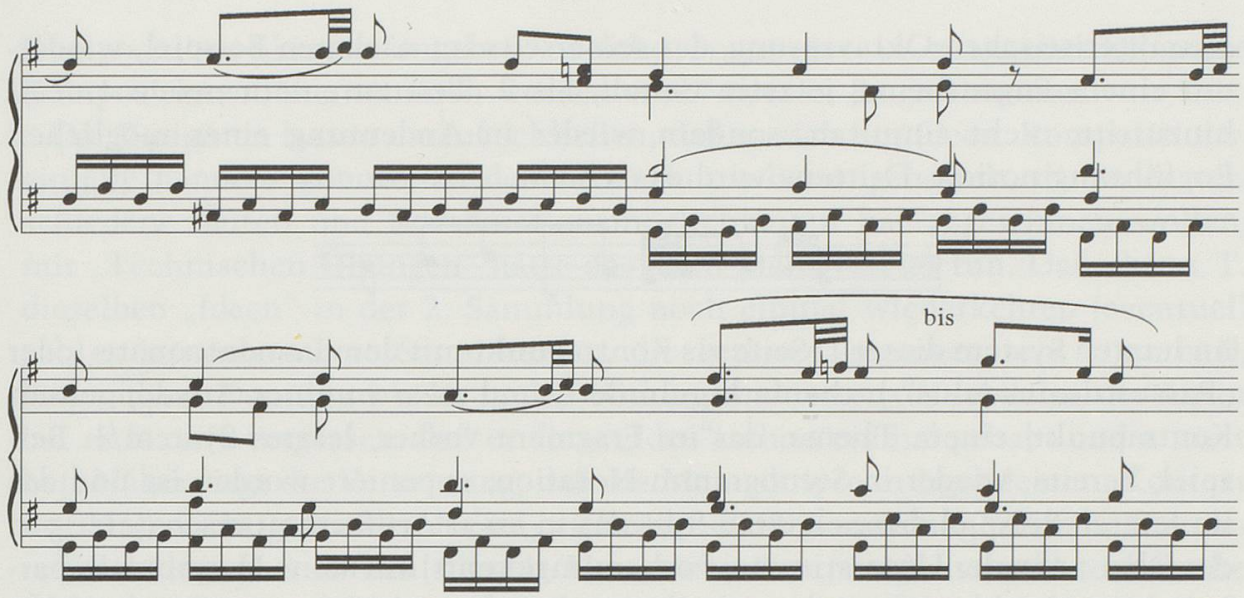


6. Bogen, Seite 1, 3. System



6. Bogen, Seite 1, 2. System

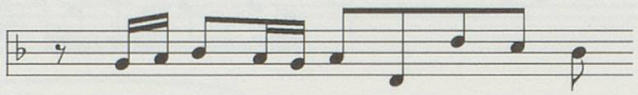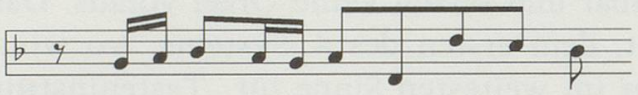




Kehren wir zurück zur ersten Seite der „Technischen Übungen". Alles Bisherige und große Teile des Folgenden sind auf einem Cembalo, Clavichord oder Fortepiano ausführbar und setzen keine Orgel voraus. Das ändert sich beim nächsten Fragment, dem ersten des 4. Systems, wo wir erkennen, daß die Sammlung offenbar im weitesten Sinne für „Tasteninstrumente" („keyboard instruments") gemeint war: Hier kommt mit den Grundtönen der Akkorde das Pedal dazu, und wir haben einen veritablen Triosatz vor uns. Und wieder verläßt die Musik nach (diesmal) sieben Quintfallsequenzen die vorauszusehende Fortsetzung durch Angabe des Weitergangs mittels Kustoden (f im Baß, as in der Oberstimme);ähnliches gilt für die folgenden Abschnitte, der nächste offensichtlich für Orgel, die weiteren für alle Arten von Tasteninstrumenten, wobei im 5. System/1.Beispiel zusätzlich zum Kontrast Unisono im 1. Takt/begleiteter Oberstimmensatz im 2. Takt noch der dynamische Gegensatz forte (1.Takt) und piano (2. Takt) vorgeschrieben ist. Das folgende lehnt sich im ersten Teil – gebrochener Akkord unisono in Sechzehnteln und anschließende Zweiunddreißigstel-Skala – an das vorige Fragment an, im zweiten, nachsatzartigen Teil aber an das allererste Beispiel oben (1. System) – man könnte geradezu von einer Variante, von einem Ausprobieren der Möglichkeiten sprechen, – und dieses Phänomen der Varianten wird uns in beiden Sammlungen noch häufiger begegnen; später sind sie mit „oder" bzw. mit „vide" bezeichnet.

Schon im übernächsten Fragment auf Seite 1 (dem letzten des 5. Systems) haben wir etwas Vergleichbares: ein Fugenthema in d-moll, das natürlich nicht gleichzeitig mit seinem Comes erklingen soll, sondern nur stenogrammartig die beiden Gestalten des Themas vor Augen führt: Erstens ist auch der 2. Teil dieses Themas quasi eine Abspaltung aus dem vorvorigen bzw. auch dem allerersten Fragment, zweitens kommt der 1. Teil, nach g-moll versetzt, ein System weiter unten als Variante in einem weiteren Fugenthema vor, gefolgt von einem rhythmisch gleichen, aber intervallmäßig abgeänderten 2. Teil mit dem
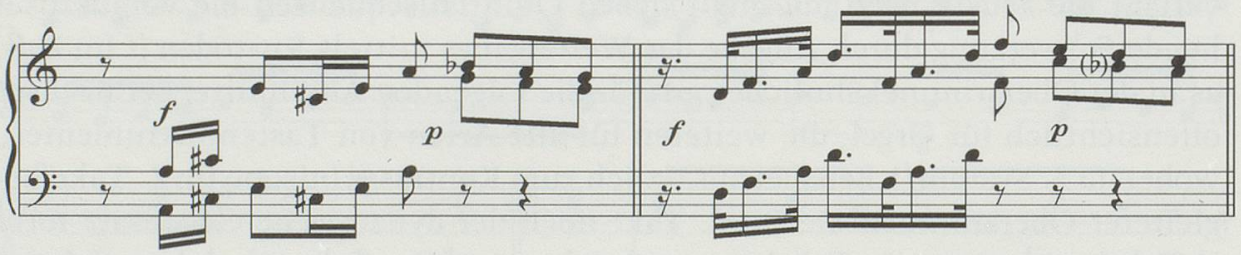
charakteristischen Oktavsprung, der seinerseits im nächsten Beispiel, wiederum einem Fugenthema, jetzt in c-moll, als 2. Teil zu einem neuen 1. Teil hinzutritt, nicht simultan, sondern wieder in Andeutung einer möglichen Engführung notiert. Drittens wird das Thema



im letzten System dieser 1. Seite als Kontrapunkt mit dem Lamentoquart- (oder „Passus duriusculus"-) -thema kombiniert, und zwar in einer Art doppeltem Kontrapunkt, einem Thema, das im Fragment vorher, letztes System/1. Beispiel, bereits, wieder in Stenogramm-Notation, exponiert worden ist und das im letzten Beispiel dieses letzten Systems in einer Art Stimmtausch (jetzt g in der Ober-, c in der Unterstimme, vorher umgekehrt) auf seine Harmonisierbarkeit hin „abgeklopft" wird – wer dächte bei diesem Thema nicht gleich an Müthels großen Lehrer Sebastian Bach (und etliche andere vor ihm)? Damit aber noch nicht genug zum Thema „Varianten": Wie „verfolgt" vom Motiv



bringt er auf S. 1v im 6. System zwei Unisono-Versionen, die ganz aus Vorhergehendem abgeleitet sind.



Und jetzt das Erstaunlichste: In der 2. Sammlung (6. Bogen, Seite 1, Abbildung 13) erscheint im Zusammenhang mit anderen Fugenthemen *dasselbe* Thema wieder, sogar in derselben Tonart (g-moll) und in derselben Stenogramm-Notation, gefolgt vom selben Variantenthema, diesmal aber statt in c-moll in d-moll, gefolgt vom selben Lamentoquart-Thema (wie Seite 1 unten in der 1. Sammlung). Auf Seite 2 der 1. Sammlung (Abbildung 3) verfolgt Müthel das Lamentoquart-Thema noch weiter (man möchte fast treffender sagen: Er *wird* von ihm verfolgt ...): Das 6. System zeigt zu Anfang eine in *beiden* Oberstimmen chromatische Führung über Orgelpunkt c, dann das Thema kombiniert mit einem Kontrapunkt in Sechzehntel-Bewegung und am Schluß des Systems eine Variante ganz auf der Basis von verminderten Septakkorden, z. T. mit Markierungen, deren Bedeutung nicht klar ist: Es könnte sein, daß sie im Unterrichts-Zusammenhang soviel bedeuten wie „Dieses Stück fürs nächste Mal", es könnte aber auch sein, daß sie im Kontext mit

Kompositions-Skizzen angeben, welche Fragmente in zusammenhängende Kompositionen übernommen worden sind[30] oder in Frage kommen.

Die Varianten lassen darauf schließen, daß es sich um Ideen, Kompositionseinfälle handeln könnte, an denen der Autor herumgebastelt, denen er verschiedene Seiten und Kombinationsmöglichkeiten hat abgewinnen wollen; mit „Technischen Übungen" hätte das dann nicht viel zu tun. Daß aber z. T. dieselben „Ideen" in der 2. Sammlung noch einmal wiederkehren (eventuell gab es ja noch andere Sammlungen, die verloren gegangen sein könnten?), lassen diese Deutung wieder in den Hintergrund treten, es sei denn, der Autor hat es bereits vergessen, daß er diese „Idee" schon einmal gehabt und notiert hat. Näher liegt die Vermutung, daß die Manuskripte in irgendeinem Kontext mit Unterricht gestanden haben, vielleicht die 2. Sammlung mit einem anderen Schüler, und daß in diesem Unterricht Kompositions- *und* technische Übungen Hand in Hand gingen, wie Müthel ja seinerseits zu Sebastian Bach gegangen war, um „sowohl im Spielen als in der Komposition noch ein Mehres zu lernen".

Zurück zu Seite 1, und zwar zum vorletzten System, dessen beide Fragmente nur auf der Orgel spielbar sind. Das erste gehört in einen toccatenartigen Zusammenhang mit den beiden langen virtuosen Läufen, dem Triller im Pedal, den raschen Dezimenparallelen in den Händen; das zweite ist ein ausgedehntes Pedal-Solo, wie noch so manche andere im weiteren Verlauf dieser Manuskripte, – beides aus einem musikalischen Kontext gegriffene Stellen mit charakteristischen Schwierigkeiten, aber eben mit sehr unterschiedlichen. Und die Frage muß wieder offen bleiben: Handelt es sich um bestimmte Probleme, die zu Übungszwecken der Hände oder des Pedals in eine musikalische Form gebracht wurden, oder sind es Ausschnitte aus bestehenden Werken, die zum Üben herausgeschrieben sind, – handelt es sich um Kompositionsskizzen, von denen sich der Schreiber, Johann Gottfried Müthel, sagen konnte: „Dieses oder jenes kann ich nochmal brauchen" (was eigentümlich korrespondieren würde mit jenem eigenen Ausspruch, nach dem vieles, „das bei guter Laune und bei heitern Stunden entworfen, nur bloß der Anlage nach vorhanden" ist, „auf eine glückliche Disposition des Geistes" wartet, „um weiter ausgearbeitet zu werden") oder sind diese Fragmente allenfalls auch Nachschriften von besonders gelungenen Passagen beim Improvisieren, die als Modelle für Schüler dienen konnten (wie das ja auf alle Arten von Sequenzen durchaus zutrifft)?

Seite 1v (Abbildung 2) bringt uns in dieser Frage ein Stückchen weiter, und trotzdem sei schon jetzt davor gewarnt, diese „Entdeckungen" einseitig als „die" Lösung anzusehen, – möglicherweise gibt es nämlich auf diese Fragen nicht *eine einzige* Antwort. Aber Seite 1v oben finden wir doch etwas Erstaunliches: Fragmente Nr. 1, 2, 3, 4 und 6 sind Ausschnitte aus Johann Sebastian Bachs Chromatischer Fantasie BWV 903, unterbrochen unvermittelt durch

[30] Ein Beispiel dafür s. u. S. 76.

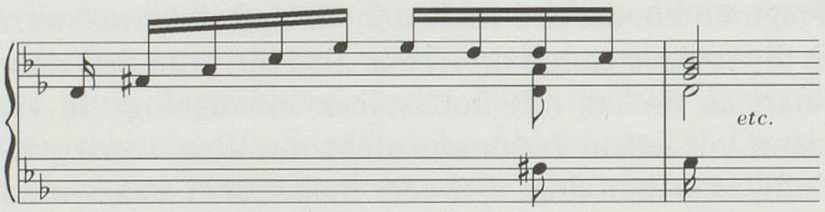
Beispiel 5, Ende des 2. Systems: ein Fugenthemen-Stenogramm in G-dur; vielleicht war auch der Platz am Ende des Systems zuerst freigeblieben und später zum Eintragen des Fugenthemas ausgenützt worden. Hatten wir mit den Varianten eher Argumente für die Deutung der Handschrift als Sammlung von Kompositionsskizzen in Händen, so jetzt mit den identifizierbaren Beispielen aus einem identifizierbaren Stück konkrete Anhaltspunkte für Übungsmaterial, und zwar durcheinander gemischt mit kontrapunktischen Übungen, sei es zu Kompositions-, sei es zu Improvisationszwecken. Natürlich regt sich sofort der Verdacht, daß es sich bei den anderen Fragmenten (eventuell sogar bei den Fugenthemen?) auch um abgeschriebenes, aus anderem Zusammenhang übernommenes Material handeln könnte. Wir müssen aber beim Weiterschauen nicht lange warten, um auch an diesem Verständnis unserer Sammlung wieder von neuem zu zweifeln. Nach den Fragmenten im 3. System / 2. Hälfte und 4. System / Anfang (2 Pedalübungen), 4. System / Mitte (einer Sequenz), 4. System / Ende (einem Fugenthema), 5. System / Anfang (einem 5-stimmigen chromatischen Gang) und 5. System/Mitte (einer Sequenz im Trio-Satz) haben wir am Ende des 5. Systems ein nur im Dux notiertes Fugenthema C-dur vor uns (mit der Modulation und dem Comes-Beginn auf der 5. Stufe), das – man höre und staune! – in der 2. Sammlung nicht nur genau gleich wiederkehrt (dort 6. Bogen, Seite 1, siehe Abbildung 13), sondern das etliche Seiten später auch, allerdings nach G-dur versetzt, als Ausgangspunkt für eine Kompositionsskizze, eine Ausführung dieses Fugenthemas dient, die aber nach wenigen Takten abbricht (10. Bogen, siehe Abbildung 15). Da es sich vermutlich um Müthels eigene Handschrift handelt, erhält nun wieder die These, daß wir es hier in erster Linie mit Kompositionsskizzen und -übungen zu tun haben, neue Nahrung.

Nach dieser eingehenden Behandlung von widersprüchlichen Beobachtungen wollen wir dem weiteren Inhalt der Sammlungen eher kursorisch folgen; die Mischung von Sequenzen, schweren Passagen, Fugenthemen und sonstwie bemerkenswerten Figuren, die Abwechslung von Polyphonem, Toccatenhaftem und Unisono-Passagen, von Cembalomäßigem und Orgelhaftem, traditionell-Gebundenem und modern-Virtuosem, Modellhaftem und Individuellstem bleibt über weite Strecken erhalten. Seite 1v, vorletztes System, bringt zu Anfang eine Spielfigur, die in Müthels eigenen Werken bei virtuosen Passagen öfter vorkommt und die er wohl wegen ihrer „Würzung" der Dreiklangstöne durch die danebenliegenden Halbtöne sehr schätzte; es ist sehr evident, daß Johann Sebastian Bach (auch) hierin vorausgegangen ist und z. B. in der 3. Stelle aus der Chromatischen Fantasie, auf derselben Seite oben, 2. System beim Markierungszeichen, dieselbe Idee hatte. Am Schluß des vorletzten Systems dieser Seite begegnen uns – es ist eher die Ausnahme als die Regel in dieser Handschrift – Fingersätze. Auf Seite 2 oben, 1. und 2. System (Abbildung 3) werden wieder Varianten desselben Einfalls notiert, wobei die
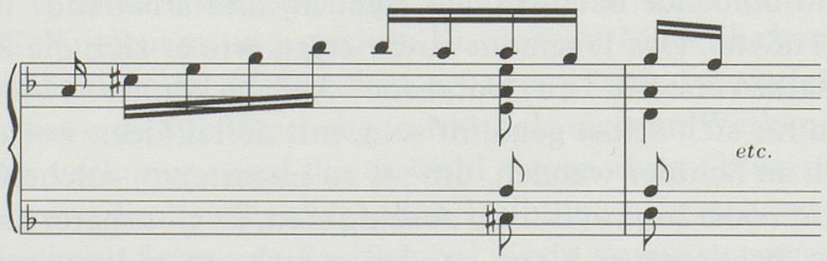
zweite Stelle im 2. System wieder in einer chromatisierenden Abweichung besteht. Ende des 3. Systems ist eine kleine Kadenz auf der 5. Stufe von B-dur zu sehen, im 5. System / Fragment 2 ein Generalbaß-„Gerippe" (wie Carl Philipp Emanuel Bach so etwas in seinem Kapitel über die Freie Fantasie nennt), was wiederum natürlich nicht als „Technische Übung" gemeint sein kann und was in der Folge häufig vorkommt. Es gibt weiterhin zahlreiche Satzmodelle (z. B. auf Seite 2 verso, 1. und 2. System, hier noch kombiniert mit Vorhaltsbildungen), die ebenfalls eher mit Komposition zu tun haben als mit Fingertechnik (Abbildung 4). Im 2. Fragment dieser Seite ist „Pedal" vorgeschrieben, im folgenden wieder „unisono", Mitte des zweiten Systems sieht man ein für unsere Augen klischeehaftes, für damalige Verhältnisse vielleicht modernes, virtuoses Zweiunddreißigstel-Geklingel, Mitte des vorletzten Systems wieder zwei Varianten ein und derselben Gebrochene-Akkorde-Idee mit den so geschätzten acciaccaturenhaften Nebennoten.

Mit Seite 6 erreichen wir eine Art neues „Kapitel" in unserem Manuskript (Abbildung 5). Obwohl sich nämlich am Wesen der Fragmente, seien es Skizzen, seien es Übungen, sei es beides, nichts ändert, steht im 3. System, mit Bleistift notiert, der Zusatz „G-dur", während das Beispiel in F-dur steht; drei Systeme tiefer sehen wir zweimal, wiederum mit Bleistift geschrieben, „e-moll" bei Fragmenten, die in d-moll stehen. Und ab Seite 7 werden zu diesen Angaben auch die jeweils ersten drei Töne als Hilfe, um den richtigen Start in der neuen Tonart zu finden, mit Buchstaben hinzugefügt. In vielen späteren Fällen steht dann vor jedem Fragment nicht nur *eine* Tonart, in die transponiert werden soll, es stehen drei, vier oder mehr dabei, es steht z.B. „F-dur und andere mehr" (Seite 11v) oder „Einen Ton höher" oder „Einen Ton niedriger" (Seite 12v). Dies ist nun wieder nicht anders zu deuten denn als Übungsstoff für einen Schüler, eventuell aber *anhand* und *in Kombination* mit Kompositionsskizzen, jedenfalls aber mit *musikalischen Ideen*, und nicht trocken, selbstzweckig, ohne musikalische Bedeutung. Rechts unten auf dieser Seite ist ein „Notabene" hinzugefügt, das für Müthels Stil wiederum sehr bezeichnend ist: „Haltende und bindende Sätze in den Händen, und arbeitende und laufende Sätze in den Füßen". Das Fragment zuvor zeigt, wie er sich die Kombination dieser Gegensätze vorstellt. Die „Notabene"-Angabe könnte sowohl als Erinnerung und Plan für sich selbst gemeint sein, mit derlei Ideen weiterzumachen, oder sich auch an Schüler wenden, um *sie* zu inspirieren, solche Gedanken in der Komposition oder Improvisation auszuführen. Es gibt später andere verbale Anmerkungen, bei denen es klarer ist, daß es sich um pädagogische Hinweise handelt, so z. B. „Beim Trillern die Füße gut aufheben" (Seite 12 oben), „Den Triller im Pedal unter die Semitonia in die Höhe schlagen" (Seite 12v, 3. System) oder „Viel Passagen mit Trillern im Baß" (Seite 11 unten); bei anderen ist die Intention wieder weniger deutlich erkennbar, z.B. bei der Bemerkung „Läuffer und abgebrochene Sätze" (Seite 11 unten).

Ganz klar in Richtung Kompositionsskizze verweist uns dagegen auf der Seite 6 verso, Beginn des 5. Systems (Abbildung 6), ein Fragment, das uns später, eingebunden in den kompositorischen Zusammenhang, auf Seite 21 unserer Sammlung wieder begegnet, und zwar in einem nicht betitelten, fantasieartigen Stück in g-moll (Abbildung 7); es ist auf Grund dieser Quelle ediert in Band I der Orgelwerke von Johann Gottfried Müthel (Sechs Fantasien), herausgegeben von Rüdiger Wilhelm;[31] die diskutierte Stelle findet sich S. 11, 1.System. Der Vergleich zwischen Skizze und Ausführung, den schon R. Wilhelm angestellt hat,[32] ist aufschlußreich für Müthels kompositorisches Vorgehen: Zuerst paßte er die Skizze in ihrer Originalgestalt in eine um zwei Oktaven tiefer begonnene Phrase ein (wonach er eventuell die Skizze mit dem Zeichen ⊛ versah), änderte dann auf Grund des Kontextes den Anfang leicht ab, indem er offenbar das vorher in der Komposition erreichte a″ noch einmal aufgreifen wollte, und notierte die neue Version auf dem verlängerten vorletzten System unter Streichung der alten zu Beginn des letzten Systems. Auch die Fortsetzung des Fragments weicht in der Komposition von der Skizze ab. Besonders aufschlußreich ist die Tatsache, daß dieselbe Idee wie zu Beginn des behandelten Fragments



am Ende des nächsten Systems auf Seite 6v unserer Sammlung, als Variante, eine Quinte nach oben transponiert, ein anderes Fragment eröffnet, hier mit einem Unterrichtshinweis auf Transposition (von d-moll nach e-moll) und mit einem „Nota bene"-Zeichen versehen:



Näher verwandt und auf einander bezogen können Kompositionsideen und Unterrichtsmaterial kaum erscheinen!

[31] Helbling-Verlag, Innsbruck 1982, 4.
[32] Op. cit., 69 bzw. 83.

Seite 15 (Abbildung 8) beinhaltet eine Skizze zu einer „Fantasie. Allegro" in C-dur, und hier ist ziemlich deutlich zu erkennen, wie die musikalischen Ideen, verglichen mit denjenigen in den Fragmenten, wesentlich banaler wirken, wie korrigiert und verändert wird, wie verbale Erklärungen hinzukommen (vorletzte Zeile: „piano, crescendo il forte, langsam angefangen und zugenommen"), – man kann sich schlechterdings nichts anderes vorstellen, als daß Müthel (denn es ist seine Schrift) hier zusammen mit einem Schüler komponiert (oder dessen Ideen oder Improvisationen aufgeschrieben) hat; von Johann Sebastian Bach ist ja auch überliefert, daß er *zusammen* mit dem jungen Carl Philipp Emanuel Sonaten geschrieben hat, eingreifend in den Kompositionsprozeß aus didaktischen Gründen, dem Schüler quasi die Feder führend.[33] Die dynamischen Bezeichnungen können ein Hinweis darauf sein, daß diese Fantasie für Clavichord oder Fortepiano gedacht war. Das Stück bricht entweder unten auf der Seite ab, oder die Fortsetzung ist verloren gegangen.
Auf Seite 8 geht es weiter mit kadenzartigen Ausgestaltungen von langen Baß-Tönen; richtige Kadenzen, die mit einer Fermate auf der 5. Stufe beginnen und mit einem entsprechenden Triller in die Tonika führen, sind auch schon dabei, – möglicherweise der Anstoß für das, was am Schluß der Sammlung eingetragen ist: lange, ausgearbeitete Kadenzen zu Solo-Konzerten. Seite 9 bringt dann ganz unvermittelt (auf einem Papier im Querformat notiert) ein Choralvorspiel, „O Traurigkeit etc." überschrieben und „Adagio" bezeichnet, ein sehr schönes, an Chromatik reiches Stück, möglicherweise als Beispiel in diesen Unterrichtszusammenhang geraten, aber offensichtlich ein ausgearbeitetes Werk. Seite 10 zeigt längere Fragmente mit Transpositionsvorschriften und verbalen Anweisungen wie z. B. unten auf der Seite „Arpeggio in den beiden Händen und haltende Töne in den Füßen"; S. 10v thematisiert das Problem der Sext- und Terzparallelen, und 11 zeigt ausgedehnte, kadenzartige, freie, d. h. taktstrichlos notierte Pedalsoli, für die Müthel eine Vorliebe gehabt haben muß. „Viel Passagen mit Trillern im Baß", haben wir schon gelesen, oder: „Beim Trillern die Füße gut aufgehoben". Seite 14 folgt eine eher flüchtig geschriebene Skizze, die einen kadenzhaft mit vielen Fermaten aufgefächerten F-dur-Akkord umschreibt, mit dynamischen Angaben und Fingersätzen versehen, ebenso 14v auf dieselbe Art einen solchen in h-moll, 17v einen in A-dur, – Lehrbeispiele? Kompositionsideen? Beispiele fürs Improvisieren? Jedenfalls mit einer Variante („Vide") versehen, also kein fertiges Stück, geschweige denn ein „Werk" im herkömmlichen Sinn, sondern eher „Werkstatt", „Laboratorium", und für uns unter gewissem Aspekt, wie schon gesagt, noch interessanter als etwas Abgeschlossenes und Ausgefeiltes.

[33] Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931.

Danach haben wir es wieder mit Choralbearbeitungen zu tun, unter denen sich auch unbedeutendere Versionen, wohl Schülerarbeiten, befinden; ihnen wird man nicht gerecht, wenn man sie mit dem Anspruch auf Meisterwerke und unter falschen Kriterien be- bzw. „ver"- urteilt:[34] Der Zusammenhang mit Unterricht ist zu evident. Sie sind zum Teil auch durch häufige Varianten charakterisiert, wie z. B. der erste Vers des Chorals „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", wo sogar zwei abweichende Versionen notiert sind, eine gleich anschließend an die letzte Zeile und mit „oder" bezeichnet, die andere unten auf der Seite und mit einem Zeichen kenntlich gemacht, – Arbeitsfeld auch hier, Kompositionsprozeß, Ringen um eine noch bessere Form.

Dann folgen die erwähnten Kadenzen, lang, virtuos, allem Anschein nach für Klavierkonzerte gedacht, von denen Müthel ja etliche geschrieben und bei denen er in der Regel an mehreren Stellen Fermaten für Kadenzen notiert hat. Wenn man bedenkt, wie wenige ausgeschriebene Beispiele von Kadenzen wir für diese Zeit haben und wenn man die harmonisch und technisch beschränkten Muster vergleicht, die z. B. Quantz 1752 gibt,[35] kann man über das „ausschweifende Wesen" dieser Müthel-Kadenzen nur staunen, – kleine „Freie Fantasien", die mit vielen Figuren arbeiten, denen wir in den Fragmenten auf früheren Seiten dieser Sammlung schon begegnet sind: etwa die acciaccaturenartigen chromatischen Nebennoten im absteigenden d-moll-Akkord der Kadenz auf S. 22, die im 4. System noch einmal wiederkehren, oder der verminderte Septakkord oder die chromatischen Skalen. Bei Müthel, dem Virtuosen, muß es „rauschen", brillant sein; thematisches Material wird kaum verarbeitet. Auch hier Korrekturen und Varianten, S. 24 (1) Vermerke „oder besser", „vide"-Zeichen, spontane, vitale Schrift, wie etwa Seite 23 (Abbildung 9), die falsch paginiert ist und auf dem Kopf steht. Es wäre wünschenswert, diese ca. 27 Kadenzen, längere und kürzere, einmal gesamthaft als Kadenz-Modelle der Carl Philipp Emanuel Bach-Zeit zu veröffentlichen.
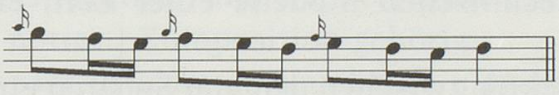
Den Abschluß dieser ersten Sammlung bildet auf Seite 29 ein Baß-„Gerippe", „Accompagnato" überschrieben, mit teilweise angedeuteter Oberstimme, ebenfalls gut in den Zusammenhang mit Lehre passend. Dies kann man sich auch noch auf der folgenden Seite mit ihren Baß-Übungen (unsystematisch von beiden Seiten des Blattes aus beschrieben) und von Seite 30 vorstellen, wo oben auf der Seite ein $^3/_8$-Tänzchen zuerst in Es-dur, dann einen Halbton tiefer, in D-dur, danach eine Choral-Zeile, dann der bezifferte Baß zu einem Rezitativ und wieder ein Choral notiert ist, wonach Müthel wiederum die 3 restlichen Doppelsysteme noch verwertet, indem er das Blatt umkehrt und mit flüchtig skizzierender Schrift noch etliche Fragmente festhält (Abbildung 10).

[34] Vgl. Erwin Kemmler, op. cit., 171.
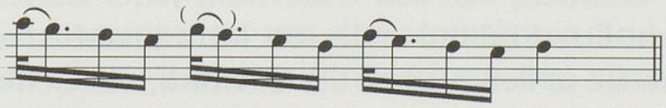
[35] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel etc. 1953, Tab. XX.

Die Generalbaß-Übungen scheinen auf der letzten Seite noch eine Fortsetzung zu erhalten, brechen dann aber nach anderthalb Zeilen ab. Müthel „wendet das Blatt" auch hier im wahren und im übertragenen Sinn des Wortes, denn was er mit den freien Systemen, jetzt von der anderen Seite her beschrieben und später so paginiert, anfängt, das hat mit Unterricht wieder gar nichts mehr zu tun. Es sind Skizzen, schwer errungene Fortschritte (wie man an den sehr affektvollen Durchstreichungen erkennen kann) zu seinem schon erwähnten großen Es-Dur-Duett für zwei Tasteninstrumente von 1771, und zwar zum langsamen Satz c-moll (Abbildung 10, 1. und 6. System), notiert hier für *ein* Tasteninstrument, vieles Bekannte und Probierte aus früheren Fragmenten enthaltend. Mit dem Jahr 1771, in dem der Druck des Duetts bei Friedrich Hartknoch in Riga erfolgte, haben wir auch endlich ein Datum in Händen, *vor* dem Müthel diese erste Sammlung angelegt haben muß.
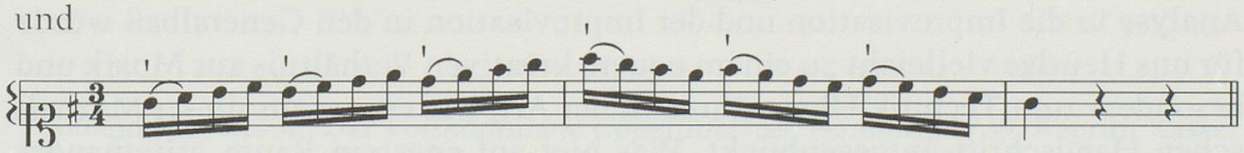
Die zweite Sammlung bietet inhaltlich ein ähnliches Bild (Abbildung 11): Fragmente, denen man nicht ansieht, ob sie Übungen oder Skizzen, Abgeschriebenes oder Eigenes darstellen, Beispiele, die mehr spieltechnisch, andere, die mehr kompositionsproblem-orientiert sind, Fugen-Themen, Sequenz-Modelle, 4 ganze Orgel-Fantasien und Fragmente anderer Fantasien (ediert bei Rüdiger Wilhelm), – alles in unsystematischer Mischung und ohne erkennbare Progression. Am Schluß dieser Sammlung finden sich noch etliche Seiten mit kleinen Kompositionen, die von einer anderen Hand notiert sind, wahrscheinlich von Schülern, denn wer sollte sonst Zugang zu „Müthels Claviersachen" gehabt haben? Bogen 1, Seite 2 beinhaltet ein arioses Stück in Es-dur im $^{3}/_{4}$-Takt (Abbildung 12), Bogen 6 bringt die schon behandelten Fugenthemen (Abbildung 13), Transpositionsvorschriften überall, und auf dem 8. Bogen finden wir eine interessante Erklärung zur Verzierungslehre und zur Artikulation:



„wird so gespielt":



und



„Vier solche Noten werden am besten so vorgetragen: die erste etwas verstärckt; die zweyte, als mit einem Bogen an die erste gezogen; die beyden folgenden etwas abgestoßen. *Dieses gielt gesonders im Singen.*" – wiederum eindeutige Wendung an Schüler und eine Quelle, die bisher kaum bekannt war (Abbildung 14).

Wir haben also festgestellt, daß verschiedene Charakteristika unserer Handschrift in verschiedene Richtungen beim Verständnis ihres Inhalts weisen. Für die Verwendung im *Unterricht* für Tasteninstrumente sprechen die 5 Beispiele aus der Chromatischen Fantasie (womöglich lassen sich noch andere Zitate identifizieren), die Technik-Aspekte sehr vieler Fragmente, auch in Bezug auf die obligate Behandlung des Pedals, die überaus zahlreichen Transpositionsvorschriften, die verbalen Angaben, die sich allem Anschein nach nur an Schüler wenden können. Es sind aber nur ganz selten Fingersätze notiert, und es fehlen auch sonst alle in Schulwerken üblichen Basis-Informationen wie z. B. eine Verzierungstabelle. Es kann sich also bei den potentiellen Schülern, die mit diesem Material gearbeitet haben, nur um sehr Fortgeschrittene und wahrscheinlich nicht um Dilettanten gehandelt haben. Für den Zusammenhang mit *Kompositionsskizzen* sprechen die konkreten Beispiele, die sich als Entwürfe für die g-moll Fantasie oder den zweiten Satz des Es-dur Duetts nachweisen lassen (und vermutlich kann man auch hier noch zur Aufdeckung weiterer Zusammenhänge kommen); ferner die mit „oder" bzw. „besser" bzw. „vide" bezeichneten Varianten, die vielen Fugenthemen, die aber natürlich genauso gut auch im Kontext mit Ausbildung gestanden haben können, die ausgeführten Kompositionen wie Freie Fantasien, Choralbearbeitungen und Kadenzen, die aber ebenfalls als Studienarbeiten im Unterricht Verwendung gefunden haben mögen. Alle genannten Elemente sind auch im Improvisationsbereich brauchbar, als Beispiele, als Modelle, als notierte Orientierungspunkte: sowohl die Fugenthemen als auch die auskomponierten Stücke, sowohl der Akzent auf technische Beherrschung des Instruments, Brillanz, Virtuosität wie auch das Mittel der Transposition und das – statistisch gesehen – mit Vorzug verwendete Phänomen der Sequenz, das als Mittel der Vertiefung der kompositorischen und spieltechnischen Modelle einer Zeit, eines Stils besonders effektiv ist.

Die praktizierte Dialektik zwischen den vier Sphären eines damaligen Musikers – des Spielers, des Komponisten, des Improvisators und des Lehrers – ist ja gerade dasjenige Element, das den Unterricht jener Zeiten so profund von dem heutigen trennt. Das Einbinden der Technik ins Musikalische, der kompositorischen Phantasie in den Aufbau der Technik, des Generalbasses und der Analyse in die Improvisation und der Improvisation in den Generalbaß würde für uns Heutige vielleicht zu einem neuen, kreativen Verhältnis zur Musik und besonders zum Technik-Üben führen in der Art, wie es uns aus dieser Müthelschen Handschrift entgegenblickt. Was hier auf engstem Raum miteinander verbunden ist, ohne daß man Prioritäten erkennen kann, durchdringt sich wechselseitig: An primären Kompositionsskizzen (mit und ohne Sequenzen) oder an Fragmenten aus dem Repertoire des betreffenden Instruments kann (auch unter Verwendung von Transposition in alle möglichen Tonarten) Technik geübt werden; solche Skizzen oder Übungen können genau so gut als

Modelle zum Fantasieren dienen; Übungen können unter Umständen als Kompositionsfragmente wiederverwendet werden; Improvisationseinfälle können nachträglich notiert werden und als Fragmente in Kompositionen Eingang finden, wie es etwa Mattheson (1739) oder Czerny (1829) expressis verbis empfehlen: Mattheson meint, daß die Entdeckung von Kompositionsideen beim Fantasieren das Beste und „Feurigste" sei,[37] und Czerny bestätigt diese These, indem er betont: „Oft kommen während dem Spielen ungesucht interessante Motive in die Finger, welche sogleich festzuhalten und zu benützen sind."[38]

Die Tradition, in der Müthel mit dieser selbstverständlichen Integration der musikalischen Elemente stand, reicht weit zurück. Konrad Paumann z. B. hinterließ mit seinem *Fundamentum organisandi* (1452) eine Anleitung zum Komponieren, zum Absetzen, für die Diminution und für die Spielpraxis in einem. Seine kontrapunktischen Beispiele sind nicht nur Kompositionsmodelle, sondern gleichzeitig technisches Übungsmaterial. Ebenso dienen seine Präludia zwar auch als Vorbilder für das Extemporieren im Gottesdienst, bedeuten aber ebenso auch Unterrichtsstoff zur Ausbildung der fünf Finger.[39] Ähnliches könnte man in der Folge von allen Praeludien und Toccaten von Kotter bis Kuhnau und Mattheson sagen und von den allbekannten englischen Grounds, in denen ja jede Variation – quasi „etüdenartig" – eine fest umrissene rhythmische Figur herausgreift und durchführt, und zwar gewöhnlich in ganz systematischer Progression des Schwierigkeitsgrades von Achteln über Triolen zu Sechzehnteln und weiter.

Francesco Rognoni gibt in seinem Lehrbuch *Selva de varii passaggi* von 1620 Beispiele in Hülle und Fülle, die gleichermaßen Komposition, Improvisation und Technik betreffen. Es handelt sich um über 200 verschiedene Formen, wie ein Hexachord diminuiert werden kann[40]: Diminutionen als *das* Übungsmaterial der Renaissance schlechthin, und doch eigentlich in die Kategorien Improvisation bzw. (wenn notiert) Komposition gehörig.

François Couperin sagt in *L'art de toucher le clavecin* (1716): „Neben den gebräuchlichsten Verzierungen wie Triller, Mordente, Vorschläge usw. habe ich meine Schüler immer kleine Fingerübungen spielen lassen, Passagen oder verschiedenartige Arpeggiogänge; mit den einfachsten und in den leichtesten Tonarten beginnend, habe ich sie allmählich zu den virtuosen Stücken und

[37] Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel etc. 1954, 107.

[38] Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien ca. 1829, 5. Kapitel.

[39] Conrad Paumann, *Fundamentum organisandi*, ed. W. Apel, in *Corpus of Early Keybord Music*, Band 1 (1963), 32f.

[40] Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Milano 1620, Reprint Bologna 1970, Parte seconda („... Pasaggi dificili...")

schwierigsten Tonarten geführt. Diese kleinen Übungen, von denen man gar nicht genug geben könnte, sind gleichzeitig stets zur Verfügung stehender Stoff, der bei vielen Gelegenheiten von Nutzen sein kann."[41] Die Vorübungen münden dann ganz logisch in die acht Préludes (die in acht verschiedenen Tonarten stehen).

Jacques Hotteterre nennt in seiner Improvisationsschule *L'art de préluder* (1719) die kleinen Fragmente, die als Improvisationsbeispiele gedacht sind, „Traits" und definiert zu Beginn des Kapitels 4, „contenant plusieurs Traits sur tous les Tons": „Ich habe diese Fragmente Läuflein genannt... Ich habe einige schwere dazu genommen, die wirklich nur als Übung gedacht sind" („...qui ne serviront proprement que pour l' étude")[42], – und zwar wiederum im Zusammenhang mit improvisiertem bzw. (vor-)komponiertem Prélude. Daß bei Hotteterre als Kapitel 10 noch eine ganze Abhandlung über „L'art de transposer" eine Rolle spielt, sei nur am Rande erwähnt.

Auch der Unterricht bei J. J. Quantz muß ein weites Spektrum gehabt haben. Die sehr instruktiven Notizen und Übungen unter dem Titel *Solfeggi pour la Flute Traversiere avec l'enseignement par Monsr. Quantz,* die die Arbeit mit einem Schüler, möglicherweise Friedrich dem Großen, widerspiegeln, reichen von Finger-, Lagen- und Zungenübungen unter zahlreichen verbalen Anweisungen bis zu Fragmenten oder ganzen Stücken, die der Flötenliteratur seiner Zeit entnommen sind, wobei z. B. auch Modulationsmodelle berührt werden unter der Überschrift „Harmonischer Gebrauch, des Kirnbergeri. Wonach die Verwechselungen zu machen."[43]

Über J. S. Bachs Art des Unterrichts ist seit Forkel (1802)[44] viel geschrieben worden. Besser und kürzer als Philipp Spitta kann man die Integration und Interaktion zwischen Technik und Komposition in Bachs Arbeit nicht zusammenfassen: „Wie jedes Uebungsstück nach seinem Gehalte ein echtes Kunstwerk, so ist umgekehrt auch jede freie Composition im höchsten Grade technisch instructiv. Er hat kein Clavierstück geschrieben, das nicht zur heilsamsten Fingergymnastik diente, ebenso wenig aber auch eines, das keinen anderen Zweck erfüllte, als diesen."[45]

[41] François Couperin, *L' art de toucher le clavecin,* Paris 1716, hrsg. und übersetzt von Anna Linde, Wiesbaden 1933/1961, 12.

[42] Jacques Hotteterre, *L'art de préluder,* Paris 1719, Reprint Genève 1978, 18.

Solfeggi pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Monsr. Quantz, hrsg. von

[43] Winfried Michel und Hermine Teske, Winterthur 1978,94.

[44] Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke,* Leipzig 1802, hrsg. von W. Vetter, Berlin 1966, 70-77 (vgl. auch 39).

[45] Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach,* I, Leipzig 1873, 664.

Mit Müthels „Technischen Übungen" ist für uns eines der letzten konkreten Beispiele für die traditionelle Verbindung von Komposition, Technik und Ausbildung in der Musik des 18. Jahrhunderts greifbar. Diesem Sachverhalt wird der Titel der Sammlung, der nur eines dieser Elemente, nämlich die Technik, ins Auge faßt, in keiner Weise gerecht. Auf der Suche nach einem treffenderen muß man sich nicht weit von unserem Manuskript entfernen – es gibt ihn uns selbst an die Hand: Auf der Rückseite des ersten Teils steht „Müthels Claviersachen" geschrieben, und diese Formulierung ist dem umfassenden Inhalt der Handschrift und der integrierenden Art des Umgangs mit Musik in jener Zeit wesentlich gemäßer als jener Terminus „Technische Übungen", unter dem diese Materialien aber nun einmal bekannt geworden sind und in Zukunft noch intensiverer Bearbeitung hinsichtlich Identifikation weiterer Kompositionsskizzen und / oder „schwerer Stellen" der Literatur bedürfen.

Daß diese Tradition im Zeitalter Carl Czernys (1791-1857) verloren ging und einer immer tiefer werdenden Kluft zwischen Komponist und Spieler einerseits und zwischen Mechanik und musikalischer Kultur andererseits Platz machte, hat Grete Wehmeyer überzeugend dargestellt.[46] Heute bilden technische und musikalische Arbeit zwei meist weit von einander getrennte Eckpfeiler der Ausbildung und des musikalischen Alltags. Im Bereich der historischen Musikpraxis steht uns das Element des Komponierens nicht mehr zur Verfügung, es sei denn zu Satzübungs-Zwecken,[47] und der einzig mögliche Ersatz, nämlich die Praxis der Improvisation, ist immer noch nicht allgemein, profund und kenntnisreich genug in Anwendung.

Wir haben heute in der Alten Musik viele junge Musiker, die ihre Grundausbildung unter modernen Gesichtspunkten mit dem modernen Instrument (oder der modernen Art zu singen) absolviert haben und sich dann auf dieser Basis, die ihr Denken und ihre Phantasie, aber auch ihre Technik geprägt hat, einer historischen Spezialisierung zuwenden; dabei wollen sie aber in der Regel nicht mehr „von vorne" anfangen und sich einer anders gearteten, historisch orientierten Ausbildung widmen. Aus diesem Grunde gibt es auf unserem Gebiet so viele gute Techniker ohne tieferen historischen Hintergrund und andererseits etliche gute „Historiker" ohne entsprechende Technik. Eine Ausbildung, und gerade eine Zweitausbildung, die sich eher an geschichtlich gegebenen Vorbildern ausrichtet, dürfte allerdings mit Sicherheit unsere gegenwärtigen, auf ca. 8 Semester begrenzten Studienzeiten ziemlich beträchtlich überschreiten, und welches der heutigen Ausbildungsinstitute und wer von den heutigen

[46] Grete Wehmeyer, vgl. Fußnote 15.

[47] Die „barocken" Kompositionen Simonettis im Amadeus-Verlag, Winterthur, bestätigen eher die Regel.

Studierenden könnte sich das schon leisten? Wie sagte doch Daniel Gottlob Türk vor 200 Jahren in seiner *Klavierschule* von 1789: „Nur dies Einzige merke ich bey dieser Gelegenheit an, daß derjenige sich sehr irrt, welcher es für möglich hält, in sechs bis acht Jahren ein *großer* Tonkünstler zu werden. In der praktischen Musik mag es jemand binnen dieser Zeit, unter günstigen Umständen, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können; aber dann bleibt ihm noch immer sehr viel zu lernen übrig. Man stelle sich daher das Studium der Musik nicht als eine so gar leichte Sache vor. Der Umfang derselben ist größer, als man gemeiniglich glaubt, und oft zu spät einsieht."[48]

[48] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle [1]1789, Reprint Kassel etc. 1962, 11.

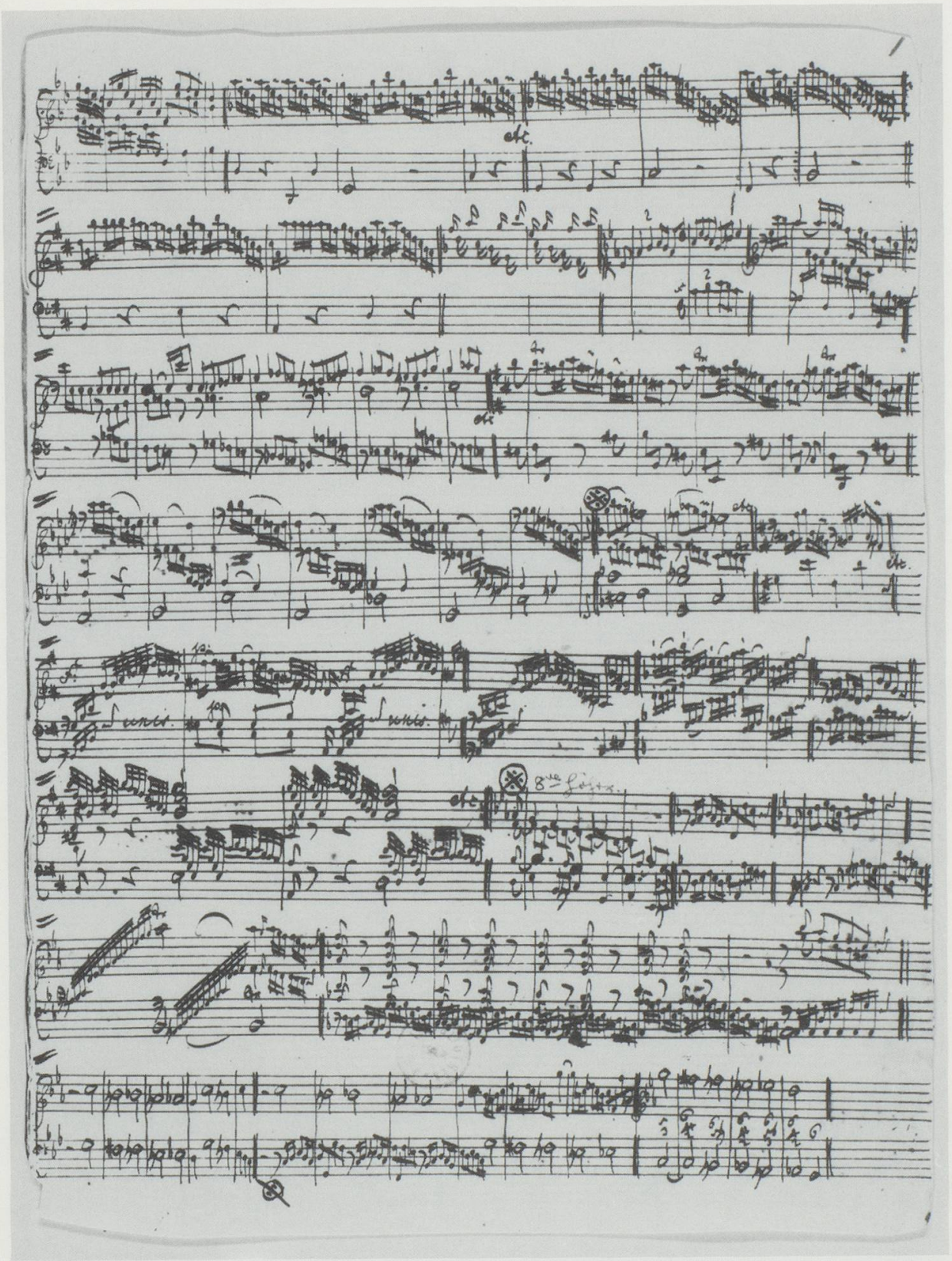


Abb. 1: 1. Sammlung, Seite 1. Berlin (West), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 15 762/1.2. Dieses und die nachfolgenden Faksimilia wurden mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek veröffentlicht.
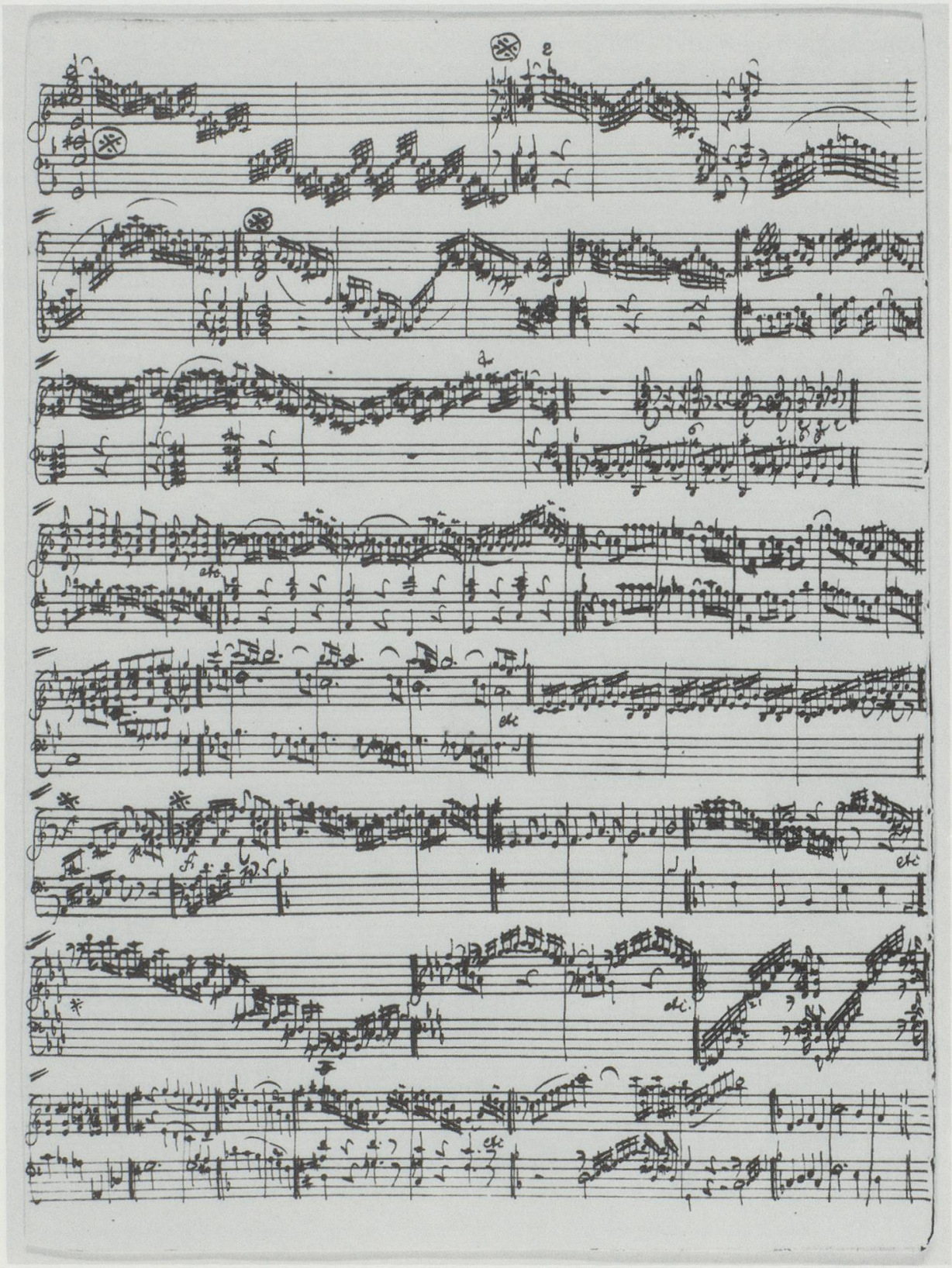


Abb. 2: 1. Sammlung, Seite 1 verso.

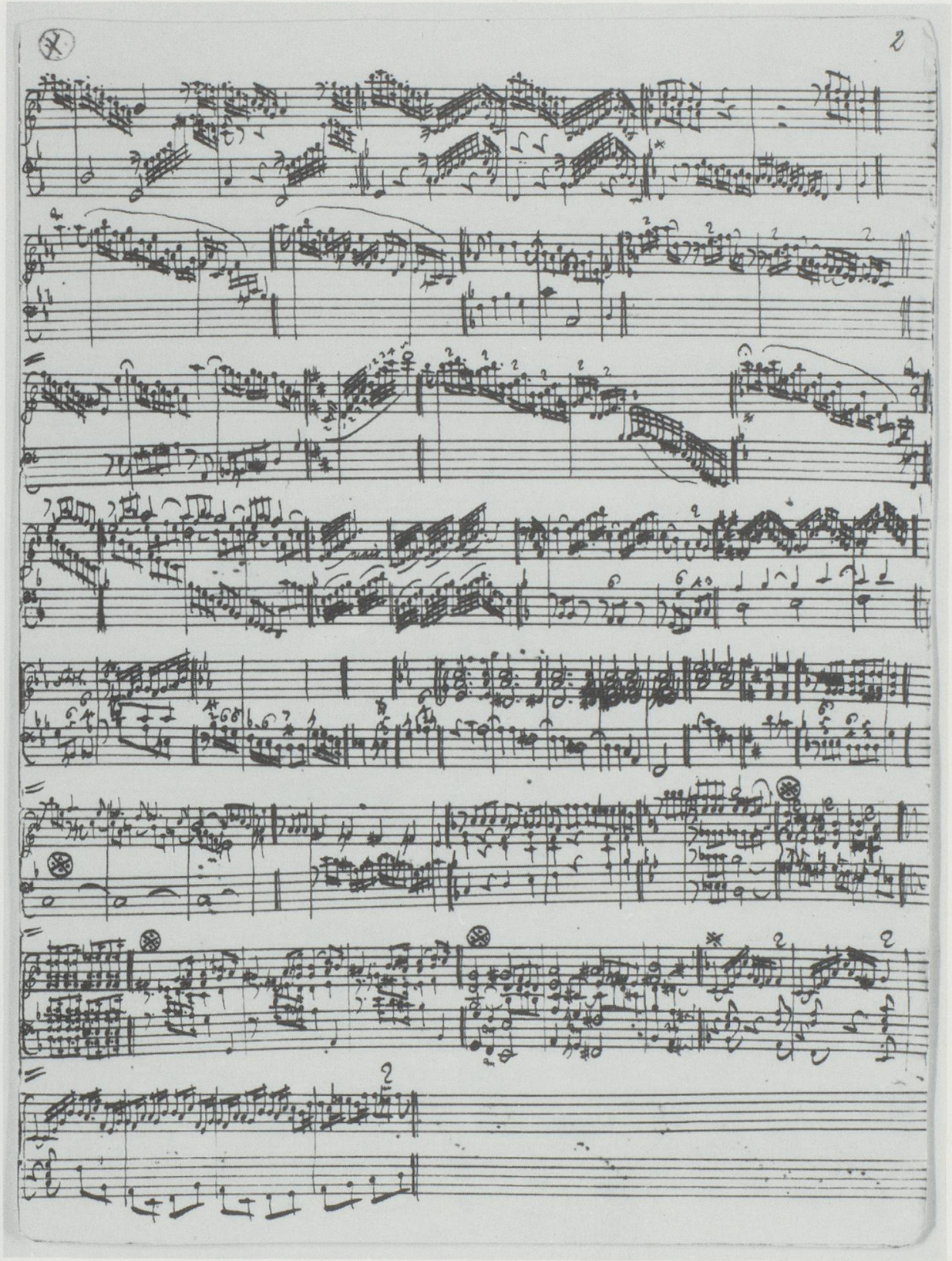


Abb. 3: 1. Sammlung, Seite 2.

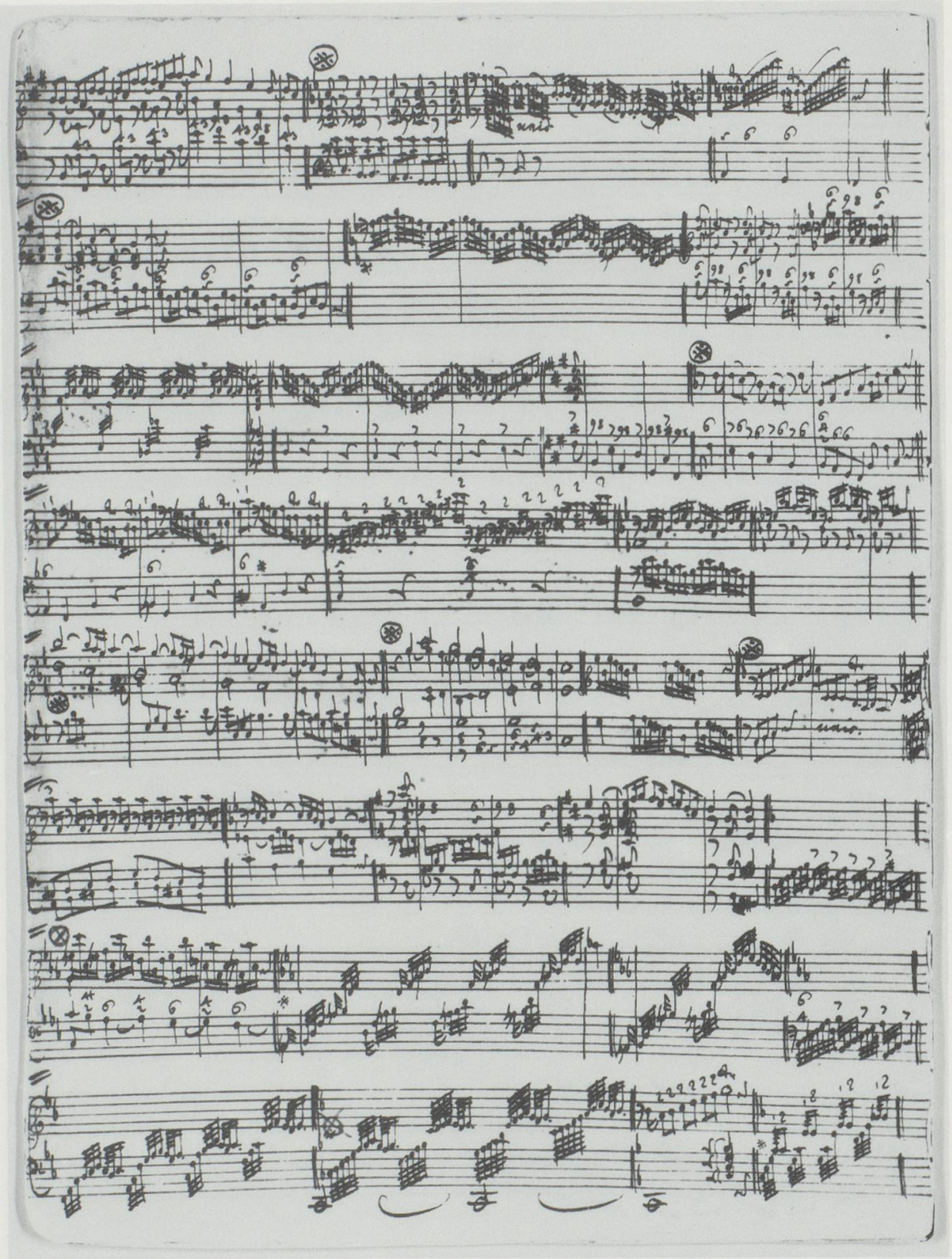


Abb. 4: 1. Sammlung, Seite 2 verso.

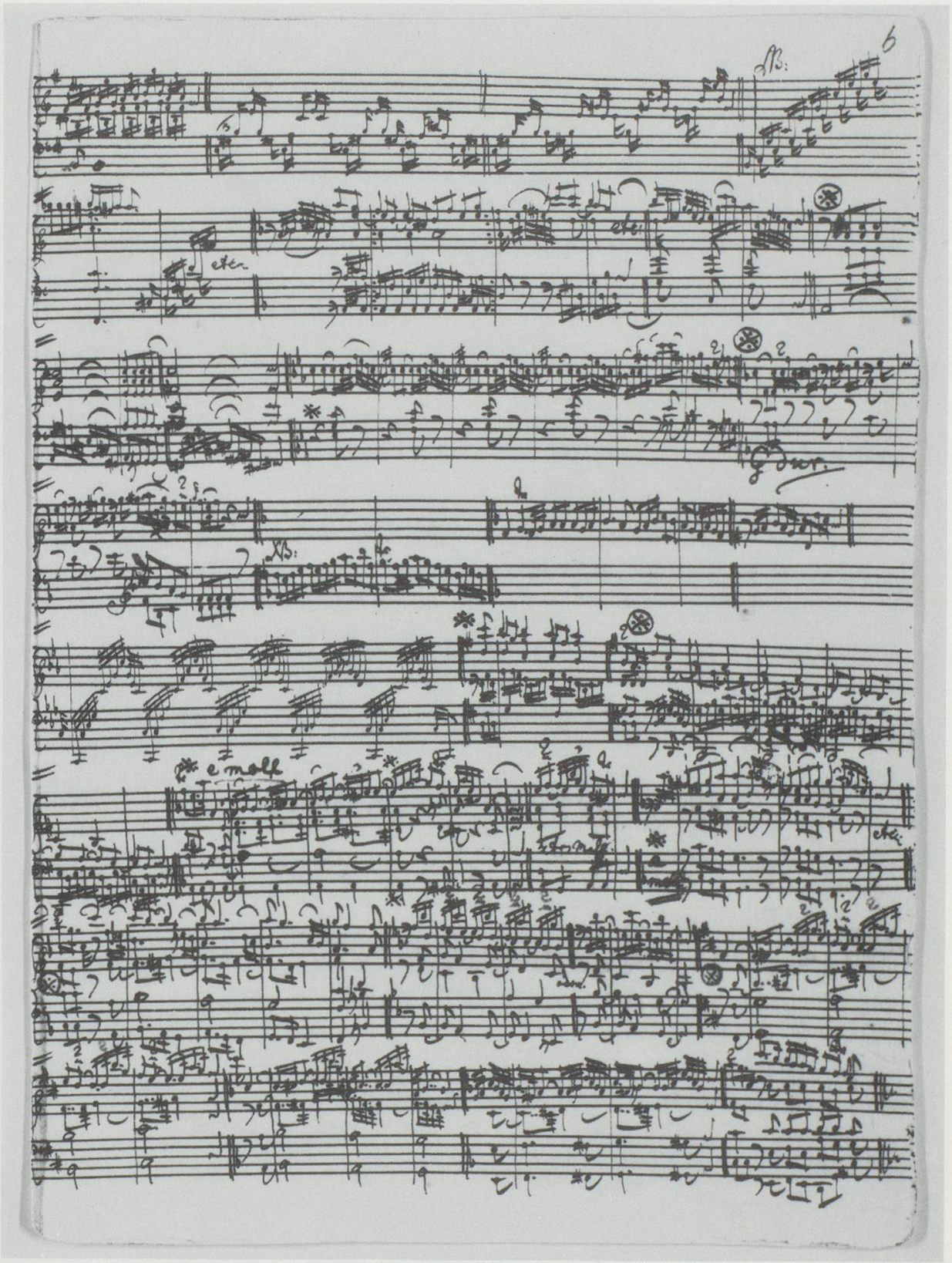


Abb. 5: 1. Sammlung, Seite 6.

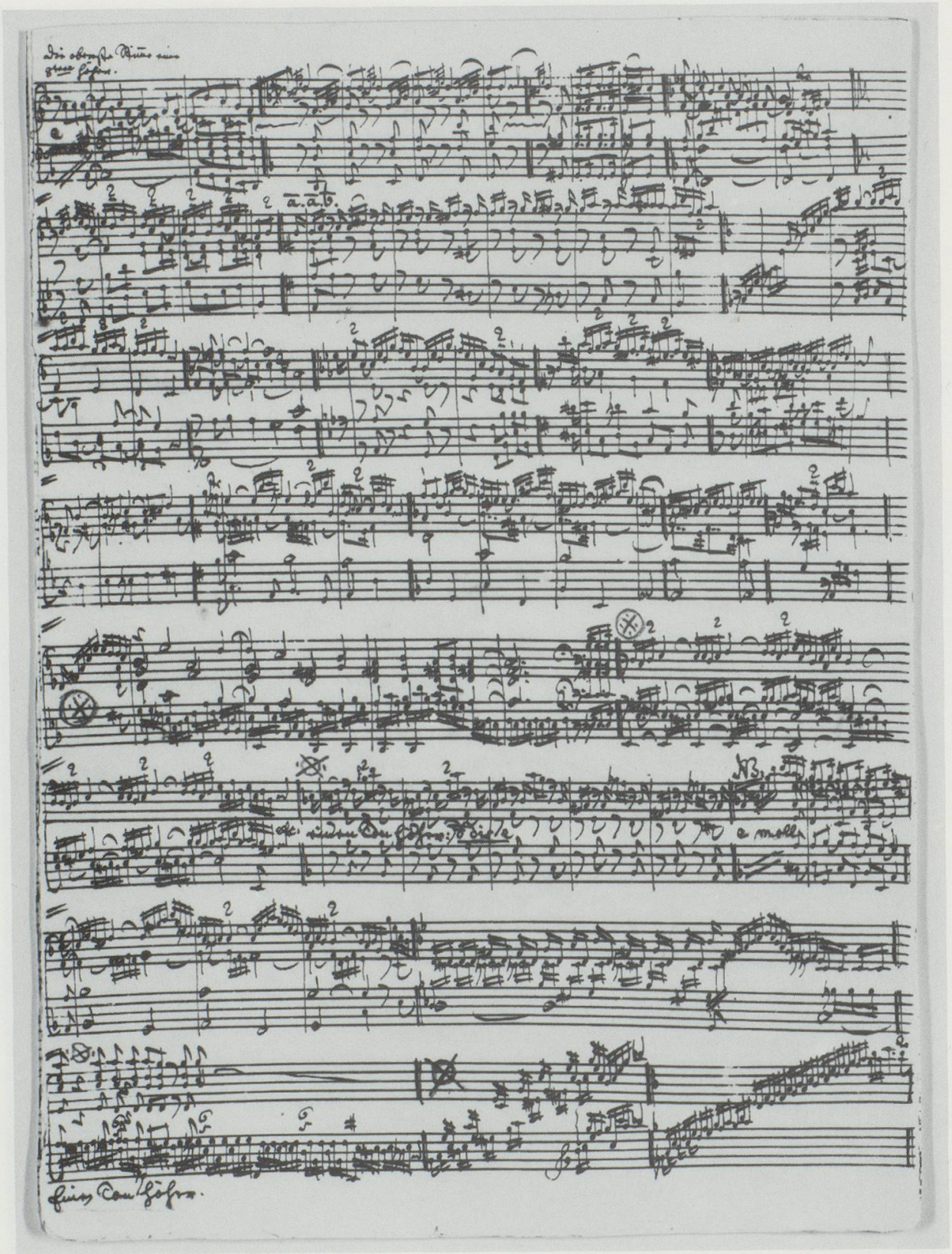


Abb. 6: 1. Sammlung, Seite 6 verso.

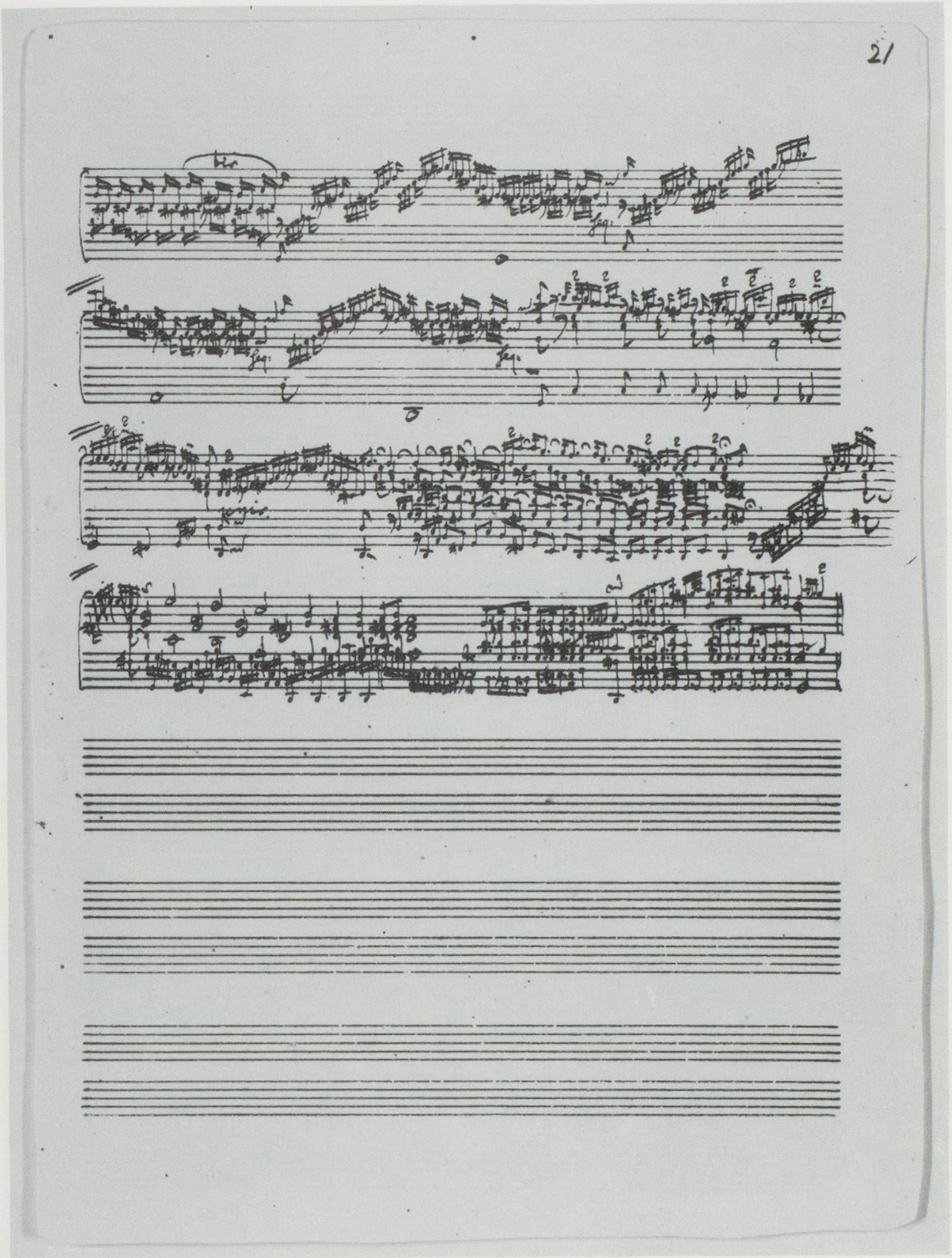


Abb. 7: 1. Sammlung, Seite 21.
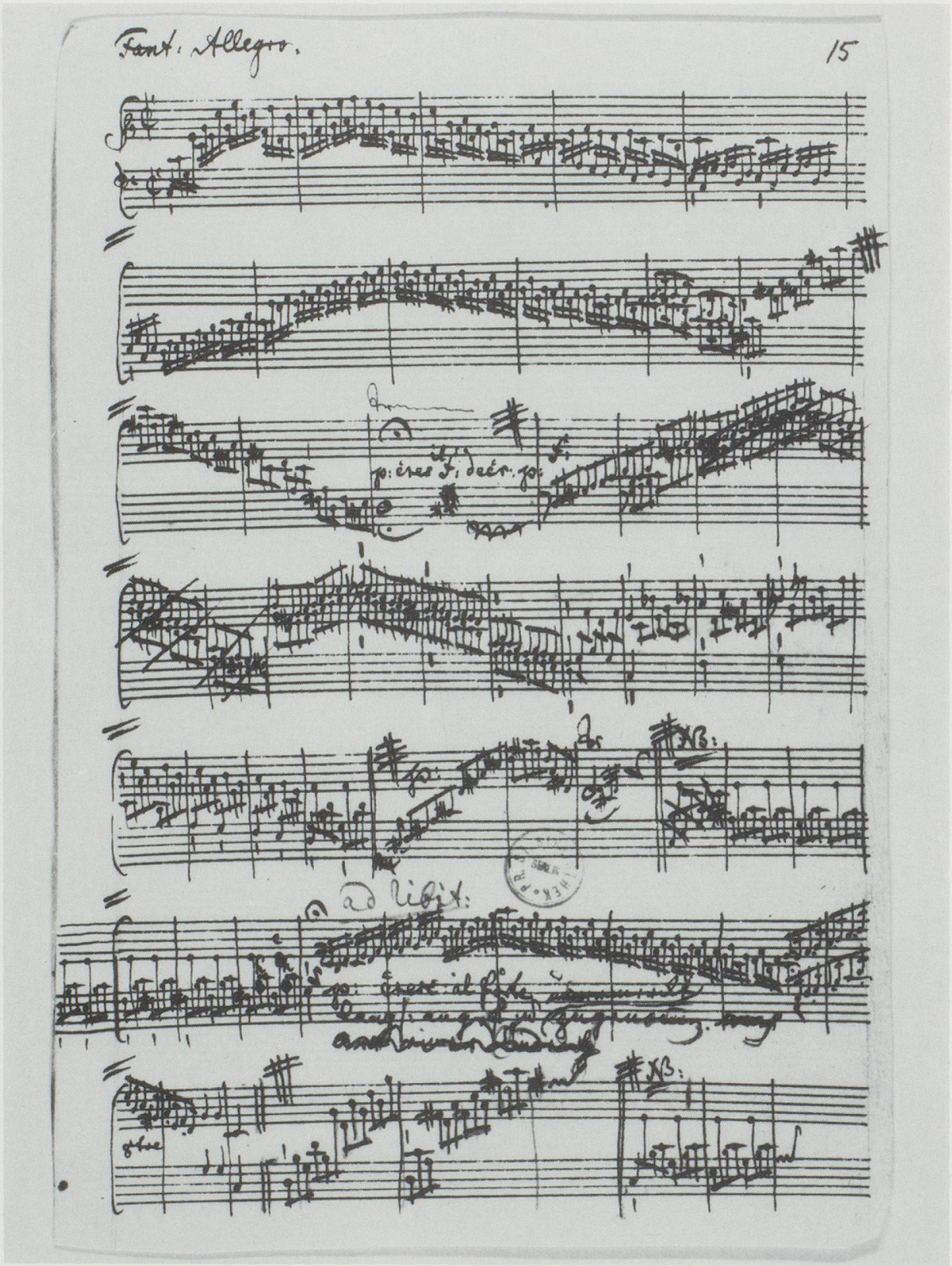


Abb. 8: 1. Sammlung, Seite 15.

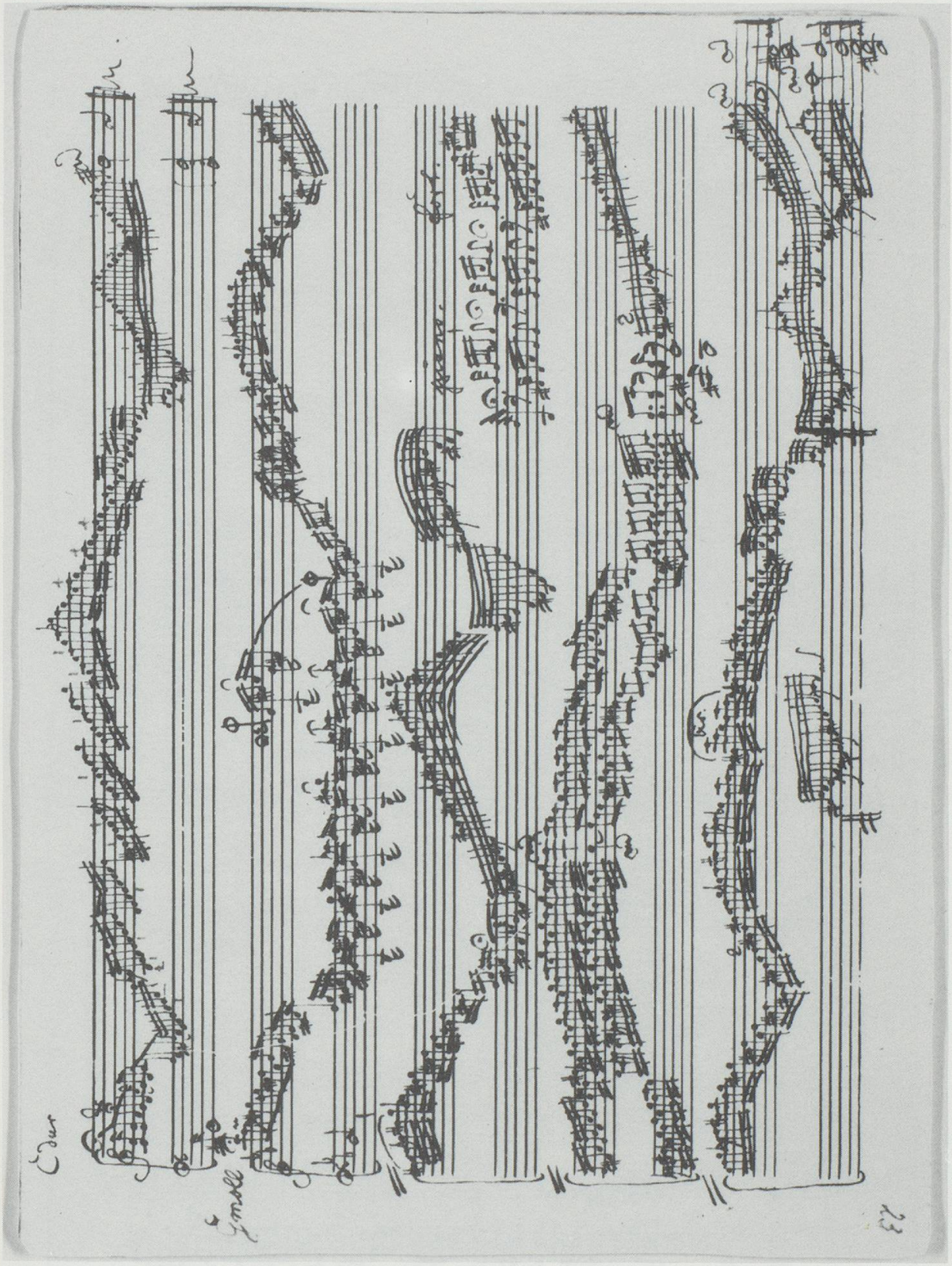


Abb. 9: 1. Sammlung, Seite 23.
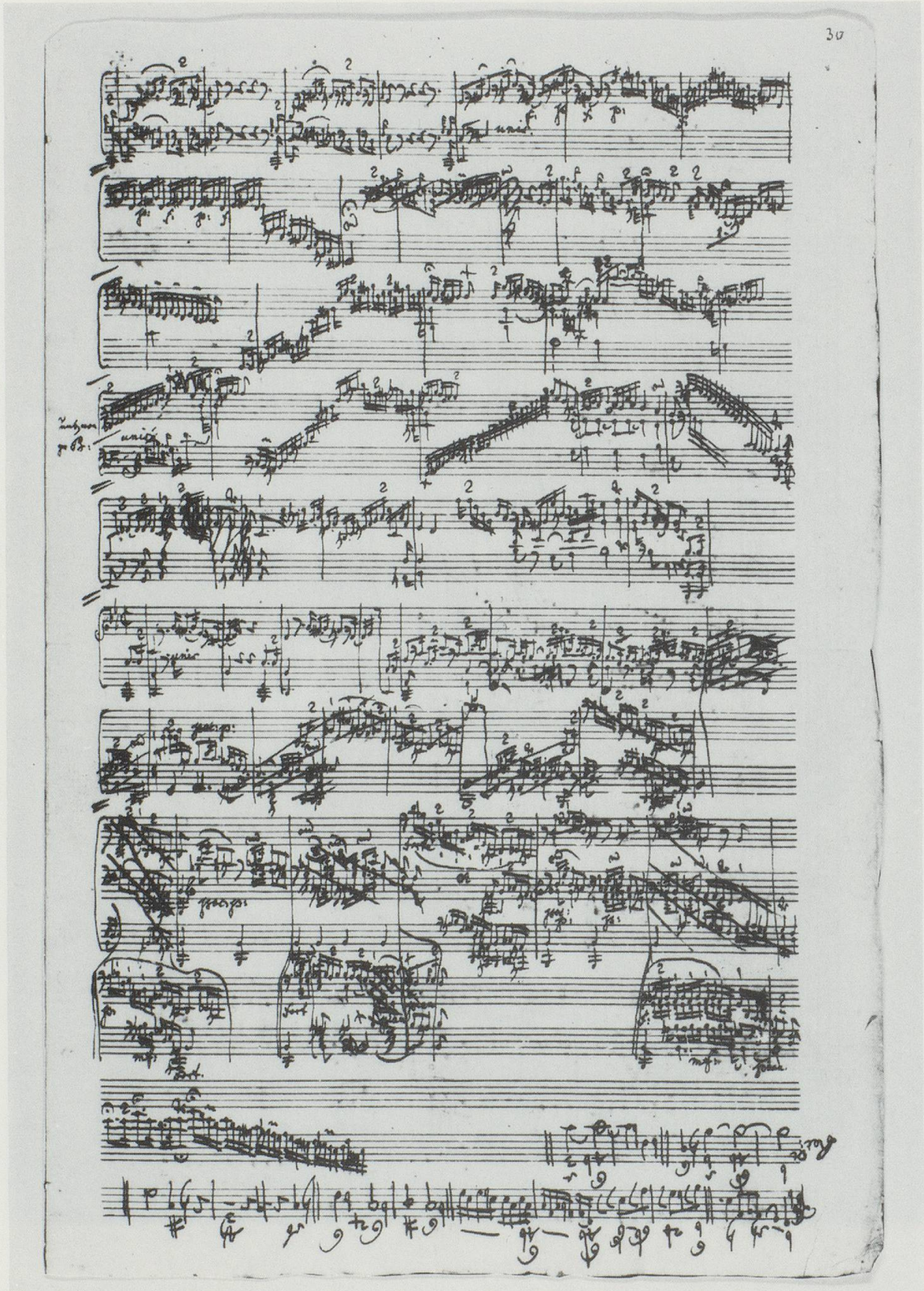


Abb. 10: 1. Sammlung, Seite 30.

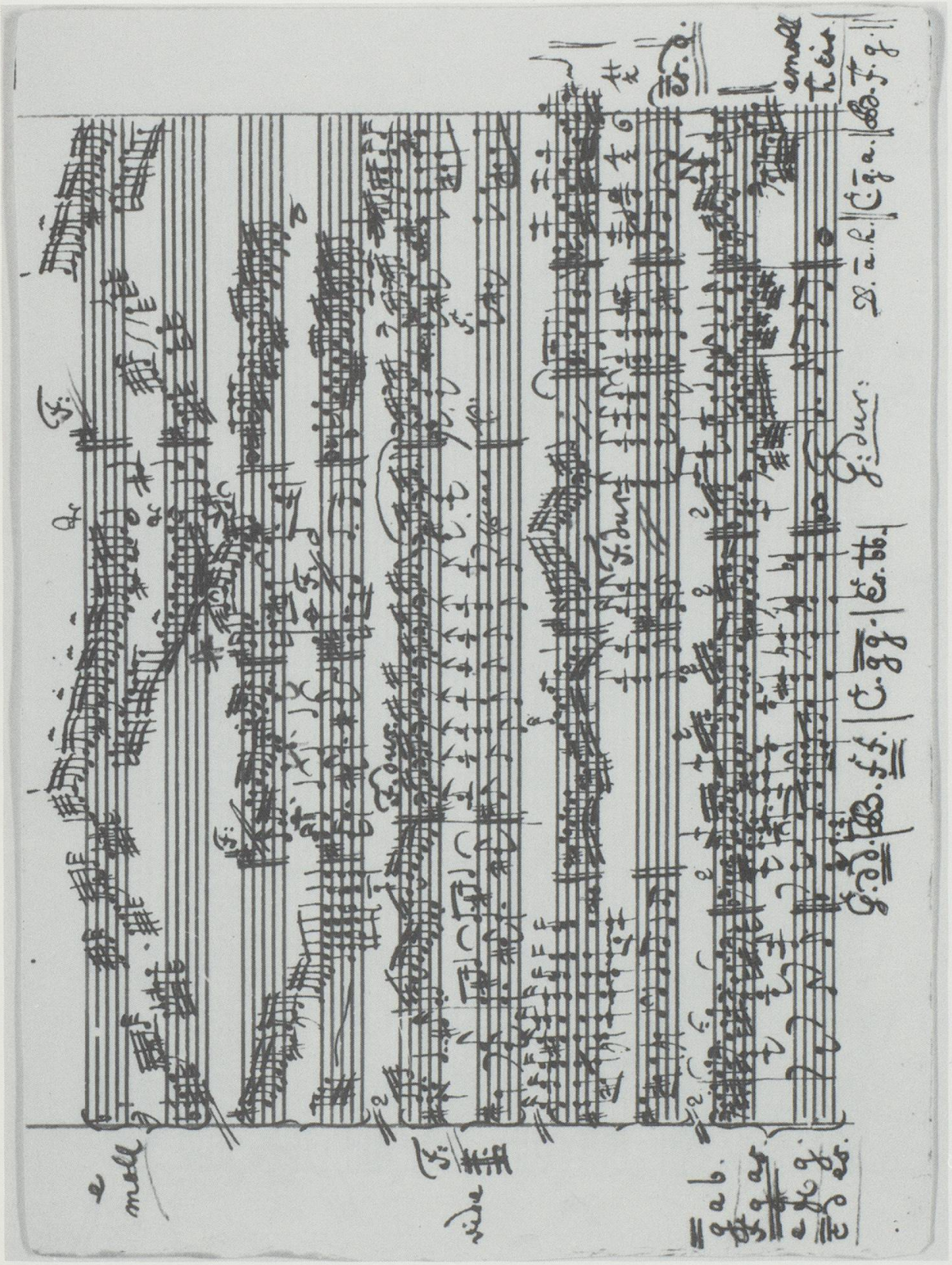


Abb. 11: 2. Sammlung, 1. Bogen, Seite 1.

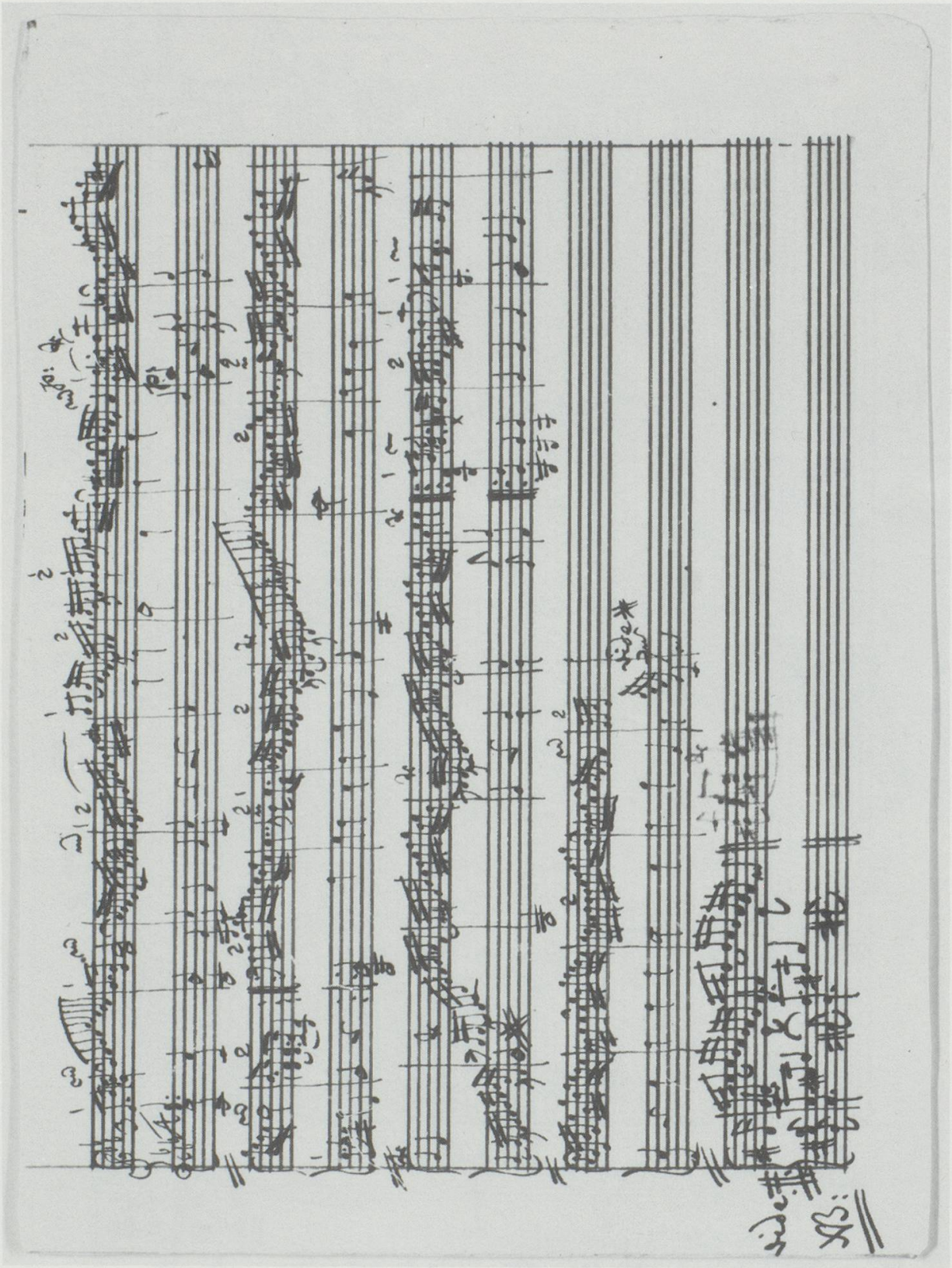


Abb. 12: 2. Sammlung, 1. Bogen, Seite 2.

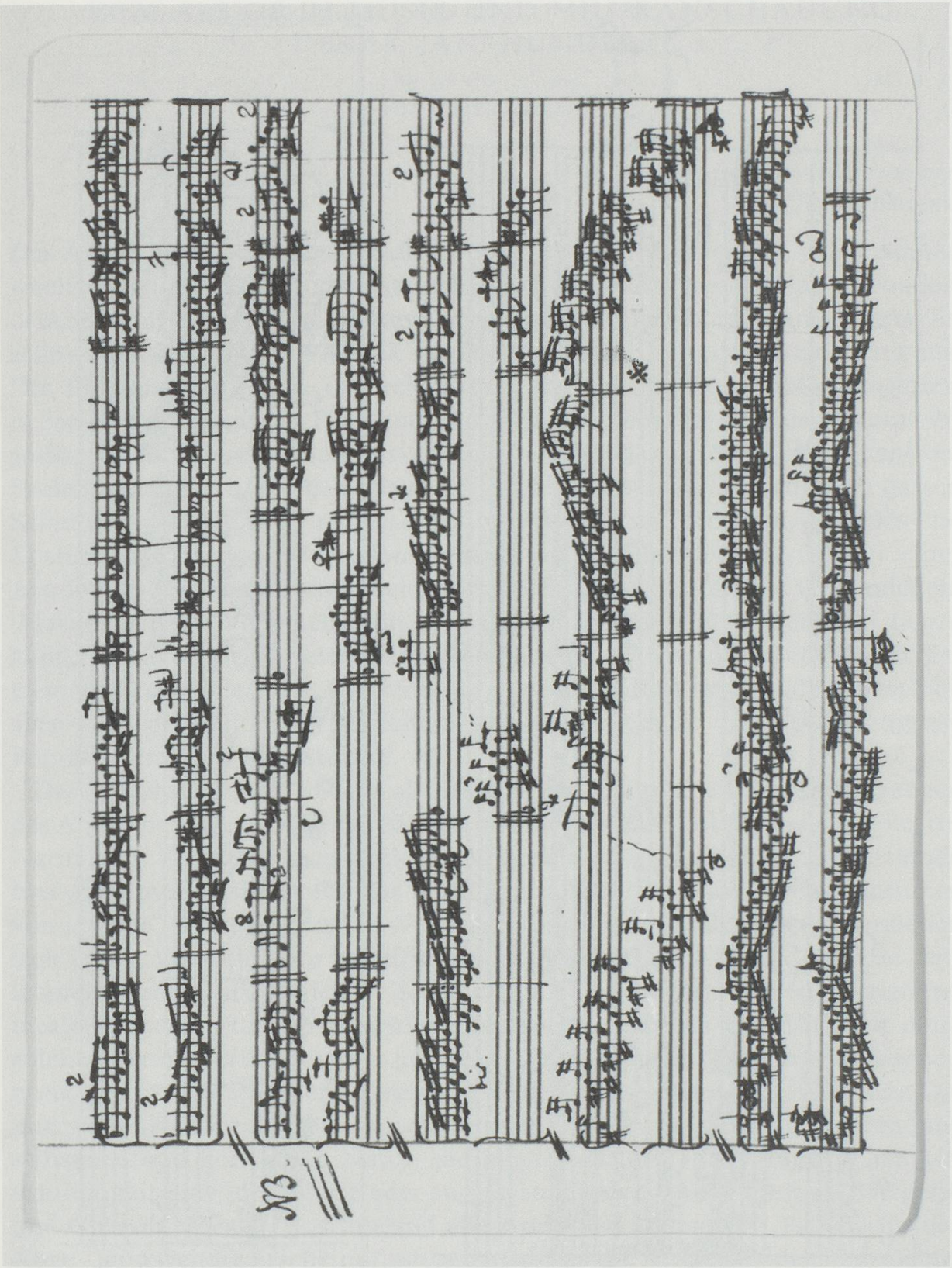


Abb. 13: 2. Sammlung, 6. Bogen, Seite 1.

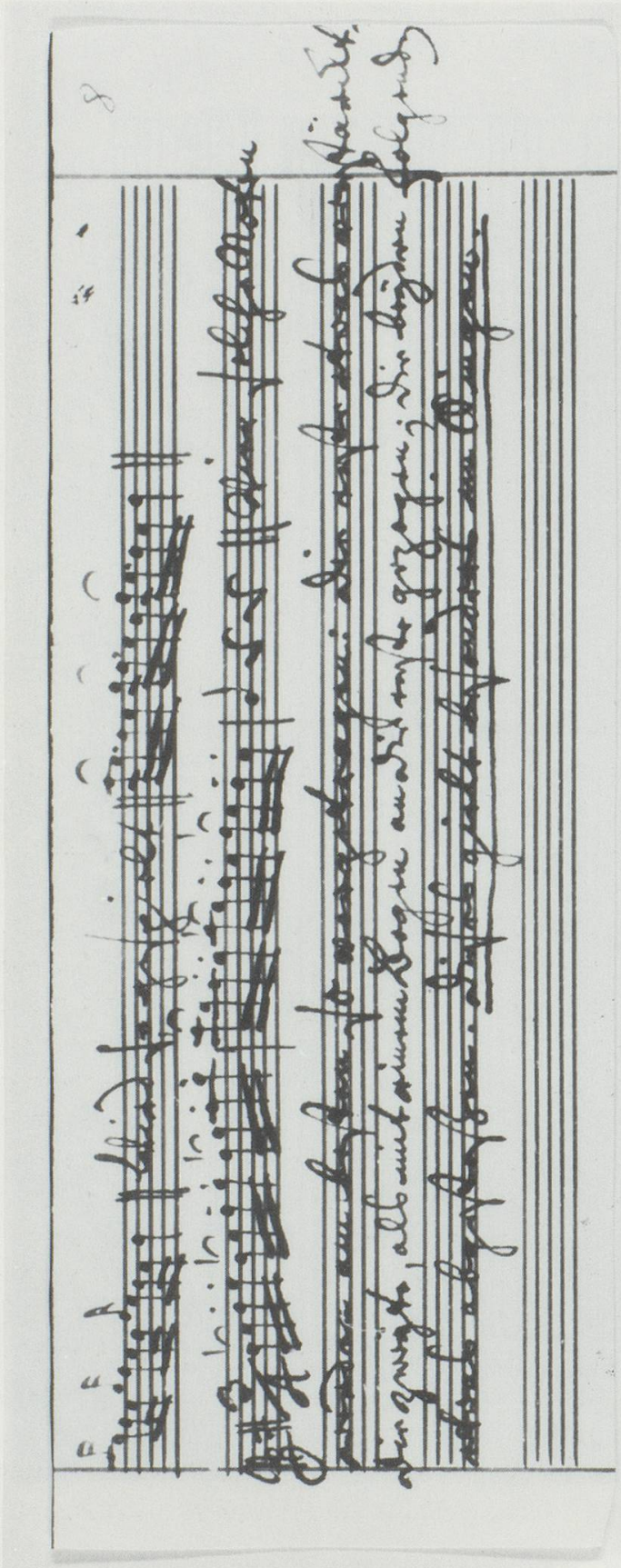


Abb. 14: 2. Sammlung, 8. Bogen.

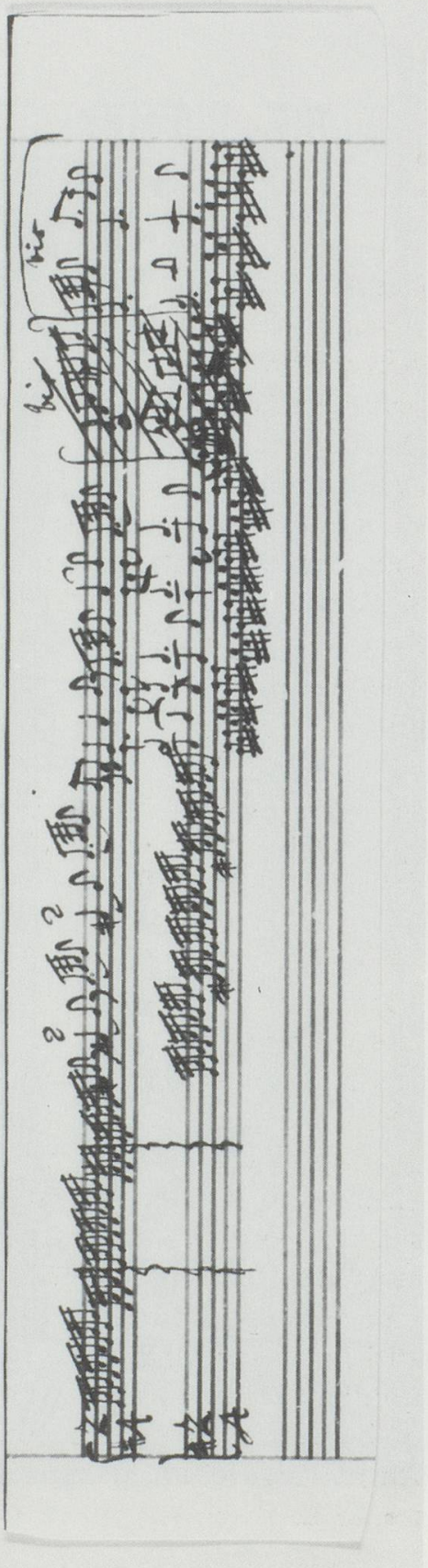


Abb. 15: 2. Sammlung, 10. Bogen.

VOM ALS-OB IN MUSIK UND MUSIKANSCHAUUNG DES 18. JAHRHUNDERTS

von Peter Benary

L'art n'est fait que pour tromper.
(Charles Batteux)

Das Als-ob ist als Kunst- und Kulturprinzip in allen Stilepochen, wenn auch in wechselnden Gestalten und unterschiedlichen Graden anzutreffen. Besonders deutlich prägte es sich im Manierismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts, im *stile rappresentativo* des Barock sowie in der klassizistischen Architektur aus. Die Illusionsperspektive in Architektur, Malerei und Bühnenbild suggeriert neben einer räumlichen Tiefe, indem sie einen zu durchmessenden Raum vorstellt, auch eine zuweilen bis ins Unendliche gerichtete Zeit-Dimension. Säulenfassaden zitieren den antiken Tempel und beschwören zugleich dessen Sakralität; daher das Wort Musentempel.[1] Maske und Kothurn, Perücke und Kostüm, Karyatiden und Atlanten sind weitere Erscheinungsformen eines Als-ob, dessen Absicht und Reiz in der Leugnung von etwas Vorhandenem (Maske) wie im Vorschein von etwas nicht Vorhandenem (Perücke) liegen kann, sowie in dem weit gefächerten Bereich zwischen diesen beiden Extremen. Dazu liefert die Kleidermode aller Zeitalter anschauliche Beispiele, aber auch der kultische Bereich in Form von Symbol, Vergegenwärtigung, Repräsentanz und Substitution.

Das 18. Jahrhundert hat teils als Erbe des Barock, teils eigene Ausprägungen des Als-ob hervorgebracht, deren gemeinsamer Bezugspunkt zumeist im Begriff Natur liegt. Dessen bis zu striktem Widerspruch aufgefächerte Definitionen hier auch nur zu skizzieren, ist unmöglich. Auch die vielfältigen Relationen von „Natur" zu Kunst, Kultur, Vernunft, Geschmack und Ästhetik entziehen sich jedem Versuch einer begrifflichen Festlegung. Ein Als-ob-Charakter tritt insofern zutage, als es sich in den meisten Fällen um stilisierte, korrigierte, idealisierte, zitierte oder suggerierte Natur handelt. Die Künstlichkeit einer solchen Natur-Auffassung tritt besonders deutlich beim Gartenbau in Erscheinung, den man bezeichnenderweise oft zu den Kunstgattungen gezählt hat. Die französischen Gärten repräsentieren mit ihren Symmetrien und Figuren eine stilisierte und korrigierte Natur, die englischen mit ihrer vorgeblichen Urtümlichkeit eine idealisierte oder suggerierte Natur. Spitzentanz, Schattenriß und Charade, Maske, Kostüm und alle Arten der Attrappe – „Fallen" für das Auge – sind weitere Erscheinungsformen des Als-ob. Auf musikalischem Gebiet ist an Echoeffekte, Hosenrollen, Kastratenwesen, Scheinreprise und Instru-

[1] Das Wort Musentempel kam im späten 18. Jahrhundert auf; möglicherweise hat Chr. M. Wieland es geprägt.

mental-Rezitativ zu denken, – auch sie zum Teil barockes Erbe. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts sah die Instrumentalmusik in einer weitgehenden Abhängigkeit von der Vokalmusik: Instrumentalmusik tat so oder sollte so tun, als ob sie spreche, als ob sie singe.

Die Instrumentalmusik hat lange Zeit benötigt, um ihr Bewußtsein, der Vokalmusik unterlegen zu sein, aufzugeben. Erst im 17. Jahrhundert bildete sich ein spezifischer Instrumentalstil heraus. Er konnte satztechnische Ergebnisse übernehmen, um die sich die Vokalmusik jahrhundertelang bemüht hatte. Die Affinität der Instrumentalmusik zur künstlerischen Autonomie – analog derjenigen der Vokalmusik zur Funktionalität – setzte sie zwar der Frage nach ihrer sozialen Verankerung aus, ersparte ihr aber auch manche außermusikalische Rücksichtnahme. In der Kammermusik und Sinfonik der Wiener Klassik erscheint sie schließlich als immanentes Ziel der europäischen Musikgeschichte. Wie das Vokale urtümlicher ist oder anmutet als das Instrumentale, so erweist sich auch in der Stilgeschichte die Instrumentalmusik immer wieder als stärker von der Vokalmusik abhängig als diese von jener. Zu den Bezugspunkten gehören Chanson und Motette für Canzona und Ricercar, die Rhetorik (auch in einem über die Vokalmusik hinausgehenden Rahmen), die Verwendung von Cantus firmi in der Instrumental-, vor allem Orgelmusik sowie die zur Nachahmung sich anbietende liedhafte, ariose oder rezitativische Gesangsmelodik. Zu einer in besonderem Ausmaß stilprägenden Bedeutung gelangte der Vokalstil in seinem Einfluß auf die Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Ästhetik und Kompositionspraxis

War die Instrumentalmusik im Barock dank ihrer sozialen Verwurzelung in der höfischen Musikpflege mit Konzert, Sonate und Suite in Erscheinung getreten, so suggerierte die mehr philosophisch als musiktheoretisch ambitionierte Ästhetik des 18. Jahrhunderts eine Krise der Instrumentalmusik. Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Theorie und kompositorischer Praxis war erstaunlich groß. Während man sich ernsthaft fragte, ob Instrumentalmusik, „die nicht redet und nichts vorstellt, mehr sei als bloßes Geräusch" – so schon 1745 Joh. A. Scheibe und noch 1774 Joh. G. Sulzer – und man in ihr lediglich eine „Nachahmung des Gesanges" sehen wollte, – so noch 1802 H. Chr. Koch – schrieben Haydn, Mozart und Beethoven ihre Sinfonien, Sonaten und Quartette, ohne von ästhetischen Bedenken belastet zu sein, die außerhalb des kompositorischen Handwerks lagen. Damit fallen ihre Werke, die uns ein immanentes Entwicklungsziel der europäischen Musikgeschichte repräsentieren, zeitlich zusammen mit dem Zweifel an der raison d'être eben dieser Musik! Freilich wird zu fragen sein, was mit *reden* und *vorstellen* gemeint war.

Daß die Musikästhetik ihren Gegenstand nicht in der jeweils zeitgenössischen Musik sieht, leuchtet ein; wenn aber die Divergenz der ästhetisch maßgebenden Meinungen und der gleichzeitigen, stilistisch repräsentativen Kompositionen so beträchtlich wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, und wenn eine Musikästhetik, in der man die Musik von etwa 1730 bis 1780 reflektiert sehen könnte, weitgehend fehlt, dann wird dies annähernd nur dadurch verständlich, daß es Musikästhetik vor 1750 dem Begriffe nach überhaupt nicht[2] und der Sache nach kaum gab. – Ein anderer Grund liegt darin, daß die Ästhetik nach 1750 zwar mit Fragen befaßt war, die sich ihr in den Künsten stellten, daß sie aber bei weitem mehr philosophisch als künstlerisch, mehr an der Begründbarkeit von Geschmacksurteilen als an deren Gegenständen interessiert war. Zudem figurierte die Musik, sofern sie überhaupt ins ästhetische Blickfeld geriet, nach Poesie und Malerei an letzter Stelle in der ästhetischen Bewertung der Künste.

Für die Instrumentalmusik der Wiener Klassik könnte man also die gleichzeitigen musikästhetischen Erwägungen für belanglos halten. Sie haben aber in Stil und Musikanschauung der Zeit deutliche Spuren hinterlassen und sind in dieser Hinsicht beachtenswert.

Daß die Ästhetik nun aber auch seitens der kompositorischen Praxis weitgehend unbeachtet blieb[3], hat einen Grund darin, daß die maßgeblichen Autoren Nicht-Musiker waren und die Musik, wenn überhaupt, oft nur beiläufig berücksichtigt haben. In unterschiedlichen Graden gilt dies für den Abbé und Diplomaten Jean Baptist Dubos mit seinen *Réflexions critiques sur la poésie,la peinture et la musique* (1719), für den Philosophen und Rhetoriker Charles Batteux mit seiner Abhandlung *Les beaux-arts, réduits à un même principe* (1746), die nach ihrer Übersetzung (1752) auch im deutschen Sprachraum große Beachtung fand; es gilt für den vielseitig gebildeten Physiker Jean Baptist d'Alembert mit seinem an Batteux anschließenden *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) wie für den Professor der Poesie und Logik Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766), die Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762) und Immanuel Kant (1724 - 1804); es gilt für den Mathematik-Professor Johann Georg Sulzer mit seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771, 1774) und mit Einschränkung schließlich auch für Jean-Jacques Rousseau, dessen Selbstaussage „né pour la musique" zu einer Überschätzung – nicht der biographischen Wichtigkeit, jedoch – des objektiven Ranges seines Musikertums verleitet hat.

[2] 1750 und 1758 erschienen die beiden Bände *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten.

[3] P. Benary, „Aesthetik und Musiktheorie um 1750", in: *Studia Philosophica* 43(1984) S. 143 ff.

Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Reflexion und kompositorischer Praxis blieb bis ans Jahrhundertende und darüber hinaus bestehen, – ein Befund, für den mehrere Faktoren verantwortlich zu machen sind. Die ästhetischen Publikationen sind den Komponisten, sofern sie nicht auch musiktheoretisch tätig waren, – man denke vor allem an Ph. E. Bach und J. J. Quantz – vermutlich unbekannt geblieben. Die Betrachtungsweise der Ästhetiker ging von der Vokalmusik aus; und wenn sie von Instrumentalmusik nicht gänzlich absah, so bezog sie sie oft nur unter negativen Vorzeichen ein. Hinzu kamen das traditionell hohe Ansehen der vokalen Kirchenmusik, die dank den textlich vermittelten Inhalten leichtere Zugänglichkeit der Vokalmusik, der Aufstieg einer bürgerlichen Liedpflege und das bereits im Vorfeld der Romantik stehende wachsende Ansehen des Volksliedes.

Der vokale Grundzug

Die Ablösung des linearen durch das periodische Prinzip sowie des mehrheitlich polyphon-kontrapunktischen Satzstils durch einen melodiebestimmt homophonen bedeutete eine außerordentliche Aufwertung und Umbewertung der Melodik. Zugleich hat ein vom Lied herkommendes Melodie-Verständnis zu einer Neuorientierung des Satzstils beigetragen. Daß sich gleichzeitig die funktionale Harmonielehre durchsetzte, bedeutet insofern keinen Widerspruch, als man jahrzehntelang die Frage erörterte, ob die Melodie eine Tochter der Harmonie sei oder ob es sich umgekehrt verhalte.[4]

Mattheson hat die Mutter-Tochter-Beziehung auf diejenige von *Sing- und Spiel-Melodien* angewandt,[5] die er durch nicht weniger als 17 Unterschiede voneinander abhebt. Der erste, den er wohl für den wichtigsten hielt, besteht darin, daß die Singmelodie die Mutter, die Spielmelodie die Tochter ist. „Eine solche Vergleichung weiset...auch die Art der Verwandtschaft an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter seyn muß, als ihre natürliche Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sonder Zweifel eher in dieser Unter-Welt gewesen, als die Instrumental-Music. Jene hat dannenhero nicht nur den Rang und Vorzug, sondern befielet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften bestmöglichst zu richten, alles fein singbar und fließend zu machen, damit man höre möge, wessen Kind sie sey."

[4] Zahlreiche Zitate aus musiktheoretischen Schriften, die um 1750 erschienen sind, können belegen, daß es bei dieser (übrigens fruchtlosen) Erörterung tatsächlich um den Vorrang der Melodie oder der tragenden Baßstimme ging, und nicht, wie C. Dahlhaus meint, um „eine Auseinandersetzung darüber, ob tönende Interjektionen oder regulierte Tonbeziehungen...die eigentliche Substanz der Musik darstellen" (*Klassische und romantische Musikästhetik*, 1988, S.17)

[5] *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint 1954, S.203 ff.

Die Aufwertung der Melodie kommt in den Melodielehren von Niedt, Mattheson, Scheibe, Nichelmann, Riepel, Baron und Koch zum Ausdruck.[6] Kompositionspraktisch spiegelt sie sich in der kantabel-unkontrapunktischen Qualität der Oberstimmen-Melodik sowie in der Vielzahl von Lied- und Odensammlungen. Die Theoretiker haben die Melodie weitgehend vokal oder quasivokal verstanden. So heißt es bei J. A. Scheibe um 1730: „Goût erlanget niemand eher, als bis er in allen Sachen ein überall herrschendes Cantabile blicken läßt."[7] Mattheson forderte 1735: „Singendes Wesen soll ein Lehrmeister innehaben",[8] und C. Ph. E. Bach sprach von „singend denken".[9] In gleiche Richtung tendierte die rationalistische Bevorzugung der Vokalmusik, begründet in deren textbedingt größerer *perspicuitas*, d.h. inhaltlichen Einsichtigkeit und Deutlichkeit.

Dem kantablen Prinzip begegnet man im 18. Jahrhundert allenthalben, – von J. S. Bachs 1723 im Titel seiner Inventionen geforderter „cantablen Art im Spielen" bis zu Ph. E. Bachs „Hauptstudium...so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen",[10] vom Vokalcharakter unzähliger Arienritornelle und dem quasi-vokalen Zuschnitt vieler Instrumentalthemen bis zu Beethovens *gesangvoll* (op. 109), *Arioso dolente* (op. 110), *Cavatina* (op. 130) und *Dankgesang* (op. 132). Doch J. S. Bachs „cantable Art im Spielen" war eine spieltechnische Forderung, kein kompositorischer Aspekt; von einem „singenden Allegro" bei Joh. Chr. Bach kann nur in vager Analogie die Rede sein; und nur zu einem kleinen Teil weisen die Instrumental-Rezitative eine am Gesangsstil orientierte Melodik auf. Darüber später mehr. – Man hat also zu unterscheiden zwischen vokal und quasi-vokal, zwischen einem kompositorischen und spieltechnischen Aspekt der Kantabilität und auch zwischen einem sachbezogenen und einem mehr metaphorischen Begriffsverständnis bei *cantabile, singend* und *sangbar*. Am deutlichsten tritt der vokale Grundzug der Instrumentalmusik der frühen Klassik an liedhafter Thematik, am Arienritornell und am Instrumental-Rezitativ hervor.

Es ist höchst aufschlußreich, den Weg zu verfolgen, der von den zumeist aus Frankreich stammenden instrumentalen Vorlagen – Airs, Märsche, Polonaisen, Murkys und Menuette – zu den Lied- und Odensammlungen von Sperontes, Graefe, Görner u. a. und von diesen zurück zur liedhaften Instrumentalthe-

[6] P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 3, Leipzig 1961, S. 81 ff.

[7] *Compendium Musicum*, Erstdruck in P. Benary, Kompositionslehre (vgl. Anm. 6), Anhang, S. 85.
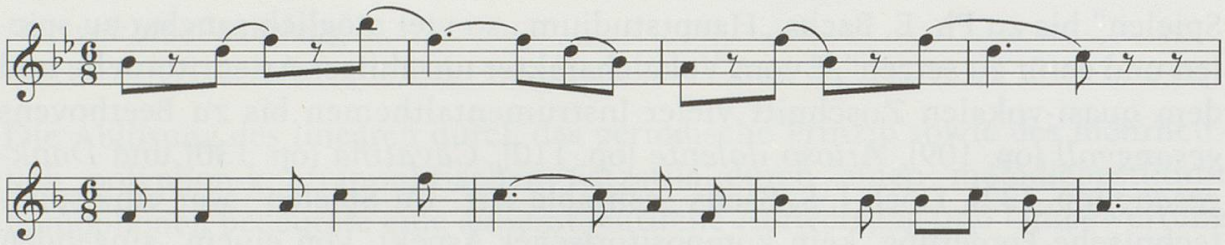
[8] *Kleine Generalbaßschule*, Hamburg 1735.

[9] *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Reprint 1967, Teil 1, S. 121.
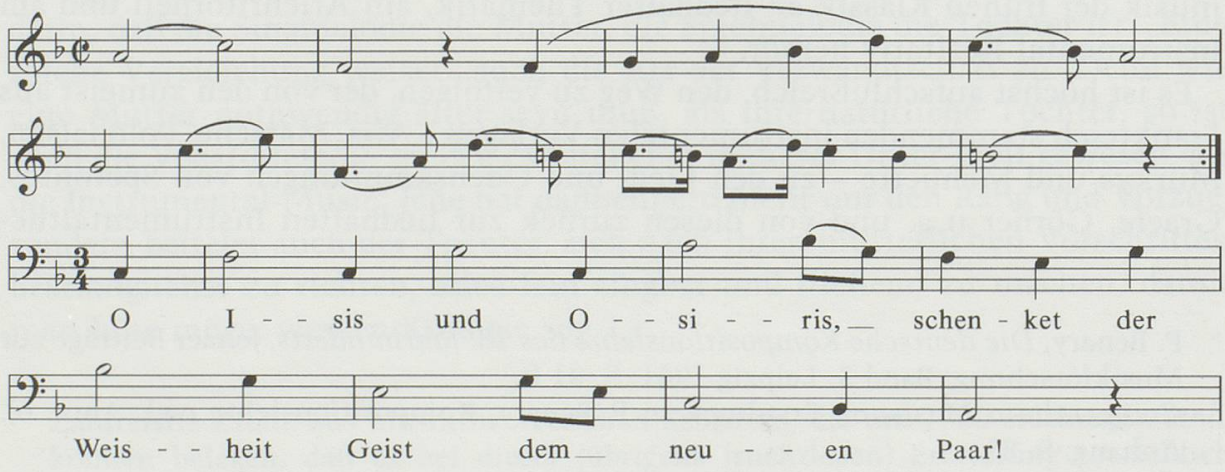
[10] „Selbstbiographie", in: Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Reprint 1967, Band 3, S. 189.

matik führt.[11] Ebenso sollte man einmal den Einflüssen nachgehen, die von den schlichten Generalbaßliedern, wie sie Telemann und Mattheson, Kirnberger und Marpurg, Gluck und C. Ph. E. Bach, Neefe und Reichardt geschrieben haben, auf die Melodik langsamer Instrumentalsätze ausgingen. Auch das Volkslied, soweit es sich von den genannten Liedtypen abhebt, wäre einzubeziehen. Die gemeinsamen melodischen Kennzeichen sind Diatonik, Sangbarkeit, was auch potentielle Textierbarkeit bedeutet, und periodische Gliederung, – Kennzeichen, die, unverstellt oder durch Instrumentalismen nur geringfügig verbrämt, auch viele kantable Instrumentalthemen um und nach 1750 charakterisieren.

Ein besonders sinnfälliges Beispiel ist die Verwandtschaft des Finalthemas aus Mozarts letztem Klavierkonzert (KV 595) mit dem zum Volkslied gewordenen *Komm, lieber Mai* (KV 596).



Auch die zahlreichen Klaviervariationen, die im späteren 18. Jahrhundert über populäre Lied- und Arienthemen komponiert wurden, belegen neben deren Beliebtheit die enge Benachbarung von vokaler Melodik und Instrumentalmusik. Die Melodie des Priestermarsches aus Mozarts *Zauberflöte*[12] hat sogar mehr vokalen Zuschnitt als die der nachfolgenden Sarastro-Arie mit Chor „O Isis und Osiris".

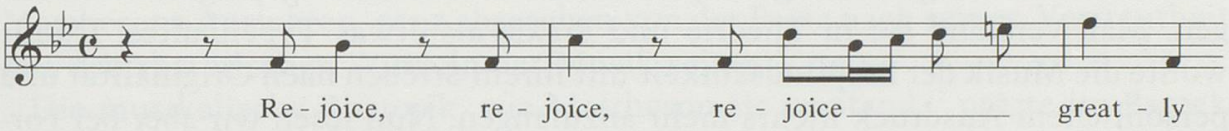


[11] *MGG*, Band 8, Sp. 757 ff, 760 sowie die Literaturangaben Sp. 774.

[12] *Veränderungen für Clavier* über das Thema des Priestermarsches hat Chr. G. Neefe (1793?) komponiert, abgedruckt in: K. von Fischer, *Die Variation* (Das Musikwerk, Heft 11), 1956.

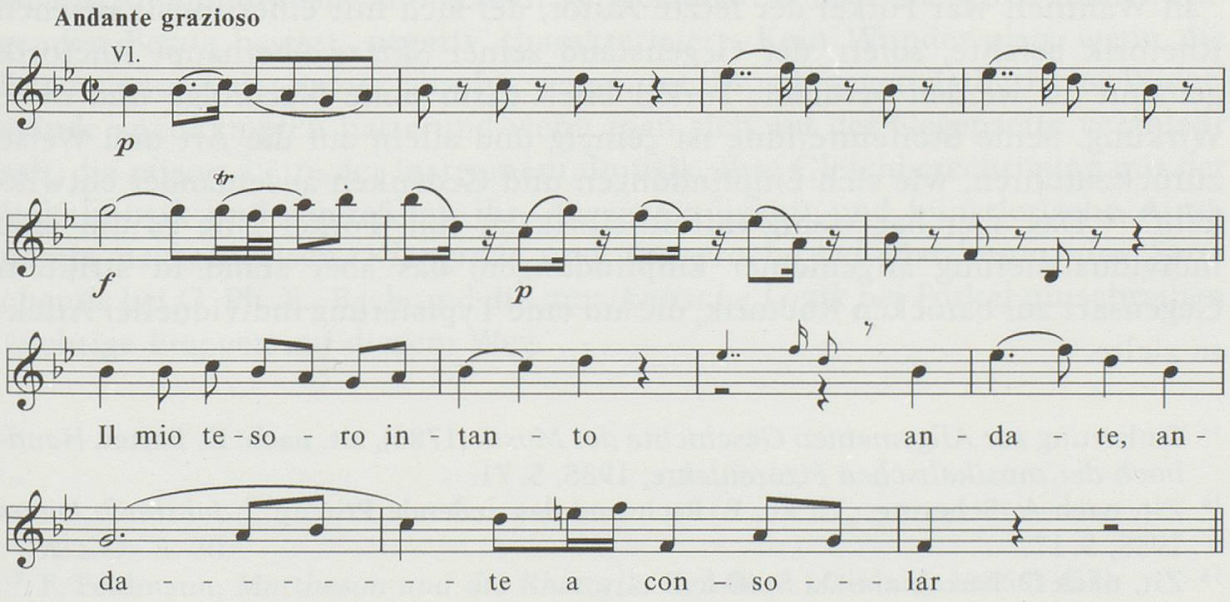
Das Arienritornell entzieht sich in seiner Erscheinungsvielfalt jeder Systematisierung. Instrumental exponiert, muß die Themenmelodik noch ohne ihren, wie auch immer beschaffenen Textbezug bestehen. Je enger das Arienthema melodisch an die Textdeklamation gebunden ist, desto charakteristischer und profilierter wirkt das Ritornell. Die Deklamation spielt also auch ohne Text eine melodisch prägende Rolle. Daher verdient die potentielle Textierbarkeit instrumentaler Melodien eine größere Beachtung, als man sie ihr üblicherweise schenkt. Hat dagegen die Deklamation keinen erheblichen Einfluß auf die Themenerfindung, so wird das Arienthema ohnehin auch in seiner instrumentalen Wiedergabe überzeugen. (Unberücksichtigt bleibt hier die affektive Prägung der Arienmelodik und damit auch des Ritornells.)

Als Beispiel für eine deutlich deklamatorische Themenmelodik kann die Arie „Rejoice greatly" aus Händels *Messias* dienen.



Dagegen könnte das Ritornell zur Tenorarie *„Auf meinen Flügeln sollst du schweben"* aus Bachs weltlicher Kantate *Hercules auf dem Scheidewege* (BWV 213) ohne weiteres als Beginn eines Allegro aus einer Trisonate taugen. Umgekehrt wäre der Beginn des *Affettuoso* aus Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert als Ritornell einer Arie denkbar. Am häufigsten sind Arien-Ritornelle, die in der Deklamation textbezogen sind und zugleich auch in instrumentalem Gewand zu überzeugen vermögen.

Aufschlußreich ist ein Vergleich zwischen dem Ritornell und dem vokalen Beginn der Arie des Don Ottavio aus Mozarts *Don Giovanni.*



So unbezweifelbar instrumental das Ritornell ist, so vokal die Gesangslinie. Gleichwohl wirken die Pausen im Ritornell deklamatorisch, ohne vokal aufgegriffen zu werden; und die Gesangslinie könnte geradezu als Musterbeispiel für die Kantabilität einer quasi-vokalen Instrumentalmelodie dienen.

Rhetorik und das Sprechende

Die nach 1750 immer wieder erhobene Forderung, Musik solle sprechen, reden, etwas bestimmt zum Ausdruck bringen und *perspicuitas* besitzen, war eine Reaktion auf den Verlust der Rhetorik in Gestalt der musikalischen Oratorie. Ein letztes Mal griff Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) die Rhetorik auf. – Im Barock war sie Bestandteil der *ars inveniendi* gewesen, eine Erfindungshilfe in Form eines Katalogs von Figuren, inhaltlich oder affektiv geprägter Wendungen. Man verstand sie in Theorie und Praxis als etwas Typenhaftes. Damit wußte die Musik der Empfindsamkeit mit ihrem Streben nach Originalität und persönlichem Ausdruck nichts mehr anzufangen. Nun lesen wir aber bei Forkel: „Soviel mir bekannt ist, bin ich der erste unter meinen Landsleuten, der wenigstens eine Skizze aller zur musikalischen Rhetorik gehörigen Teile...geliefert hat".[13] Forkels subjektive Ehrlichkeit vorausgesetzt, zeigt diese Behauptung, wie tief die Kluft war, die Forkel 1788 und seine Zeitgenossen von der barocken Rhetorik trennte; so auch Ph. E. Bach, der im gleichen Jahr, seinem Todesjahr, über Forkels Rhetorik schrieb: „Man hat die Musik schon lange eine Sprache der Empfindungen genannt, folglich die in der Zusammensetzung ihrer und der Zusammensetzung der Sprachausdrücke liegende Aehnlichkeit dunkel gefühlt; aber noch niemand hat sie...so deutlich entwikkelt und für die Theorie der Kunst nach ihrem ganzen Umfang so wichtige Folgerungen daraus hergeleitet als der Herr Verfasser...tut".[14]

In Wahrheit war Forkel der letzte Autor, der sich mit einer musikalischen Rhetorik befaßte, sofern der Gegenstand seiner *Skizze* überhaupt Rhetorik genannt zu werden verdient. Forkel blieb darin ohne Nachfolge und ohne Wirkung. Seine Stoffeinteilung ist „einzig und allein auf die Art und Weise zurückzuführen, wie sich Empfindungen und Gedanken auseinander entwikkeln".[15] Das aber hat wenig mit Rhetorik zu tun. Forkel ging es um eine Individualisierung allgemeiner Empfindungen; das aber stand in striktem Gegensatz zur barocken Rhetorik, die auf eine Typisierung individueller Affekte zielte.

[13] Einleitung zur *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788), zit. nach: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 1985, S. 71.

[14] Zit. nach A. Schering, „C. Ph. E. Bach und das ‚redende Prinzip' ", *Jahrbuch Peters* 1938, S. 17.

[15] Zit. nach D. Bartel, a.a.O., S. 60 f.

Forkel empfand zwar den Abstand zur barocken Rhetorik, wie er sie durch Mattheson repräsentiert sah, interpretierte ihn aber auf seine eigene Weise: „Zu einer Zeit...in welcher der Vollkommene Capellmeister erschien, war die Musik noch nicht von der Beschaffenheit, daß sich eine zusammenhängende Rhetorik aus ihr hätte abstrahieren lassen. Es fehlte ihr nicht nur Feinheit und Geschmack, sondern auch...derjenige Zusammenhang ihrer Teile, die sie...erst zu einer förmlichen Empfindungsrede machte".[16] Forkel beruft sich also auf Mattheson, behauptet aber gleichzeitig, als erster eine „Skizze aller zur Rhetorik gehörigen Teile geliefert" zu haben. Befremdlich mutet auch sein Urteil über die Musik aus der Zeit um 1740 an. Bedenkt man, daß seine Skizze Teil seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788 und 1801) ist, so lassen seine Äußerungen einen Mangel an historischem Bewußtsein erkennen. Kaum weniger befremdlich wirkt der Forkel von Ph. E. Bach gezollte Beifall, steht er doch in seltsamem Widerspruch zu Bachs nachweislicher Übereinstimmung mit Matthesons Ansichten, ganz abgesehen von der Frage nach seiner Vertrautheit mit den rhetorischen Wurzeln der Musik seines Vaters.

Die musikalische Rhetorik, wie Mattheson sie verstand,[17] prägte im Barock Stil und Erfindungskunst so zentral, daß sie auch in der Instrumentalmusik Fuß fassen konnte. Insofern scheint es plausibel, wenn Forkel, mehr auf Instrumental- als auf Vokalmusik bezogen, die Rhetorik, so wie er sie verstand, noch einmal aufgriff. Andererseits hatte die musikalische Figurenlehre spätestens um 1750 jede kompositionspraktische Bedeutung verloren. Ihre kontrapunktisch-intervallischen Grundlagen waren in einer auf Dreiklangsharmonik und Oberstimmenführung basierenden Satztechnik gegenstandslos geworden. Daher konnte Forkels Rhetorik keine praktische Bedeutung mehr beanspruchen; und Ph. E. Bachs Zustimmung mag in seinem Alter und seiner persönlichen Beziehung zu Forkel begründet sein.

Vokalmusik ist stets an den vertonten Text gebunden; unter diesem Aspekt ist Instrumentalmusik, die keinen vergleichbaren, über sie selbst hinausweisenden Bezug besitzt, negativ charakterisiert. Kein Wunder also, wenn die Emanzipation der später absolut genannten Musik gegen ästhetische Widerstände anzukämpfen hatte und wenn man sich auf der Gegenseite veranlaßt sah, die raison d'être der Instrumentalmusik, ihre Gleichberechtigung mit der Vokalmusik und schließlich ihre Eigenständigkeit und künstlerische Autonomie nachzuweisen. *Klangrede* und *Tonsprache* bei Mattheson, *das Sprechende* bei C. Ph. E. Bach und die *musikalische Logik* bei Forkel umschreiben wichtige Etappen auf diesem Weg.

[16] A.a.O., S. 70.
[17] F. Feldmann, *Mattheson und die Rhetorik*, Kgr.-Ber. Hamburg 1956 (1957)

Der Nutzen der musikalischen Oratorie hatte innerhalb der *ars inveniendi* in ihrem direkten Bezug zu den Affekten und damit zu bestimmten Inhalten bestanden. Als sie ihre praktische Bedeutung verlor, galt es, den damit verbundenen inhaltlichen Verlust zu kompensieren. Die erwähnten sprachbezogenen Formulierungen bei Mattheson, Ph. E. Bach und Forkel lassen erkennen, daß die ideelle Beziehung zum Wort, zum Text, zur Wortsprache aufrecht erhalten blieb, solange man nicht in der Instrumentalmusik, gerade wegen ihrer Abgelöstheit von der Wortsprache, die eigentliche, die *reine* Musik sah.

Auch die in Instrumentalkompositionen häufig begegnenden Begriffe *cantabile, sangbar* oder *Arioso* deuten auf eine Bezugnahme zur Vokalmusik hin. Sie bezeichnen nicht nur eine melodische Qualität, sondern auch und mehr noch eine reale oder potentielle Textierbarkeit. Schon 1735 schrieb Mattheson über den Tonkünstler: „Will er auch andere rühren, so muß er alle Neigungen des Herzens durch bloße Klänge und deren Zusammenfassung ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und verstehen kann".[18] Und 1752 heißt es in bemerkenswerter Übereinstimmung bei Quantz, „der Gesang" – womit er hier die Melodiestimme meint – müsse „ebenso rührend und ausdrückend gesetzt werden, als wenn Worte darunter gehöreten".[19] Damit wird das Als-ob der Instrumentalmusik formelhaft auf den Begriff gebracht. Ob es sich dabei um eine defensive Rechtfertigung der Instrumentalmusik oder um eine progressive Distanzierung von der Nachahmungsästhetik handelt, läßt sich kaum entscheiden, auch schließt eines das andere nicht aus.

Die modische Verbreitung der Begriffe *cantabile* und *singend* zwingt dazu zu prüfen, in welchem Sinne sie jeweils verwendet wurden. Es ist ans Clavichordspiel zu denken und an J. S. Bachs bereits zitierte Formulierung „am aller meisten...eine cantable Art im Spielen zu erlangen"; ebenso an den Zusammenhang, der zwischen dem Sangbaren und der Textierbarkeit instrumentaler Melodien besteht, wie sie Beethoven bei seiner Arbeit an der IX. Sinfonie beschäftigt hat; und schließlich verweisen *cantabile* und *singendes Wesen* auf die stiltypische und als Novum empfundene Oberstimmenführung im homophonen Satz. So schreibt Mattheson 1735 in seiner Generalbaßschule: „Der Baß, ob er gleich zum Grunde dienet, ist nur der Oberstimme halben und ihr zum Besten gesetzt, damit sie, als die vornehmste im Spiel, desto freier, ruhiger, bequemer und anmutiger einhergehe...damit sie desto besseren Glanz, Vorzug und Ansehen bekomme".[20]

[18] *Kern melodischer Wissenschaft*, Kapitel 4, das vom „Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien" handelt.
[19] Zit. nach P. Benary (vgl. Anm. 6), S. 111.
[20] A.a.O., S. 83.

Die satztechnische Bedeutung einer solchen Aufwertung der Oberstimme spiegelt sich in den während der 1750er Jahre erschienen Melodielehren. Symptomatisch ist die Nähe, in die sie die Melodie und den Geschmack als ästhetischen Zentralbegriff der Epoche rücken. Meinradus Spiess schreibt 1746: „Was der Goût in der Music eigentlich sey, lasset sich so leicht nicht beschreiben, man wollte dann sagen, daß der Goût selbst die Seel der Music, und Quint-Essenz der Melodiae sey, welcher sie gleichsam doppelt belebt, und denen Sinnen angenehm macht".[21]

Die musikästhetische Aufwertung des Cantabile, die pädagogische Bedeutung des Singens von Rousseau bis Nägeli und die Idealisierung des Singens in der literarischen Romantik von Herder bis Eichendorff wurzeln in dem Rang, den die deutsche Aufklärung der Natur und dem Natürlichen als Gegenbegriffen zur Vernunft und zum Vernünftigen beimaß.

Die Bevorzugung schlichter Liedhaftigkeit im Singspiel, die Affinität des Liedhaften an die als natürlich empfundene Periodizität, die frühen Formen einer national charakterisierten Volksliedpflege und die Liederschulen verbanden sich zu einem Wirkungsensemble, das vor allem innerhalb der bürgerlichen Musikausübung auch auf den instrumentalen Bereich ausstrahlte. Die am Gesang orientierten Instrumental-Lehrschriften (Ph. E. Bach, Quantz, Leopold Mozart, Geminiani) und deren zeitliche Benachbarung mit den Melodielehren sind hierfür symptomatisch. Quantz schreibt: „Nur schade, daß seit einiger Zeit die meisten...Instrumentisten allzuweit von dem Geschmacke des Singens abgegangen sind: wodurch sie nicht nur viele, die ihnen nachzuahmen suchen, verführen, sondern auch sogar manchen Sänger verleiten, die gute Singart zu verlassen".[22]

Analog ist oft eine Nachahmung des Gesanges durch die Instrumente gefordert worden. In diesem Sinne äußerte sich bereits 1535 Silvestro Ganassi.[23] Was im 18. Jahrhundert hierzu geäußert wurde, setzte diese alte Tradition fort, bezog sich auf die Rhetorik oder wurzelte in der Nachahmungsästhetik. Eine Entscheidung ist oft unmöglich, da sich inhaltlich keine Widersprüche ergeben, aber auch kaum nötig.

Das Vokal-Ideal mündete am Jahrhundertende – dies bereits im Zeichen der Romantik – in die Idealisierung des Volksliedes. Vielleicht schon in diesem Sinne schrieb Herder 1769: „Was war's, das man mit der ersten Musik ausdrücken wollte? Leidenschaft, Empfindung: – und diese fand sich nicht in den

[21] A.a.O., S. 84.

[22] *Versuch einer Anleitung, die Flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint 1953, S. 315.

[23] P. Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 86.

für die Menschen toten Vogelsängen, sondern in den singenden Tönen seiner Zunge".[24] Und Chr. Fr. D. Schubart (1777/87): Die Musik „entquillt so frei und so kunstlos unseren Herzen, daß jedes Gefühl...jeder leidenschaftliche Drang hinreichend ist, uns die Lippen zum Gesang zu öffnen".[24]

Eine gesungene Klavier-Fantasie

Im 18. Jahrhundert ist immer wieder die Forderung erhoben worden, die Musik solle sprechen. So meinte C. Ph. E. Bach, „daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien...das Sprechende...alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kann".[25] Was aber war mit dem Sprechenden konkret gemeint? Zweifellos war es – wie Nachahmung und Natur – ein begrifflich vages Modewort; zudem darf man in ihm ein Relikt der um 1750 endenden Tradition der musikalischen Rhetorik sehen. Vor allem aber deutet es auf das Bestreben der Empfindsamkeit hin, der Instrumentalmusik eine der Vokalmusik ebenbürtige Ausdrucksfähig- und -deutlichkeit zu geben.Die negative Formulierung von der Musik, „die nicht redet und nichts vorstellt", deutet auf die Bemühungen hin, die Instrumentalmusik dadurch zu legitimieren, daß sie, indem sie Natur und Sprache nachahmt, sich als fähig erweist zu sprechen und darzustellen. In diesem Sinne schreibt d'Alembert: „Die Musik, die in ihren Anfängen vielleicht nur dazu bestimmt war, Geräusche darzustellen, ist allmählich eine Art Vortrag, schlechthin eine Sprache geworden, mittelst deren man die verschiedenen Empfindungen der Seele...zum Ausdruck bringt".[26]

Eine in ihrer Zeitgebundenheit charakteristische Verwandlung von Instrumentalmusik in ein Gesangsstück stammt von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der, 1737 geboren, maßgeblich an der um 1765 einsetzenden deutschen Shakespeare-Rezeption beteiligt war, durch seine Tragödie *Ugolino* bekannt wurde und ein Verehrer der Musik C. Ph. E. Bachs war, den er in Berlin kennengelernt hatte.[27] Etwa 1767 unterlegte er Bachs Fantasie in c-moll aus den 18 Probestücken von 1763 (Wq 63,6) einen Text „Hamlet, der über den Selbstmord raisonirt",[28] der dem berühmten Hamlet-Monolog „Sein oder Nichtsein", mit eben diesen Worten beginnend, frei nachempfunden ist. Keineswegs

[24] Zit. nach H. H. Eggebrecht, „Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang", in: *Musikalisches Denken*, 1977, S. 87.
[25] *Versuch....*, Teil 1, S. 123.
[26] Zit. nach H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, 1954, S. 206.
[27] *MGG*, Band 4, Sp. 1837.
[28] So bei Cramer laut Fr. Chrysander, „Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891) S. 4.

handelt es sich, wie immer wieder zu lesen ist, um diesen Monolog selbst. Etwa 1783 tat Gerstenberg ein Gleiches mit einem Monolog „Socrates, der im Begriffe steht, den Giftbecher zu trinken". Eine textliche Beziehung zu Platons *Phaidon*, wie zuweilen ebenfalls behauptet, besteht, von der äußeren Situation abgesehen, nicht. Beide Versionen hat Carl Friedrich Cramer – 1732 geboren, Übersetzer und Herausgeber der Werke von Diderot und Rousseau – 1787 in einem *Flora* betitelten Sammelwerk mit Stücken für Gesang und Klavier veröffentlicht. Auch Cramer stand zu Ph. E. Bach in persönlicher Beziehung. Wie dieser die Vokalfassungen seiner Klavier-Fantasie beurteilt hat, ist nicht überliefert. Klopstock meinte, laut Gerstenberg, „daß dies die ausdruckvollsten Singsachen wären, die man hören könnte",[29] ein bemerkenswertes Urteil, da beide Texte literarisch von höchst fragwürdiger Qualität sind, wie die als Anhang dieses Beitrages nach Chrysander und Cramer wiedergegebenen Gerstenberg-Bearbeitungen zu erkennen geben. Es fällt schwer anzunehmen, man habe nicht schon damals das künstlerische Gefälle von Bachs Musik zu Gerstenbergs Textierungen bemerkt; wenigstens einem Klopstock möchte man ein solches Urteilsvermögen zutrauen.

Gerstenberg hat in den fantasiehaften Rahmenteilen seine Texte weitgehend der rezitativ-ähnlichen Melodiestimme unterlegt, im Hamlet-Monolog auch den gebrochenen Stützakkorden. Er übernimmt vom Original, ohne Rücksicht auf den melodischen Verlauf, so viele Töne in die Gesangsstimme, wie der Text jeweils benötigt; man vergleiche „die nahe Stunde" oder „das ist, das ist". Daher sind deklamatorische Schwächen (wie „oder Nichtseyn") selten; die mechanische Verfahrensweise ist jedoch unübersehbar, und man fragt sich, warum Gerstenberg seinen Prosatext nicht enger auf die Musik bezogen hat. Im taktgebundenen Mittelteil der Fantasie war er durch Melodik, Rhythmus und Takt der führenden Oberstimme stärker eingeengt. Daher kommt es hier zu unmotivierten Wortwiederholungen und deklamatorischen Ungeschicklichkeiten, zumal dort, wo ein enggliedriger Forte-piano-Wechsel den metrischen Schwerpunkten der Musik und damit auch den Wortakzenten entgegensteht. In diesem Abschnitt stimmen die Gesangsparte beider Fassungen nahezu überein.

Uns heute befremdet wohl am meisten, daß Gerstenberg zwei verschiedene, auch inhaltlich divergente Texte – vom Thema Tod abgesehen – ein und derselben Musik zugeordnet hat. Eben dies aber kann Aufschluß darüber geben, wie (wenigstens aus literarischer Sicht) die textlose Instrumentalmusik bewertet wurde. Gerstenberg meinte, „daß die Musik ohne Worte nur allgemeine Ideen vorträgt, die aber durch hinzugefügte Worte ihre völlige Bestimmung erhalten".[30] Dies mag die zweifache Textierung erklären; denn vermutlich ging

[29] Zit. nach H. G. Ottenberg, *C. Ph. E. Bach*, Stuttgart 1987, S. 217.
[30] A.a.O.

es Gerstenberg weniger um die Frage, welchen Inhalt Instrumentalmusik durch hinzugefügte Worte erhält, als darum, daß ihr auf diese Weise ein verbalisierbarer Inhalt zugeordnet werden konnte. Der Text konkretisierte den musikalischen Ausdruck der Fantasie inhaltlich und gab ihr damit ihre „völlige Bestimmung", die jedoch nicht programmatisch zu verstehen ist, sondern von der längst zum Topos erstarrten Ansicht her, Musik, die nicht rede, sei nur Geräusch.

In Gerstenbergs Aufsatz von 1770 *Ueber Recitativ und Arie in der italiensischen Sing-Komposi*tion, den Chrysander zitiert, stand Vokalmusik zur Debatte; bei der Fantasie-Bearbeitung hingegen hat Gerstenberg Instrumentalmusik „vokalisiert"; es handelt sich also um durchaus unterschiedliche, ja gegensätzliche Dinge. Gerstenberg fragt in dem Aufsatz: „Ob nicht die Natur des Gesanges darin bestehe, daß er die Worte, deren er sich als Zeichen bedient, in Tongemälde der Empfindung verwandelt; ob nicht hieraus folge, daß Deklamation in keinerlei Bedeutung Gesang heißen könne, so lange sie ihre Worte nur als Zeichen und nicht als solche Gemälde vorträgt; ob nicht also auch das Recitativ, welches seine Grundsätze aus der Deklamation herleitet, von einer ganz andern Natur, als der Gesang sei".[31] Gerstenberg stellt also eine Deklamation, die die Worte nur als „Zeichen", also in ihrer bloßen Lautgestalt vorträgt,[32] dem „Gesang" gegenüber, der die Worte über ihren Zeichen-Charakter hinaushebt und in „Tongemälde der Empfindung" verwandelt. Er fragt dann, ob Werke, „die eigentlich darauf angelegt sind, daß sie eine Welt nachahmen, wo Alles durch Gesang ausgedrückt wird, so heterogene Theile, als Recitativ und Arie, nicht eine schlechte Komposition geben".[33] Bei der Bach-Fantasie jedoch hat Gerstenberg eine gegebene, in sich bereits ausdrucksvolle Komposition mit Worten versehen, also ein Instrumentalstück durch einen dem Original fremden Text und dessen Deklamation in ein Vokalstück verwandelt (vgl. Anhang).

Gerstenbergs Bearbeitung hat mit dem, was Ph. E. Bach unter dem „Sprechenden" der Musik verstand, wenig zu tun. Arnold Schering hat dies als „redendes Prinzip"[34] zwar treffend benannt, insofern aber unzutreffend interpretiert, als er es im Sinne einer programmatisch verstandenen, poetischen Idee inhaltlich deutete. Doch nicht, wovon die Musik spricht, war mit dem Sprechenden gemeint, sondern daß Instrumentalmusik etwas *deutlich* zum Ausdruck bringen kann und soll. Man muß von der Programmatik, wie das 19. Jahrhundert sie verstand, völlig absehen, um Bachs Begriff vom Sprechenden in der Musik richtig zu verstehen.

[31] F. Chrysander, a. a. O., S. 24.
[32] Chrysander (S. 24) bezieht dies fälschlicherweise aufs Melodram.
[33] F. Chrysander, a. a. O., S. 24.
[34] A. Schering, a. a. O., S. 17.

Inwieweit Gerstenbergs Fantasie-Bearbeitungen als zeittypisch gelten können, ist schwer zu sagen. Gewiß sind sie eher unter literarischem als unter musikalischem Aspekt zu beurteilen. Schon Cramer sprach von einem „excentrischen Versuch",[35] und aus seiner Rezension wissen wir, daß Gerstenberg lange gezögert hat, seine Vokalfassungen zu veröffentlichen. Über seine musikalische Ausbildung wissen wir wenig. Wenn Cramer, ebensowenig wie Klopstock musikalisch gebildet, meinte, er kenne „an Kraft und originaler Wahrheit nichts Vortrefflicheres" als die Gerstenberg-Bearbeitungen, so ist dies die Aussage eines Literaten, als solche zwar bemerkenswert, jedoch keinesfalls mit den Anschauungen gleichzusetzen, die Musiker wie C. Ph. E. Bach vertreten haben.

Es ist gewiß kein Zufall, daß es sich bei beiden Gerstenberg-Texten um Monologe handelt. Schon im Bachschen Original wirkt die oft unbegleitete Melodiestimme, zumal bei rezitativischen Wendungen, gleichsam solistisch. Monolog-Situationen ergaben sich häufig im Melodram, das in den 1770er Jahren seine Blütezeit erlebte, im übertragenen Sinn in den Konzertkadenzen mit einem gleichsam monologisierenden Solisten sowie in den Improvisationen am Clavier, deren auskomponierte Form, die Fantasie, im Als-ob des Instrumentalrezitativs zu sprechendstem Ausdruck gelangte. Diese monologisierenden oder solistischen Erscheinungen spiegeln die Individualisierung der Musik im 18. Jahrhundert wider, wie sie im empfindsamen Stil und im *Sturm und Drang* besonders deutlich zum Ausdruck kam. Daß Gerstenberg textierte, was Bach instrumental sprechend beabsichtigt und empfunden haben mag, wird auf ihn, Bach, wie ein Pleonasmus gewirkt haben.[36]

Nachahmung und Natur

Nachahmung war ein ästhetischer Zentralbegriff des 18. Jahrhunderts.[37] Was man mit ihm jeweils meinte, entzieht sich einer exakten und generellen Definition. In jedem Fall aber verweist der heteronome Sinn der Nachahmung in sinnfälliger Weise auf das Prinzip des Als-ob. Zwei Traditionslinien bereiteten, ob man sich ihrer bewußt war oder nicht, der musikalischen Nach-

[35] F. Chrysander, a. a. O., S. 4.

[36] Momignys Mozart-Textierung (vgl. W. Kirkendale im *Mozart-Jahrbuch* 1962/63) und Silchers Liedbearbeitungen Beethovenscher Instrumentalthemen (vgl. P. Mies im *Beethoven-Jahrbuch* 1957/58) belegen eine spätere, „romantischere" Ästhetik. Gerstenberg ist 1737, Momigny 1762 und Silcher 1789 geboren.

[37] W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, 1929, wenigstens für das 18. Jahrhundert noch immer unentbehrlich und wichtig in der Kritik an: H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, 1915, Nachdruck 1968.

ahmungsästhetik den Boden: Der bis zu den Kirchenvätern zurück zu verfolgende Gedanke einer Naturnachahmung durch die Künste[38] und die musikalische Rhetorik als Nachahmung der Redekunst und Wortsprache.

So unterschiedlich man Nachahmung verstanden hat, so lassen sich doch, annähernd der Chronologie des Bedeutungswandels gemäß, die folgenden Unterscheidungen vornehmen:

– Nachahmung der menschlichen Affekte: *affectus exprimere,* dann aber auch *affectus movere;*

– Nachahmung der Wortsprache, des Sprechens, systematisiert in der musikalischen Oratorie und Figurenlehre;

– Nachahmung als realistische Wiedergabe hör- oder sichtbarer Naturerscheinungen: *imitare;* Madrigalismen;

– Nachahmung im Sinne analoger Wiedergabe außermusikalischer Gegenstände: *exprimere,* hier verstanden als adäquater „Ausdruck", wie beim Übersetzer, der einen fremdsprachigen Text nicht nachahmt, sondern seinen Inhalt im eigenen Idiom sinnentsprechend „ausdrückt";[39]

– Instrumentalmusik als Nachahmung von Vokalmusik und

– Instrumentalmusik als Wiedergabe der Empfindungen, die ein außermusikalisches Phänomen im Betrachter oder Hörer auslöst.

Jede dieser Bedeutungen, die Nachahmung in der Musik haben kann, erfuhr aus philosophisch-ästhetischer und aus musikalisch-kompositorischer Sicht oft erhebliche Modifikationen. Eine Gemeinsamkeit liegt im Als-ob, im Quasi, in der in unterschiedlichen Graden beabsichtigten oder geglückten Nähe zum Bezugsobjekt, in der angestrebten und ästhetisch als reizvoll empfundenen Schein-Identität mit ihm. *L'art n'est fait que pour tromper,* schrieb Charles Batteux,[40] der, wenn nicht bedeutendste, so doch einflußreichste Nachahmungsästhetiker. Der Inhalt der Kunst, meinte er, sei nicht die wahre Natur, sondern „des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paroissent l'être; le vrai-semblable; des choses imaginaires: des êtres feints",[41] – Formulierungen, die in ihrer Betonung des Scheinbaren und Scheinwahren sich wie Umschreibungen des Als-ob lesen. In ähnlichem Sinn heißt es bei J. J. Quantz, man „müsse sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft stellen können, welche Vorstellung bei der Musik sehr nötig ist",[42] – eine Äußerung, die umso bemerkenswerter ist, als sich daneben auch bei Quantz die bald zum Topos erstarrte Meinung findet, der Künstler müsse den jeweils zum Ausdruck gebrachten

[38] *MGG,* Band 9, Sp. 1006 f.

[39] M. Zimmermann in: *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten,* hrg. von C. Dahlhaus und M. Zimmermann, 1983, S. 54 ff.

[40] *Cours de Belles-Lettres, ou Principes de la Litterature,* 1755, Band I, S. 182.

[41] H. Goldschmidt, a. a. O., S. 70

[42] *Versuch einer Anweisung...* XI, 16; zit. nach W. Serauky, a. a. O., S.100

Affekt selber nacherleben.[43] So liest man auch bei Ph. E. Bach: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will".[44] Da es Bach aber auch darum ging, „viele Affeckten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen",[45] ist seine Forderung nach affektiver Identifikation gewiß nicht wörtlich, sondern abermals im Sinne eines Als-ob zu verstehen.

Auch der Begriff Natur, auf den die Nachahmungsästhetik ständig Bezug nimmt, ist keineswegs einsinnig zu begreifen. Der Bedeutungsradius reicht von einer landschaftlich verstandenen Natur bis zu Natur als rationalistischem, modisch häufigem Gegenbegriff zu Vernunft, vom Inbegriff menschlicher Natur bis zur vernünftig gedachten Natur, also einer abstrakten, typisierten, stilisierten oder bestimmten Vernunfts- oder Geschmackskriterien unterworfenen Natur. Batteux hatte mit der *imitation de la belle nature* als einzigem Prinzip der *beaux arts* – man beachte die Zuordnung des Schönen sowohl zur Natur wie auch zur Kunst! – eine typisch rationalistische Vereinfachung vorgenommen, die entsprechenden Erfolg hatte. Sie übte aber insofern eine retardierende Wirkung aus, als die zum Prinzip erhobene Nachahmung einer Emanzipation der Instrumentalmusik im Wege stand. Doch Batteux war weder Musiker, noch ging es ihm wesentlich um Musik. Erstaunlich bald ließ sich ein Musiker vernehmen, Caspar Ruetz (1708 - 1755), der sich mit gewichtigen Argumenten von der Allgemeingültigkeit der Nachahmungsästhetik, namentlich von ihrer Anwendung auf die Musik distanzierte.[46] Batteux's Schrift *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* erschien 1746. In Deutschland wurde sie 1752 in der Übersetzung durch Joh. Adolf Schlegel bekannt.[47] 1754 veröffentlichte Ruetz sein *Sendschreiben eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik.*[48] Ihm ging 1752/53 *An Essay on musical expression* von Charles Avison voraus, ebenfalls gegen die Nachahmungsästhetik gerichtet, jedoch ohne Kenntnis Batteux's verfaßt.[49] Als

[43] *Versuch einer Anweisung...* II, 26; X, 20; XIV, 5 – zit. nach Serauky, a.a.O., S. 100.

[44] *Versuch...*, Teil 1, S. 122; die Quelle findet sich bei Horaz (*De arte poetica*): „Si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi:/ tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu."

[45] *Versuch...*, Teil 1, S. 123.

[46] H. Goldschmidt, a.a.O., S. 137 ff; W. Serauky, a.a.O., S.76.

[47] *Batteux's Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz,* Leipzig 1752. Die meisten Lexika nennen nur die zweite Auflage von 1759. - J. A. Schlegel war der Vater der berühmten Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel.

[48] In: „Lübeckische Fama", 1754, abgedruckt in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Fr. W. Marpurg,* Berlin 1755, Band I, 4. Stück. Hiernach die nachfolgenden Zitate.

[49] W. Serauky, a.a.O., S. 49 ff.

dritter Autor mit gleicher Tendenz ist Michel Paul Gui de Chabanon zu nennen. Am bekanntesten unter seinen Schriften ist *De la musique...* (1785) geworden, doch finden sich seine musikästhetisch wichtigsten Gedanken bereits im *Eloge de M. Rameau* von 1764.[50]

Die kritische Distanz zur Nachahmung als Prinzip verhalf, ob beabsichtigt oder nicht, der Instrumentalmusik zu ihrem Recht. Darin liegt die Bedeutung des *Sendschreibens* von Ruetz. Es enthält hierzu Gedanken, die um 1750 einen hohen Grad an Eigenständigkeit im ästhetischen Denken beweisen. Dies zeigt der folgende Absatz, der, über Musik und Natur reflektierend, zu einer Absage zwar nicht an die Nachahmung, wohl aber an die Nachahmung als Prinzip gelangt und so zugleich das der Musik Eigentümliche betont: „ Die Musik kann keinen einzigen Ton machen, der nicht schon in der Natur von Anbeginn der Welt lieget, sondern sie richtet sie nur ein. Die Musik steiget niemals über die Gränzen der Natur hinaus... Sie ist nicht allein eine Nachahmerin der Natur, sondern die Natur selbst; indem sie so wohl in der Natur gegründet ist, durch singende und harmonische Töne zu reden, als durch Worte, rednerischen Vortrag und Gebärden. Sie macht uns eben das Empfinden und tausend andere Empfindungen, deren ein musikalisches Herze fähig ist, und die kein Redner, noch Poet durch seine Worte und bewegliche Declamation erwecken kann, sind ihr Eigenthum. In diesen letzten ist die Musik keine Copie der Natur, sondern das Original selbsten. Sie ist eine allgemeine Sprache der Natur, die nur den harmonischen Seelen verständlich ist" (S.292). In gleichem Sinn an anderer Stelle: „Der Begriff vom Natürlichen in der Musik ist falsch, wenn man das Künstliche gar davon ausschließen...will" (S.288). „Die Musik ahmet also der Natur, so viel möglich nach, gebraucht sich aber auch billig der Reichthümer ihrer Kunst" (S.268).

Die Ausführungen von Ruetz erlauben, eine Hierarchie des Natürlichen in der Musik zu rekonstruieren, die für den Einfluß des Vokalstils auf die Instrumentalmusik von Belang ist. Gesang im Sinne von Oberstimmenmelodik galt für natürlicher als die Harmonik: „Der Gesang hat sein Wesen für sich selbsten, wenn auch keine Harmonie hinzu kommt" (S.281). Deklamation im Sinne eines rednerischen Textvortrages galt Ruetz für natürlicher als das Rezitativ. „Hier kommt es auf den Begriff des Wortes Natur an: Heißt Natur hier so viel nur als die Art der natürlichen Aussprache eines Affects, so steht diese Meinung dem Reichthum der Musik entgegen, als welche weit mehr Töne und Zusammenfügungen in sich enthält, als alle Arten der Modulation der Stimme, womit eine Leidenschaft immer in einer ordentlichen Rede mag ausgesprochen werden" (S.300). Und das Rezitativ galt Ruetz für natürlicher als die Arie: „Daß die Töne schon halb gebildet in den Worten liegen", – dies die Meinung Batteux's – „mögte man einigermaßen von einem Recitativ oder einer theatra-

[50] H. Goldschmidt, a.a.O., S. 253, und W. Serauky, a.a.O., S. 216 ff.

lischen Declamation gelten lassen, welche nur eine Nachahmung der Rede ist, so, wie sie ein guter Redner mit den gehörigen Affecten aussprechen würde" (S.284). „Wie weit aber würde ein Componist, wenn er etwa eine Arie setzen soll, wohl kommen können, wenn ihm keine andere Töne sollten erlaubt seyn, als welche die natürliche Art einer Leidenschaft erfordert?...Hier darf die Musik nicht mehr die Sprache der Natur allein, sondern auch der Kunst seyn" (S.285).

Daß Caspar Ruetz als Musikästhetiker bisher nicht die ihm zweifellos zukommende Beachtung fand, ist – das dürften die Zitate gezeigt haben – schwer einzusehen.

Die Kategorie des Als-ob

Das Als-ob einer quasi-vokalen Instrumentalmelodik, eines wortlosen Deklamierens, einer *sprechenden* Musik findet sich am deutlichsten im Instrumentalrezitativ ausgeprägt, insofern es textiert zu werden erlaubt oder nahelegt. Das Wort Rezitativ wurde im 18. Jahrhundert nicht eindeutig definiert; man hat es entweder vom Singen oder vom Sprechen her zu fassen versucht. Mattheson nannte es einmal eine „bestimmte Art künstlich zu sprechen", ein anderes Mal eine „Gattung des Gesanges". Gottsched nannte es eine „Singart, welche ebenso viel von der Declamation als vom Gesange an sich hat."[51] In der definitorischen Unentschiedenheit widerspiegelt sich das Als-ob des gesungenen Rezitativs: Es tut so, als ob es spräche, – und mehr noch des instrumentalen Rezitativs: Es tut so, als ob es singend deklamiere. Das gesungene Rezitativ ist eine Nachahmung gesprochener Sprache, das instrumentale Rezitativ eine Nachahmung des gesungenen.
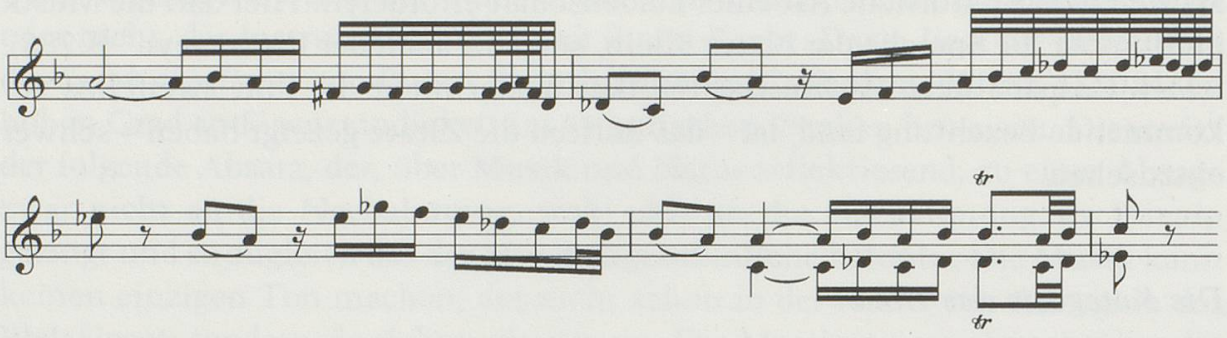
Was rezitativisch sei, wird auch heute unterschiedlich eng oder weit gefaßt.[52] Zu den Charakteristika des Vokalrezitativs gehören in jedem Fall eine sangbare Melodie, die sich der natürlichen Deklamation des Textes anpaßt, kurze Phrasen mit deutlichen Zäsuren, rhythmische Freiheit im Vortrag, die von metrischer Ungebundenheit bis zum *a piacere* einer improvisiert wirkenden Wiedergabe reichen kann, und ein deutlicher Gegensatz zwischen Gesang und Begleitung. Mit einer möglichen anstelle einer tatsächlichen Textierung sind dies auch die Charakteristika des Instrumentalrezitativs.

In J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* (BWV 903), einem Schlüsselwerk dieser Gattung, unterbrechen in dem als *Recitativ* bezeichneten Formteil, einem Secco-Rezitativ vergleichbar, vollstimmige Akkorde die melodische Linie.

[51] P. Mies, *Das instrumentale Rezitativ, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Band LV, Bonn 1968.

[52] Man vergleiche P. Mies, a. a. O., und H. Seifert, „Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik", in: *De ratione in musica*, Festschrift Erich Schenk, hrg. von Th. Antonicek, Kassel 1975.

Diese jedoch, teilweise in Sextparallelen geführt, ist weder die eines gesungenen Rezitativs noch arios, ja nicht einmal quasi-vokal, sondern weitestgehend instrumental. Hier also findet die potentielle Textierbarkeit als Kennzeichen eines Instrumentalrezitativs keine Bestätigung.



Joseph Haydn benutzt in seinem Streichquartett op. 17,5 (Hob. III.29) von 1771 den rezitativischen Stil als Satztyp, der sich kontrastierend abhebt: Die quasi-vokalen Melodiewendungen mit kurzen Phrasen, Fermaten, akkordischen Einwürfen und typischen Rezitativ-Floskeln stehen den Adagio-Abschnitten mit quartett-typischer Kantabilität und homophonem Satz gemäß dem Formschema a-b-a-b-a gegenüber.[53]

Ph. E. Bachs Instrumentalrezitative enthalten sowohl quasi-vokale Melodik (Andante der ersten Preußischen Sonate, Wq 48,1) als auch melodische Erfindungen, die nur entfernt an eine vokale Ausführung denken lassen (fis-moll-Fantasie, Wq 67 bzw. 80). Ebenso hat Beethoven Instrumentalrezitative geschrieben, die den entsprechenden Vokalstil imitieren (erster Satz der Klaviersonate op. 31,2), aber auch solche, die sich weit davon entfernen, wie im dennoch als *Recitativo* bezeichneten *Adagio ma non troppo* der Klaviersonate opus 110.

In Mozarts Divertimento in B-dur (KV 287) begegnet das Als-ob in zweifacher Weise: Das Adagio präsentiert sich als Satz eines Violinkonzertes samt Solokadenz, und das Finale enthält in seinen beiden Andante-Abschnitten rezitativische Violinsoli.[54] Am 6. Oktober 1777 schrieb Mozart an seinen Vater: „Zu guter letzt spiellte ich die letzte Cassation aus dem b von mir. Da schauete alles gros drein. Ich spiellte als wenn ich der gröste Geiger in ganz Europa wäre". Dieses originale Als-ob ist insofern bezeichnend, als Mozart es in Verbindung mit einem Divertimento äußert, einer Gattung also, in der Solokadenz und rezitativische Violinsoli wie Zitate aus anderen Gattungen wirken. Das von Mozart geäußerte „als wenn" seines Spiels verbindet sich kaum zufällig mit der kompositorischen Anspielung auf außerhalb eines Divertimentos liegende musikalische Ausdrucksformen.

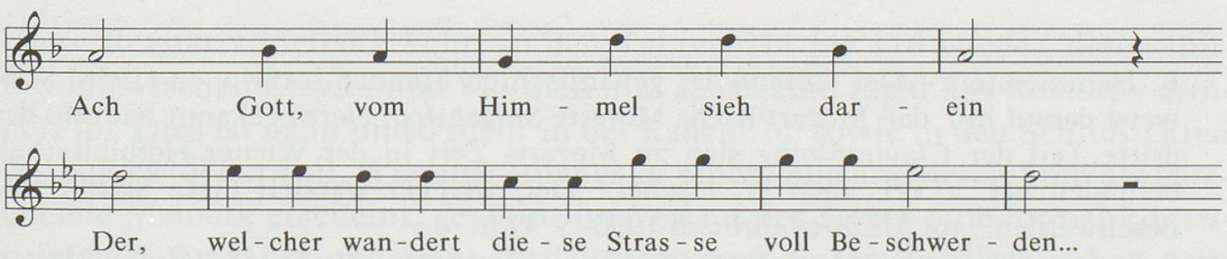
[53] P. Mies, a.a.O., S. 70.
[54] P. Mies, a.a.O., S. 30.

Die Kadenz im Solokonzert sowie im Da-capo-Teil der Arie steht im 18. Jahrhundert seltsam zwischen tatsächlicher oder vorgeblicher Improvisation und verbindlicher Komposition. Auch die Clavier-Fantasie kennt beide „Spielarten". Die in Generalbaß, Diminutionspraxis und Ziergesang liegenden Wurzeln lassen diesen Fragenzusammenhang überaus komplex erscheinen. Er läßt sich umso weniger zuverlässig erfassen, als die tatsächlichen Improvisationen ihrem Wesen gemäß nicht mehr dingfest zu machen sind. Das Als-ob des vorgeblichen Improvisierens ist nicht auf Solokonzert und Arie beschränkt. Man denke an die auskomponierte *Cadenza in tempo* im dritten Satz von Mozarts Klaviersonate B-dur, KV 333, an das *con espressione e semplice* (!) des Instrumentalrezitativs am Reprisenbeginn im Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 31,2.

Im ästhetischen Reiz vergleichbar ist das musikalische Zitat, das erstmals wohl bald nach 1750 begegnet. Bekannt sind Mozarts Selbst-, Sarti- und Soler-Zitate im *Don Giovanni* sowie Beethovens *Don-Giovanni*-Zitat in seinen *Diabelli-Variationen*. Gegen eine voreilige Zuordnung als Zitat spricht im 18. Jahrhundert in den allermeisten Fällen, daß sich Übereinstimmungen auf melodische Wendungen, rhythmische Modelle und bestimmte harmonische Stufenfolgen beschränken, die zum Allgemeingut des Epochenstils gehören. Damit fehlt ihnen die Unverwechselbarkeit individueller Äußerung, die das Zitat ästhetisch qualifiziert. Und um von Entlehnung zu sprechen, müßte man deren Absichtlichkeit nachweisen können.

Daß aber nicht nur Themen zitiert werden, sondern auch Kompositionsgattungen oder zu diesen gehörige Ausdrucksformen oder Gestaltungsmittel, zeigt das erwähnte Mozart-Divertimento, aber auch Beethovens Violinsonate opus 47, die im Erstdruck versehen war mit dem Zusatz „scritto in uno stile molto concertante, quasi come d'un Concerto."

Auch der „Gesang der Geharnischten" in Mozarts *Zauberflöte* zitiert nicht nur Luthers Liedmelodie „Ach Gott, vom Himmel sieh darein," sondern auch und mehr noch den Stil einer spätbarocken – und das heißt, auf Mozart bezogen, wohl weitgehend: einer Bachschen – Cantus-Firmus-Bearbeitung. Anders als fugierter Stil dürfte dies in der Oper des 18. Jahrhunderts ein Unikum sein. Zum Als-ob des Melodie- und Stilzitates kommt ein mehrfach gebrochenes Verhältnis der vokalen und instrumentalen Momente hinzu.



Bereits die Melodie verliert durch die textlich bedingten Tonwiederholungen ihre Lied- oder auch nur Choralhaftigkeit. Die tonale Umdeutung der D-hypophrygischen Melodie nach c-moll, die Ergänzung der Luther-Melodie durch eine weitere Melodiezeile (mit einer phrygisch oder neapolitanischen Wendung, nun aber auf c bezogen!) sowie die Frage nach der (wohl mehr intentionalen als belegbaren) „Quelle" für die barocken Figuren, mit denen Mozart den Cantus firmus kontrapunktiert, seien hier lediglich erwähnt. Die mehrfache Oktavierung des Cantus firmus (Tenor, Baß, Holzbläser und Posaunen!) steht der Orgel näher als einem vokalen Modell. Wenn sich Mozart auch mehr auf Bachs Motetten[55] als auf seine Orgelchoräle bezogen haben mag, so büßen doch auch diese durch reiche Kolorierung und instrumentale Wiedergabe ihre Liedhaftigkeit, ja sogar ihren Vokalcharakter weitgehend ein. Freilich bleibt gerade bei Bach der Bezug zum Text auch bei nicht-vokaler Melodik durch dessen affektive und inhaltliche Ausdeutung gewahrt. Inwieweit dies auch bei Mozart der Fall ist, bleibt, da der „Gesang der Geharnischten", wie gesagt, ein Einzelfall ist, eine offene Frage.

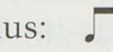
Auch das instrumentale Rezitativ mag als Zitat des vokalen gelten und seinerzeit als solches empfunden worden sein. – Wenn bereits bei J. S. Bach, aber auch noch bei Beethoven (opus 110) der Begriff Rezitativ in Instrumentalwerken erscheint, die melodisch kaum ans Vokalrezitativ erinnern, so ist damit – neben dem erwähnten zitathaften Effekt – vor allem eine Anspielung auf das rednerische Moment der primär textbezogenen Melodik des Vokalrezitativs gemeint, jedoch mit den Ausdrucksmitteln der Instrumentalmusik realisiert. Nirgends *spricht* C. Ph. E. Bachs Claviermusik deutlicher als in den rezitativischen Abschnitten. – Neben die genannten Charakteristika des gesungenen Rezitativs (oder an ihre Stelle) treten im instrumentalen Einstimmigkeit und „Solo". Sie betonen in ihrer „Individualität" das *Sprechende*, das man sich doch stets als Äußerung e i n e s Sprechenden vorstellt.

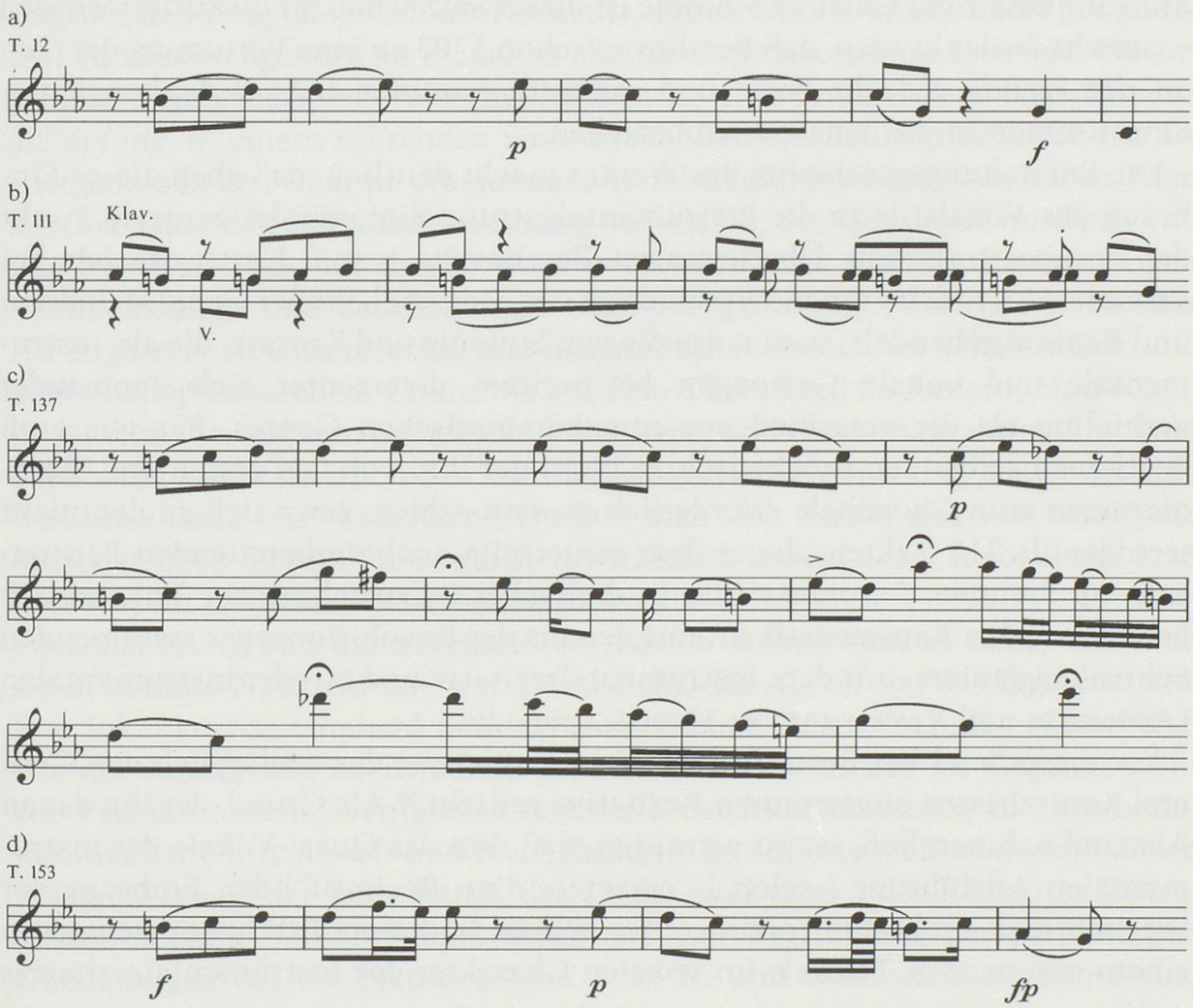
Einstimmigkeit begegnet besonders häufig in Form von Themenformulierungen im Unisono[56] und in rezitativ-ähnlicher Melodik, das Solistische in der Konzertkadenz sowie als „Monolog" in Improvisation und Fantasie. Nicht selten auch kommt es zu Kombinationen dieser Erscheinungsformen. Vor allem der Solokadenz im Konzert ist oft ein Gefälle zu Improvisation, Fantasie, aber auch zum Rezitativ eigen. Ein besonders sinnfälliges Beispiel enthält das

[55] R. Hammerstein („Der Gesang der geharnischten Männer", *AfMw* 13 (1956) S. 6) weist darauf hin, daß Mozart Bachs Motette *Singet dem Herrn* gekannt hat und der dritte Teil der *Clavierübung* sich zu Mozarts Zeit in der Wiener Hofbibliothek befunden hat. – Vgl. auch W. Fischer, „Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden", im *Mozart-Jahrbuch* 1950, S. 41 ff.

[56] P. Benary, „Unisono und empfindsamer Stil", *Schweizer musikpädag*ogische *Blätter*, 1988, S. 137 ff.

Finale der Konzertanten Sinfonie von Haydn (Hob. I.105). In den Kadenzen der langsamen Sätze von Beethovens zweitem und drittem Klavierkonzert mündet die unbegleitete (!) Melodielinie der rechten Hand in einen rezitativischen Gestus.

Von besonderem Interesse ist das Andante in Mozarts Es-dur-Klavierkonzert, KV 271, seinem ersten Konzertsatz in Moll, – ein weiterer Hinweis auf individualisierten Ausdruck. Schon in den ersten beiden Takten erklingt ein fürs Rezitativ typischer Rhythmus:  . Er nähert sich in den Takten 12 bis 16 auch melodisch dem Rezitativ (a), hier vom Orchester in c-moll, später (Takte 49 bis 53) vom Klavier in es-moll gespielt.



Diese Rezitativ-Melodik kehrt in den Takten 111 bis 116 wieder, deren Imitation zwischen Klavier und Violinen nun aber kaum mehr ans Rezitativ erinnert (b). Dies ist dann umso mehr in der Kadenz (c) sowie in den Schlußtakten des Satzes (d) der Fall. Was also anfangs in einem allgemeineren Sinn als sprechende Melodik erscheint, gewinnt im Verlauf des Satzes eine formal konstituierende Funktion und steht dem Rezitativstil unterschiedlich nahe, – am nächsten in der Solokadenz sowie in den expressiv gesteigerten Schlußtakten.

Das Solisitische der Kadenz und die Freiheit in deren Vortrag verbinden sich mit dem sprechenden Ausdruck der Melodik zu einem Ensemble von Ausdrucksmitteln, deren gemeinsamer Nenner im Persönlichen, in der zunehmenden und zunehmend beachteten Fähigkeit sowohl der Musik wie des Interpreten zu individuellem Ausdruck besteht. Der sprechende oder singende Charakter einer derart beredten Instrumentalmusik beruht zu einem guten Teil auf einer suggerierten oder absichtsvoll erreichten Nähe zum Vokalstil.

Ein Sonderfall ist das Instrumentalrezitativ im Finale von Beethovens Neunter Sinfonie, das hier als vorläufiger Zielpunkt der erörterten Tendenzen zur Sprache kommen muß. In biographischer Hinsicht und als Ausnahmeerscheinung innerhalb der Gattung Sinfonie ist dieser Satz schon oft diskutiert worden – zurecht, bedenkt man, daß Beethoven schon 1793 an eine Vertonung der *Ode an die Freude* gedacht hatte und noch im Sommer 1823 Bedenken hatte, Singstimmen in das Finale einzubeziehen.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes macht deutlich, daß eben dieser Einbezug des Vokalstils in die Instrumentalgattung Sinfonie der zentrale Punkt der kompositorischen Überlegungen Beethovens war.[57] Hatte es sich bei *Leonore* oder *Fidelio* um die Verbindung von Singspiel, großer Oper, Melodram und Kantate gehandelt, so nun um die von Sinfonie und Kantate, die als instrumentale und vokale Gattungen bei weitem divergenter sich zueinander verhielten als die verschiedenen musikdramatischen Genres. Für wie groß Beethoven selbst den Brückenschlag hielt, der ihm von den ersten drei Sinfoniesätzen zum Chorfinale erforderlich zu sein schien, zeigt sich an den nicht weniger als 215 Takten, die er dem seinerseits noch vorbereitenden Baritonsolo „O Freunde..." voranstellte. In dreifacher Bezugnahme zur Vokalmusik bahnen sie den Kantatenstil an: mit der aus der Revolutionsoper stammenden Schreckensfanfare, mit dem Instrumentalrezitativ und mit der instrumentalen Exposition und Variierung der Hymnenmelodie.

Vorübergehend hat Beethoven an eine Textierung des schließlich den Celli und Kontrabässen anvertrauten Rezitativs gedacht.[58] Als Grund, der ihn davon Abstand nehmen ließ, ist zu vermuten, daß ihm das Quasi-Vokale der instrumentalen Ausführung („selon le caractère d'un Récitatif") den Einbezug der Singstimmen am besten vorzubereiten schien. In diesem Fall hat er weniger in einem gesungenen Text als im vokalen Charakter des Instrumentalrezitativs

[57] G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 1882, S. 189; S. Sychra, „L. van Beethovens Skizzen zur IX. Sinfonie", in *Beethoven-Jahrbuch* 1959/60, Anhang, S. 71; H. Seifert, a. a. O., S. 112; D. Rexroth, *Beethoven, 9. Sinfonie, Einführung und Analyse*, 1979, S. 321 ff.

[58] H. Seifert, a.a.O., S. 112; D. Rexroth, a.a.O., S. 334 ff.

das Sprechende der Musik verwirklicht gesehen: Instrumentale Nachahmung des Gesanges als Ermöglichung von Gesang in einem Instrumentalwerk!

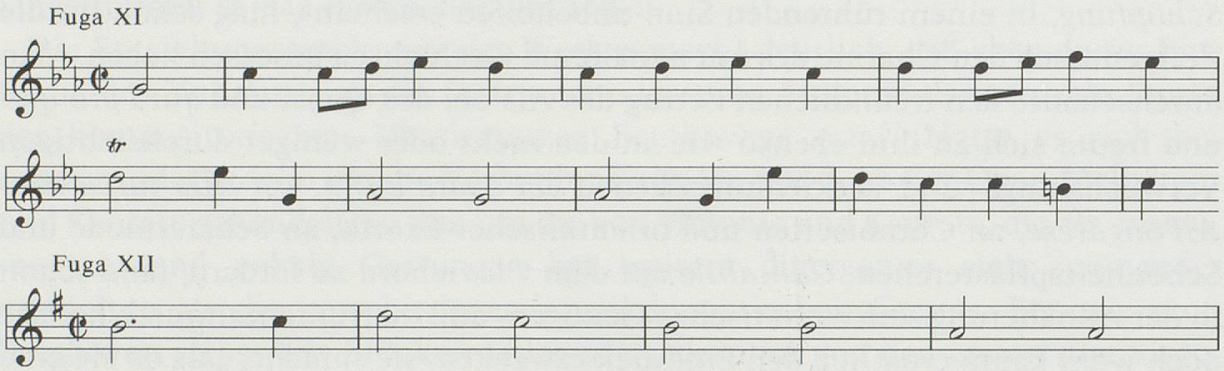
Wie sehr man sich im 18. Jahrhundert des Als-ob, des Vorgeblichen und des schönen Scheins bewußt war, wenn es sich um Nachahmung handelte oder handeln sollte, läßt sich heute kaum mehr feststellen. Daß man es nicht verkannte, gibt zuweilen ein leiser Humor zu erkennen, eine milde Ironie, – Ausdrucksnuancen, die wohl ebenfalls im 18. Jahrhundert zum ersten Mal in der Musik begegnen. Man denke etwa an das mit chromatischen Figuren des Schmerzes überladene „Allgemeine Lamento der Freunde" in Bachs *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992) mit der Vortragsbezeichnung *adagissimo.* Was heute, durch das 19. Jahrhundert gewissermaßen hindurchgehört, an manchen abbildlichen Nachahmungen oder Naturschilderungen, beispielsweise in Vivaldis *Le Quattro Stagioni* oder Haydns *Schöpfung,* in einem rührenden Sinn unbeholfen erscheint, mag schon für die Zeitgenossen den Charme des nur annähernd Geglückten besessen haben. Man durchschaute den freundlichen Betrug des Als-ob, des Quasi und *quid pro quo* und freute sich an ihm ebenso wie an den mehr oder weniger durchsichtigen Verwechslungs- und Verkleidungsszenen der *opera buffa,* am *Alla turca* oder *All'ongarese,* an Chinoiserien und orientalischer Exotik, an Schäfermode und Schönheitspflästerchen. *Cantabile* auf dem Clavichord zu fordern, fand schon in der Annäherung sein ästhetisches Genügen; und Instrumentalmusik konnte doch wohl kaum ernstlich den Eindruck erwecken, sie spräche, „als ob sie eine wirkliche Rede sei." Trotzdem bemühte man sich darum und war bereit, die Musik in eben diesem Sinne auf sich wirken zu lassen, oder tat so, als ob man sich von ihr in dieser Weise beeindrucken lasse.

Nachahmung und die Kategorie des Als-ob stehen sich so nahe, daß man sagen könnte: Nachahmung war die Absicht, das Als-ob war das Ergebnis; und ihre Inkongruenz empfand man als ästhetischen Reiz. Auch das Natürliche, von der Aufklärung unermüdlich gefordert, und sei es nur als Gegengewicht zur Vernunft, steht, wenigstens innerhalb der Musikästhetik, in engem Zusammenhang mit Als-ob und Nachahmung. Es äußerte sich in der einfachen Regelmäßigkeit der Periodizität des Liedes und tanz- oder liedhafter Instrumentalmelodik. Joseph Riepel berief sich zur Begründung der periodischen Gliederungen auf die Natur: „Denn 4, 8, 16 und wohl auch 32 Täcte sind diejenigen, welche unserer Natur dergestalt eingepflanzet, daß es schwer scheint, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören."[59] Doch bald schon erstarrten die symmetrischen Taktgruppierungen und der periodische Phrasenbau zu einem durchaus unnatürlich wirkenden Schematismus, wie ihn, wenn

[59] *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst,* 1752; zit. nach P. Benary, a.a.O. (vgl. Anm. 6), S. 89.

auch zweifellos übersteigert und ironisiert, Joh. Ph. Kirnberger in *Der allzeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist* (1757) zu erkennen gegeben hat.[60]

Die von Lied und Tanz herkommende Periodizität tritt in ihrer stiltypischen, sowohl stabilisierenden als auch einengenden Eigenart gerade dort am deutlichsten zutage, wo die Satztechnik zu ihr in Widerspruch steht, – im fugierten Stil. Während sich in etlichen Fugenthemen J. S. Bachs liedhafte Zweitaktigkeit mit Kontrapunkt und Imitation noch zwanglos verbindet,[61] sind einige Fugenthemen aus Matthesons *Wohlklingender Fingersprache* – 1735, also noch vor Abschluß des zweiten Bandes von Bachs Wohltemperiertem Klavier erschienen,[62] – so unverstellt liedhaft, daß sich eine offensichtliche Diskrepanz zur imitatorischen Satzanlage ergibt;[63] so etwa in der Fuga XI mit ihrem deutlich in 4+4 Takte gegliederten Thema oder in der Fuga XII, die ausdrücklich auf das Lied *Werde munter, mein Gemüte* hinweist.



Die Kantabilität und quasi-vokale Melodik vieler Themen der (vor)klassischen Instrumentalmusik entfernt sich vom Lied oft nur durch unwesentliche Instrumentalismen, zumeist in Gestalt von Verzierungen.[64] Bestätigung hierfür bietet die Notierung von Liedern auf zwei Liniensystemen, von denen das obere

[60] Kirnberger schreibt abschließend: „Sollte...jemand sich finden, welcher diese Kleinigkeit mit einem spöttischen Lächeln beehren wollte: so gesteht der Verfasser, daß er selbst der erste gewesen, welcher recht herzlich gelacht hat, als ihm...die Ausführung dieses Unternehmens...so gut gelungen war", zit. nach P. Benary, a.a.O. (vgl. Anm. 3), S. 153.

[61] Vgl. die Fugenthemen *c, Cis, F* und *G* im ersten sowie *F, f* und *h* im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers;* am deutlichsten wohl in der Orgelfuge g-moll (BWV 542), deren Thema auf ein niederländisches Volkslied zurückgeht.

[62] *Die wohlklingende Finger-Sprache,* hrg. von L. Hoffmann-Erbrecht, *Mitteldeutsches Musikarchiv,* 1953, 2/1969; ders.: *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* = Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 1, 1954, S. 34; P. Benary, a.a.O. (vgl. Anm. 6), S. 91 f.

[63] Das Wort *liedhaft* ist im 18. Jahrhundert offenbar noch unbekannt gewesen. Unter den 16 *Gattungen der Melodien für Sänger,* die Mattheson im Register seines *Vollkommenen Capellmeisters* aufführt, fehlt Lied!

[64] Unter den zahllosen Beispielen seien zwei bekannte erwähnt; das „Andante" aus Mozarts Sinfonie, KV 319, und das „Larghetto" aus Beethovens Zweiter Sinfonie.

den Gesangspart und die rechte Hand des Clavierparts enthält; der Text steht zwischen den Systemen.[65] Ob die Verzierungen, im oberen System notiert, auch gesungen oder nur gespielt oder nur bei instrumentaler Ausführung als *Handstück* berücksichtigt wurden, interessiert hier weniger als die in jedem Fall liedhafte Melodik. – Andere Male lockert sich die Bindung ans Liedhafte zugleich mit derjenigen ans periodische Prinzip zugunsten einer originellen, im damaligen Sprachgebrauch *künstlichen,* jedoch noch immer quasi-vokalen Melodieerfindung. [66]

Das periodische Prinzip löste das der Linearität ab; es war aber nicht die einzige stilprägende Kraft, die den Übergang vom Barock zur Klassik charakterisiert. Daneben stand ein Prosaprinzip, unregelmäßig strukturiert in den klanglichen Erscheinungsformen und überraschend in der Wirkung. Am entschiedensten prägte es sich im Instrumentalrezitativ aus. Beides, lied- und tanzhafte Periodizität wie Prosaprinzip, bezog sich mithin auf Modelle der Vokalmusik, nämlich Lied und Rezitativ, und entsprach damit der Auffassung von Instrumentalmusik als *Nachahmung des Gesanges;* Nachahmung auch hier nicht im Sinne realistischer Abbildlichkeit verstanden, sondern als Wiedergabe mit spezifisch instrumentalen Ausdrucksmitteln. Instrumentalmusik als Nachahmung des Gesanges erlaubt also, auf das Natürliche des kunstlosen Singens wie auf das Künstliche der Nachahmung bezogen zu werden. Der Einfluß, den der Vokalstil im 18. Jahrhundert auf die Instrumentalmusik nahm, steht im epochentypischen Spannungsfeld von Natur und Kunst. So zentral diese beiden Kategorien in Theorie und Praxis, in Ästhetik und Musik standen, so eng sind vokale und instrumentale Eigenart aufeinander bezogen und ineinander verwoben, – zuweilen so eng, daß eines fürs andere im Sinne und mit dem Effekt eines Als-ob stehen kann.

Das Parodieverfahren ist, obwohl der Begriff es erwarten lassen könnte, nicht unter die Erscheinungsformen des musikalischen Als-ob zu zählen. Ihm fehlt, wie es im Spätbarock und zumal bei J. S. Bach begegnet, das Moment der Täuschung, des Vorgeblichen und auch des im landläufigen Sinn Parodistischen. Es ist im Gegenteil ästhetisch aufgehoben in der umfassenden Stileinheit der damaligen Musik sowie in der religiösen und künstlerischen Widerspruchslosigkeit des geistlichen und weltlichen Bereiches; dies freilich im Unterschied zu späterem und auch zu heutigem Empfinden.

Ob die Scheinreprise zu den Erscheinungsformen eines musikalischen Als-ob zu zählen ist, hängt davon ab, in welchem Maße man die Reprise in der
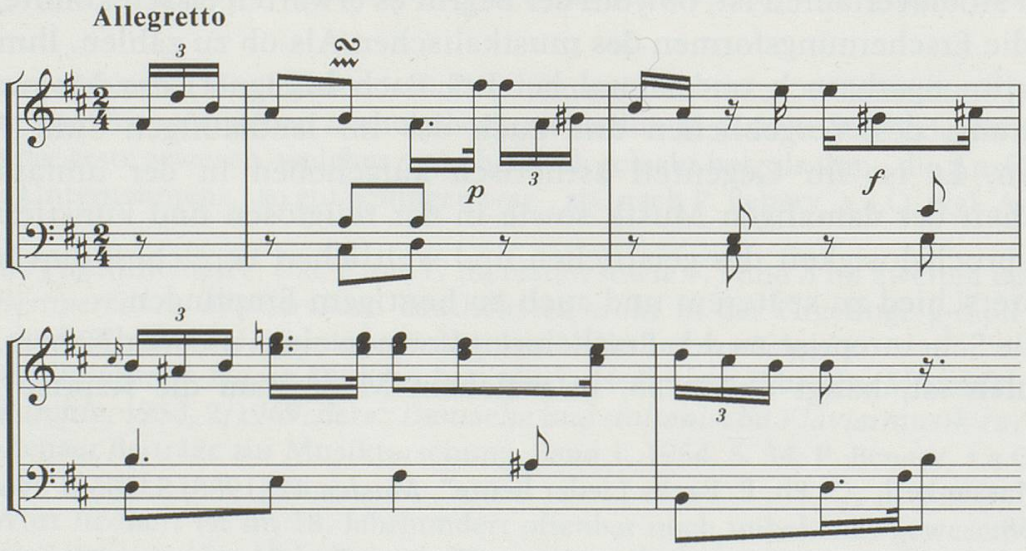
[65] G. Massenkeil, „C. Ph. E. Bachs Lieder heute", *Musica* 42 (1988) S. 555 ff., vor allem S. 558.

[66] Vgl. die nicht paartaktig strukturierten Themen der Variationen (Divertimento) f-moll (Hob. XVI,6) von Haydn sowie des in seiner Herkunft immer noch ungeklärten *Chorale St. Antonii,* des *„Andante amoroso"* aus Mozarts Klaviersonate, KV 281 und des *„Adagio"* aus Beethovens Klaviersonate opus 7.

Sonatenhauptsatzform als thematisch-tonale Konfiguration für normativ hält und eine entsprechende Hörerwartung voraussetzt. Anders gesagt: Die Scheinreprise besitzt nur dann den Effekt eines Als-ob, wenn man sie am Effekt der regulären Reprise mißt. Dazu ist aber der Hörer im allgemeinen weder fähig noch im Sinne eines angemessenen Verstehens genötigt. Daß sich jedoch der Effekt der regulären Reprise durch eine vorausgegangene Scheinreprise erhöht, steht außer Frage. Daraus resultiert aber für diese noch kein Als-ob-Effekt.

Auch der Begriff Trugschluß legt es nahe, ihn mit einem musikalischen Als-ob in Verbindung zu bringen. Er kommt aber in derart unterschiedlichem Zusammenhang vor, daß sich ein genereller Einbezug oder Ausschluß in bezug auf das Als-ob verbietet. So absichtsvoll und genial Mozart im Rezitativ der Donna Anna (*Don Giovanni,* 1. Akt, Nr. 10, Takt 51) ihren Selbstbetrug des *da lui mi sciolsi* mit einem Trugschluß in Klang umsetzt, so wenig wird man die auffallend häufigen Trugschluß-Wendungen in der Bildnis-Arie des Tamino (*Zauberflöte*) in einem vergleichbaren Sinne interpretieren können. Die Funktion eines Trugschlusses ist in den meisten Fällen überraschend, gliedernd oder herauszögernd, also kaum mit dem Effekt eines Als-ob verbunden.[67]
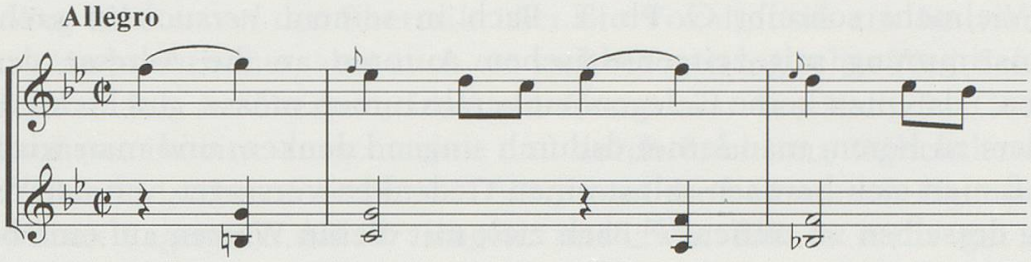
Anders verhält es sich, wenn eine Komposition in der „falschen" Tonart beginnt. Hier handelt es sich objektiv, am Notentext nachweisbar, wie auch subjektiv vom Hörer aus um Täuschung, um ein *quid pro quo,* um den Reiz der Doppelbödigkeit eines Als-ob.[68] Denn man wird dem derart „inszenierten" Witz (im Wortsinn des 18. Jahrhunderts) nicht gerecht, wenn man, in Kenntnis der „richtigen" Tonart, an solche tonal verfremdende Werkanfänge herangeht. Der Witz besteht in einer Irreführung des unbefangenen Hörers; und der hört beispielsweise in C. Ph. E. Bachs Klaviersonate in h-moll, 1774 komponiert (Wq 55,3) einen fraglos in D-dur stehenden Satzbeginn.



[67] H. Danuser, „Das imprévu in der Symphonik", *Musiktheorie* 1986, S. 61 ff; vom Trugschluß ist dort nicht ausdrücklich die Rede.

[68] Ch. Rosen, *Der klassische Stil,* 1983, S. 123 ff.

Dagegen steht das c-moll, das der erste Takt des Finalsatzes der Mozartschen Klaviersonate B-dur, KV 281, ebenfalls 1774 komponiert, suggeriert, mit seinem Melodiebeginn mit f-g auf verdächtig schwachen Füßen.



Anders tritt der hintergründig bedeutsame h-moll-Dreiklang im Auftakt der Bach-Sonate als solcher nicht in Erscheinung. – Was dann bei Beethoven (Finale des Streichquartetts opus 130) und Schubert (Finale seiner letzten Klaviersonate, D 960) – beides ebenfalls B-dur-Werke! – aus eben dieser Wendung c-moll/B-dur am Satzbeginn wird, steht stilistisch jenseits jenes Als-ob, von dem hier die Rede ist und das vom Witz, vom *Sturm und Drang*, vom Originalitätsideal und von der Fantasie der 1770er Jahre her zu verstehen ist. – In Ph. E. Bachs Sonate hört man eine Modulation von D-dur nach h-moll (Takt 1–4); nichts spricht vom Höreindruck aus gegen D-dur als die „richtige" Tonart, zumal h-moll bereits in Takt 5 wieder nach D-dur verlassen wird, das dann seinerseits als Dominante von G-dur fungiert; e-moll und ein Halbschluß in fis-moll folgen...

Es seien hier noch zwei andere Satzanfänge in einer „falschen" Tonart erwähnt; beide finden sich in Beethoven-Werken: Der C-dur-Beginn des Finale des G-dur-Klavierkonzertes, opus 58, und der C-dur-Beginn des Finale des e-moll-Streichquartetts, opus 59, Nr. 2, – beide 1805/06 entstanden.

Zur Vortragspraxis

Es widerspräche der Zielsetzung dieser Erörterungen, wenn sie nicht auch die Wiedergabe von Musik des 18. Jahrhunderts einbeziehen würden. Da sich heute in der Wechselbeziehung von vokalem und instrumentalem Bereich eine interpretatorische Tendenz bemerkbar macht, die zu den vorliegenden Ausführungen in Widerspruch steht, ist ein solcher Einbezug der Vortragspraxis keine „Randerscheinung".

Während die mit *cantabile, singend, sangbar* und *sprechend* umschriebenen Ausdrucksmittel sich im 18. Jahrhundert in zunehmendem Maße auf den Vortrag von Instrumentalmusik bezogen, ist deren Wiedergabe heute oft weit davon entfernt, die Nähe zum Vokalen oder die Abhängigkeit von ihm zu

reflektieren und im Vortrag fruchtbar werden zu lassen.[69] Mitunter entsteht sogar der Eindruck, als bemühe man sich auf sängerischer Seite, einem instrumentalen Ideal näher zu kommen, – eine Tendenz, die sich, wenigstens im Rahmen des 18. Jahrhunderts, auf keine Quelle, auf keinen Autor berufen kann. Vielmehr schreibt C. Ph. E. Bach in seinem *Versuch* in sachlicher Übereinstimmung mit zeitgenössischen Autoren an die Adresse der Clavieristen, „daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören; man lernet dadurch singend denken, und man wird wohl tun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen."[70] Bach zielt mit diesen Worten auf eine beredte Art des Spielens, das vor allem auf einer durch Atem und Deklamation belebten Phrasierung und Artikulation beruht.

Phrasierung und Artikulation als die beiden wichtigsten Faktoren, die Musik zum Sprechen bringen, verweisen auch etymologisch auf die Rede, auf die Wortsprache.[71] Und der Begriff Vortrag stammt aus der Terminologie der Rhetorik: Er bezeichnet die letzte der fünf Phasen in der Ausarbeitung einer Rede: *inventio, dispositio, elocutio, memoria* und *pronuntiatio*, von Gottsched übersetzt mit Erfindungskraft, Einrichtung, Ausarbeitung, Gedächtnis und – den zuvor üblichen Begriff Aussprache intensivierend – Vortrag.[72] Quantz übertrug Gottscheds Rhetorik auf die Musik: „Der musicalische Vortrag kann mit dem Vortrag eines Redners verglichen werden."[73] – Im Gregorianischen Gesang verhielt sich *pronuntiatio* zu *modulatio* wie *accentus* zu *concentus*.[74] Daraus geht die uralte text- und deklamationsbezogene Bedeutung der Begriffe *pronuntiatio* und Vortrag hervor. Eine derart breit auf sprachliche und rhetorische Gegebenheiten abgestützte musikalische Vortragskunst bei der Wiedergabe von Musik des 18. Jahrhunderts außer acht zu lassen oder auch nur zu vernachlässigen, bedeutet musikalisch wie musikologisch einen unentschuldbaren Mangel.

Ein unhörbarer Bogenwechsel schlägt in einen Nachteil um, wenn er gegen den deklamatorischen Sinn von Tonwiederholungen verstößt. Die spieltechnisch bedingte, dynamische Hervorhebung schneller, aber unbetonter Töne steht in den meisten Fällen in Widerspruch zu deren deklamatorischer Beiläufigkeit. Dasselbe gilt für die Betonung von Auftakten – geradezu ein „Markenzeichen" mancher Interpreten – und für den auf phrasenletzte Takte gelegten

[69] P. Reidemeister, a. a. O., S. 105 f.
[70] *Versuch...*, Teil 1, S. 121.
[71] *phrasein (φράσειν)* = *anzeigen, aussprechen; phrasis (φράσις)* = Ausdruck(sweise); *articulare* = deutlich (gegliedert) aussprechen.
[72] *MGG*, Band 14, Sp. 16 ff.
[73] A. a. O., Sp. 17.
[74] *MGG*, Band 9, Sp. 44.

Nachdruck, ein Erbstück aus dem 19. Jahrhundert. Auf die, wenn nicht analoge, so wenigstens vergleichbare Funktion von vokalem Tremolo und instrumentalem Vibrato einzugehen, ist hier nicht möglich, auf sie jedoch wenigstens hinzuweisen notwendig.[75]

Der Weg führte von der Rhetorik über die Vokalmusik zur Instrumentalmusik, – ein historischer, aber auch ein sachbezogen logischer Weg. Schon um 1730 schrieb Joh. A. Scheibe: „...daß ein Componist beständig in Gedanken singen müsse, ist eine ausgemachte und durch Erfahrung täglich bewiesene Sache."[76] Und Mattheson rechnete 1739 „unter die besonderen Eigenschaften eines Musik-Regenten...daß er singen, und zwar daß er recht gut singen müsse..."[77] Es ist daher nicht einzusehen, welcher Vorteil aus der Unabhängigkeit der Streicher und Clavieristen vom physischen Atem entspringen soll, wenn doch die von ihnen „atemlos", d. h. vor allem zäsurlos gespielten Melodien im eigentlichen Sinne kantabel sind, also mit dem physischen Atem zwar nicht rechnen, wohl aber konform verlaufen. Atem im übertragenen Sinn zu verstehen und interpretatorisch wahrzunehmen, kann und darf nicht heißen, in einer Weise zu musizieren, die zum physischen Atem in Widerspruch steht. Es ist widersinnig – nicht nur bei notiertem *Cantabile*, hier aber in besonderem Maße –, sich der spezifisch instrumentalen Möglichkeiten und Fähigkeiten zu bedienen, um unsanglich zu spielen. Mit *Cantabile* war ein Ausdruck gemeint, der faktisch, tendenziell oder metaphorisch auf das Singen und damit auf Atem und Deklamation bezogen ist. Der Geltungsbereich des *Cantabile* – notiert oder nicht – ist in der Musik des 18. Jahrhunderts schwerlich zu überschätzen. Mattheson schrieb, „daß niemand ein Instrument zierlich handhaben könne, der nicht das meiste und beste seiner Geschicklichkeit vom Singen entlehnet... So steht die Kunst, zierlich zu singen,...billig oben an, und schreibet dem Spielen viele nützliche Regeln vor."[78]
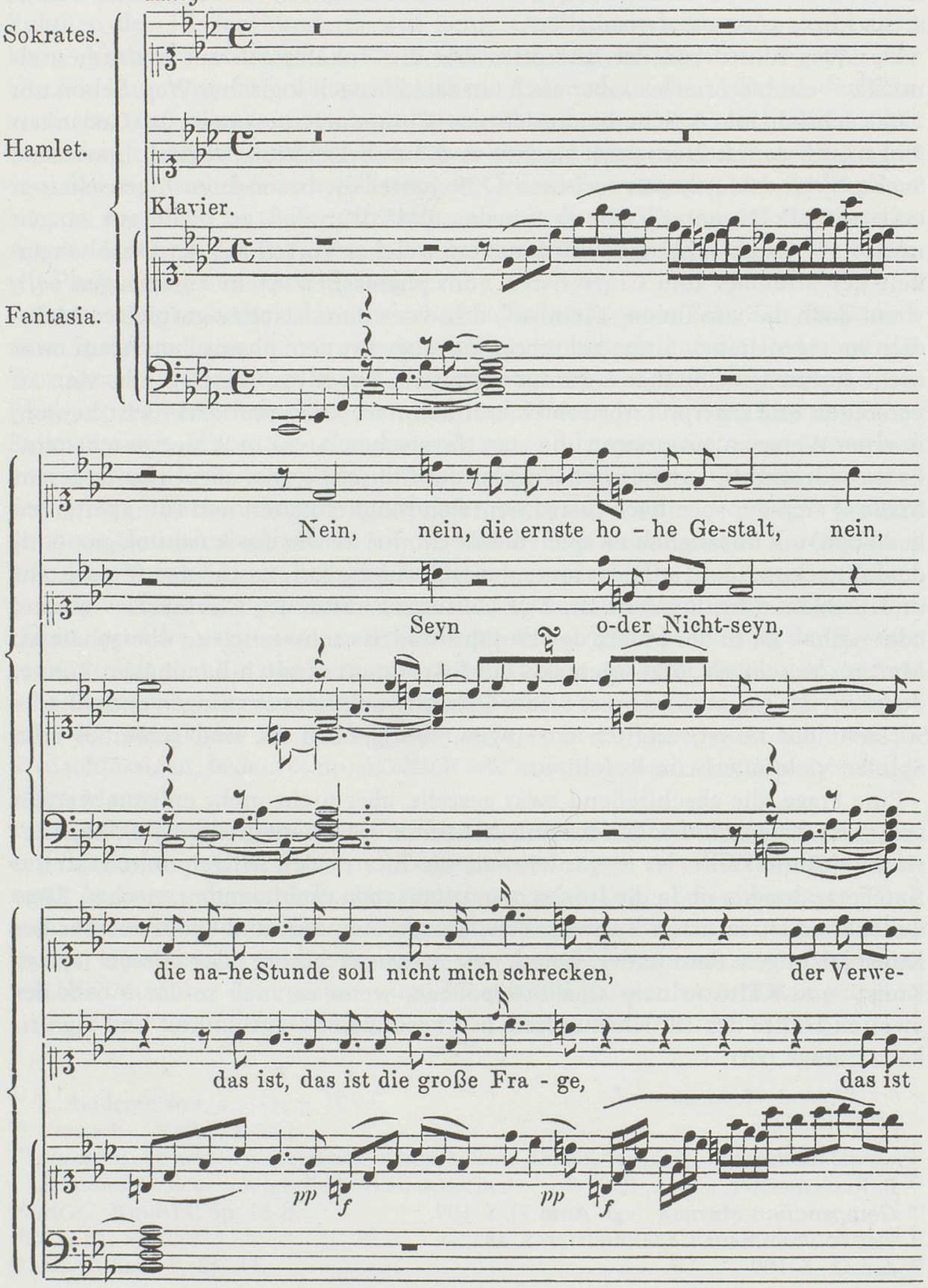
Eine Frage, die abschließend zwar gestellt, aber nicht mehr erörtert werden soll, zumal sie sich weniger im musikalischen als in einem allgemein künstlerischen Sinne stellt, ist die, inwieweit die hier in den Mittelpunkt gestellte Kategorie des Als-ob in die ironischen, utopischen und fragmentarischen Züge der Romantik, in deren Ruinenpoesie, Spiegelthematik und Synkretismus der Kunstgattungen einmündet. Denn, wie eingangs betont, das Als-ob ist ein Kunst- und Kulturprinzip aller Stilepochen, wenn es auch in der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit besonderer Deutlichkeit und Signifikanz zutage tritt.
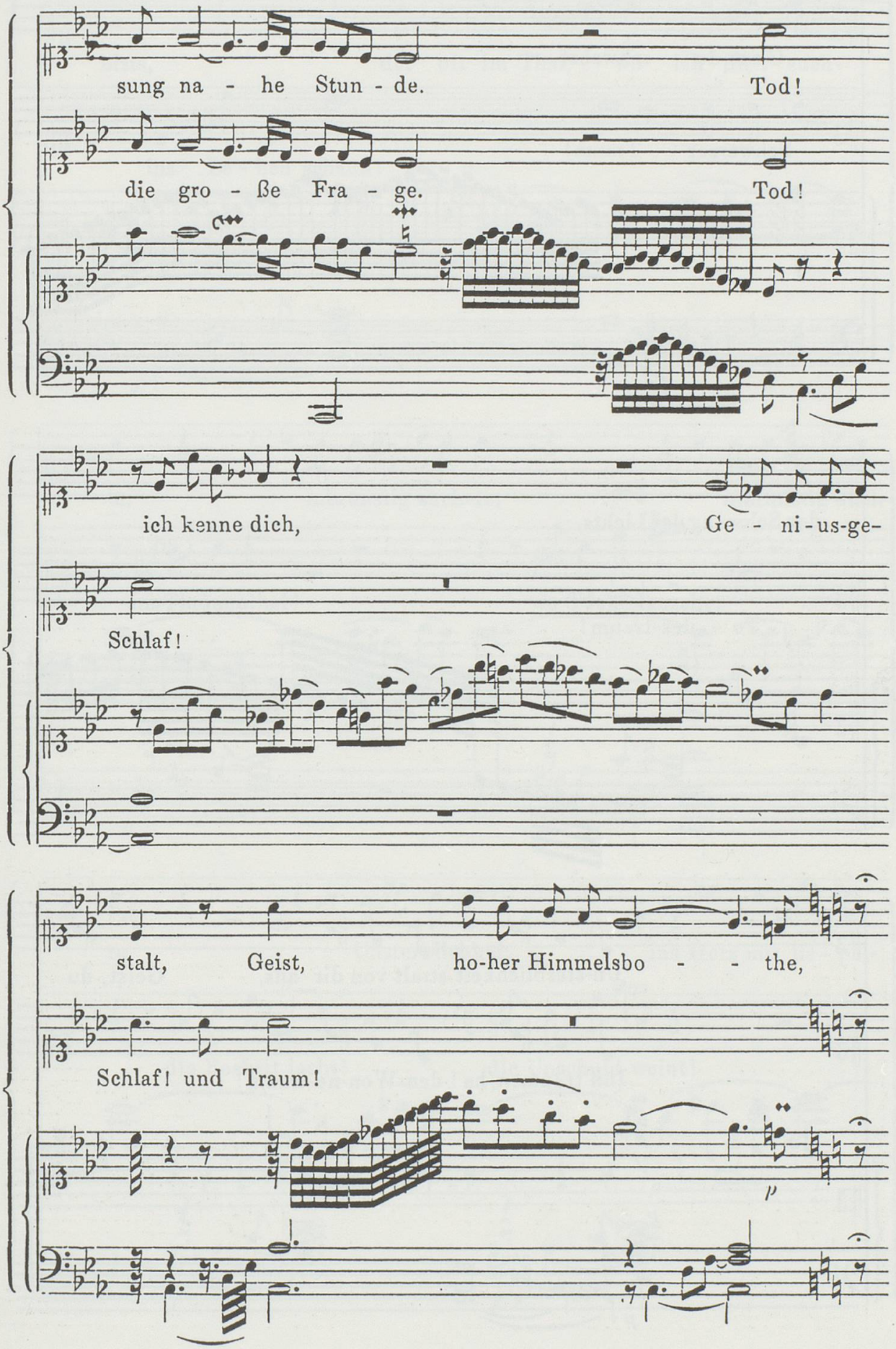
[75] P. Reidemeister, a.a.O., S. 91-96.
[76] *Compendium Musices* (vgl. Anm. 7), S. 109.
[77] *Der vollkommene Capellmeister*, S. 482.
[78] A.a.O., S. 109.
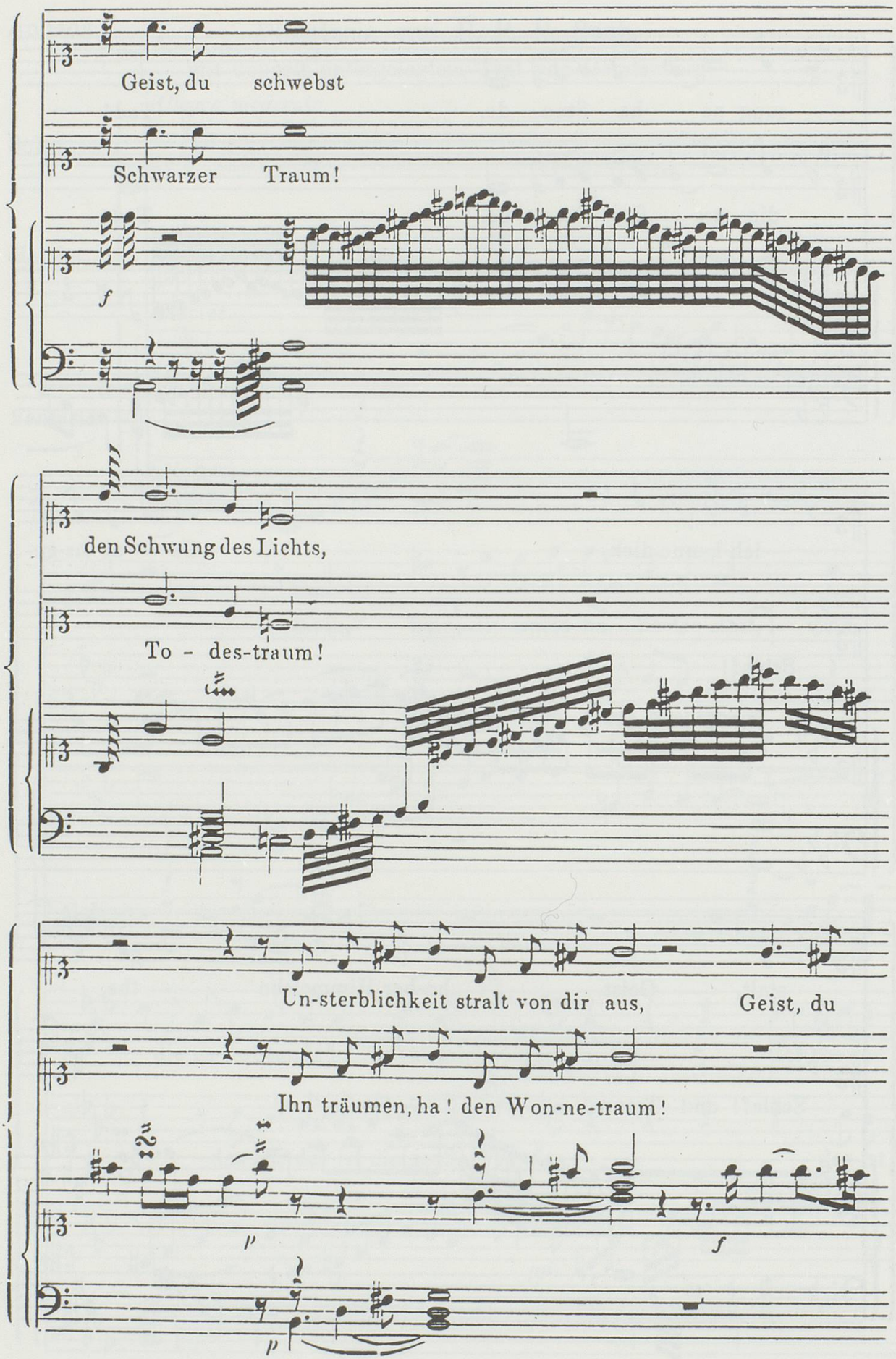
Phantasie von C. P. E. Bach,

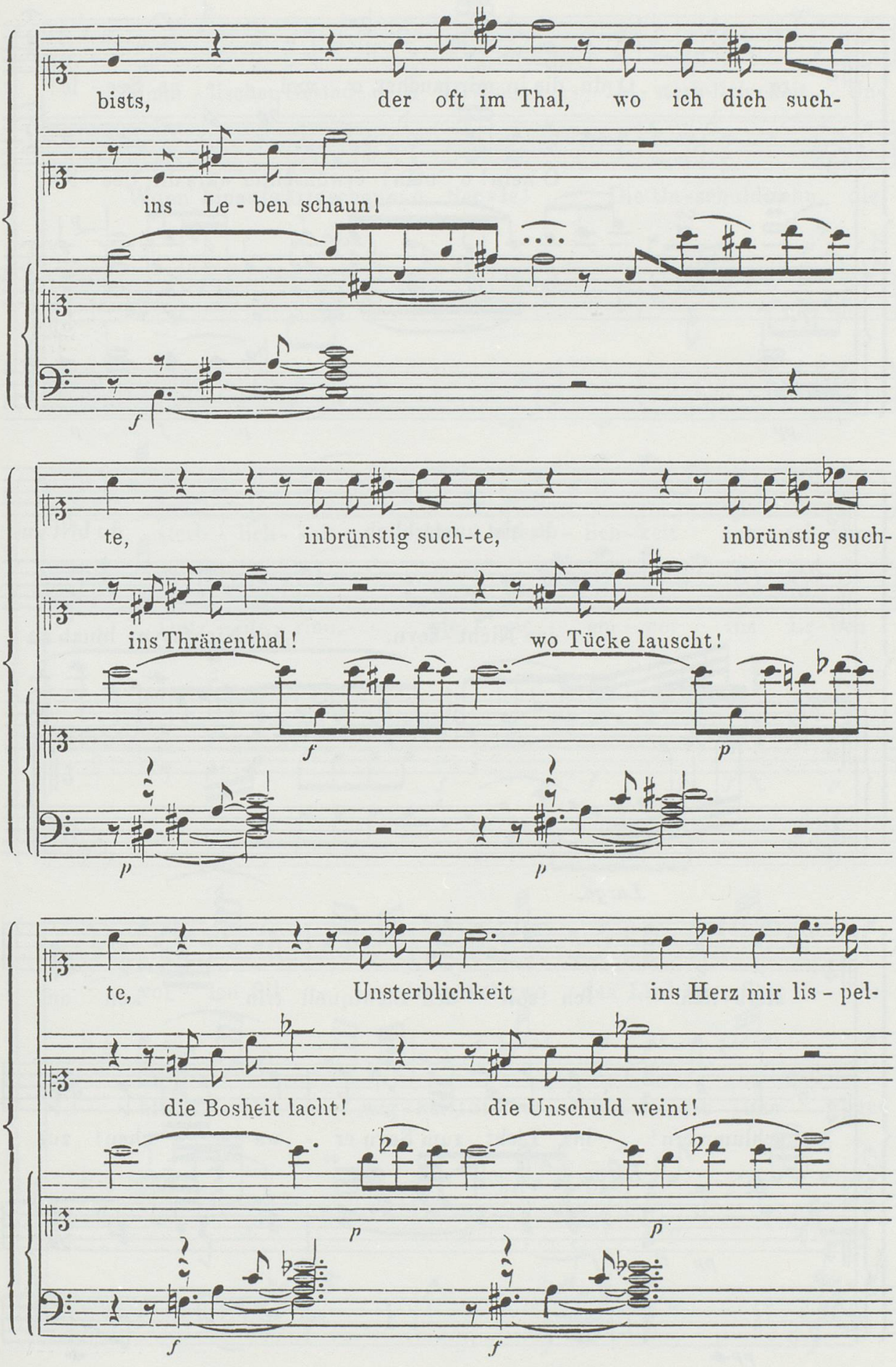
mit doppelt untergelegtem Text von Gerstenberg.

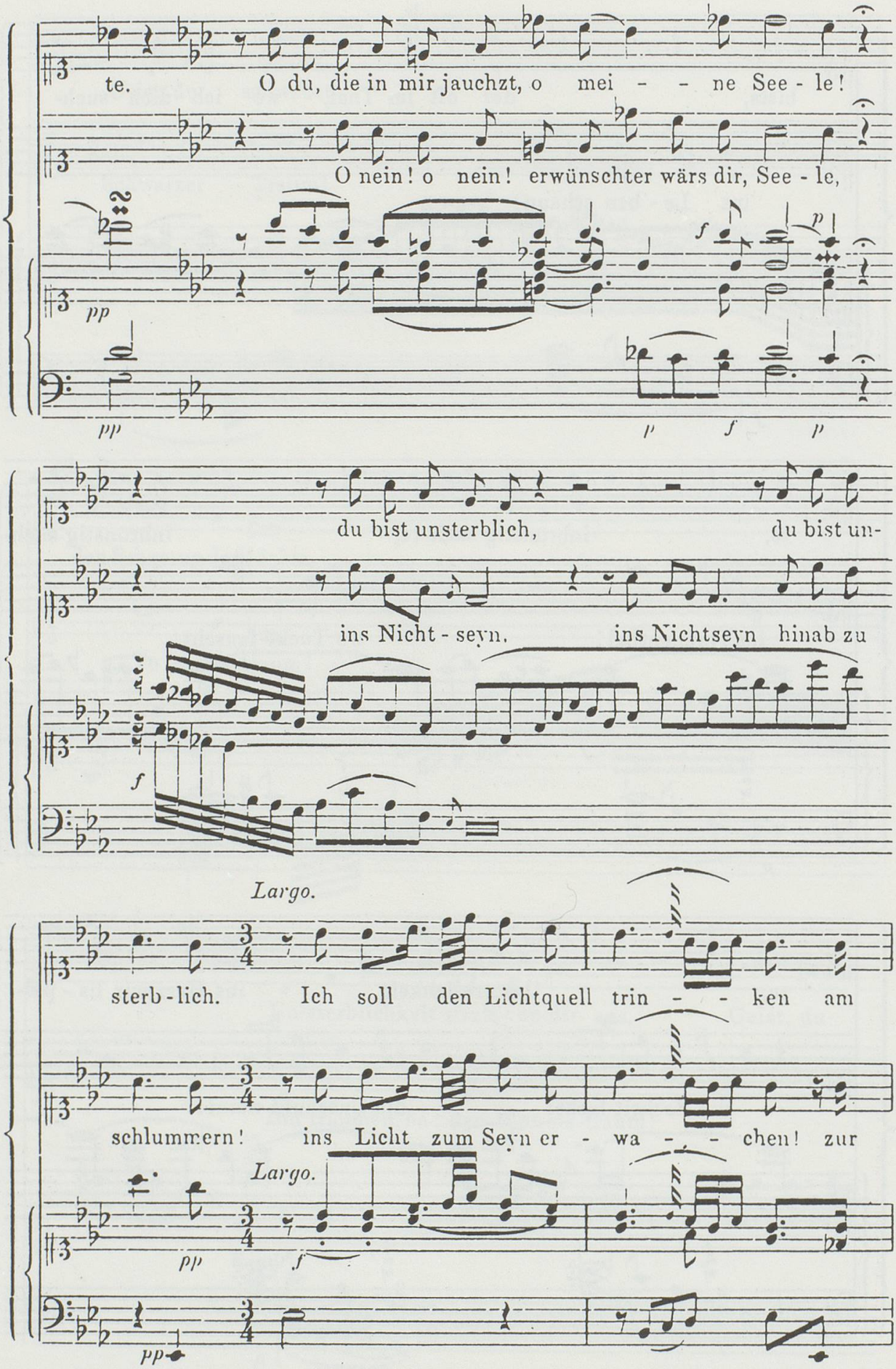
Allegro moderato.

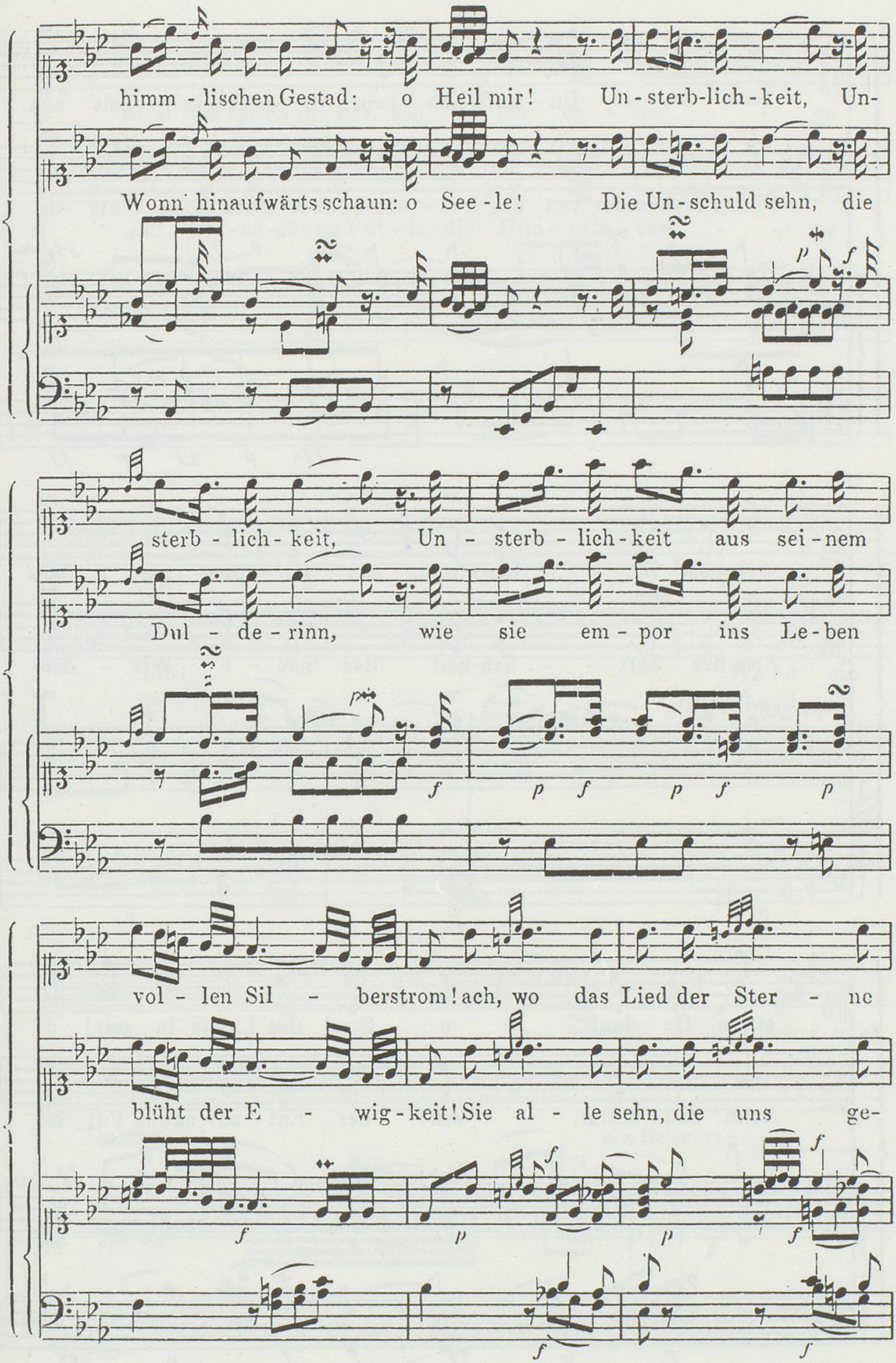


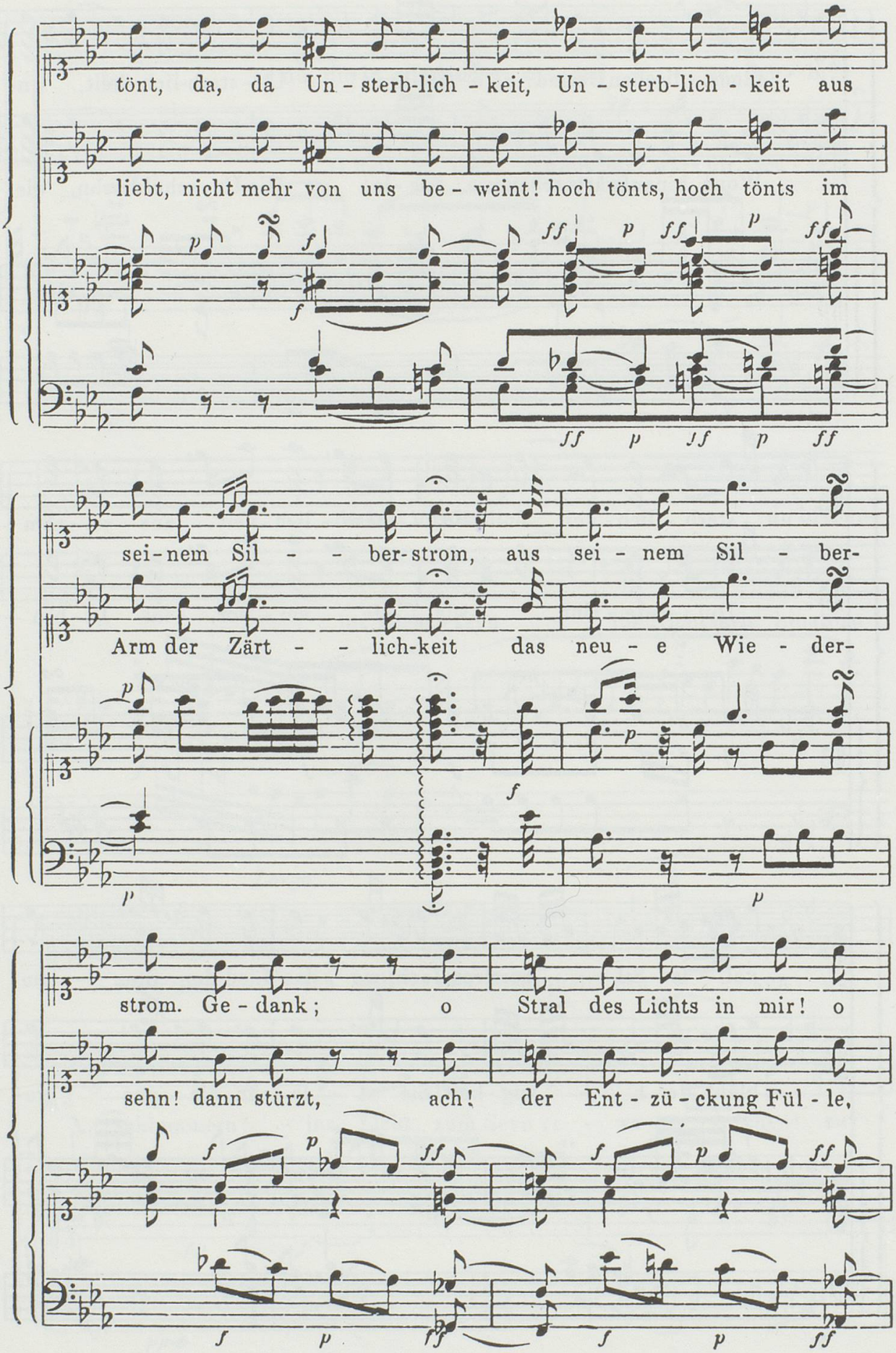

sung na - he Stun - de. Tod!
die gro - ße Fra - ge. Tod!
ich kenne dich, Ge - ni - us - ge -
Schlaf!
stalt, Geist, ho-her Himmelsbo - - the,
Schlaf! und Traum!
p

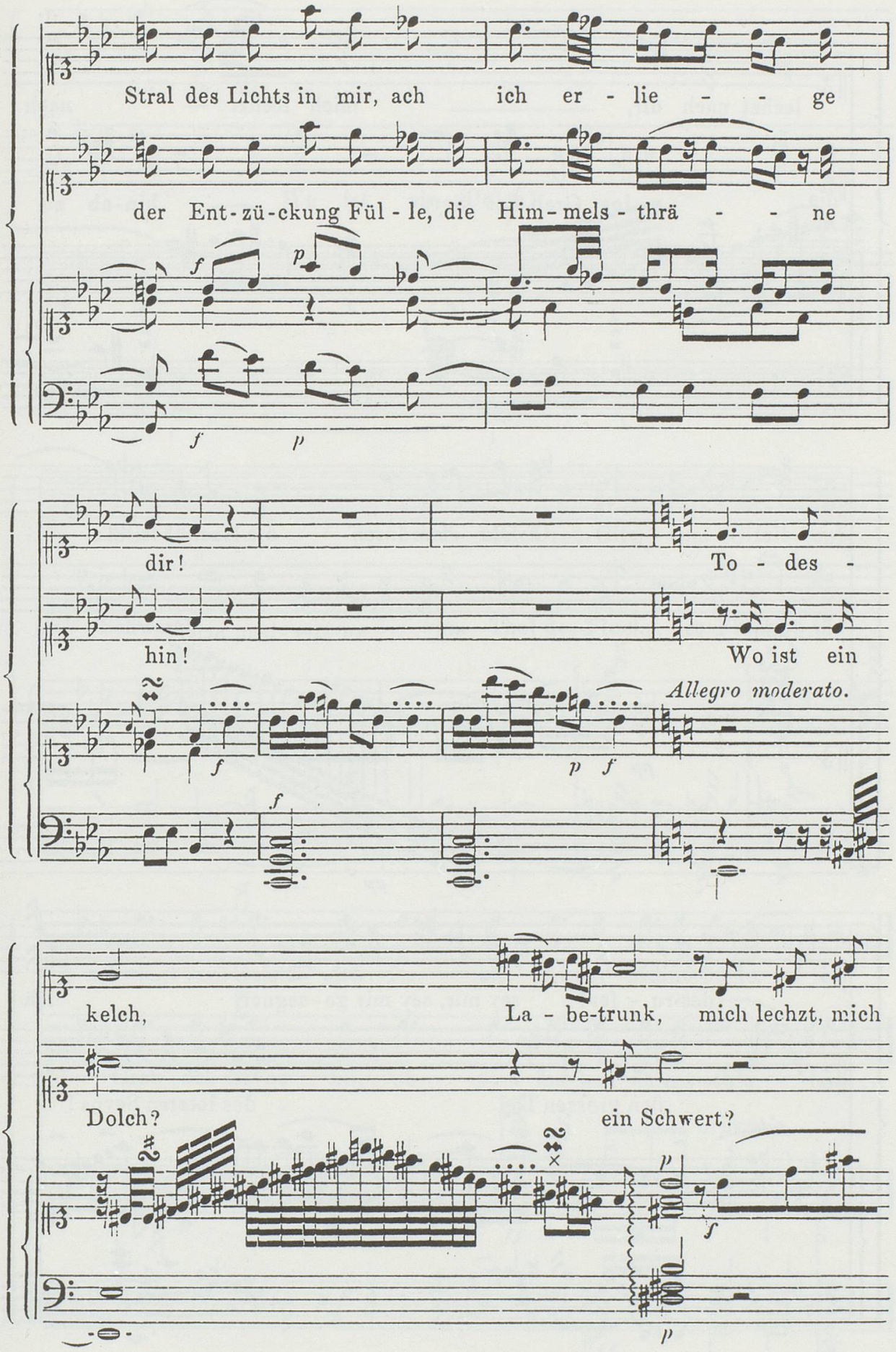

Geist, du schwebst
Schwarzer Traum!
f
den Schwung des Lichts,
To - des-traum!
Un-sterblichkeit stralt von dir aus, Geist, du
Ihn träumen, ha! den Won-ne-traum!
p
f
p

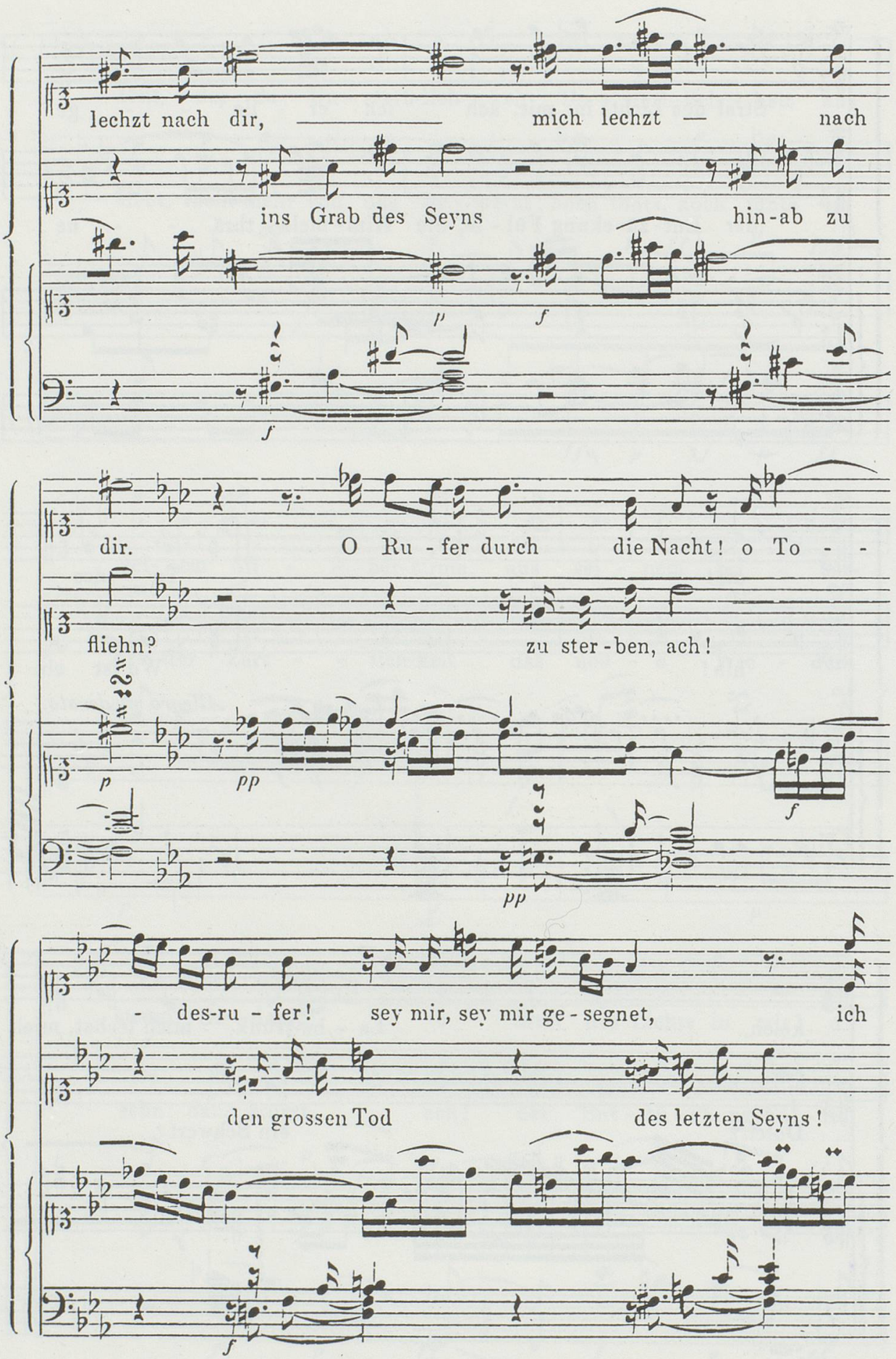

bists, der oft im Thal, wo ich dich such-
ins Le - ben schaun!
f
te, inbrünstig such-te, inbrünstig such-
ins Thränenthal! wo Tücke lauscht!
f
p
p
p
te, Unsterblichkeit ins Herz mir lis - pel-
die Bosheit lacht! die Unschuld weint!
p
p
f
f
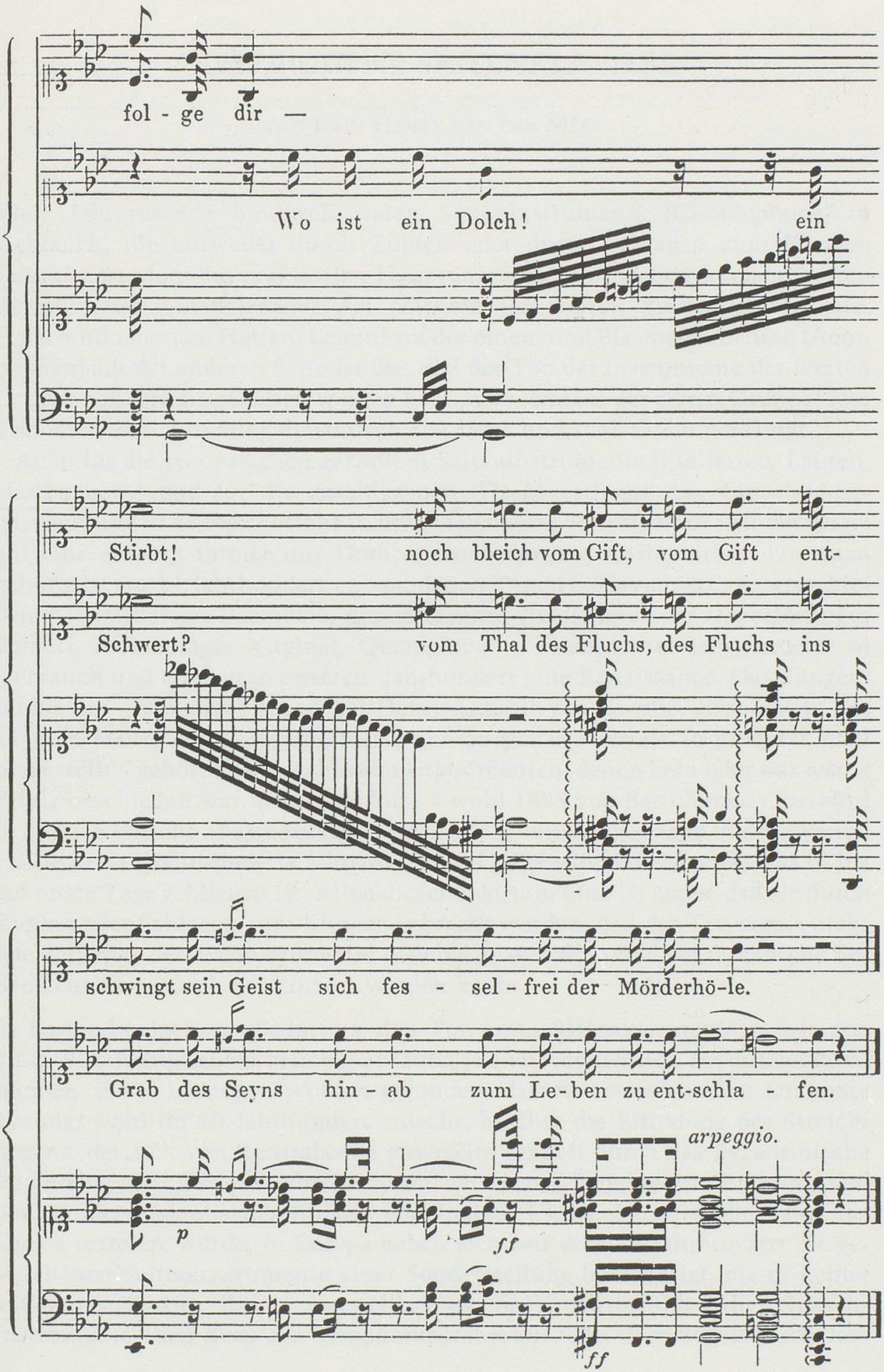

te. O du, die in mir jauchzt, o mei - - ne See - le!
O nein! o nein! erwünschter wärs dir, See - le,
pp
pp
p
f
p
du bist unsterblich, du bist un-
ins Nicht - seyn, ins Nichtseyn hinab zu
f
Largo.
sterb - lich. Ich soll den Lichtquell trin - - ken am
schlummern! ins Licht zum Seyn er - wa - - chen! zur
Largo.
pp
f
pp


himm - lischen Gestad: o Heil mir! Un - sterb-lich - keit, Un-
Wonn' hinaufwärts schaun: o See - le! Die Un - schuld sehn, die
sterb - lich - keit, Un - sterb - lich - keit aus sei - nem
Dul - de - rinn, wie sie em - por ins Le - ben
vol - len Sil - berstrom! ach, wo das Lied der Ster - ne
blüht der E - wig - keit! Sie al - le sehn, die uns ge-


tönt, da, da Un - sterb-lich - keit, Un - sterb-lich - keit aus
liebt, nicht mehr von uns be - weint! hoch tönts, hoch tönts im
sei - nem Sil - - ber-strom, aus sei - nem Sil - ber-
Arm der Zärt - - lich-keit das neu - e Wie - der-
strom. Ge - dank; o Stral des Lichts in mir! o
sehn! dann stürzt, ach! der Ent - zü - ckung Fül - le,


Stral des Lichts in mir, ach ich er - lie - - ge
der Ent-zü-ckung Fül - le, die Him-mels - thrä - - ne
dir!
To - des -
hin!
Wo ist ein
Allegro moderato.
kelch,
La - be-trunk, mich lechzt, mich
Dolch?
ein Schwert?


lechzt nach dir, mich lechzt — nach
ins Grab des Seyns hin-ab zu
dir. O Ru - fer durch die Nacht! o To - -
fliehn? zu ster - ben, ach!
- des-ru - fer! sey mir, sey mir ge - segnet, ich
den grossen Tod des letzten Seyns!


fol - ge dir —
Wo ist ein Dolch! ein
Stirbt! noch bleich vom Gift, vom Gift ent-
Schwert? vom Thal des Fluchs, des Fluchs ins
schwingt sein Geist sich fes - sel - frei der Mörderhö-le.
Grab des Seyns hin - ab zum Le-ben zu ent-schla - fen.
arpeggio.
p
ff
ff

GESTRICHENE SAITENKLAVIERE

von John Henry van der Meer

I.

Viele Jahrtausende hindurch waren Saiteninstrumente (Chordophone) in Gebrauch, die entweder durch Zupfen oder durch Schlagen zum Klingen gebracht wurden. Ein praktischer Hauptunterschied zwischen solchen Saiteninstrumenten verschiedener Art (Zithern im weiten Sinne, Lauten oder Halschordophonen, Harfen, Leiern) auf der einen, und Blasinstrumenten (Aerophonen) auf der anderen Seite ist der, daß der Ton der Instrumente der letzten Gruppe beliebig ausgehalten werden kann, während bei der ersten Gruppe jeder Ton nach dem Anschlag dynamisch abnimmt und schließlich verklingt.

Auch für die europäischen gezupften Saiteninstrumente (Psalterien, Lauten, Harfen usw.) und für die geschlagenen (Hackbrett) gilt das. Eine Sonderentwicklung in Europa besteht in der Anwendung der Hebeltastatur der Orgel auf eine anfangs immer mit Drahtsaiten bespannte Kastenzither. Die dazu gehörigen, im 14. Jahrhundert entstandenen Typen – Klavichord, die verschiedenen Zupfklaviere (Cembalo, Klaviziterium, vieleckiges oder trapezförmiges Spinett, rechteckiges Virginal, Querspinett) – blieben vier Jahrhunderte in Gebrauch und erleben in unserem Jahrhundert eine Renaissance. Das Tangentenklavier – vielleicht schon bei Henri Arnault von Zwolle, aber erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zu Anfang des 19. in größerer Zahl hergestellt – gehört zu den zahllosen Experimenten, denen kein oder nur wenig Erfolg beschieden war. Das Pianoforte – wohl 1698 von Bartolomeo Cristofori in Florenz erdacht – hatte anfangs wenig Erfolg, wurde aber dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich zum „eigentlichen" Klavier, was es bis auf unsre Tage geblieben ist. Allen diesen Instrumenten ist eigen, daß sie durch Zupfen oder Schlagen zum Klingen gebracht werden, daß der Ton somit nicht wie derjenige der Blasinstrumente beliebig ausgehalten und sogar während des Klingens dynamisch modifiziert werden kann.

Es bestand jedoch das Bedürfnis, den Ton eines Saiteninstrumentes wie den eines Blasinstrumentes beliebig auszuhalten und dynamisch modifizieren zu können. Zwei Lösungen wurden gefunden, das zu verwirklichen. Die erste Lösung, wohl im 10. Jahrhundert erdacht, brachte die Erfindung des Streichbogens, der sich von Zentralasien einerseits schnell durch das Byzantinische Reich über ganz Europa verbreitete, und der in entgegengesetzter Richtung von den Ländern islamischer Kultur, von Indien, China, Japan, Südostasien bis Djawa rezipiert wurde. In Europa haben sich seit dem 16. Jahrhundert die gestrichenen Saiteninstrumente einer Sonderstellung bemächtigt, die in keiner außereuropäischen Kultur feststellbar ist: noch heute bilden die „Streichinstrumente" den Kern des Symphonieorchesters. Mit dem Bogen gestrichen

werden hauptsächlich Halschordophone. Die Anwendung des Bogens auf die Zither (isländische Fiđla; skandinavisch-baltisches Psalmodikon) und auf die Leier (Streichleier in Wales, Estland, Finnland, Schweden und Norwegen) haben lediglich in der Volksmusik örtliche Bedeutung.

Die andere Lösung besteht darin, daß die Saiten von einem durch eine Kurbel in Drehung versetzten Rad zum Klingen gebracht werden. Das geschieht hauptsächlich bei der Drehleier. Der Ursprung der Drehleier liegt noch im Dunkeln, aber auf jeden Fall kann festgestellt werden, daß dieses Instrument außerhalb Europas nicht belegt ist. In bildender Kunst und Literatur ist die Drehleier vor dem 12. Jahrhundert nicht feststellbar: der Traktat *Quomodo organistrum construatur* datiert ja nicht, wie früher allgemein angenommen wurde, aus dem 9. sondern aus dem 13. Jahrhundert.

Sowohl Streichbogen als in Drehung versetztes Rad machten es möglich, daß der Ton eines Saiteninstrumentes beliebig ausgehalten und auch dynamisch modifiziert werden konnte. Anfangs wurden – wenn man von den obengenannten gelegentlichen Anwendungen in der Volksmusik absieht – sowohl Bogen als auch Rad auf Halschordophonen gebraucht, was gewisse Beschränkungen nach sich zog. Es konnte derart eine einstimmige Melodie zum Erklingen gebracht werden. Eventuell kam dazu ein Bordun, oder es erklangen derer mehrere, wie bei der mittelalterlichen Fidel und noch heute bei der Drehleier. Allmählich wurde auch zweistimmiges Spiel gemeistert und das Spiel im Arpeggio auszuführender mehr als zweistimmiger Akkorde – vor allem auf der Viola d'Amore und in der deutschen Violinschule des Barocks –, aber vollgriffiges Spiel wie auf den üblichen Saitenklavieren war zunächst nicht möglich.

Seit dem 16. Jahrhundert bis zum frühen 19. wurde nun experimentiert mit Tasteninstrumenten, auf denen die Kombination zwischen vollgriffigem Spiel einerseits und beliebig lang ausgehaltenem Ton andererseits möglich war. Es sei ausdrücklich hervorgehoben, daß schon vom Anfang an nicht nur der beliebig ausgehaltene Ton, sondern auch die dynamische Nüancierung Ziel des Bemühens war. Übergangsdynamik ist eine Errungenschaft, die auf anderen Instrumenten wie Zupfklavieren und Orgeln keinesfalls erst im 18. Jahrhundert verwirklicht wurde.

Diese Studie wird versuchen, solche Tasteninstrumente zu behandeln, bei denen einerseits durch eine Tastatur vollgriffiges Spiel, andererseits durch die Erregung der Saiten mit einem Streichbogen, einer bogenartigen Einrichtung, mit einem oder mehreren Rädern – am Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu umlaufenden Walzen in Zylinder- oder Kegelstumpfform umfunktioniert – der beliebig ausgehaltene Ton und die dynamische Nüancierung gewährleistet werden. Aus unterschiedlichen Gründen haben solche Instrumente es nie zu einem endgültigen Erfolg gebracht. Sie sind im experimentellen Stadium steckengeblieben.

II.

Es ist allgemein bekannt, daß Leonardo da Vinci (1452-1519) sich ausführlich mit der Musik beschäftigt und Entwürfe auf dem Gebiet des Instrumentenbaues gemacht hat, die erst sehr viel später verwirklicht worden sind. Ein solcher Entwurf war die *viola organista*[1], ein Tasteninstrument mit Saiten, unter denen sich ein umlaufendes Band befand, gegen welches beim Niederdrücken einer Taste die entsprechende Saite mittels eines Metallhakens hinuntergedrückt wurde. Dieser Entwurf Leonardos mit dem gleichsam automatisierten Streichbogen ist, soweit bekannt, in dieser Form nie ausgeführt worden, und hat Jahrhunderte lang keine weitere Verbreiterung gefunden, so daß keine Verbindung nachweisbar ist zwischen Leonardos *viola organista* und dem *Geigenwerck, Geigeninstrument* oder *Geigenclavicymbel* von Hans Haiden.

Für Hans Haidens *Geigenwerck* sind die wichtigsten Quellen: einige Traktate, die der Erfinder selbst über das Instrument geschrieben hat (s.u.), sodann die Beschreibung bei Praetorius 1619[2], der mit kleinen Abweichungen den dritten, auf deutsch erschienen Traktat Haidens abschreibt, sodann Johann Gabriel Doppelmayr (1730)[3], den Johann Gottfried Walther (1732)[4] wörtlich abschreibt, und schließlich die sehr ausführlichen Ergänzungen, die Doppelmayr für eine geplante zweite Auflage seines Buches gesammelt und in sein Handexemplar eingetragen hat. Dieses Exemplar befindet sich in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg[5]. Die Ergänzungen sind einem von Doppelmayr mehrmals erwähnten Manuskript „von der Haiden Familia" entnommen, das von Hans Haidens jüngstem Sohne David verfaßt ist. Die diesen Quellen entnommenen Daten sind in einem inzwischen fast vergessenen Artikel von Georg Kinsky[6] zusammengefaßt.

Hans Haiden wurde als Sohn des Rektors der Sebaldusschule in Nürnberg am 19. Januar 1536 geboren. Er war Kaufmann und Handelsvertreter, zunächst im Dienste der Nürnberger Niederlassung des Hauses Welser, sodann bis zu seinem im Oktober 1613 erfolgten Tode im Dienste eines von den Welser übernommenen Bergwerkes in Mansfeld. Neben seinen kommerziellen Tätig-

[1] Emanuel Winternitz, „Leonardo's invention of the Viola Organista", *Raccolta Vinciana* 20 (1964).

[2] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* II, Wolfenbüttel 1619, 67-72 und Sciagr. Col. III; Jacob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi* II, Berlin 1768, 127. – Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrt*heit, Erfurt 1758, 565-566.

[3] Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730, 212.

[4] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, 305.

[5] Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek, Sign. 2° Bg 531 aa; s. auch den Anhang „Ad pag. 212".

[6] Georg Kinsky, „Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks" *ZfMw* 6 (1923-24) 193-214.

keiten war Hans Haiden auch ein geschickter Mechaniker, der sich u. a. mit der Herstellung von Modellen für allerlei Kriegsinstrumente für Kaiser Rudolf II. beschäftigte. Dazu hat er mehrere Reisen an den Prager Hof unternommen. Schließlich hatte Hans Haiden gediegene Kenntnisse der Musik. Von 1565, als der Sebaldusorganist Paulus Lautensack d. Ä. starb, bis 1571, als Paulus Lautensack d. J. den Dienst übernahm, war Hans Haiden unentgeltlich Organist der Nürnberger Sebalduskirche, und 1570 leitete er die Sänger beim Einzug Kaiser Maximilians II. in Nürnberg.

Das Geigenwerk ist das Ergebnis einer Kombination der Begabung eines Mechanikers und derjenigen eines Musikers. Das erste Geigenwerk wurde 1575 dem Kurfürsten August von Sachsen geliefert. Ein Jahr später weilte Albrecht V. von Bayern, der Dienstherr Orlando di Lassos, am Dresdner Hof. Er begeisterte sich für das Instrument und bekam es vom sächsischen Kurfürsten geschenkt. Dazu bekam der kurfürstlich-sächsische Kammermeister den Auftrag, das Instrument zunächst mit Geigensaiten bezogen und mit einem Pedal, nach Nürnberg zu senden, vermutlich, damit Haiden daran einige Reparaturen vornehmen konnte. Im Jahr 1593 wurde nach dem Tode des Dresdner Hoforganisten Christoph Walter ein Inventar der Tasteninstrumente am Dresdner Hof erstellt[7]. Dort wird unter den Instrumenten, die „noch von Churfürst Augusten hochlöblicher gedechtnuß verschenkt worden", aufgeführt:

„42. Ein Geigen-Instrument, so von Nürnbergk kommen, ist den Hertzogen von Beyern, alß er zu Dreßden gewesen, geschenckt worden."

In München sah dann Vincenzo Galilei das Instrument, über das er 1581 im Dialogo[8] schreibt:

„Vn altro essempio d'vno Strumento di tasti, che gia l'Elettore Augusto Duca di Sassonia, donò alla felice memoria del Grande Alberto di Bauiera, mi souuiene in questo proposito, piu di ciascuno altro efficace. Il quale Strumento ha le corde secondo l'vso di quelle del Liuto, & vengono secate, a guisa di quelle

[7] Moritz Fürstenau, „Ein Instrumenteninventarium vom Jahre 1593", *Mitteilungen des sächsischen Vereins für Geschichts- und Kunstdenkmale* 22 (1872).

[8] Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, 48: „Ein anderes Beispiel eines Tasteninstrumentes, das schon August, Herzog von Sachsen, dem großen Albert von Bayern glücklichen Andenkens schenkte, kommt mir in diesem Zusammenhang in den Sinn. Das Instrument ist wirksamer als jedes andere. Jenes Instrument hat Saiten nach Art der Laute. Diese werden wie jene der Viola gestrichen mittels eines Bündels, das kunstvoll aus den gleichen Haaren gefertigt ist, aus denen man Violabögen macht. Dieses Bündel wird durch den Fuß des Spielers mit Leichtigkeit in Umdrehung versetzt, und die Menge der Saiten wird durch das Rad gestrichen, welche die Finger des Spielers wollen. Dieses Instrument habe ich, als ich vor zwei Jahren an jenem Hof weilte, nach Art der Laute gestimmt und danach klang es, gut gespielt, sehr süß, nicht anders als ein Violen-Consort."

della Viola da vn'accomodata matassa artificiosamente fatta delle medesime setole di che si fanno le corde à gli archi delle Viole: la qual matassa con assai facilità, viene menata in giro con vn piede da quello istesso che lo suona, & ne seca continuamente col mezzo d'vna ruota sopra la quale passa, quella quantità che vogliano le dita di lui. Il quale Strumento, due anni sono che io fui à quella corte, temperai secondo l'vso del Liuto, & faceua dipoi ben sonato, non altramente che vn corpo di Viole, dolcissimo vdire."

Galilei schreibt hier also – ohne allerdings den Namen des Erfinders zu nennen – über das erste von Haiden erstellte Geigenwerk. Er erwähnt also nicht, daß der Typ schon vor Haiden existierte, so daß Praetorius unrecht hat, wenn er schreibt: „Wiewol etliche / als der *Galileus* vnd andere wollen / daß vor vnser zeit allbereit solche Art Geigenwerck *inventiret* und außspeculiret worden sey."[9]

Galileis Beschreibung bietet Anhaltspunkte für die ursprüngliche Struktur des Geigenwerks. Das Instrument hatte somit Darmsaiten, die durch einen automatisierten Streichbogen in Form eines Pferdehaarbandes gestrichen wurden. Dieses wurde mittels eines Pedals und eines Rades in Umlauf gebracht und gehalten.„Setola" bedeutet eigentlich „Borste", aber wenn Galilei schreibt, daß diese „setole" die gleichen sind, aus denen man die „Saiten" der Viola-Bögen herstellt, wird deutlich, daß er Pferdehaare meint.

Später hat Haiden am Geigenwerk Verbesserungen angebracht. Zum Schutz der Erfinderrechte am neuen Geigenwerk, das er *instrumentum reformatum* nennt, erbat er 1600 von Kaiser Rudolf II. ein Privileg, das ihm auch mit einem Schutzbrief vom 24. Januar 1601 erteilt wurde. Das Privileg wurde nach Rudolfs Tod von dessen Bruder und Nachfolger Matthias am 29. September 1612 auf weitere zehn Jahre erneuert.

Auf die Vorzüge des *instrumentum reformatum* hat Haiden in drei Traktaten hingewiesen:

1. MVSICALE / Instrumentum / Reformatum / Durch Hanns Haiden den Eltern. in Nürnberg. – Der Traktat muß vor 1606 erschienen sein.
2. COMMENTATIO / DE MUSICALI INSTRVMEN- / TO, REFORMATO a JOHANNE HEIDEN SENIORE ... MDCVI. – Nach der Haidenschen Familienchronik wurde die lateinische Übersetzung von Conrad Rittershausen (1560-1613), Professor der Pandekten an der Universität Altdorf, abgefaßt.
3. MUSI- / CALE IN- / STRUMEN- / TUM Reformatum. Durch Hanns Haiden den Eltern. Zu Nürnberg. MDCX.

Die Beschreibung, die Haiden in dieser letzten Schrift von seinem Geigenwerk gibt, hat dann 1619 Praetorius, wie erwähnt, mit kleinen Abweichungen und Zusätzen übernommen. Besonders nützlich ist die Wiedergabe eines Instru-

[9] Praetorius, 67.

mentes in Sciagr. Col III, eine Wiedergabe, die mit kleinen Detail-Abweichungen von Doppelmayr ^{3}1730 als Tab. IV, Fig. I übernommen wird.

Aus diesen Quellen geht hervor, daß das Geigenwerk „an gestalt und *Proportion* von aussen einem andern gemeinen gespitzten *Clavicymbel* gantz gleich“[10] sei. Das heißt also, daß Haiden sich beim Bau des Instrumentes nicht an die Mensuren von Streichinstrumenten, sondern an die des Cembalos gehalten hat. Bei einem Instrument mit Metallsaiten (s.u.) ist das auch verständlich. Die Klaviatur hat einen Umfang C/E-c^3. Das Geigenwerk hat weiterhin „fünff oder sechs Stälene Räder / mit Pergament gar glatt vberzogen / vnd oben mit *Colophonio,* oder *oleo Spicae vel lavendulae* (gleich den Geigenstreichern / oder wie es sonsten in gemein genennet wird / den Fidelbogen) bestrichen; Solche Räder aber werden durch ein ander grosses Rath vnd vnterschiedene Rollen/ vnter dem sangbodem liegend / mit beyden Füßen von dem Organisten selbsten / vnten an der Erden geregieret vnd getretten / oder auch wol mit den Händen von dem *Calcanten,* oben an der Säitten gezogen / also / daß die Räder allezeit im vollen schwange gehen vnd verbleiben müssen.

Wann nun ein *Clavis* fornen niedergedruckt wird / so rühret dieselbige Säitte an der umblauffenden Räder eins/ vnd gibt den Resonantz von sich/ gleich als wenn mit eim Bogen drüber gezogen vnd gestrichen würde“[11].

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind auf die Achse des Treibrades weitere Räder montiert, die durch Lederriemen mit den Streichrädern verbunden sind. Indem der Spieler das Treibrad in Umlauf versetzt, werden die auf dieselbe Achse montierten Räder, und infolge der Lederriemen auch die Streichräder in Umdrehung versetzt. Wie erreicht wird, daß beim Niederdrücken einer Taste die entsprechende Saite gegen das zugehörige Streichrad gedrückt wird, wird bei Praetorius nicht erwähnt. Um das zu erfahren, muß man Truchado und Athanasius Kircher zu Rate ziehen (s.u.). Bei dem von Praetorius abgebildeten Instrument sind fünf Räder vorhanden; die 45 Saiten waren somit in Gruppen zu je neun zusammengefaßt. Entsprechend der Gruppierung der Saiten über den Rädern sind sowohl der Stimmstock- als auch der Resonanzbodensteg in der Form von fünf Bögen disponiert, von denen jeder neun Saiten trägt. Der Resonanzboden scheint dagegen flach zu sein, mit einer Rosette.

Die Saiten sind aus Metall: „Die groben Säitten seynd von dicken Messings vnd Stälenen Säitten / mit reinem Pergament vmbwunden / also / daß die vntersten fast so dicke seyn / als die groben Säitten vff den BaßGeigen / Sintemal etliche in der Tieffen biß ins FF vnnd DD kommen; Hernacher verlieren die sich an der größe allmehlich / daß oben zum Discant nur allein blosse starcke Stälene Säitten / ohne Pergament / vffgezogen befunden werden.“[11]

[10] Praetorius. 67.
[11] Praetorius, 68

Damit sind die beiden Unterschiede zwischen dem ursprünglichen Geigenwerk und dem *instrumentum reformatum* hervorgehoben: bei jenem werden die Saiten aus Darm gegen ein umlaufendes Haarband gedrückt, bei diesem werden die Saiten aus Metall gegen fünf oder sechs geharzte Räder bewegt.

Die von Haiden, und nach ihm von Praetorius, hervorgehobenen möglichen Effekte auf dem Geigenwerk sind nicht in allen Einzelheiten nachzuvollziehen. Es sind folgende:[12]

1. Man kann „die Stimme / so lang mal wil *continuiren* und *moderiren*", kurzum, den Ton aushalten.
2. Man kann „mit der *Mensur* abwechseln / die jetzt langsam / dann bald wiederumb geschwinder führen".
3. Man kann den „Gesang vnversehens / wann es der Text also erfordert / bald laut resonirent, bald still, bald wiederumb lautklingend" vortragen.
4. Man kann, „ob es wol nur ein *Clavier,* vnd ein eintzig Stimmwerck von Säitten hat", den Effekt verwirklichen, daß „es seyn zween vnterschiedliche *Chor* gegeneinander / auch zween unterschiedliche *Instrumentisten,* die mit einander *certirn*".
5. Man kann Echos zustande bringen.
6. Man kann das Instrument „gleich wie eine Lauten" klingen lassen.
7. Man kann einzelne Stimmen dynamisch hervorheben.
8. Man kann einen „*Tremulanten*", also eine Art Bebung machen.
9. Man kann die Drehleier nachahmen, was verständlich ist, da ja das Radprinzip der Drehleier in das *instrumentum reformatum* übernommen worden ist.
10. Man kann „Sackpfeiffen vnd Schalmeyen" nachahmen.
11. Man kann „Cithern" nachahmen.
12. Man kann „die Geigen *Bastarda*", somit die Viola Bastarda, nachahmen.
13. Man kann „Trommeten und *Clareten*" nachahmen.
14. Man kann den Klang, „wenn man wil / vnd es offen gebraucht wird, so starck machen / daß es sich vnter einem gantzen *Chor* von Singern vnd *Instrumenten* herausser gar laut vnd vernehmlich hören lasset."

Wie schon bemerkt, es ist schwierig, die aufgezählten Effekte, die angeblich auf dem Geigenwerk möglich waren, nachzuvollziehen. Da der Text letztendlich von Haiden selbst stammt, der an erster Stelle Kaufmann war, besteht zumindest ein Teil der Effekte in Werbung für das Instrument. Man kann sich sonst kaum vorstellen, wie ein Klavier mit gestrichenen Saiten ohne Registerzüge und weitere Zutaten wie eine Laute, eine Sackpfeife, eine Schalmei, wie Pauken und Trompeten klingen kann. Zur Zeit Haidens war das nur bei der Orgel

[12] Praetorius, 69-71.

möglich, die Nachahmungsregister hatte, wie Schweizer Pfeifen, Hohlflöten, Spitzflöten, Querflöten, Gemshörner, Nachthörner, Schalmeien, Krummhörner, Sordunen, Rackette, Fagotte, Dulziane, Trompeten oder Posaunen. Solche Register fehlten bekanntlich beim Geigenwerk. Wichtig ist bei der oben zitierten Aufzählung jedoch, daß außer dem Aushalten der Töne (1-2) auch verschiedene dynamische Effekte (3, 4, 5, 7, 14) möglich waren.

Von besonderem Interesse ist die von David Haiden zusammengestellte und von Doppelmayr übernommene Liste der von Hans Haiden hergestellten Instrumente. Die Liste führt 23 Stücke an; 19 davon wurden verkauft, vier (die Nummern 20-23) verschenkt. Es handelt sich um Instrumente mit folgenden Besitzern:

1. August von Sachsen, 1575, der es ein Jahr später an Albrecht V. von Bayern verschenkte.
2. Lucas von Wertha, Nürnberg.
3. Rudolf II. in Prag.
4. Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig-Lüneburg (regierte 1589-1613), der Dienstherr des Michael Praetorius. Dieses Instrument liegt wahrscheinlich der Abbildung bei Praetorius zugrunde.
5. Erzherzog Ferdinand in Graz, Sohn des Erzherzogs Carl von Steiermark (selbst ein Instrumentensammler), später Kaiser Ferdinand II.
6. Erzherzog Maximilian in Innsbruck (1558-1618), seit 1602 Regent von Tirol.
7. Ein weiteres („ein gar groses") Instrument für Rudolf II. in Prag.
8. Christoph Fugger (1566-1615), Augsburg.
9. „Christall, Handelsmann zu Graz... es haben jetzt die Pellerischen alhier", vermutlich Martin Peller, der in dem im zweiten Weltkrieg zerstörten Pellerhaus am Egidienplatz in Nürnberg wohnte.
10. Wolf Rehlein, Nürnberg.
11. „Herzog von der Lignitz".
12. Hans Leo Haßler. Dieser verkaufte das Instrument dem Kurfürsten Christian II. von Sachsen (regierte 1591-1611), dem Enkel des Kurfürsten August. Noch 1715 befand sich dieses Geigenwerk in spielbarem Zustand. Christoph Gottlieb Schröter teilt bei Marpurg[13] mit, daß ihm der Dresdner Kapellmeister Johann Christoph Schmidt (gest. 1728) im genannten Jahre das Instrument vorgeführt habe.
13. Herr von Möller.
14. Dr. Caspar Schacher, Frankfurt am Main.
15. Mathias, Bruder und Nachfolger von Kaiser Rudolf II., 1613.
16. Frh. Johann von Althen.

[13] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* III, Berlin 1764, 139. Brief.

17. Herr Geörgen.
18. Kurfürst Ernst in Köln, d. h. Ernst Herzog von Bayern (1554-1612), Sohn Albrechts V., seit 1583 Erzbischof von Köln.
19. Ebenfalls Kurfürst Ernst in Köln.
20. Caspar Haßler, Nürnberg, der das Instrument, wie aus den Ratsbüchern von 1614 hervorgeht, auch in der Lorenzkirche benutzt hat, wo er 1587-1616 Organist war.
21. Hans Christoph Haiden, Sohn von Hans. Nach dem Tode des Sohnes (1618) kam dieses Instrument in den Besitz von Sebastian Scheuerl, Nürnberg.
22. Die Nürnberger Sebalduskirche. Das Instrument wurde bei den in den 1640er Jahren abgehaltenen großen Nürnberger Konzerten verwendet.

Ende Mai 1643 veranstaltete Johann Michael Dilherr im Anschluß an eine öffentliche Rede „De ortu et progressu, usu et abusu musicae" auf Verordnung des Rates der Stadt Nürnberg eine von Sigismund Theophilus Staden ausgearbeitete Musikaufführung. Die Nummer 15 behandelte „die *Music* jetziger Zeit", bestehend aus zwei geistlichen Gesängen und einer Instrumentalmusik, bei der Lauten, Violen und Gamben, „darnach das neuerfundene Nürnbergische Geigenwerck (des) Herr(n) Heiden seel." Verwendung fanden.

Am 25. September 1649 fand das Friedensmahl zur Beendigung des Dreißigjährigen Krieges statt, zu Ehren des schwedischen Feldmarschalls und späteren Königs Karl (X.) Gustav. Das Bankettkonzert stand wieder unter der Leitung von Sigismund Theophilus Staden. Neben Theorben und einem Chor von acht Viole da Gamba wurde auch das Geigenwerk als Generalbaßinstrument verwendet. Der Spieler war Valentin Dretzel, Organist an der Sebalduskirche.

23. David Haiden, Sohn von Hans. Bei ihm sah und hörte das Instrument der Weimarer Hofkapellmeister Adam Drese (1620-1704) im Jahre 1653 bei einer Reise durch Süddeutschland. David Haiden starb 1660. Nach seinem Tode kam das Instrument in den Besitz des Großherzogs Ferdinando II. in Florenz. Nach dessen Tode im Jahre 1670 wurde es Eigentum seines Enkels, des Großfürsten Ferdinando de'Medici. Merkwürdig ist, daß das Instrument nicht erwähnt wird in dem 1700 erstellten *Inventario di diverse sorti d'instrumenti musicali in proprio del serenissimo Sig. Principe Ferdinando di Toscana*[14]. Dagegen erscheint es in dem nach dem Tode des Großfürsten im Jahre 1713 zusammengestellten Inventar seiner Instrumente aus dem Jahre 1716: „Un Cimbalo con tastatura d'avorio, con l'invenzione di cinque Ruote per toccar le corde di budella ad uso d'una ghironda, tinto di rosso, e filettato d'oro, con riquadrati copti(=coperti) di

[14] Vincio Gai, *Gli strumenti della Corte Medicea e il Museo del Conservatorio „Luigi Cherubini" di Firenze*, Florenz 1969, 6-22.

dommasco rosso, con suo piede intagliato, tinto color sim. (=simile), e dorato, con sua sopracopta (sopracoperta) di corame fod.a (=foderata) di tela, seg. N° 29."[15]

Das Instrument hatte also fünf Räder, bei denen die Verwandtschaft mit der Drehleier von dem Ersteller des Inventars, der kein geringerer als Bartolomeo Cristofori war, bemerkt wurde. Merkwürdig ist jedoch, daß dieses Instrument 1716 Darmsaiten hatte. Es ist möglich, daß die ursprünglichen Metallsaiten später durch Darmsaiten ersetzt worden waren, was jedoch unwahrscheinlich anmutet. Eine andere Möglichkeit ist, daß auch das *instrumentum reformatum* gelegentlich von Hans Haiden noch mit Darmsaiten bezogen wurde. Es mag wahr sein, daß Metallsaiten nicht so leicht wie Darmsaiten reißen, dagegen verliert ein mit Metallsaiten bezogenes Streichinstrument – wie jeder Geiger, der auf einer mit Metallsaiten bezogenen Violine spielt, bestätigen kann – viel von dem eigenen Charakter.

Aus einem Brief Hans Haidens an den Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel am 26. Oktober 1608 geht hervor, daß ein gewisser Conrad Rot in Kassel das Geigenwerk, wie Haiden schreibt, „nachgestümpelt" habe. Conrad Rot war Schreinergeselle und war bei Haiden in Nürnberg einige Zeit beschäftigt gewesen. Zur Zeit des Schreibens war er beim Orgelbauer Weißlang in Kassel tätig, wo er die in Nürnberg erworbenen Kenntnisse offensichtlich in die Tat umgesetzt hat, was also einen Verstoß gegen das kaiserliche Privileg bedeutete. Haiden bat den Landgrafen, gegen diese Verletzung des Privilegs einzuschreiten. Zur gleichen Zeit ließ er durch seinen Sohn Hans Christoph (1572-1617), Organist an der Sebalduskirche in Nürnberg, in Kassel ein fertiges Geigenwerk vorführen, das für Frankfurt am Main bestimmt war, offensichtlich Nr. 14 der Verkaufsliste.

Im Kasseler Inventar vom 24. Februar 1613[16] ist als Nr. 7 das „große Geygen werck" genannt, wahrscheinlich das von Conrad Rot hergestellte Instrument.

Das Geigenwerk wurde mehrere Male – noch zu Lebzeiten Hans Haidens – nachgebaut. Zunächst hatte wohl Kurfürst August von Sachsen, als er Haidens erstes Geigenwerk dem bayerischen Herzog Albrecht V. schenkte, es vom Hoforgelbauer George Kretzschmar kopieren lassen. In dem genannten, 1593 abgefaßten Inventar der Dresdner Tasteninstrumente[7] erscheint unter der Nr. 26: „Ein Geigen-Instrument, so George Kretzschmar gemacht." Diese Nachahmung war völlig legal, da vor der Verleihung des kaiserlichen Privilegs zustandegekommen. Nicht legal war dagegen die Anfertigung einer Kopie für den Kasseler Hof.

[15] Leto Puliti, „Della vita del Ser.mo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte", *Atti dell'*Accademia *del R. Istituto Musicale di Firenze*, Florenz 1874, 92-240, darin 193.

[16] Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Hessischen Hofkapelle zu Cassel*, Diss. Leipzig 1902, 97 und 118.

Sehr wahrscheinlich ist die oben im Auszug erwähnte, von David Haiden zusammengestellte Liste der von Hans Haiden hergestellten Instrumente nicht vollständig. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Haiden auch für den Hof in Madrid ein Geigenwerk gebaut, zumindest wenn Edmond van der Straeten[17] mit seiner Behauptung recht hat, daß 1872 im Escorial ein *violicembalo,* erfunden von „Johann Heyden" in Nürnberg, aufgefunden worden sei. Das Instrument soll in der Kathedrale von Toledo Dienst getan haben, wonach es Philipp III. (reg. 1598-1621) ins Escorial habe transportieren lassen.

Auf jeden Fall ist das einzige erhaltene Geigenwerk ein spanisches Instrument. Es ist von Fray Raymundo Truchado, „Inventor", 1625 erbaut worden und befindet sich seit spätestens 1902 im Brüsseler Musikinstrumentenmuseum[18]. Dieses Instrument zeigt nicht die durchaus fachmännische Arbeit von Hans Haiden. Das Gehäuse ist ziemlich plump; statt der Hohlwand hat es eine schräge gerade Zarge. Der Umfang ist C/E - c^3; die Mensur ist ziemlich kurz (c^2 = 278 mm) und zusammenziehend wie bei flämischen Cembali, so daß die Saite C/E weniger als zweimal statt viermal so lang ist wie c^2. Diese C/E-Saite mit einer Länge von 1048 mm ist jedoch wesentlich länger als etwa die schwingende Länge einer Saite eines Violoncellos oder einer Viola da Gamba auf D, so daß die Plumpheit des Instrumentes nicht etwa durch Einhaltung der normalen Streichinstrumentenmensur erklärt werden kann. Die genaue Funktion der Mechanik hat Ferdinand de Hen[19] beschrieben; hier seien nur einige wenige Einzelheiten hervorgehoben.

Die Achse der Treibräder wird durch eine Kurbel in Umdrehung versetzt; es ist somit hier kein Pedal vorhanden. Auf diese Achse sind vier Treibräder verschiedener Größe montiert, die durch Lederriemen mit weiteren Rädern verbunden sind, die auf die Achsen der vier Streichräder montiert sind. Die Einrichtung ermöglicht es, daß die vier Streichräder sich zunächst in unterschiedliche Richtungen drehen: die zwei an der Baßseite drehen sich in entgegengesetztem Sinne zu den beiden an der Diskantseite. Darüberhinaus drehen sich die vier Streichräder mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten: das Rad an der Baßseite dreht sich am langsamsten, das an der Diskantseite am schnellsten. Die Umdrehungsgeschwindigkeit des an der kurzen Wand liegenden Rades ist etwa zweieinhalb mal so groß wie die des an der langen Wand liegenden.

[17] Edmond van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le 19e siècle* II, Brüssel 1872, 302.

[18] Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles,* Gent-Brüssel, 1893-1922, IV, Nr. 2485.

[19] Ferdinand J. de Hen, „The Truchado instrument: a Geigenwerk?" *Keyboard Instruments,* ed. Edwin M. Ripin, Edinburgh 1971, 19-28.

Der Stimmstock- und der Resonanzbodensteg sind, den vier Rädern entsprechend, in der Form von vier Bögen disponiert. Die Tasten sind einarmige Hebel. Drückt der Spieler eine Taste, wird ein mit einer Öse an den Tastenhebel befestigter, durch den Stimmstock gehender Eisendraht hinuntergezogen; dieser Draht zieht wieder eine über der Saite liegende Eisenstange hinunter, deren Ende gabelförmig gearbeitet ist. Das gabelförmige Ende der Stange greift dann die Saite und drückt sie hinunter auf das drehende Rad. Die Eisendrähte sind somit Abstrakten. Da stellenweise die Saiten bzw. die über den Saiten befindlichen Drückstangen nicht genau über den Tasten liegen, war es an diesen Stellen notwendig, an den Tastenhebel eine untere und an der Stange eine obere Abstrakte zu befestigen; diese sind durch eine Welle verbunden. Vor allem war eine Welle selbstverständlich bei den Tasten D/Fis und E/Gis notwendig, deren Lage nicht derjenigen der beiden Saiten entspricht. Die Wellen sind an ein Wellenbrett montiert, das oben an den Stimmstock befestigt ist. Im ursprünglichen Zustand hatte das Geigenwerk von Truchado Metallsaiten, in der Mehrzahl solche aus Eisen.

Das Geigenwerk von Truchado ist somit, trotz der Ärmlichkeit der Ausführung, ein wichtiger Beitrag zu unserer Kenntnis des Haidenschen Geigenwerks, vor allem, weil hier die Mechanik, welche die Bewegung der Tasten auf die Saiten überträgt, erhalten ist.

Nach Frankreich scheint das Haidensche Geigenwerk nicht gekommen zu sein. Marin Mersenne[20] schreibt zwar 1636 darüber, aber man hat den Eindruck, daß dieser Autor das Instrument nur vom Hörensagen kennt: „Les Allemans sont pour l' ordinaire plus inuentifs & ingenieux dans les Mechaniques que les autres Nations, & particulierement ils reüssissent mieux à l`inuention des instrumens de Musique: ce que ie peux confirmer par la manie-

[20] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traité des instruments à chordes*, 106: „Im allgemeinen sind die Deutschen in mechanischen Dingen erfindungsreicher und geistvoller als die anderen Nationen. Besonders gut gelingt ihnen die Erfindung von Musikinstrumenten. Das kann ich an Hand der Art beweisen, die sie seit einiger Zeit entwickelt haben, ganze Violen-Consorts auf dem Cembalo hören zu lassen, obwohl nur ein einziger Mensch die Tasten berührt wie bei irgend einem anderen Spinett. Jedoch benötigen sie keinen Bogen, weil sie stattdessen vier oder fünf Räder parallel zur Klaviatur anbringen, die aber etwas höher liegen als diese. Nun drückt man die Saiten so schwach wie man will auf die genannten Räder, welche den Ton so lange aushalten, als der Finger auf der Taste bleibt, und die den Ton verstärken oder abschwächen, je nachdem wie stark man auf die Taste drückt. Der Rand der Räder ist mit gut angeklebtem Leder bedeckt und dient so als Bogen. Die Räder werden mit dem Fuß bewegt mit Hilfe anderer Räder und Federn, die unter den Rädern verborgen sind. Was man schlecht verstehen kann, ohne die Zeichnung, von der ich weiter unten sprechen werde."

re qu'ils ont treuuee depuis quelque temps, pour faire ouyr des ieux entiers de Violes sur les Clauecins, quoy qu'vn seul homme en touche le clauier, comme celuy d'vne autre Epinette.

Mais il n'ont nul besoin d'archet, d'autant qu'ils mettent quatre ou cinq rouës paralleles aux Touches, quoy que plus hautes que les touches; or on presse les chordes si peu que l'on veut sur lesdites rouës, qui font durer le son aussi long-temps que le doigt demeure sur la touche, &qui le renforcent ou l'affoiblissent selon que l'on presse la touche plus ou moins fort. La circonference des rouës est couuerte de cuir bien collé pour seruuir d'archet, & on les fait tourner avec le pied par le moyen d'autres rouës & d'autres ressorts, qui sont cachez souz les rouës. Ce qui est mal aysé à comprendre sans en voir la figure, dont ie parleray apres."

Dieses letzte Versprechen hat Mersenne jedoch nicht eingehalten.

III.

Wesentlich wichtiger ist dagegen der Bericht von Athanasius Kircher in Rom (1650).[21] Caspar Schott, Würzburg – wie Kircher Jesuit – schreibt 1674 den Bericht Kirchers mit einigen Ergänzungen ab, und er übernimmt auch die Abbildung bei Kircher.[22] Dieses „clavicymbalum, ... quod sono suo chelium symphoniam" wiedergibt, ähnelt noch mehr als das reformierte Haidensche Geigenwerk der Drehleier, da nur ein Streichrad vorhanden ist. Schott schreibt, daß dem Instrument „lyrae pauperum structure & sonandi modus est perspectus".

Das Instrument ist ungefähr sechs Fuß lang („6 pedum circiter longum"), woraus hervorgeht, daß hier, wie beim Instrument von Truchado, eher die Cembalomensur als die eines Streichinstrumentes eingehalten wird. Die obere Seite des Gehäuses, also der Resonanzboden ist gewölbt: „Fiat instrumentum ... secundùm extrinsecam superficiem arcuatum, vt in maioribus chelybus, quas violones barbarè appellant, fieri solet." Und Schott fügt hinzu, daß auch der Gehäusedeckel gewölbt ist: „cui arcuatae superficiei aptetur operculum (sic) similiter arcuatum".

[21] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* II, Rom 1650, 339-342.

[22] Caspar Schott, *Magiae universalis naturae et artis. II.Acustica*, Bamberg 1674, 337-341. Zum folgenden vgl. den deutschen Text bei Kircher, *Ars minor; Das ist Philosophischer Extract und Auszug...Musugia Universalis, in Sechs Bücher verfasset...*, Schwäbisch Hall 1662, Reprint Kassel etc. 1988, 239: „Man mache ein Instrument ohngefehr 6 Schuh lang, von aussen gebogen, wie ein große Baßgeigen oder Violon, darnach mache man ein Rad, so im diametro 4 palmos hat, die Breite nicht größer als 2 oder 3 Finger dick ..."

Es ist, wie gesagt, nur ein Rad vorhanden, wie bei der Drehleier; dieses soll zu etwa einem sechsten Teil des Umrisses über den Resonanzboden herausragen. Selbstverständlich sind auch Vorder- und Rückseite des Gehäuses, dem Resonanzboden entsprechend, gewölbt: „Deinde fiat rota quaedam diametro 4 palmorum, cuius latitudo non nisi 2 aut 3 digitorum crassitudinis sit; Hanc rotam axi sua circumuolutam in interiori instrumenti corpore eo ingenio condes, vt sexta tantum circumferentiae rotae pars extra arcuatam instrumenti exteriorem superficiem emergat ... ; huic rotę extremi instrumenti limbi ... paralleli sint, & aequè alti, arcuatique aequaliter."

Die Tastatur umfaßt 49 Tasten – also vier vollständige Oktaven – wie das Cembalo: „Abacum 49 tastorum hic refert XZ". Das Instrument wird mit Darmsaiten (49 an der Zahl) bezogen, die der Stärke nach dem Saitenbezug einer Harfe entsprechen. Nie sollen Metallsaiten angewandt werden: „Quo facto Instrumentum chordis ex animalium intestinis (aeneae enim chordae hic locum non habent) ea chordarum quantitate & crassitie, qua in Harpis fieri solet, instruatur, ita vt major chorda semper respondeat palmulę siue tasto grauissimo *C sol, fa, ut;* reliquae vero chordae minores semper & minores, proportionali decremento, clauibus tastorum se ordine consequentium correspondentes, vt in Harpis fit, disponantur; donec 49 chordis (quot videlicet Abacus clavicymbalorum ordinarius palmulas siue tastos habet) in arcuatam superficiem extensis totum negotium absoluatur ... vt vero singulae chordae proportionalem suam longitudinem obtineant. Barram siue fulcrum curuum ... arcuatae instrumenti superficei agglutinabis, quod obliquè exceptas chordas intra claviculos ferreos stringens, earum longitudinem ... determinabit."

Diese „Barra" ist natürlich der Resonanzbodensteg, der, wie der Resonanzboden selbst, gewölbt verläuft. Auf der Abbildung ist der Verlauf des Resonanzbodenstegs falsch dargestellt: die langen Saiten befinden sich rechts. Man wird annehmen müssen, daß die ganze Abbildung seitenverkehrt ist. An der der Tastatur gegenüberliegenden Seite sind die Saiten an „Schlüssel" aus Eisen oder – merkwürdigerweise – aus Holz angehängt, während sich an der Klaviaturseite die Stimmwirbel befinden: „Chordae vero in extremo BD alijs clauis ferreis vel ligneis adstringantur; in extremo vero AC verticelli aptentur, quibus circundatae chordae, intendi & relaxari, pro concordantis eas arbitrio, possint".

Die Saiten befinden sich normalerweise in einiger Entfernung vom Rade: „Chordae vero Rotam ... non tangant, sed ab eius extrema circumferentia $^1/_4$ parte digiti distent."

Über jeder Saite befindet sich eine Stange, die durch entsprechenden Tastenhebel hinuntergezogen wird, womit sie die Saite gegen das Rad drückt, das geharzt sein soll: „Manubrie vero quae & choragia vocamus applicentur intra spacium HL, ita vt singulę chordae sua habeant manubria; quae ea industria alligentur hastis palmularum Abaci introrsum vergentibus, vt simul ac palmulae tastaturae premuntur, manubria quoque palmarum hastis alligata deorsum

tracta, chordas, quibus correspondent, rotę illidant; qua circumacta, sonum tandem fidicinum exhibeat."

Die Stangen über den Saiten sind in einer Holzleiste durch eine Achse aus Eisen oder Messing befestigt: „Fiat itaque ... curuus arcus siue fulcrum ex ligno tot crenis incisum quot instrumentum manubria vel chordas habet per quas ferreum aut aeneum filum, atque vnà per caudas manubriorum traducatur, ita vt manubria circa filum ferreum veluti circa axem eleuari ac deprimi possint."

Die Abstrakten sind mit den Ösen einerseits an den Stangen, andererseits an den Tastenhebeln befestigt: „Habeant autem manubria ... annulos, quibus inditum filum connectatur cum annulis hastae palmulae".

Die Stangen sind etwas zu den Saiten hin gebogen und (fügt Schott hinzu) gegabelt, damit sie die Saiten besser greifen können: „extremitas vero manubriorum ... fit aliquantulum curua (Schott schreibt: & in medio excavata) vt hac curuitate (Schott schreibt: ac cavitate) chordas ... facilius carpere possit".

Durch die Gehäusewand ragt eine Kurbel hervor, wodurch ein Treibrad in Drehung zu versetzen ist, das Zähne hat, und quer zum Streichrad liegt. Die Zähne des Treibrades greifen in Nuten im Streichrad ein, wodurch auch dieses in Drehung versetzt wird. Interessant ist weiterhin die Bemerkung, daß das Streichrad entweder direkt geharzt oder aber mit Pferdehaaren bezogen werden kann, die ihrerseits wieder geharzt werden: „ ... Rotę ... sexta circuli parte extra instrumentum exstantis superficiem arcuatam 2 aut 3 digitorum latam, Resina aut pice colophonia optimè illines, vel si Artifex solers fuerit, ex setis equinis resina optimè prius perfrictis totam circumferentiam dictae superficiei aequali extensione inducet".

Schließlich kann das Rad durch Handbetrieb oder automatisch in Bewegung versetzt werden, letzteres durch ein Gewicht oder durch Wasserkraft. Das Spiel ist auch durch eine Stiftwalze zu automatisieren.

Es ist wahrscheinlich, daß die *Arched Viall*, die 1664 in London zu hören war, dem von Kircher und Schott beschriebenen Instrument ähnlich war[23]. Auf jeden Fall hatte das Instrument Darmsaiten, die durch ein mit dem Pergamentband bedecktes Rad in Schwingung versetzt wurden.

Die Kritik, die Samuel Pepys in seiner Tagebucheintragung vom 5. Oktober 1664 bringt, könnte sehr wohl bei allen gestrichenen Saitenklavieren zutreffen: der Klang war rauh und das Instrument hielt nicht die Stimmung. Pepys schreibt: „To the Music Meeting at the Post Office (London), where I was once before. And hither anon come all the Gresham College and a great deal of noble company: and the new instrument was brought called the Arched Viall, when

[23] Die beiden Zitate nach Francis W. Galpin, *Old English Instruments of music*, London 1910, [4]1965, 75-76.

being tuned with Lute strings and played on with Kees like an organ, a piece of parchment is always kept moving: and the strings, which by Kees are pressed down upon it, are grated in imitation of a bow by the parchment: and so it is intended to resemble several Vialls played with one bow, but so basely and so harshly that it will never do. But after three hours` stay, it could not be fixed in tune and so they were fain to go to some other musique of instruments."

Etwas milder ist John Evelyn in seiner Tagebucheintragung am selben Tag: „To our Society (die Royal Society) there was brought a new invented instrument of music, Being a harpsichord with gut strings, sounding like a Concert of Viols with an organ, made vocal by a wheel and zone of parchment that rubbed horizontally against the strings." Die erwähnte „organ" bezieht sich wohl nur auf den Klang; es ist nicht anzunehmen, daß ein Kombinationsinstrument (Geigenwerk und Orgel) gespielt wurde.

IV.

Allerdings sind solche Kombinationsinstrumente wohl gebaut worden. Athanasius Kircher[24] beschreibt ein solches, und Caspar Schott[25] schreibt Kirchers Text ab. Die schon erwähnte Abbildung bei den beiden Autoren stellt ein solches Kombinationsinstrument dar. Völlig deutlich ist die Beschreibung dieses Instrumentes allerdings nicht. Es hatte oben ein Streichklavier, wie im vorhergehenden Abschnitt beschrieben. Darunter befand sich ein Cembalo mit Messingsaiten, das mindestens eine Reihe normaler Docken hatte. Ein weiteres Register des Cembalos war ein „Harfen"-zug, „quae soni alteratio constitit in certa accomodatione lignorum ad quae illisae chordae, harpae sonitum acquirunt". Vielleicht ist damit ein „Arpichordum"-Zug gemeint, wie schon von Praetorius beschrieben, wobei „durch sonderliche Züge von Messinghäcklin vnter den Säitten ein Harffenirender Resonantz entstehet". Es handelt sich dabei um eine verschiebbare Latte unter den Saiten; bei Verschiebung werden Messinghaken gegen die Saiten gedrückt, wodurch ein Klang entsteht, der dem der mit Holzhaken befestigten Saiten vieler gotischer Harfen ähnelt. Aus der Beschreibung geht hervor, daß eine weitere Dockenreihe vorhanden war, welche die beiden Unisono-Saiten des Cembalos zum Klingen brachten. Das Cembalo hatte somit auf jeden Fall noch einen zweiten 8'-Bezug. Ob wirklich Docken vorhanden waren, welche die beiden Unisono-Saiten anzupften, ist kaum glaubwürdig, da ein solches Register nicht ein- und auszuschalten ist. Wahrscheinlich ist gemeint, daß eine zweite Dockenreihe mit

[24] Kircher (1650), 342-343; Albert Protz, *Mechanische Musikinstrumente*, Kassel 1939, 72.

[25] Schott, a.a.O., 341-344.

normalen Docken, welche die anderen Unisono-Saiten anzupfte, einzuschalten war. Auf jeden Fall entsteht dadurch ein sehr lauter Ton: „sonum edent prorsus tubis, quas surdinas appellant, similem." Im unteren Teil des Gehäuses befand sich ein Orgelwerk, das auch ein Regalregister enthalten kann. Die Kombination ermöglicht, daß "quis in vno instrumento Chelium, Harparum, testudinum, theorbarum, clauecymbalorum, organorum, Regalium aliorumque symphoniam exhibeat."

Auch hier kann das Rad durch Handbetrieb oder automatisch bewegt werden, letzteres durch ein Gewicht oder durch Wasserkraft. Das Spiel ist auch durch eine Stiftwalze zu automatisieren.

Ein 1673 von Athanasius Kircher[26] beschriebenes Instrument war zweifelsohne eine Kombination von Cembalo und Streichklavier, deren Einzelheiten allerdings aus den Beschreibungen nicht hervorgehen. Das Instrument war von Michele Todini erbaut worden und in der Galleria Armonica in Rom zu hören und zu sehen. Es bestand zunächst aus einem großen Cembalo („Archiclavicymbalum") A, mit dem drei kleinere „Cembali" zu koppeln waren, ohne daß die Art dieser Koppelung sichtbar wäre: „Author igitur ... se accingit ad Archiclavicymbalum A. Registra accomodans modo omnibus incognito, incipit sonare concertum à se tanta & tam suavi, & concinna Symphoniâ" compositum, ut aures omnium Auditorum statim dulcedine harmoniae raptas arrigat: Post haec cymbalum B. suavissimè consonat, quod sequitur cymbalum D. concertans cum cymbalo B. & tandem instrumentum C. deinde omnia simul clavicymbala plenum & absolutissimum sonum & concentum efficiunt; in quo illud Auditores veluti attonitos reddit, quod in tribus clavicymbalis BCD. marculi, quod tastos vocant, nunc in cymbalo B. modò in C. jam in omnibus tribus per intervalla certatim sine ullo manus vestigio, nulla abditorum filorum ope, nulle per vicinum murum, aut pavimentum artificioso chordarum ductu moveri, & alternatim subsultare videantur;".

Die Abbildung bei Kircher ist alles andere als deutlich. Das Cembalo A sieht wie ein Pedalklaviziterium aus, während die Cembali B, C und D keinem existenzfähigen Modell entsprechen.

Das Instrument, das in der 1776 erfogten Ausgabe des *Gabinetto armonico* von Filippo Bonanni, mit Kupferstichen von A. van Westerhout[27], abgebildet ist, entsprach dem Original wahrscheinlich wesentlich mehr. Das Cembalo A sieht – mit Ausnahme einer Einzelheit, auf die zurückzukommen sein wird – wie ein italienisches Barockcembalo aus; das „Cembalo" C wird als Virginal mit Klaviatur in der Mitte, die „Cembali" B und D werden als italienische Oktavspinette dargestellt.

[26] Athanasius Kircher, *Phonurgia nova*, Kempten 1673, 167-170.

[27] Filippo Bonanni, *Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere*, Rom 1776, *Abb. XXXIII.*

Nach Kircher können mit dem Cembalo auch zwei Streichklaviere gekoppelt werden, die den Klang der Violine bzw. Drehleier nachahmen: „Dum haec geruntur, Author occulta motione mutato registro mox chely, quam *Violino* vocant, suavissimam unà cum cymbalis harmoniam exhibet; ubi verò abscondita sit dicta chelys, aut quo mysterio intra Archicymbalum constituta sit, quo modo, aut qua arte hac chordae differentis conditionis, utpotè ex animalium intestinis confectae solâ plectri rasione incitentur, peritorum etiam aestimatione novum, & hucusque inventum incognitum habetur. Nec hîc finis: Finitâ chelys symphoniâ, ecce derepente Author Lyrae harmonicum sonum ita dextrè cymbalis consonantem exhibet, ut omnes Auditores prodigiosi soni raritate animus auribisq; suspensos teneat ... "

Offensichtlich enthielt das „Archicymbalum" somit irgendeine Art Streichklavier. Auf der wohl ziemlich realistischen Abbildung bei Bonanni fällt auf, daß das Gehäuse des Cembalos A außerordentlich tief ist: das Instrument hat eine Gehäusetiefe, die etwa zweieinhalb Mal derjenigen eines normalen Cembalos entspricht. Das Cembalo ist darüber hinaus in zwei Schichten geteilt, eine untere und eine etwa anderthalb Mal so tiefe obere. Wahrscheinlich war in die obere Schicht das Streichklavier eingebaut. Aus der Abbildung bei Bonanni scheint hervorzugehen, daß die obere Schicht eine selbständige Klaviatur hatte.

Es geht nicht aus der Beschreibung hervor – weil offensichtlich Todini ein Geheimniskrämer war –, was der Unterschied zwischen dem „Violin"- und dem Drehleierregister war. Eine Möglichkeit ist, daß die offensichtlich aus Darm angefertigten Saiten einerseits durch ein Pferdehaarband, andererseits durch ein oder mehrere Räder in Schwingung versetzt wurden. Eine andere Möglichkeit ist, daß beim Drehleierregister einfach einige Borduntöne mitklangen. Eine dritte Möglichkeit wäre eine Kombination der beiden vorhergehenden Anwendungen. – Schließlich war mit dem „Archicymbalum" noch eine Orgel zu koppeln, die gerade in der Abbildung bei Bonanni ziemlich realistisch wiedergegeben wird.

Im Jahre 1771 beschreibt Charles Burney[28] das Kombinationsinstrument Todinis, das er in unspielbarem Zustand vorfand: „There is a very fine harpsichord, to look at, but not a key that will speak; it formerly had a communication with an organ in the same room, and with two spinets and a virginal; under the frame is a violin, tenor and base, which, by a movement of the foot, used to be played upon by the harpsichord keys."

Aus dieser Notiz geht hervor, daß sich vielleicht „under the frame" – gemeint ist wohl: unter dem Deckel, oder: unter dem oberen Resonanzbodenrahmen – wirklich eine Violine, eine Bratsche und ein Violoncello befanden, womit eine vierte Möglichkeit zur Erklärung des Unterschiedes zwischen Violin- und

[28] Charles Burney, *The present state of music in France and Italy*, London 1771, 392.

Drehleierklang gegeben wäre. Sehr wahrscheinlich ist das allerdings nicht, da, soweit bekannt, die Unterbringung eines Streichinstrumentes oder deren mehrerer in ein Streichklavier erst im 18. Jahrhundert in Frankreich vorgenommen wurde.

Daß irgendeine Art von Streichklavier mit dem Cembalo kombinierbar war, geht deutlich aus Burneys Bemerkung hervor, der Streicherklang werde „by a movement of the foot", also durch ein Pedal hervorgebracht. Es ist schade, daß der neugierige Burney nicht die Gelegenheit hatte, die Mechanik genauer zu beobachten, da erstens das Instrument nicht mehr spielbar war, und zweitens, weil „there was no one to explain it, the old Cicerone being just dead."

V.

Die Experimente des 16. und 17. Jahrhunderts, die bezweckten, ein Saiteninstrument zu bauen, das zugleich vollgriffig war und einen Ton hatte, der bis zum Loslassen der entsprechenden Taste weiterklingt, und der auch dynamisch nüancierbar war, wurden im 18. Jahrhundert in verstärktem Ausmaß weitergeführt, wobei das Bedürfnis nach im Sinne der Empfindsamkeit ausdrucksstarker Interpretation mit eine Rolle spielte.

Im 18. Jahrhundert trat auf diesem Gebiet – neben Deutschland, Italien und England – auch Frankreich ins Rampenlicht. Hier jedoch wurden Corpora von Streichinstrumenten verwendet oder integriert. 1708 konstruierte Cuisinié[29] in Paris ein *clavecin-vielle,* eine große Drehleier auf vier Beinen, ein Instrument mit sechs Saiten, die durch ein mit einem Pedal in Umdrehung zu versetzendes Rad gestrichen wurden. Es hatte 29 Tasten.

1741 konstruierte Le Voir[30] in Paris ein Streichklavier, mit dem der Klang von Streichinstrumenten möglichst vollkommen nachgeahmt werden sollte. Im Gehäuse eines Cembalos brachte er eine Bratsche und ein Violoncello – in das eines späteren Instrumentes zwei Violinen und ein Violoncello – unter. Diese Streichinstrumente hatten mehrere Stege verschiedener Höhe. Quer zu den Saiten waren an zwei Stangen Pferdehaarbänder montiert, die durch ein Pedal in Bewegung versetzt wurden.

In den Vereinigten Staaten wurde noch im 19. Jahrhundert mit diesem Prinzip experimentiert[31]. Danach war wohl die *Claviola* von John Isaac Hawkins, Bordentown, NJ (später Philadelphia) konzipiert. Die nicht in allen Hinsichten

[29] „Clavecin inventé par M. Cuisinié", *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences,* Paris 1735, 155.

[30] „Clavecin inventé par M. le Voir", *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences,* Paris 1745, 183.

[31] Laurence Libin, *American musical instruments in the Metropolitan Museum of Art,* New York-London 1985, 142-144.

deutliche Beschreibung ist im *Commercial Advertiser,* New York, vom 12. Juni 1802 zu finden: „We are informed the lovers of Music will have a grand treat in the course of the ensuing week. Mr. John I. Hawkins has just completed a Musical instrument, on a construction entirely new; he calls it a Clavial (sic), from Clavis, a key, and Viol. The Music is produced from gut strings by horse hair bows rosined, it is played on with finger keys like the Organ or Piano Forte. This instrument, we are told, produces the sweet enchanting tones of the harmonica, the rich sounds of the Violin, and the full grand chords of the Organ."

Mit der „harmonica" ist natürlich die Glasharmonika gemeint. Das Instrument hatte somit Darmsaiten und wurde mit einem Streichbogen mit geharztem Pferdehaar zum Erklingen gebracht. Das Vorhandensein nur eines Streichbogens scheint das Instrument in die Nähe der Claviola zu bringen, für die am 4. Mai 1897 dem in Jersey City, NJ, wohnhaften Skandinavier Ole Breiby ein Patent verliehen wurde. Ein Instrument aus seiner Werkstatt, das in Einzelheiten von dem in der Patentskizze dargestellten Instrument abweicht, wird im Metrpolitan Museum, New York, aufbewahrt. Es handelt sich dabei um ein Instrument mit senkrechtem Gehäuse, das faktisch eine Zither in weitem Sinne ist, das jedoch einige Elemente des Violinkorpus enthält: f-Löcher und (zumindest das in der Patentskizze dargestellte Instrument) einen Mittelbügel. Unten befindet sich eine Klaviatur mit Umfang g-h^2. Über der Klaviatur ist in eine Führungsrinne ein normaler Streichbogen montiert, der vom Spieler mit der einen Hand bewegt wird. Der Spieler bedient mit der anderen Hand die Klaviatur, wobei jede Taste eine Saite gegen den Bogen drückt. In dem in der Patentschrift besprochenen Instrument haben gis^2-h^2 keine eigenen Saiten; die entsprechenden Tasten drücken die eine Oktave tieferen Saiten gegen den Bogen; diese Saiten werden mit einem Flageolettmechanismus in Hälften geteilt. (Vgl. unten bei Meyer von Knonow).

Von mehreren Streichklavieren ist die genaue Beschaffenheit nicht bekannt. Das gilt z. B. für das 1746 von Johann Daniel Berlin in Trondheim gebaute *Viola da Gamba Claveer,* das der Erbauer seiner eigenen Instrumentensammlung hinzufügte und das bei dessen Tode im Jahre 1787 in der Inventarliste seiner Musikinstrumente unter Nr. 2 erscheint. Kari Michelsen[32] meint, es habe sich um ein Instrument gehandelt, bei dem die Saiten mit einem Rad gestrichen wurden, wie bei Hans Haidens reformiertem Geigenwerk. Das ist wahrscheinlich, aber nicht gewiß.

Unbekannt ist auch die Beschaffenheit der *Celestina,* die 1772 Adam Walker in London erfand, und bei der „although keys were used, the bow was worked by the hand."[33]

[32] Kari Michelsen, „Johan Daniel Berlin", *Johan Daniel Berlin 1714-1787. Universalgeniet i Trondheim,* Trondheim 1987, 22 und 26.

[33] Galpin, a.a.O., 76.

Über die meisten Experimente in Deutschland und England sind wir jedoch wesentlich besser informiert. Jacob Adlung berichtet 1758 ziemlich ausführlich über das Geigenwerk von Hans Haiden und bemerkt dazu:[34] „Jetzo machen solches mehr Künstler, wie denn Herrn *Jo. Michael Pachelbels* in Nürnberg (er ist ein Bruder des Organisten zu St. Sebald) Arbeit nur gelobt worden." Offensichtlich hat Johann Michael Pachelbel (geb. 1692) – Sohn von Johann Pachelbel (1653-1706) und Bruder von Wilhelm Hieronymus Pachelbel (1686-1764), die beide Organist an der Nürnberger Sebalduskirche waren – Geigenwerke nach Hans Haidens zweitem Modell mit Rädern, jedoch mit Darmsaiten gebaut. Adlung berichtet weiterhin, sich auf Mizler[35] berufend, „daß *Michael Steinert,* Organist zu St. Joh. in Leipzig, dergleichen Werk gekauft, und nachgemacht, daß es weit besser klinge, als zuvor."

Mehr Informationen liegen über die *Claviergamba* von Johann Georg Gleichmann vor. Die Hauptquellen sind die beiden Werke Adlungs. Das erste, *Musica Mechanica Organoedi,* wurde bekanntlich erst 1768 von Johann Lorenz Albrecht (Mühlhausen) ediert, aber es ist schon 1726 in Jena geschrieben worden. Darin berichtet Adlung, sich auf die *Critica Musica* von Johann Mattheson (1722)[36] berufend, über das Instrument gleichen Namens.

Nach Johann Walther (1732)[37] wurde Gleichmann 1685 in Stelzen bei Eisfeld in Thüringen geboren. Er wurde 1706 zum Organisten in dem nur wenige Kilometer entfernten Schalkau, und 1717 in die gleiche Funktion in Ilmenau – südlich von Erfurt, politisch zum Herzogtum Sachsen-Weimar gehörend – ernannt. Außer der Claviergamba hat er auch ein *Lautenclavier* gebaut.

Adlung teilt mit, das Instrument Gleichmanns werde *Claviergamba* genannt[38], „weil es in einem vollkommenen Claviere bestehet, das zu jedermanns Verwunderung die ordentliche Violdigamba nicht nur natürlich imitirt, als ob sie mit dem Bogen gestrichen würde; sondern auch wegen seiner unglaublichen Niedlichkeit und beweglichen Intonation überaus galant traktirt werden kann, indem es augenblicklich und ohne die geringste Veränderung des Instruments *forte* und *piano* hören zu lassen eingerichtet ist." Adlung fährt fort, daß man „auch aus der Beschreibung nicht völlig klug in dieser Sache" werde, denn inwieweit unterscheidet sich Gleichmanns Claviergamba vom Geigenwerk Hans Haidens? Allerdings „müssen die Seyten fleischern seyn, da sonst auch die metallenen Seyten durch Räder gerieben auch das *piano* und *forte* von sich hören ließen". Aus dieser Bemerkung Adlungs wird nun wieder der Leser nicht

[34] Adlung, (1758), 566-567.
[35] Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* I 6, Leipzig 1738, 99.
[36] Johann Mattheson, *Critica Musica* I, Hamburg 1722, 254.
[37] Walther, 284.
[38] Adlung (1768) II, 126-127.

besonders klug; vermutlich meint der Autor, daß die Tatsache, daß die Saiten aus Darm sind, aus dem Namen *Claviergamba* folge. Er beschreibt dann ein ähnliches Instrument, das „nicht mit Drat, sondern mit Darmseyten" bezogen war und in Frankreich von de Chales erfunden worden war. Über dieses Instrument habe ich keine weiteren Daten ausfindig machen können.

Etwas ausführlicher und deutlicher geht Adlung in der *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) auf Gleichmanns Instrument ein:[39] „Die Lage ist, wie bey dem Flügel, doch ist der Körper nicht länger, als die längste Saite der *Violdigambe* es erfordert. Es ist mit Darmsaiten bezogen, welche durch etliche Räder angegriffen und wie durch einen Bogen zum Klange gebracht werden; daher der Steg nahe an den Rädern lauter Bogen vorstellt, damit die aufliegenden Saiten in gleicher Entfernung liegen von den Rädern, und durch das Niederdrücken der Tasten vermittelst eines Häkgens herab gezogen werden auf das Rad. Alle kleinere Räder (deren 5 sind) werden durch ein großes angezogen, welches beständig mit dem Fuße in der Bewegung zu erhalten ist, wie ein gemein Spinnrad. Die Räder müssen oft mit Colophonie gestrichen werden, wie ein Fiedelbogen. Die Saiten sind an dem Orte, wo das Anstreichen der Räder geschieht, mit etwas umwickelt, sonst würden die nicht lange dauern."

Aus dieser ziemlich deutlichen Beschreibung geht hervor, daß Gleichmanns Claviergamba sich in einigen Hinsichten von Haidens reformiertem Geigenwerk unterschied. Erstens waren die Saiten jetzt wieder aus Darm, und zweitens war die Mensur kleiner, was wohl die „Niedlichkeit" in Adlungs erster Beschreibung erklärt. Wie Adlung ausdrücklich bemerkt, ist – was bei der Verwendung von Darmsaiten auch verständlich ist – nicht die Mensur eines Cembalos, sondern die einer Viola da Gamba zum Ausgangspunkt genommen (ca. 650 mm für die längste Saite; vgl. 1058 mm bei Truchado). Die Darmsaiten werden somit durch Räder, fünf an der Zahl, zum Klingen gebracht. Daß bei der Kombination von Rad und Darmsaiten letztere an der Stelle des Anstreichens umwickelt sein müssen, ist von der Drehleier her bekannt.

Ernst Ludwig Gerber[40] teilt mit, daß Wahlfried Ficker, Orgel- und Instrumentmacher in Zeitz, um das Jahr 1730 besonders die sogenannten Gambenwerke verfertigt habe, „welche vor 100 Jahren zu Nürnberg durch *Hanß Hayden* erfunden worden waren." Leider fehlen über die Beschaffenheit dieser Gambenwerke nähere Angaben. Sie werden sich von den besprochenen Instrumenten Gleichmanns nur wenig unterschieden haben.

Ein überaus durchdachtes Streichklavier war die *Lyrichord* von Roger Plenius (Rutger Pleunis), einem zunächst in Amsterdam tätigen Niederländer, der

[39] Adlung (1758), 565.

[40] Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1812-14, II, Sp. 119.

zwischen 1736 und 1741 nach London emigrierte[41]. In einem 1741 diesem Erfinder erteilten englischen Patent[42] wird auch die Lyrichord erwähnt. Das Instrument hatte 59 Saiten, in fünf Gruppen disponiert. Jede Gruppe umfaßte wieder drei Untergruppen, jede Untergruppe vier Saiten, außer der tiefsten, die nur aus dreien bestand: „that they consist of five Systems of Strings; each System of three Bars or Sets or Strings; and four Strings in each, except one Set of the longest of all, which has but 3 Strings; so that upon the whole there are 59 Strings in the Instrument."

Über den Umfang wird nichts mitgeteilt; es scheint sinnvoll, als solchen G_1-f^3 anzunehmen. Die Saiten sind teils aus Darm, teils aus Metall, während die tiefsten wie in *Bass-Violins* umsponnen sind: „the Systems of Strings, some of which are Wire, others Catgutt, and the largest Sort wrought or cover'd with Silver-wire, like those of the largest *Bass-Violins.*"

Die Saiten – bzw. deren schwingenden Längen – sind kürzer als beim Cembalo, zwischen 150 und 750 mm, so daß die schwingenden Längen der längsten Saiten etwa denen bei großen Streichinstrumenten entspricht: „Between the Bridges, the longest Strings are about 30 Inches, and the shortest about 6".

Die Saiten werden auch hier durch Räder in Schwingung versetzt, wobei jeder Untergruppe ein Rad entspricht; im ganzen sind somit 15 Räder vorhanden: „*one Wheel* suffices for a Set of 4 Strings; there are therefore 3 Wheels in a System, and 15 in the whole."

Die Räder werden nicht durch ein Pedal, sondern durch ein Gewicht in Bewegung versetzt, und das mit verschiedenen Umdrehungsgeschwindigkeiten, wobei die Räder der höchsten Töne am schnellsten drehen (vgl. Truchado): „They are.....moved by the Machinery within-side, all at once, and with different Velocities, those which touch the shortest Strings moving fastest. When the machine is wound up, they are all set a going by a great Weight on the Backpart of the Instrument."

Die Räder können mit Kolophonium, aber auch mit Talg eingerieben werden: „Instead of *Rosin* they apply *Tallow,* sometimes, to the Surface of the Wheels." Die Saiten werden durch ein außerordentlich verfeinertes System von Gewichten zwischen der Klaviatur und den Stegen auf Spannung gebracht. Der Zweck war angeblich, Saitenverstimmung während des Spiels zu vermeiden: „when once they are put in Tune, they must always remain so (unless disordered by Accident) because they are always under the same Degree of Tension from the equal Action of the Weights."

[41] Alan Curtis , „Dutch harpsichord makers", *Tijschrift van de Verenigung voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 19, 1-2 (1960-61), 56-60. – Arend Jan Gierveld, „The harpsichord and clavichord in the Dutch Republic", ibid. 31,2 (1981), 150.

[42] Eric Halfpenny, „The Lyrichord", *Galpin Society Journal* 3 (1950), 46-49.

Das System der Stege und der Stangen (*Brass Jacks*), welche die Saiten auf die Räder drücken, ist dem bei Haiden und Kircher ähnlich. Es sind zwei Arten dynamischer Nüancierung möglich, sowie auch eine Art Bebung: „That it admits of playing *loud* and *soft*, and the *close Shake;* as also of *swelling* any single Note or many Notes together by the single Pressure of the Fingers.

The *Lid* or *Cover* of the Instrument consists of *two Parts,* in Playing, one is shut down generally, and the other, which lies over the Strings, is movable up and down by the Foot of the Musician, by which Means he can *swell the Notes,* and make them *louder* and *softer* at Pleasure." Dynamische Nüancierungen waren somit möglich einerseits durch veränderten Fingerdruck auf die Tasten, andererseits durch einen Deckelschweller.

Dem Haidenschen reformierten Geigenwerk ähnlich – nur mit Darmsaiten bezogen und mit sieben Rädern – war auch das *Gambenwerk* von Georg Matthias Risch, über den Gerber mitteilt:[43] „Tonkünstler zu Ilmenau im Weimarischen, geb. daselbst um 1710; verfertigte die sogenannten Gambenwerke selbst, wo vermittelst der Tasten die Darmsaiten auf die in einer Linie liegenden sieben kleinen Räder gezogen, und so zum Klange gebracht werden. Die kleinen Räder werden mit Kolofonium bestrichen, und vermittelst des großen Rades, welches unter dem Instrumente durch einen Fußtritt bewegt wird, durch eine damit verbundene Schnur in Bewegung gebracht. Er hatte eine auf dies Instrument gesetzte *Sonate* um 1756 bey *Hafnern* in Nürnberg in Kupfer stechen lassen, und reißte mit den Instrumenten, so wie er eines verfertigt hatte herum, lies sich darauf hören und verkaufte sie, wenn sich Liebhaber dazu fanden. So lies er sich 1752 zu Berlin in der Musikübenden Gesellschaft hören. Im Jahr 1759 kam er auch mit einem derselben nach Sondershausen, und lies sich vor dem Fürsten damit hören. Der Fürst kaufte es, und lies es in die Expeditions-Stube meines Vaters auf dem Schlosse, setzen, wo es auch noch stehet."

Die Sonate von Risch scheint verlorengegangen zu sein. Was aus dem Sondershausener Instrument geworden ist, entzieht sich der Kenntnis. Im *Neuen ... Lexikon* (1812-14) erwähnt Gerber Risch nicht mehr.

Anders beschaffen war ein Instrument von Johann Hohlfeld (1711-1771), einem „Mechanikus zu Berlin", das zum ersten Male von Adlung 1758 beschrieben wird[44], das jedoch nach diesem und nach Gerber (1790-92)[45] einige

[43] Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler,* Leipzig 1790-92, II, Sp. 294; Donald H. Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord,* Oxford [2]1974, 126-127, erwähnt irrtümlicherweise diesen Erbauer unter dem Namen Riesch.

[44] Adlung (1758), 567; Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon,* Frankfurt/M. 1802, Sp. 263.

[45] Gerber (1790-92), I, Sp. 657-658.

Jahre vorher entstanden sein muß. Hohlfeld erfand mehrere Verbesserungen an bestehenden Instrumenten. Er hat eine verbesserte Fassung der 1752 von Johann Friedrich Unger erfundenen „Maschine wodurch alles, was auf dem Clavier gespielet wird, sich von selber in Noten setzt" erdacht, wie Adlung 1758 mitteilt[46]. Weiterhin meldet Carl Philipp Emanuel Bach 1762[47], Hohlfeld habe eine Registerschaltung beim Cembalo durch Pedal erfunden. Streng genommen handelt es sich nicht um eine ganz neue Erfindung, da Registerschaltung durch Pedale beim Cembalo bereits Thomas Mace 1676 bekannt war[48]; diese Erfindung schreibt dieser John Haward (Hayward) zu. Es ist jedoch anzunehmen, daß diese in England gemachte Erfindung Hohlfeld nicht bekannt war, und daß er sie selbständig gemacht hat. C. Ph. E. Bach lobt sie sehr: „Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden."

In diesem Zusammenhang interessiert jedoch der von Hohlfeld erfundene *Bogenflügel*, den Adlung 1758 folgendermaßen beschreibt: „Die ietzige neuere Art ist durch wirkliche Pferdehaare dem Bogenstriche ähnlicher geworden. Hohlefeld wird deswegen gerühmt als ein glücklicher Verbesserer solches Instruments, welcher im October vorigen Jahres in dem Zimmer der Königin zu Berlin diese Art vorgezeiget."

Etwas ausführlicher ist Gerber (1790-92), bei dem erwähnt wird: „sein *Bogenflügel*, so er 1754 dem Könige übergab. Dies Instrument hat die Gestalt eines kleinen Flügels, ist einchörigt mit Darmsaiten bezogen, unter welchen ein Bogen, der mit Pferdehaaren bezogen ist, und von einem Rade in Bewegung gesetzt wird, umgetrieben wird. Auf diesen werden die Saiten, wie an dem Gambenwerke, durch an den Tasten gefestigte Häkgen gezogen. Außer diesem Instrumente hat er sonst keins verfertiget."

Hohlfeld kehrt damit zur ersten Gestalt des Haidenschen Geigenwerks zurück: mit Darmsaiten und einem umlaufenden Haarband. Denn von einem eigentlichen Bogen wird nicht die Rede gewesen sein, da das Haarband „von einem Rade" in Bewegung gesetzt wird. Weiterhin hatte das Instrument „die Gestalt eines kleinen Flügels", woraus zu schließen ist, daß Hohlfeld sich mehr oder weniger an die Saitenmensuren der Streichinstrumente gehalten hat.

Ob nun der Hohlfeldsche Bogenflügel 1757 der preußischen Königin vorgeführt, oder aber 1754 dem preußischen König geschenkt wurde, Tatsache ist, daß der Erbauer mit seinem Instrument in Berlin Furore gemacht hat. C. Ph. E. Bach schreibt darüber mit einer gewissen Begeisterung:[49] „Es ist Schade, daß

[46] Adlung (1758), 691.
[47] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* II, Berlin 1762, 245.
[48] Thomas Mace, *Musick's Monument*, London 1676, 235-236.
[49] C. Ph. E. Bach II, 1.

die schöne Erfindung des Holfeldischen Bogenclaviers noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann dahero dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde."

Über die Beschaffenheit der Streichklaviere zweier weiterer Erbauer sind wenig oder keine Einzelheiten bekannt. Gerber (1790-92) teilt über Johann Karl Greiner (1744-1798), „Mechanikus und Instrumentenmacher in Wetzlar", mit[50], er habe „*Hohlfelds* Erfindung des Bogenflügels weiter verfolgt, und 1779 sein sogenanntes *Bogenklavier* zu Stande gebracht." Dieses Bogenklavier ist somit ein Versuch zur Verbesserung des Instrumentes von Hohlfeld; es wird auch mit Darmsaiten bespannt gewesen sein, die durch ein umlaufendes Pferdehaarband zum Klingen gebracht wurden.

Noch weniger ist über einen weiteren Versuch bekannt. Gerber (1812-14) erwähnt, sich auf Ernst Chladni in Wittenberg und die Leipziger Musikalische Zeitung berufend, Garbrecht, „Mechanikus zu Königsberg"[51]. Dieser habe „einen Bogenflügel von vorzüglicher Güte, gemeinschaftlich mit dem Diakonus *Wasiansky,* dem das Instrument 1795 angehörte, verfertigt. Herr *Garbrecht* ist unermüdet, diese Art von Instrumenten zur höchsten Vollkommenheit zu bringen."

Wesentlich komplizierter – mit Darmsaiten, die durch wirkliche Streichbögen gestrichen wurden – war der *Bogenflügel* von Carl Andreas von Meyer zu Knonow. Über diesen schreibt Gerber (1812-14)[52], er sei 1744 in Schnellfurthel in der Oberlausitz geboren, 1759 auf die Akademie nach Leipzig gegangen und 1762 in seinen Geburtsort zu seinem Vater zurückgekehrt. 1764 kaufte er sich Güter in Rothenburg, „wo er sich ganz seiner Lieblingsneigung zur Naturkunde, Mechanik, besonders aber zur Musik überließ". 1785 verkaufte er seine Güter und zog nach Görlitz, wo er sich bis zu seinem 1797 erfolgten Tode mit dem Bau von Instrumenten aller Art beschäftigte. Meyer zu Knonow habe nach Gerber Äolsharfen und Glasharmonikas gebaut. Um das Jahr 1794 habe er dann eine neue Art eines Bogenflügels erfunden, dessen Idee ihm von Ernst Chladni in Wittenberg eingegeben worden sei. Die Beschreibung dieses Bogenflügels übernimmt Gerber aus der Lausitzischen Monatsschrift vom Oktober 1795: „Zu Görlitz hat Hr. v. *Meyer* 1795 ein Bogenklavier, in Gestalt eines Flügels, mit Darmsaiten, vom großen C bis zum dreygestrichenen f, erfunden und zu Stande gebracht. Mitten geht quer durch das ganze Instrument ein viereckiger Rahm senkrecht, in welchem für jede Saite ein Bogen von Pferdehaaren eingespannt ist, und welcher durch einen Fußtritt auf und nieder bewegt wird.

[50] Gerber (1790-92), I, Sp. 541-542; Koch, Sp. 263; Gerber (1812-14), II, Sp. 390.
[51] Gerber (1812-14), II, Sp. 251.
[52] Gerber (1812-14), III, 415-417; dieser Erbauer erscheint bei Gerber (1790-92), I, Sp. 916-917, als „Herr von Mayer"; Koch, Sp. 263.

Durch das Niederdrücken der Taste wird jeder einzelne Bogen, während seiner Bewegung, an die Saite aufgedrückt, indeß die Saite in ihrer ruhigen Lage bleibet. Durch einen Druck mit dem Knie erhebt sich in der Mitte des Instruments ein quer über liegender Steg, dessen metallene Stifte jede Saite in zwey Theile theilen, so, daß das ganze Instrument um eine Oktave höher intonirt. Dies nennt der Erfinder einen Flageoletzug."

Beim Bogenflügel von Meyer zu Knonow mit Umfang C-f^3 wurden somit die Saiten aus Darm durch eine ganz neue Art der Klangerzeugung zum Klingen gebracht: ein Rahmen mit ebensovielen Streichbögen wie es Saiten gibt wurde auf- und abbewegt; beim Niederdrücken einer Taste wurde nicht die Saite gegen den Bogen, sondern der Bogen gegen die Saite gedrückt.

Bemerkenswert ist der 4'-Flageolettzug, der nicht nur zur Folge hatte, daß die einzelnen Töne eine Oktave höher klangen, sondern wohl auch die Klangfarbe veränderte und einen „geisterhaften", romantischen Ton zeitigte. Beim Pianofortebau der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde gelegentlich ein solcher Flageolettzug angewandt[53]. Er gehört zu den vielen Pianoforteregistern aus dieser Zeit, die das Stadium des Experimentes nicht überlebten, oder aber Äußerungen eines etwas kitschigen Geschmackes waren, vielleicht des aufstrebenden, aber kulturell zu wenig vorbereiteten Bürgertums. Solche Register sind bald aus dem Pianofortebau verschwunden, allerdings zusammen mit einem einzigen Register, dessen Erhalt wünschenswert gewesen wäre, dem Pianissimo oder Moderator, der etwa von Schubert öfter vorgeschrieben wird.

Beim Cembalo kommt der Flageolettzug als ursprüngliches Register nie vor. Zwei Cembali mit der Signatur von Louis Dulcken, München, mit dem Flageolettzug sind bekannt. Eines mit der Jahreszahl 1793 wurde 1929 von der Familie Neupert für ihre Sammlung erworben und dann 1937 nach Dresden verkauft, von wo über dieses Instrument keine weitere Nachricht zu erhalten war[54]. Ein zweites, 1794 datiertes wurde von Daniel François Scheurleer erworben und befindet sich im Gemeentemuseum, Den Haag[55]. Beide Instrumente waren ursprünglich zweichörige Hammerflügel und sind – wohl von demselben Fälscher – in Cembali umgebaut worden, bei denen ein Chor mit 16'-Saiten bezogen, und einer mit 8'-Saiten so eingerichtet war, daß darauf ein 4'-Flageolettzug wirkte. Ob der Fälscher sich von dem Bericht über Meyer zu Knonow hat inspirieren lassen? Das Haager Instrument ist wieder zu einem Hammerflügel zurückgebaut worden.

[53] Rosamund E. M. Harding, *The Piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*, Old Woking ^{2}1978, 129.

[54] Lagerbuch der Sammlung Neupert, weitgehend von Kommerzienrat Julius Neupert (1877-1970) zusammengestellt.

[55] Clemens von Gleich, *A checklist of pianos. Musical Instrument Collection Haags Gemeentemuseum*, Den Haag 1986, 11.

Zurückkehrend zu den Streichklavieren, stößt man zunächst auf Thomas Anton Kunz (1756-um 1830) in Prag, der nicht nur Komponist, sondern auch Instrumentenbauer war. 1791 und 1796-1798 hat er zunächst zwei „Orchestrions" gebaut, Orgelklaviere mit zwei Manualen mit Umfang F_1-a^3 und Pedal mit Umfang C-c^1, aus einem Pianoforte und einem Orgelpositiv mit zehn Registern bestehend. In diesem Zusammenhang sei aber sein *Bogenklavier* oder *Bogenflügel* erwähnt, ein Instrument, das sich offensichtlich auf Meyer zu Knonow stützte, davon jedoch in Einzelheiten abwich. Der Umfang war, wie bei den Orchestrions, F_1-a^3; durch nicht näher beschriebene technische Einrichtungen waren dynamische Nüancierungen durch Fingerdruck leichter als bisher möglich und der Bogenrahmen vereinfacht worden. Sich auf die Leipziger Musikalische Zeitung stützend, schreibt Gerber (1812-14):[56] „Die wiederholten Versuche im Instrumentenbaue brachten ihn 1799 auf die Erfindung eines Bogenklaviers oder Bogenflügels, welcher aber von den Vorschlägen und der Manier der Hrn. *Chladni* und *Meyer* merklich abweicht. Sein Instrument nämlich hat 65 Tasten von Contra F, bis zum dreygestrichenen a. Diese Tasten brauchen kaum berührt zu werden, um den Ton zur Ansprache zu bringen, dessen Stärke und Schwäche übrigens ganz vom mehreren oder minderen Drucke des Fingers abhängt. Auch die Mechanik und Bewegung des Bogenrahmens ist viel einfacher und leichter, als an den bisher bekannten Instrumenten dieser Art."

Schließlich sei Carl Leopold Röllig (gest. 1804) in Wien erwähnt, der mit den Wiener Klavierbauern Joseph Dohnal und Mathias Müller zusammengearbeitet hat. Zunächst erdachte er 1795 die Orphika, ein Hammerklavierchen in Harfenform, das mit einem Band umgehängt und stehend gespielt werden konnte. Das Instrument hatte einen kleinen Umfang (drei bis dreieinhalb Oktaven), einfachen Bezug und Wiener Mechanik. Die Orphika wurde in Zusammenarbeit mit Dohnal entwickelt.

Die *Xänorphika* dagegen war ein kleines Streichklavier mit Umfang C-f^3, von Mathias Müller aus der Orphika entwickelt durch Anwendung einer Streichmechanik, die an diejenige des Meyer zu Knonow erinnert. Gerber (1812-14) erzählt, sich auf das Modejournal von 1801 stützend, über das in diesem Jahre erfundene Instrument:[57] „Dies Instrument besteht aus einem Tische, 2 Fuß 5 Zoll breit und 2 Fuß 5 Zoll lang, an dessen vorderm Ende sich die Tastatur

[56] Gerber (1812-14), III, Sp. 147-149; Koch, Sp. 263.

[57] Gerber (1790-92), II, Sp. 307-309; Gerber (1812-14), III, Sp. 895-898. Das Zitat ist der Ausgabe von 1812-14 entnommen.

befindet u. an dessen entgegengesetztem Ende die *Orphica* oder eine freystehende Harfe perpendikular emporstehet. Diese umschließt ein längliches Viereck, woran die Geigenbogen hängen, deren so viel als Saiten sind, und welche vermittelst eines Fußtritts in Bewegung gesetzt werden. Durch einen leichten Druck der Taste wird der Strich des Bogens an die innere ruhig bleibende Saite gebracht. Es geht vom tiefen Violoncell-c bis zum dreygestrichenen f, und hat in der Höhe den Ton der Viole d'Amour, und in der Tiefe den einer Gambe; und es soll sich beynahe alles darauf machen lassen. Hr. *M. Müller,* Pianofortemacher zu Wien, hat dies Instrument nach Hrn. *Rölligs* Angaben verfertigt. So viel Scharfsinn indessen zur Erfindung und Verfertigung eines solchen Bogenflügels auch immer gehören mag, so bleibt es damit doch noch eine mißliche Sache. Wie oft giebt es daran Saiten aufzuziehen? wie viel öfter zu stimmen? wie leicht können sich nicht Motten in die Bogen einnisten? und endlich, wenn auch wirklich alles im besten Stande ist, wie schwer und ungleich muß die Intonation darauf ausfallen? – Sollte hingegen des Herrn *D. Chladni Clavicylinder* oder das *Rieffe*lsensche *Melodikon* zu gehöriger Vollkommenheit gebracht werden können, so würde dies zuversichtlich, und das mit vollem Rechte, ein allgemeineres Glück machen. Denn auch dies Instrument giebt gleich jenem einen anhaltenden, aber wahrscheinlich viel reizenderen Ton; dabey giebt es weder Saiten aufzuziehen, noch etwas zu stimmen. Auch kann sich der Besitzer eines solchen Instruments, bey seinen wenigen und simpel zusammengesetzten Theilen, einen lebenslänglichen ungestörten Genuß versprechen." Auf die zweite Hälfte dieses Zitats wird noch zurückzukommen sein.

Kein Exemplar aus dieser immerhin stattlichen Reihe ist erhalten geblieben. Das Schloßmuseum in Arnstadt beherbergt in der Puppenstadt „Mon plaisir", aus 26 Häusern mit 82 Schaukammern bestehend, noch ein Miniatur-Streichklavier in Cembaloform, das ich nur aus einer Abbildung kenne[58]. Das dargestellte Instrument ist geschlossen, so daß die innere Mechanik nicht sichtbar ist. Unter das Gehäuse ragt nur das Treibrad hervor. „Mon plaisir" gehörte früher der Fürstin Dorothea von Schwarzburg-Arnstadt und stammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, aus einer Zeit also, als auch Johann Sebastian Bach in Arnstadt wirkte. Es ist kein Hinweis vorhanden, daß Bach das Streichklavier gekannt hätte, und es bestehen auch keine Kompositionen für ein solches Instrument von seiner Hand.

[58] Ich verdanke den Herren Dr. Dieter Krickeberg und Klaus Martius, beide Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, den Hinweis auf dieses Miniaturinstrument.

Kombinationen von Streich- und Hammerklavier sind von zwei Instrumentenbauern bekannt. Erstaunlich früh, schon 1764, hat le Gay in Paris ein solches Kombinationsinstrument entworfen[59].

Der zweite Name, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, ist der des oben genannten Johann Carl Greiner aus Wetzlar. Dieser hat, wie Heinrich Christoph Koch 1802 berichtet[60], nach der Empfehlung des Abbé Georg Joseph Vogler, 1782 ein verbessertes Klavier gebaut, „welches der Erfinder im ersten Theile des deutschen Merkurs vom Jahre 1783 auf folgende Art beschreibt. ‚Dieses Instrument bestehet aus zwey Clavieren, wovon das obere mit Drahtsaiten, das untere mit Darmsaiten bezogen ist, und hat die Form eines gewöhnliches Claviers. Die Länge beyder beträgt nach französischem Maaße 3 Schuh 8 Zoll, die Breite 1 Schuh 8 1/2 Zoll, und die Höhe 1 Schuh. Ohngeachtet dieser Körper klein ist, so hat das obere Clavier, das mit abfallenden Hämmern versehen ist, doch einen so durchdringenden Ton, daß es auch bey dem stärksten *Fortissimo* in dem Orchester durchgehört werden wird. Diese Stärke ist ihm aber nicht allein eigen, sondern man kann auch das feinste *Piano* machen, und durch ein *crescendo* bis zum stärksten *fortissimo* fortschreiten. Koppelt man aber erst beyde Tastaturen zusammen, welches durch einen einzigen Kniedruck bezweckt wird, so glaubt man ein vollstimmiges Concert zu hören.

Das untere mit Darmsaiten bezogene Clavier wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen, welcher durch einen einzigen Fingerdruck an der Maschine, in einem Augenblicke mit Colofonium geschärft werden kann, und spricht so wie die beste Violine an; auch gewährt es dem geschickten Spieler eine vortreffliche Bebung. Man kann jedes Clavier besonders und auch zu gleicher Zeit Beyde spielen. Ueberdies hat das obere Clavier noch verschiedene Veränderungen, die durch einige unten angebrachte Knöpfe mit dem Knie hervorgebracht werden.‘

Von dem zuerst erfundenen Exemplar dieses Instrumentes sagt *Vogler* in der ersten Lieferung des zweyten Jahrganges seiner Monatsschrift: Der Ton ist streichend, wie jener der Geigen, schneidend, wie der Hoboen, und stark wie ein Gamben-Register der Orgel. Wenn man sangbar darauf spielt, so gleichet es der Menschenstimme in der Orgel; stößt man aber ab, und besonders im Basse, so glaubt man eine Gambe oder Violoncell zu hören.“

[59] „Un nouvel instrument par M. le Gay“, *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris 1764, 191.

[60] Koch, Sp. 263-264.

Das von Koch so genannte *Bogenhammerclavier* war somit in Tafelklavierform gebaut. Oben befand sich das oberschlägige Pianoforte mit einigen durch Kniehebel zu betätigenden Registern, unten war das Streichklavier, das, ebenfalls durch einen Kniehebel, an das Pianoforte zu koppeln war. Das Streichklavier hatte auf jeden Fall Darmsaiten. Etwas frustrierend für den Leser ist die Beschreibung des Bogenklaviers, aus der die genaue Disposition der Mechanik nicht hervorgeht. Das einzige, was mit Sicherheit dazu gesagt werden kann, ist, daß die Saiten nicht durch Räder in Schwingung versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird das Streichklavier in diesem Instrument an das Greinersche Bogenklavier (s. oben) angelehnt gewesen sein, also bis auf Einzelheiten dem Hohlfeldschen Instrument entsprochen haben. Interessant ist der ausdrückliche Hinweis auf die Möglichkeit der Bebung.

Die Lobrede des Erbauers selbst und des Abbé Vogler wird allerdings von Gerber (1790-92) etwas in Zweifel gezogen:[61] „Doch soll zur Vollkommenheit dieses Instruments noch manches zu wünschen übrig seyn."

Immerhin hat für das 1782 erfundene Bogenhammerclavier kein Geringerer als Carl Philipp Emanuel Bach schon 1783 eine Sonate in G-dur komponiert (Helm 280).

Beim Kombinieren der Instrumentengattungen scheint Greiner die Absicht gehabt zu haben, noch weiter zu gehen, denn in der zweiten Ausgabe des Lexikons (1812-14) schreibt Gerber:[62] „Sein Vorhaben, ein Instrument zu verfertigen, welches die Eigenheiten der Orgel, des Fortepiano und des Bogenklaviers in sich vereinigte, ist zwar noch unausgeführt geblieben". Die Ursache dieses Unterbleibens ist wohl in dem verhältnismäßig frühen Tode des Erfinders (1798) zu suchen.

VII.

Während Tasteninstrumente mit gezupften und mit geschlagenen Saiten zum Grundbestand des europäischen Instrumentariums gehören, sind solche mit gestrichenen Saiten nie über das Stadium des Experimentes hinausgekommen. Offensichtlich waren Instrumentenbauer, Musiker und Musikliebhaber jedoch sehr daran interessiert, ein Tasteninstrument mit gestrichenen Saiten zu kreieren bzw. zur Verfügung zu haben, denn mehr als zwei Jahrhunderte hat man immer wieder versucht, solche Klangwerkzeuge herzustellen bzw. zu verbessern und brauchbar zu machen. Es ist nicht gelungen: die europäische Musik hat ohne gestrichene Saitenklaviere weiterexisieren müssen.

[61] Gerber (1790-92), I, Sp. 541-542.
[62] Gerber (1812-14), II, Sp. 390.

Woran sind die zu dieser Kategorie gehörenden Instrumente gescheitert? Wahrscheinlich wird eine endgültige Antwort darauf nie gegeben werden können, da man, außer beim Instrument von Truchado, auf Beschreibungen und einige Abbildungen angewiesen ist. Anhand des Wenigen, was über die einzelnen Instrumente bekannt ist, sind jedoch einige Vermutungen aufzustellen.

Zunächst ist zu beobachten, daß eine nicht geringe Anzahl der beschriebenen Instrumente etwa nach der Cembalomensur entworfen worden ist (Haiden, Truchado, Kircher-Schott, wahrscheinlich Todini). Selbstverständlich gibt es verschiedene Cembalomensuren: so sieht das von Haiden abgebildete Instrument nach einem Cembalo mit italienischer, d.h. pythagoreischer Mensur aus, während das erhaltene Werk von Truchado, mehr nach dem flämischen Modell, eine sich stark zusammenziehende Mensur hat. In beiden Fällen ist die Mensur aber wesentlich größer als bei den entsprechenden Instrumenten der Familie der Viola da Braccio (Violoncello auf C) bzw. der Viola da Gamba („Tenor" nach Praetorius, „Baß" in Frankreich und England, auf D). Von nur wenigen Instrumenten wird ausdrücklich berichtet, daß sie auf der Mensur der übrigen Streichinstrumente basieren (Gleichmann, Plenius, Hohlfeld).

Nachteilig ist die größere Mensur nicht, solange die Saiten aus Metall sind. Das sind sie jedoch in den wenigsten Fällen: nur das *instrumentum reformatum* von Haiden und – nach de Hen – das Geigenwerk von Truchado hatten metallene Saiten, während das Instrument von Plenius Saiten aus Metall, aus Darm und umsponnene Saiten enthielt.

Weitaus die meisten gestrichenen Saitenklaviere hatten dagegen Saiten aus Darm. Die ersten Geigenwerke Haidens hatten solche, und auch nachdem Haiden Darm durch Metall ersetzt hatte (*instrumentum reformatum*), sind spätere Hersteller immer wieder zu Darmsaiten zurückgekehrt (Kircher-Schott, die *Arched Viall*, Gleichmann, Risch, Hohlfeld, Meyer zu Knonow, Greiner, zum Teil auch Plenius). Bei Instrumenten wie denen von Gleichmann, Plenius und Hohlfeld entsprechen die Maße der „Darmmensur". Die frühen Instrumente Haidens sowie die von Kircher-Schott und Todini kombinierten jedoch Darmsaiten mit einer langen Mensur. Über die Mensuren etwa der Instrumente von Risch, Meyer zu Knonow, Griener und der *Arched Viall* ist nichts ausdrücklich bekannt, aber es ist durchaus möglich, daß die letzten Endes unmögliche Kombination von Darmsaiten und langer Mensur auch bei zumindest einigen dieser Instrumente vorhanden war. Dabei ist dann ohne Zweifel immer wieder geschehen, was zu erwarten war: Saiten rissen am laufenden Band (dieser Ausdruck ist hier nicht buchstäblich gemeint!).

Warum ist man dann immer wieder auf die Verwendung von Darmsaiten zurückgekommen, da es ja nicht eine Entdeckung unsres Jahrhunderts ist, daß eine Darmsaite bei zu großer Mensur leicht reißt? Vermutlich fand man den

Klang der gestrichenen Darmsaite wesentlich erträglicher, wenn nicht sogar schöner, als den der gestrichenen Metallsaite. Der regelmäßige Gebrauch gestrichener Metallsaiten bei normalen Streichinstrumenten ist eine Errungenschaft erst unsres Jahrhunderts; man kann dabei nicht ausschließen, daß unsre Ohren – auch wohl infolge der stetigen Belastung – weniger empfindlich sind als die unsrer Ahnen früherer Jahrhunderte.

Haidens erste Geigenwerke hatten Saiten, die durch ein umlaufendes Band, gleichsam durch einen mechanischen Streichbogen, angestrichen wurden. Im *instrumentum reformatum* hat Haiden dann das Band durch Räder ersetzt. Der Grund dieser Änderung ist schwer nachzuvollziehen. Es kann sein, daß Bogenhaare oft rissen, und es war wohl schwieriger, solche Haare bei einem umlaufenden Band als bei einem normalen Streichbogen zu ersetzen. Auf jeden Fall hatten zunächst alle gestrichenen Saitenklaviere ein Rad oder (meistens) deren mehrere (Truchado, Kircher-Schott, die *Arched Viall,* Gleichmann, Plenius, Risch, Greiner). Die deutlichste Kritik an radgestrichenen Saiten hat Pepys gebracht: das Instrument klang „so basely and so harshly that it will never do." In der Tat wissen wir von der Drehleier, daß radgestrichene Saitentöne nicht einen musikalischen Hochgenuß verursachen.

Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist man zunächst zum schon von Haiden erfundenen umlaufenden Haarband zurückgekehrt (Hohlfeld, wahrscheinlich Greiner), und erst Ende des 18. Jahrhunderts versah man die Instrumente mit einer Reihe echter Streichbögen (Meyer zu Knonow, Kunz, Röllig). Inwieweit diese Elemente das Problem endgültig gelöst haben, ist nicht kontrollierbar.

Eine Tatsache bleibt, daß bekanntlich gestrichene Saiten leichter verstimmen als gezupfte oder geschlagene. So kann Pepys' Bemerkung über die *Arched Viall* nicht wundernehmen: „it could not be fixed in tune". Und so blieben offensichtlich das Reißen und das ständige Verstimmen der Saiten ein unüberwindliches Übel der gestrichenen Saitenklaviere. Dazu kam, daß das Bogenhaar mottenempfindlich war und daß die Intonation trotz allem unsicher blieb. Der zitierte Passus von Gerber über die Xänorphika von Röllig faßt alle diese Nachteile zusammen: „Wie oft giebt es daran Saiten aufzuziehen? wie viel öfter zu stimmen? wie leicht können sich Motten in die Bogen einnisten? und endlich, wenn auch wirklich alles im besten Stande ist, wie schwer und ungleich muß die Intonation darauf ausfallen?"

Trotzdem gab man nicht auf. Die Fortsetzung dieser Geschichte besteht darin, daß man bei Instrumenten dieser Art entweder das direkte Streichen, oder aber die Saiten ersetzte. Das deutet schon Gerber a. a. O. an, indem er den Clavizylinder von Chladni und das Melodikon Rieffelsens anpreist.

VIII.

Zahlreich waren somit die technischen Nachteile der gestrichenen Saitenklaviere. Der nüancierbare, vollgriffige Streicherklang war jedoch gerade zur Zeit der Empfindsamkeit, des *Sturm und Drangs* und der Romantik über alles beliebt, und so wurde eine fast unüberschaubare Anzahl Experimente in der zweiten Hälfte des 18. und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts gemacht, die bezweckten, stabilere Instrumente herzustellen, die den so beliebten Klang hervorbringen könnten. Diese Experimente vollständig aufzuzählen wäre das Thema für einen gesonderten Artikel. Hier seien lediglich die angewandten Prinzipien aufgezählt und an einige Beispiele erinnert.

1) Das erste Prinzip bestand darin, bei einem gestrichenen Saitenklavier Rad, Haarband und Streichbögen – alles Elemente, durch welche die Saiten leicht beschädigt und verstimmt werden konnten – zu eliminieren und durch Luftströme zu ersetzen. So entstand in Paris zunächst die *Anémochorde,* die der in der französischen Hauptstadt ansässige Württemberger Johann Jakob Schnell 1789 erbaute. Es handelte sich dabei um ein dreichöriges Klavier mit Umfang von fünf Oktaven (wahrscheinlich F_1-f^3); beim Niederdrücken einer Taste wurden die entsprechenden Saiten durch einen Luftstrom, den ihnen Röhren aus Blasebälgen zuführten, in Schwingung versetzt. Durch Kniehebel konnte der Luftstrom verstärkt und abgeschwächt werden, wodurch dynamische Nüancierungen möglich waren. – Später, im Jahre 1837, wurde das gleiche Prinzip angewandt bei dem *Piano éolien,* das Isouard erfand und Henri Herz baute.

2) Das zweite Prinzip bestand darin, daß die Saiten nicht unmittelbar durch Streichen in Schwingung versetzt wurden, sondern daß ein fester Körper zunächst gestrichen wurde, und daß dieser die Schwingung auf die Saiten übertrug. Gottfried Kaufmann und sein Sohn Friedrich in Dresden erdachten gegen 1809 das *Harmonichord.* Dieses war ein Klavier in der Form eines Giraffenflügels mit Metallsaiten. Im Inneren befindet sich, parallel zur Saitenreihe ein lederüberzogener hölzener Kegelstumpf, der durch ein Pedal in Umdrehung versetzt wird. Gegen die Saiten ruhen Holzstäbchen. Beim Niederdrücken einer Taste wird das entsprechende Holzstäbchen gegen den Zylinder gedrückt; dieser versetzt das Holzstäbchen in longitudinale Schwingung, die als transversale Schwingung den Saiten mitgeteilt wird. Ein Harmonichord mit Umfang C-f^3 beschreibt Kinsky[63]. Weidner hat in Fraustadt ein Harmonichord ohne Klaviatur unter dem Namen *Triphon* entworfen.

3) Das dritte Prinzip besteht im Ersetzen der Saiten durch einen festen Körper oder mehrere feste Körper mit Eigenspannung. Das Chordophon wird dabei zum Idiophon.

[63] Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer zu Cöln, Katalog* I, Köln 1910, Nr. 360.

Die älteste Form eines solchen Instrumentes ist wohl das Gläserspiel, das mit Namen wie Richard Pockrich (Dublin 1743) und Christoph Willibald Gluck (London 1746) in Verbindung gebracht werden kann. Dabei werden eine Anzahl Glocken in der Form von Trinkgläsern, die durch Wassereinguß abstimmbar sind, durch benetzte Finger am Rand gestrichen. Noch im 19. Jahrhundert wurde dieses eigentlich mehr zum Zirkus gehörende Instrument gebaut, wie z.B. zwei Exemplare des *Mattauphons* von Joseph Mattau (1788-1867) im Brüsseler Museum bezeugen[64]. Schon im 18. Jahrhundert sind Bestrebungen zu verzeichnen, solche Gläserspiele durch Bogenanstrich zum Klingen zu bringen.

Aus dem Gläserspiel entwickelte bekanntlich Benjamin Franklin 1763 die *Glasharmonika*, bei der fertig abgestimmte kalottenförmige Gläser auf eine Spindel aufgereiht sind, die Spindel durch ein Pedal in Umdrehung versetzt wird und die Glasglocken durch benetze Finger nicht am Rande, sondern seitlich nahe dem Rande gestrichen werden. Das Instrument hat fast ein Jahrhundert lang einen gewissen Erfolg gehabt, und berühmte Komponisten – voran Mozart – haben dafür geschrieben. Es hat in der zweiten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts auch nicht an Experimenten gefehlt, die Glasharmonika mit einer Klaviatur zu versehen, wobei beim Niederdrücken einer Taste kleine Streichpolster gegen die entsprechenden Gläser gedrückt werden.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfand dann Johann Wilde in St. Petersburg die *Nagelgeige*, bei der ein Bogen abgestimmte, in einem hölzernen Resonanzkasten befestigte Eisen-, Stahl- oder Messingstifte anstrich. Um 1780 wurden auch die Nagelgeigen mit Resonanzsaiten gebaut. Die *Aliquot-Streichflöte*, von Ph. J. Brambach in Marburg an der Lahn erfunden, ist eine Klaviaturnagelgeige, bei der gebogene Eisendrähte vermittelst einer Klaviatur aus dem Instrument gehoben und in dieser Stellung durch einen Violinbogen gestrichen werden. Eine Variante der Klaviaturnagelgeige bestand darin, daß Metallstäbe beim Anschlag der entsprechenden Tasten gegen ein durch ein Pedal in Umlauf gehaltenes geharztes Band gedrückt wurden. Der Erfinder dieses Instrumentes war ein gewisser Träger aus Bernburg. Ein verbesserter Nachbau war das *Trochleon* von Johann Christian Dietz (1769-1845), 1812 verfertigt, als dieser Instrumentenbauer noch in Emmerich wirkte.

Auch Stimmgabeln konnten gestrichen werden. 1788 erfand bekanntlich Charles Clagget das Stimmgabelklavier, bei dem normalerweise Stimmgabeln (oder eiserne Metallstäbe) angeschlagen wurden. Das Instrument hatte aber auch einen *celestina stop*, wobei die Stimmgabeln oder Einzelstäbe durch ein umlaufendes geharztes Band gestrichen wurden. Das 1800 von Peter Rieffelsen in Kopenhagen gebaute *Melodikon*, auf das Gerber in seiner Besprechung der

[64] Mahillon III, Nr. 1950, und IV, Nr. 2550.

Xänorphika von Röllig hinweist, ist ein gestrichenes Stimmgabelklavier, bei dem die Gabeln nicht durch ein umlaufendes Band, sondern durch einen umlaufenden metallenen Kegelstumpf gestrichen wurden.

Besonders hat sich Ernst Friedrich Chladni (1756-1827) in Wittenberg für gestrichene Idiophone eingesetzt. 1790 vollendete dieser Akustiker und Experimentator sein erstes *Euphon*, bei dem Glasstäbe mit benetzten Fingern in longitudinale Schwingung versetzt werden, die sie dann an abgestimmte Eisenstäbe vermitteln, die dadurch in transversale Schwingung geraten. Es ist klar, daß die Kombination von longitudinaler und transversaler Schwingung von Vater und Sohn Kaufmann beim Harmonichord übernommen worden sind. Ein ähnliches Instrument mit Fensterglasscheiben und Stimmgabeln baute 1791 Christian Friedrich Quandt in Jena (*Glasplatten-Harmonika*); eines mit Glasstäben und Stimmgabeln erstellte der oben genannte Meyer zu Knonow in Görlitz; eines mit Klangstäben aus Stahl erdachte um 1806 Johann Christian Dietz in Emmerich (*Chalybssonans*); eines mit Streichstäben aus Holz stellte Uthe in Sangershausen her (*Xylosistron*, 1808).

Sodann entwickelte Chladni 1799 den *Klavizylinder*, den Gerber bei der besprechung der Xänorphika von Röllig schon erwähnte. Der Klavizylinder ist ein Tasteninstrument mit einem durch ein Pedal in Umdrehung zu versetzenden Zylinder aus Glas, der vor dem Spiel benetzt werden muß. Auf den Rückenden der Tastenhebel befinden sich filzbekleidete Eisenstäbe, die beim Niederdrücken der jeweiligen Tasten gegen den Glaszylinder geschoben werden und durch diesen in longitudinale Schwingung versetzt werden. Das Prinzip des Klavizylinders verkaufte Chladni 1811 an Louis Concone in Turin; dieser hat in der Folgezeit solche Instrumente auch gebaut[65]. Der spätere Typ des Klavizylinders ist etwas komplizierter: eine in Umdrehung versetzte geharzte Metallwalze bringt einen „Streichstab" aus Metall oder Holz in longitudinale Schwingung; der „Streichstab" teilt die Schwingung einem metallenen, ebenfalls longitudinal schwingenden Metallstab mit. Dem Klavizylinder ähnliche Instrumente haben danach u. a. folgende Hersteller gebaut: Johann Christian Dietz in Emmerich (*Melodion*, 1805)[66], Uthe in Sangershausen (*Xylharmonikon* mit Streichstäben aus Holz, 1810) und Johann David Buschmann in Friedrichsroda (*Uranion*, 1810, sowie *Terpodion*, 1816)[67]. Terpodien fertigte auch Johann Gröber in Innsbruck.

Dieser Überblick über Nachzügler der gestrichenen Saitenklaviere ist weit davon entfernt, vollständig zu sein, aber schon so ist zu beobachten, wieviel Mühe aufgewendet worden ist, einen vollgriffigen, nüancierbaren Streicherklang auch nach dem Scheitern der vielen Experimente mit gestrichenen

[65] Kinsky (1910), Nr. 356.
[66] Kinsky (1910), Nr. 357.
[67] Kinsky (1910), Nrn. 358-359.

Saitenklavieren zustandezubringen. Mit wenigen Ausnahmen haben diese Experimente das Jahr 1825 nicht überdauert. Auch sie bilden – in Fortsetzung der gestrichenen Saitenklaviere – einen erfolglosen Zweig im Instrumentenbau und verlaufen samt und sonders im Sande.

Wie ist dieser Mangel an Erfolg zu erklären? Da Instrumente dieser Gruppe zwar erhalten sind, sich jedoch fast nie in spielbarem Zustand befinden, ist es schwierig, dafür endgültig einen Grund anzugeben. Vermutungen kann man jedoch darüber anstellen.

Die erste Vermutung ist, daß alle Instrumente dieser Gruppe – auch solche mit Klaviatur – trotz allen zeitgenössischen Behauptungen des Gegenteils nur zu mehr oder weniger langsamen Sätzen zu gebrauchen sind, was bei der Glasharmonika, dem einzigen Instrument dieser Gruppe, das gelegentlich noch in spielbarem Zustand angetroffen wird, schon längst festgestellt worden ist. Idiophone sind nun mal schwer durch Streichen in Schwingung zu versetzen. Die einzige ausdrücklich für ein solches Instrument mit Klaviatur geschriebene Komposition – für das Kaufmannsche Harmonichord, von Carl Maria von Weber – ist 1811 entstanden und besteht aus einem Adagio und einem Rondo im Allegretto-Tempo.

Die zweite Vermutung geht dahin, daß wohl immer der Klang eine gewisse Unausgeglichenheit in den Obertönen hatte. Weber schreibt kurz nach der Fertigstellung der soeben genannten Komposition an Johann Gänsbacher: „Es war eine verdammte Arbeit, für ein Instrument zu schreiben, dessen Ton so eigen ist und so fremd, daß man die lebhafteste Phantasie zu Hilfe nehmen muß, um es gehörig wirkend mit den andern Instrumenten ins Licht zu setzen. Es ist ein Geschwisterkind der Harmonika, und hat *das* besonders eigen, daß die Oktave so besonders hervorsticht bei jedem gehaltenen Ton, weil durch Reibung von Holzstäbchen, und durch diese wieder Saiten in Schwingung gebracht werden." Die Begründung Webers ist kaum stichhaltig, aber wir müssen ihm glauben, wenn er das Phänomen der „hervorstechenden" Oktave beschreibt.

Aus diesen Gründen, und vielleicht auch aus anderen weiteren, geht eine Reihe von Experimenten zu Ende, die zwar technisch interessant sind, die jedoch praktische Schwierigkeiten nach sich zogen (gestrichene Saitenklaviere) oder aber ästhetische Bedenken zeitigten (Instrumente der letztbesprochenen Gruppe). So sind sämtliche in dieser Studie genannten Instrumente Experimente geblieben.

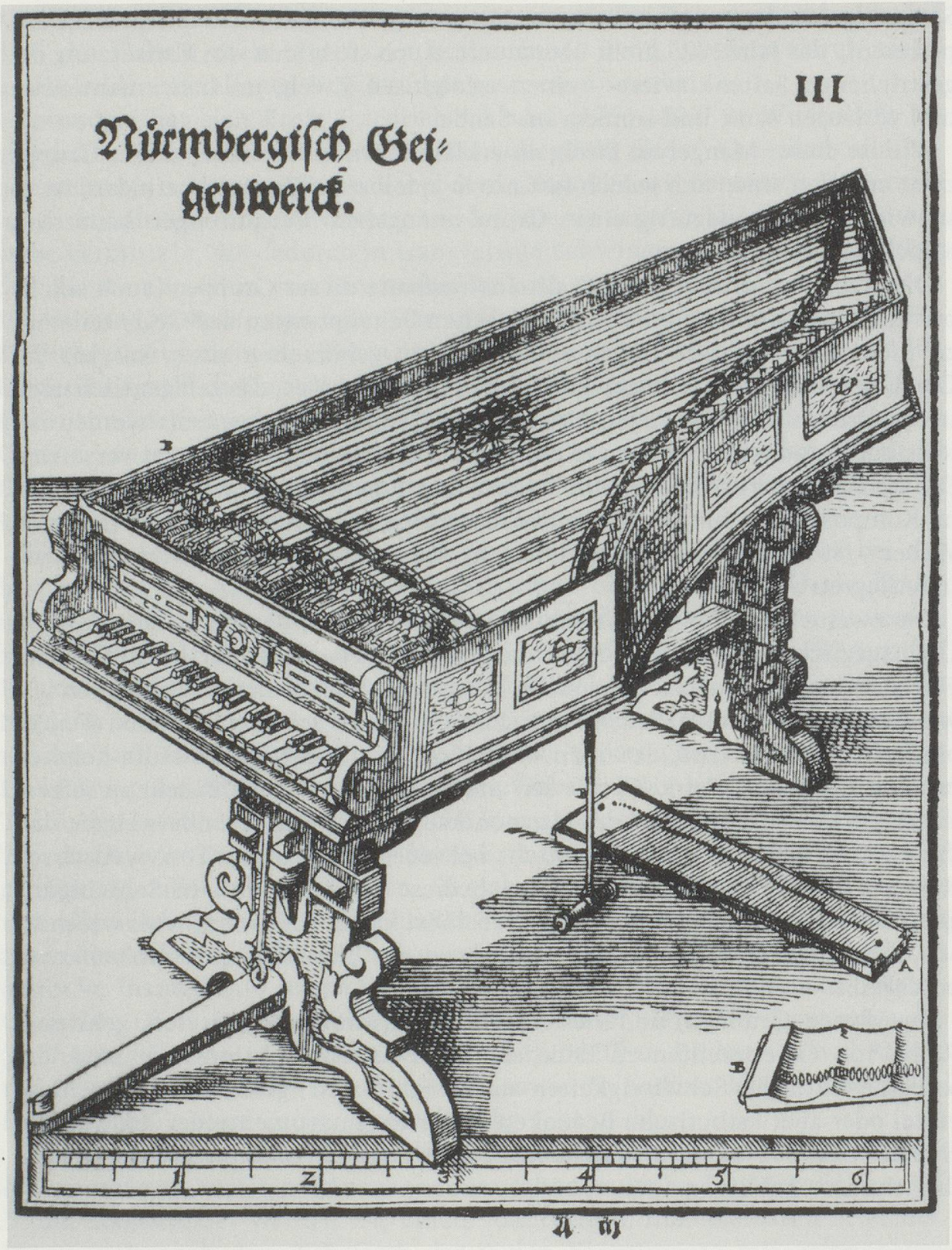


Abb. 1: Hans Haiden, Nürnbergisches Geigenwerk *(instrumentum reformatum)*, aus Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* II (Wolfenbüttel 1619).

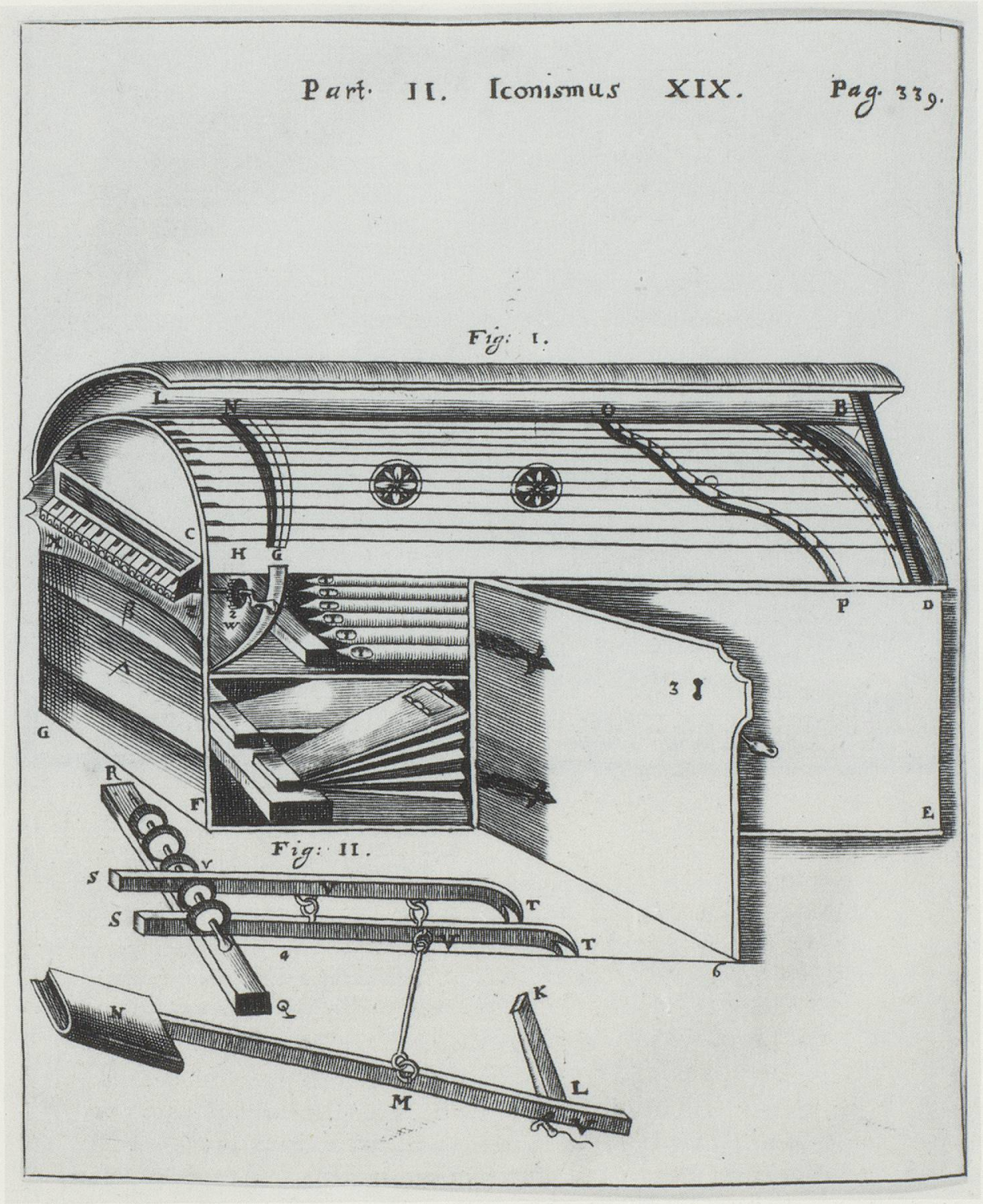


Abb. 2: Kombinationsinstrument (gestrichenes Saitenklavier, Cembalo und Orgelpositiv), abgebildet bei Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* II (Rom 1650), und bei Caspar Schott, *Magiae universalis naturae et artis* II *Acustica* (Bamberg 1674).

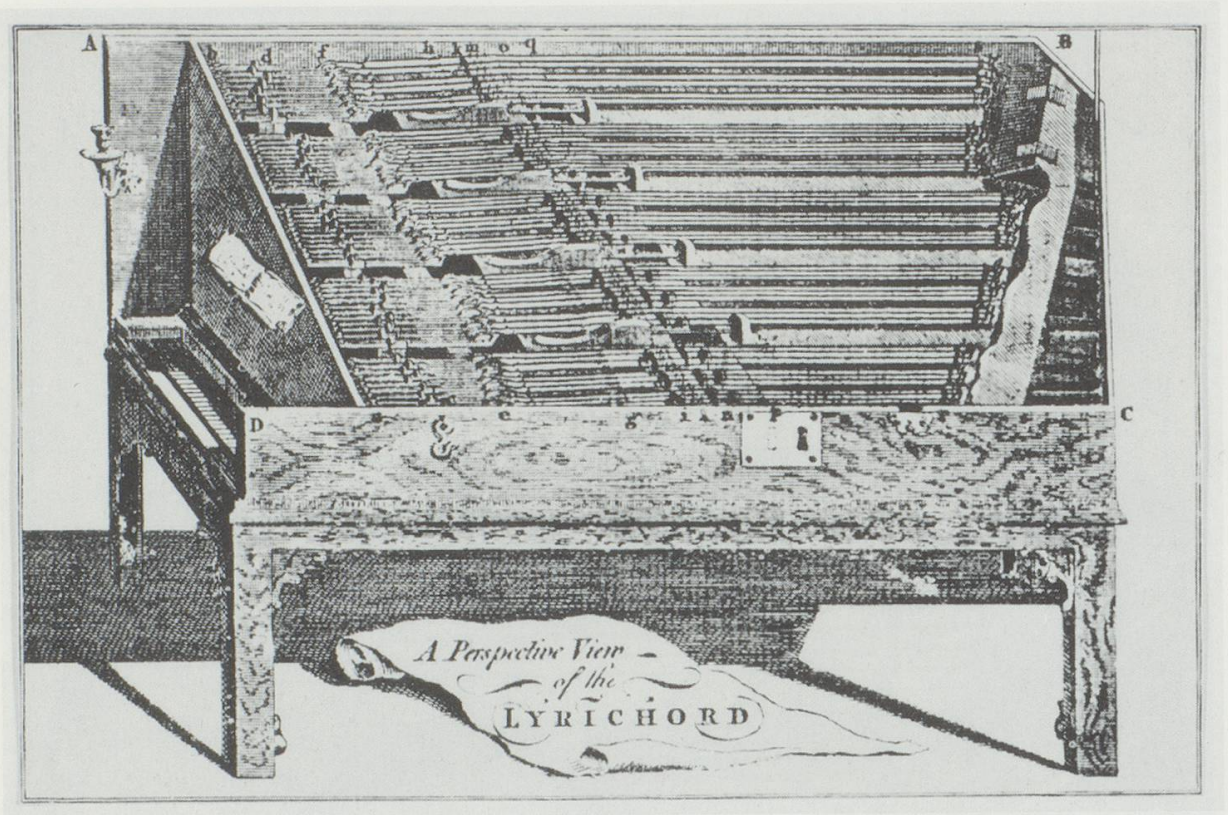


Abb. 3: Roger Plenius, Lyrichord (1741).



Abb. 4: Kombinationsinstrument (Cembalo mit gestrichenem Saitenklavier, Virginal, zwei Oktavspinetten und Orgel), wie abgebildet bei Filippo Bonanni, *Descrizione degl' istromenti armonici d'ogni genere* (Rom 1776).

QUARTETT FÜR NAGELGEIGE UND ...

Friedrich Wilhelm Rust zum 250. Geburtstag

von Michael Jappe
mit einem Beitrag von Paul J. Reichlin

1. *Kleine Huldigung an F.W. Rust*

Am 6. Juli 1989 feierte – nein, nicht „die" Musikwelt, sondern ein kleiner Kreis von Kennern und Liebhabern den 250. Geburtstag von Friedrich Wilhelm Rust.

Wer war Friedrich Wilhelm Rust? Aus der frühesten Monographie, verfaßt „vom Professor Siebigke"[1], der selbst bei Rust Unterricht genossen hatte, erfahren wir u.a. folgendes:

> „Rust wurde gebohren zu Wörlitz, einem wegen seiner Gartenanlagen berühmten Städtchen unweit Dessau, wo sein Vater Conrad Heinrich Rust, fürstl. Kammerrath und Amtmann war. Da er sich, nach dem Willen seiner Verwandten, dem Studiren widmen sollte, so besuchte er seit seinem dreizehnten Jahre die lutherische Stadtschule zu Köthen und genoß daselbst drey Jahre lang den Unterricht des verdienstvollen Rektors Ernst. Darauf bezog er 1758 die hohe Schule zu Halle und betrieb daselbst mit vielem Eifer neben der Rechtsgelehrsamkeit die schönen Wissenschaften und freyen Künste. Unter diesen letztern behielt die Musik stets bey ihm den Vorzug. Schon in seiner zartesten Jugend ließ er hiezu eben so viel Talent als Neigung blicken, obgleich damals die äußern Umstände der Entwickelung seiner Fähigkeiten nicht sehr günstig waren. Ein Hauslehrer brachte ihm die ersten Anfangsgründe der Violine bey, fand sich aber in Kurzem von seinem Schüler übertroffen – welches auch eben nicht zu verwundern war; denn der ehrliche Mann hielt es für etwas Allzugewagtes, über den vierten Ton auf der Quinte hinaufzuklimmen, und machte die gefährlichsten Anstalten, wenn er das c noch mitgreifen sollte. Auch suchte er bey Zeiten seinen Schüler vor solchen Wagstücken zu warnen. Doch der kleine Zögling kehrte sich wenig daran, weil er bald fühlte, daß eine weitere Bahn möglich und notwendig sey. Dazu hatte ihn noch Mutter Natur mit einem seltenen Gedächtniß begabt, sodaß er nicht gar zu schwere Tonstücke, die er nur einmal gehört hatte, sogleich auf dem Claviere, das er mit ebenso großem Fleiß betrieb, oder auf der Violine nachspielen konnte. Schon in seinem sechsten Jahre hatte er es so weit gebracht, daß er auf beyden Instrumenten einige Fertigkeit besaß.
>
> So wie sein Körper wuchs, so wuchs auch sein Trieb zur Musik und sein Gedächtniß. In einem Alter von 13 Jahren spielte er Seb. Bachs 24 Präludien und Fugen vom

[1] Christian Albert Siebigke, *Museum berühmter Tonkünstler*, Breslau 1801 VI: Friedrich Wilhelm Rust. Nebst einer kurzen Darstellung seines Lebens und seiner Manier.

Anfang bis zu Ende auswendig.[2] Sein Geschmack an dieser schweren Art von Composition wurde in seinen Universitätsjahren dadurch vermehrt, dass er sehr oft Gelegenheit hatte, den berühmten Fugisten Friedemann Bach zu hören und ihm die Geheimnisse seiner Kunst abzustehlen. Nicht selten bat dieser finstere und mit der Mittheilung seiner Kenntnisse etwas karge Mann Rust auf eine Fuge zu Gaste und wunderte sich dann nicht wenig, seine eignen Gedanken, die er vorher auf der Orgel vorgetragen hatte, von unserm Künstler auf das Feinste und Gelehrteste ausführen zu hören.[3]

Die Violine setzte er mit nicht geringerm Fleiße fort, ob es ihm gleich jetzt noch an Gelegenheit fehlte, auf diesem Instrumente etwas Gutes zu hören. ... Nach Beendigung seines akademischen Cursus trat er 1762 in die Dienste seines Landesherrn, des noch jetzt regierenden Fürsten, der Rusts Talente schon kannte. ... Der Beyfall seines Fürsten und einiger Kenner gaben unserm jungen Musiker neuen Muth, in der Kunst immer größere Fortschritte zu machen. Einer der größten Clavierspieler – dessen auch Hr. Burney in seinen Reisen sehr vorteilhaft erwähnt – Gottlieb Friedrich Müller, lebte damals in Dessau. Er war ein Schüler des großen Goldbergs (Anmerkung: Von Niemanden sprach Rust mit mehr Achtung, als von diesem Goldberg. Er versicherte unter andern einst dem Vf., daß Goldberg eine solche Fertigkeit im Notenlesen besessen hätte, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, vierstimmige, in vier Systeme und vier verschiedene Schlüssel geschriebene Fugen vom Blatte zu spielen.) und behandelte das Clavier mit eben so vieler Fertigkeit als Delikatesse. Rust war sein fleißigster Schüler und da er durch Bachs Fugen schon eine gewisse Fertigkeit und Präcision des Vortrags erlangt hatte, so ward es ihm nicht schwer, sich nach und nach die eigenthümlichen Schönheiten der Goldbergischen Spielart zu eigen zu machen.

...sein Fürst...that ihm den Antrag, ihn noch zu einem berühmten Meister auf der Violine zu schicken. Zu dem Ende gieng er noch im nämlichen Jahre 1762 nach Zerbst und nahm daselbst noch sechs Monate lang bey dem geschickten fürstl. Conzertmeister Höckh Unterricht. Hier lernte er zwar ein feuriges Allegro spielen, allein es blieb ihm noch immer ein Verlangen nach jenem herzschmelzenden Ausdruck des Adagio übrig, wovon er so vieles gehört und gelesen hatte, zu welchem auch schon die Empfindungen in seiner Seele verborgen lagen, und nur auf den Wink des gefühlvollen Meisters warteten, der sie hervorlocken sollte. Auch hierin wurden seine Wünsche erfüllt; denn sein gütiger Fürst ließ ihn im July 1763 nach Potsdam zu Franz Benda reisen, dessen vortrefflichen Unterricht er neun Monate lang genoß.....Was fühlte Rust bey dem ersten Adagio, das er den unnachahmlichen Benda spielen hörte! Wie lebendig erkannte er hier die grossen Vorzüge der Kunst zu rühren vor derjenigen, die bloss Bewunderung erregt!–

[2] Rust's älterer Bruder Joh. Ludw. Anton studierte 1744/45 an der Universität Leipzig und kam dort in persönlichen Kontakt zu J. S. Bach, bei dessen Aufführungen er als Violinist mitwirkte. Nach dem Tode des Vaters 1751 nahm er die Erziehung des elfjährigen Bruders in die Hand.

[3] Joh. Fried. Reichhardt, Pate von Rusts drittem Kind, berichtet im *Musikalischen Almanach* vom Jahr 1796, S. 61, daß Friedemann Bach Rust unentgeltlich in Komposition, Orgel und Klavier unterrichtete, wofür Rust als Gegenleistung dessen Korrespondenz erledigte. - Von Friedemann ging auch das Autograph der Französischen Suiten von J. S. Bach in Rusts Besitz über.

Seine Fertigkeit auf dem Clavier erwarb ihm auch in Potsdam viele Freunde. Benda selbst ließ sich oft auf diesem Instrumente von ihm vorspielen und ermunterte ihn durch seinen Beyfall. Zu nicht geringerm Nutzen gereichte ihm die nähere Bekanntschaft zweyer berühmter Männer, des kürzlich verstorbenen Fasch und Ph. Em. Bachs. Des letzteren schöne Weise, das Clavier so viel als möglich singen zu lassen, und der schöne Vortrag dieses Meisters im Adagio erregte seine ganze Aufmerksamkeit und Nacheiferung. Mit Verwunderung nahm er wahr, daß die Spielart Phil. Eman. Bachs von der Spielart Friedemann Bachs so verschieden war.

Im Jahre 1764 verließ er Benda. Der Abschied von diesem Meister gieng ihm sehr nahe und beyde unterhielten seitdem die genaueste Freundschaft.–

Im Oktober 1765 hatte er das Glück, seinem vortrefflichen Fürsten nach dem Vaterlande der schönen Künste, nach Italien zu folgen."

Über die vielfältigen Eindrücke dieser Reise berichtet Siebigke ausführlich; der Kürze halber seien hier nur die wichtigsten Namen aufgeführt, mit denen Rust Bekanntschaft schloß: Tartini, Georg Benda, Padre Martini, Farinelli, Nardini, Pugnani, daneben auch Nicht-Musiker wie Winkelmann oder Yorik. Wenden wir uns nun wieder unserer Monographie zu:

„Er kehrte über Venedig nach Deutschland zurück und langte im Juli 1766 wieder in Dessau an.

Nunmehr suchte er bey stiller Muße sich alles dessen wieder zu erinnern, was er gesehen und gehört hatte. Seine Einbildungskraft hatte einen neuen Schwung bekommen und sein Geschmack und seine Spielart erlitt manche Veränderung. Er ward Eklektiker in der Musik, suchte von jedem Virtuosen das Beste in sich zu vereinigen und bildete sich dadurch eine ganz neue, eigne Manier. Doch blieb er, im Ganzen genommen auf der Violine seinem guten Benda am meisten treu. Auf dem Claviere folgte er Eman. Bachs Grundsätzen, nur daß er eine Menge neuer Fingersetzungen theils selbst erfand, theils aus der Goldbergischen Schule hinzufügte. Wieviel er auf diesem Instrumente leistete, wissen Männer, wie Naumann, Reichardt, Hiller und die große Anzahl von Schülern, die er gezogen hat, am besten. Seine Fertigkeit in der linken Hand war außerordentlich. Die schwersten Doppelpassagen brachte er mit derselben rein und nett heraus. Spielte er Octavengänge, so blieb sein Arm in Ruhe und die Hand war allein geschäftig – so wie er bey runden Passagen die Finger gleichsam von der Hand absonderte und alle Kraft der Hand und des Arms in die Fingerspitzen concentrirte. Bewunderungswürdig war sein feiner Druck und sein schöner Ton auf dem Claviere. Diess Instrument klang ganz anders, wenn eine weniger delikate Hand sich drauf hören ließ; – und es war einer seiner Lieblingsgrundsätze, daß man aus einem und dem nämlichen Claviere eben so wohl einen guten als schlechten Ton ziehen könne, nicht viel anders als das bey der Violine der Fall ist. Darum bediente er sich des Fortepiano nur zum Akkompagnement und unterrichtete niemals auf diesem Instrumente. Es sey nicht zu leugnen, meynte er, daß der Anschlag des Fortepiano sehr von dem des Claviers verschieden sey. Ob er hierin Recht hatte, kann man bald erproben, wenn man nur einen Fortepianospieler auf dem Claviere hören will. Daher sind auch seine meisten Compositionen bloss für das Clavier gesetzt; denn viele seiner Clavierapplikaturen sind theils auf den besten Forte-piano's nicht so ausführbar, theils thun sie darauf wenig Effekt...

... Ehe ich seine Compositionen hier aufführe, muss ich noch einige Umstände seines Lebens berühren. Im Jahre 1775 ernannte ihn sein Fürst zum wirklichen

Musikdirektor; auch verheyrathete er sich in eben dem Jahre mit einer seiner liebenswürdigen Schülerinnen ...

... 1794, den 28. März, erlebte Rust ein Unglück, das ihn schwer drückte, und gewiß eine Hauptursache seines baldigen Todes war. Sein guter, hoffnungsvoller, achtzehnjähriger Sohn nämlich, ertrank bey Halle, im ersten Jahre seiner akademischen Laufbahn, in der Saale ... Die Nervenschwäche, die Rust vorher schon fühlte, nahm täglich zu; seine Heiterkeit war dahin – und 1796 den 28sten Febr. entschlief er mit dem Gedanken an seinen Sohn und an seine Hinterlassenen. –

I. Seine Compositionen, die dem Publikum bekannt geworden sind:

1. Sechs Sonaten fürs Clavier. Leipzig.
2. Vier und zwanzig Veränderungen für das Clavier über das Lied: Blühe, liebes Veilchen. Dessau 1782.
3. Oden und Lieder, zwey Sammlungen.[4] Die erste kam 1784 in Dessau heraus, die zweyte 1796 bey Griesshammer in Leipzig ...
4. Allegretto grazioso con Variazioni per il Clavicembalo. Berlin. –

II. Im Manuscript sind vorhanden:

1. Ynkle und Yariko, ein Duodrama.[5]
2. Mehrere Cantaten,[6] ...
3. Vier Dutzend Claviersonaten - aus allen Tönen.[7] ...
7. Sehr viele Compositionen für die Violine, Viole d'Amour, Guitarre, Harfe und Laute.[8] – Noch kurz vor seinem Tode componirte er Fugen für die Violine und ein Solo, das bloß auf der Quinte executirt wird. ...

Ehe ich schließe, ist es meine Pflicht, noch ein Paar Worte über die in seinen Tonstücken herrschende Empfindung hinzuzusetzen. Im Ganzen genommen läßt sich wohl nicht leugnen, daß er das Schwärmerischzärtliche am öftersten schildert. Selbst wenn er brillant wird, oder ein munteres Rondo schreibt, oder - welches gleichwohl seltner der Fall ist – wenn er den Cothurn anlegt, webt er immer das Zärtliche ein. Seine Variationen und seine Sonaten, so wie seine Kirchenstücke, beweisen dies zur Genüge. Sein Lieblingsdichter war ja Matthisson. Ich möchte ihn auch den Matthisson unter den Tonkünstlern nennen; wenigstens athmen seine Compositionen der Lieder jenes Barden ganz den ätherischen Geist, der uns in Matthisson zu süßem Mitgefühle bewegt."

[4] Darunter einige auf Gedichte von Goethe, mit dem Rust persönlich bekannt war.
[5] Desweiteren das Monodram „Colma" nach Werther sowie einige Singspiele.
[6] Weltliche und geistliche.
[7] Davon etwa die Hälfte mit begleitender Violine
[8] Das thematische Verzeichnis (s. u.) führt im einzelnen auf:
24 Sonaten für Violine + Bc, 8 Duette für 2 Violinen, 3 Sonaten für Violine solo;
9 Werke mit Viola d'Amore;
4 Sonaten für Harfe mit und ohne Begleitung, 5 Sonaten für Laute mit begleitender Violine bzw. Bratsche.

Wie Siebigkes Werkverzeichnis zeigt, wurden nur ganz wenige Werke Rusts zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, und natürlich nur die „gängigsten". Der Rest blieb Manuskript und somit unbekannt. Dem suchte der Enkel Wilhelm, Thomaskantor und Mitherausgeber der alten Bach-Ausgabe durch eine Reihe Druckausgaben zu begegnen, die aber z. T. so „frisiert" waren, daß sie eher das Gegenteil bewirkten. Auch stilisierte er Rust zum Wegbereiter Beethovens hoch, indem er die direkten Anklänge an Rust'sche Themen in einigen Werken Beethovens (z. B. *Coriolan*) überbetonte[9]. Immerhin führten diese Bemühungen dazu, daß sich die Musikwissenschaft für Rust zu interessieren oder gar für ihn zu schwärmen begann[10]:

> „In den Annalen der Forschung wird mit goldenen Lettern Rust's Name als der des letzten Vertreters des einst so blühenden Lauten-Virtuosentums verzeichnet bleiben. Und was Rust für das Clavier und die Violine schuf, das wird ihn jetzt in die Reihe neben unsere großen, in der Kunst noch lebenden Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven erheben...
>
> Darin liegt gerade das seltsam Anmutende und Reizvolle von Rust's Compositionsweise, daß wir mit voller Klarheit erkennen können: die Form ist die dreiteilige, italienisch-deutsche, die Tonsprache redet die kräftigen Bach'schen Worte, die Spielfreudigkeit haben Bach's Söhne zu dieser Höhe gebracht und die Sonne italienischer Kunst hat mit dem Glanze farbiger Klangschönheit in die Wiege des echt deutschen Kindes hineingeleuchtet. Und obwohl wir alles das deutlich sehen, jede Sonate erscheint dabei wie aus einem Guß; nicht im entferntesten wird unser musikalisches Gefühl von einer Stimmung in die andere gerissen, durch unlogischen Wechsel beleidigt und abgestoßen...
>
> Eines solchen Meisters wollen unsere deutschen Künstler vergessen? Ich fürchte es nicht. Wenn es je hehre Kunstschöpfungen gegeben hat, ihre Anerkennung haben sie sich stets errungen, und sei es erst nach hundert Jahren. Und diese, so hoffe ich zuversichtlich, soll auch noch den unvergänglichen Werken Fr.Wilh. Rust's zu Teil werden."

Eine Generation später, 1926, erschien die Dissertation von R. Czach[11] mit thematischem Verzeichnis der Instrumentalwerke; der gleiche Autor konnte schließlich rechtzeitig zum 200. Geburtstag 1939 in einem Denkmälerband[12] eine Auswahl an Klavier- und Kammermusik vorlegen.

[9] Dabei gibt es für diese Tatsache eine plausible Erklärung: Rust's Sohn Wilhelm Karl hatte in Wien näheren Kontakt mit Beethoven, der ihm auch verschiedene seiner adligen Schüler weitergab. Begabt mit einem außergewöhnlichen Gedächtnis, könnte dieser Beethoven durchaus des öfteren Kompositionen seines Vaters vorgespielt haben, von denen dann unbewußt das eine oder andere bei Beethoven hängenblieb.

[10] Max Seiffert, „Friedrich Wilhelm Rust", *AMZ* 29 (1893) 384 ff.

[11] Rudolf Czach, *Friedrich Wilhelm Rust Leben und Werke*, Diss. Berlin 1926.

[12] *Das Erbe Deutscher Musik*, Landschaftsdenkmale Mitteldeutschland Band 1.

Und heute, nach weiteren 50 Jahren, was fasziniert den Kenner und Liebhaber an Rusts Musik?

Spontan und ohne Anspruch auf Vollständigkeit dürfte er wohl anführen: Die stilistische Vielfalt, von den archaischen Fugen in den Solo-Sonaten für Violine über die schwermütige Sonate f-moll für Streichtrio ganz in der tief empfundenen Art eines Philipp Emanuel Bach, zu den einfachen Liedformen im Stil der Berliner Liederschule und den erwähnten „Vorausnahmen" Beethovens: all dies in einer unverkennbar persönlichen Tonsprache, eben der „ganz eigenen Manier". Die einschmeichelnde, „mozärtliche" Melodik bei nie banaler Harmonik und deutlichem Formgefühl. Vor allem aber eine ausgeprägte Sensibilität für ungewöhnliche Klänge und Farben, etwa in den Werken für Viola d'Amore, die sowohl von der Substanz als auch von den spieltechnischen Anforderungen zu den Perlen des Repertoires zählen, oder in der großen Sonate G-dur für Clavichord, bei der der Spieler wie in einem modernen Klavierstück ins Instrument hineingreifen muß, um Effekte wie „Pauken", „Psalterium" oder „Laute" (Flageolet-Töne) hervorzubringen, wobei diese Effekte immer streng in den kompositorischen Ablauf integriert sind.

Zeugnis von Rusts außergewöhnlichem Gespür für besondere Klänge ist auch das Quartett für Nagelgeige, zwei Violinen und Baß[13], das am 21. März 1787 in einem Liebhaber-Konzert in Dessau öffentlich aufgeführt wurde und hier nun Ausgangspunkt der folgenden „Entdeckungsreise" ist.

2. *Auf der Suche nach einem vergessenen Instrument*

Was ist eine Nagelgeige? Wer in unbekannte Gefilde aufbricht, sollte zunächst mal eine gute Landkarte zur Hand nehmen. Also konsultiere ich als ersten Schritt die bekannten Nachschlagewerke: während sich *MGG*[14] zu diesem Thema ausschweigt, heißt es im *Riemann*[15]:

> „Nagelgeige, auch Eisenvioline, Stiftspiel (ital. violino di ferro; frz. harmonie à clous de fer, violon de fer; engl. nail violin), ein von dem deutschen Violinisten J. Wilde 1744 konstruiertes Instrument, bei dem 12–24 Drahtstifte verschiedener Länge auf einem halbmondförmigen Resonanzkörper angebracht sind und mit einem mit Harz eingeriebenen derben Bogen seitlich angestrichen werden. Die Anzahl der Drahtstifte wurde später wesentlich vermehrt. Verbesserungen des Instruments erfanden Senal in Wien 1780 (15 –16 mitschwingende Sympathiesaiten) und Träger in Bernburg 1791, der das Instrument mit einer Klaviatur versah (Nagelklavier)..."

[13] „Quartetto/à/Violino diFerro/Violino Primo/Violino Secondo/e/Basso./di F.W.Rust" Autograph in D-ddr: Bds, Mus. ms. autogr. Fr. W. Rust 90,1-4, ediert von R. Czach im erwähnten Denkmäler-Band.

[14] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Basel 1949 ff.

[15] *Riemann Musik Lexikon* Sachteil, Mainz 1967.

Etwas ausführlicher sind die Informationen im *Grove*[16]:

„*Nail violin* (Fr. violon de fer; Ger. Nagelgeige, Nagelharmonika, Eisen-violine; It. violino di ferro). A friction IDIOPHONE (not a violin) consisting of metal, glass or wooden rods (which are in some cases bowed, in others struck) fastened at one end to a sounding-board. The earliest instrument to employ this method of sound production was invented in 1740 by Johann Wilde, a German violinist in St. Petersburg. The suggestion for its construction originated in Wilde's accidentally scraping the hair of his bow across the metal peg upon which he was about to hang it, and in so doing producing a musical sound of distinctive quality. The flat wooden sounding-board is usually in a half-moon shape and the metal nails are firmly fastened perpendicularly around the edge of the curved side. As these nails diminish in height the notes rise in pitch, and the chromatic nails are distinguished by being slightly bent; the nails sound an octave lower than would rods of the same length fastened at both ends or suspended (the principle is similar to the one at work in stopped pipes). The instrument was held in the left hand by a hole underneath, and the sound was produced by rubbing a strong, well-rosined, black-haired bow across the nails. In 1780 it was improved by the addition of sympathetic strings. Senal, a Viennese artist, excelled upon it. In 1791 a new oblong arrangement of it, the Nagelclavier, was produced by Träger of Bernberg (Saxony)..."

Knapp, aber sehr präzis formuliert C. Sachs[17]:

„*Nagelgeige, Nagelharmonika*, ein nach dem Zeugnis Jakob von Stählin's in Hiller's Wöchentlichen Nachrichten IV 193 von dem Bayern Johann Wilde in St. Petersburg, demnach um die Mitte 18. Jhs. erfundenes idiophones Reibspiel aus einem halb- oder dreiviertelkreisförmigen Schallkasten, in dem anfangs 12, 18 oder 24 Eisenstifte von verschiedener Länge und Dicke saßen, um, mit einem Violinbogen angestrichen, transversal zu schwingen. Später wurde die Zahl der Stifte vermehrt und ihre einfache Nagel- durch die Bügelform ersetzt. 1780 gab ihnen Senal in Wien 15 Resonanzsaiten bei. Engl. NAIL VIOLIN, dän. STAALFIOL, schw. SPIKHARMONIKA, frz. VIOLON DE FER, it. VIOLINO DI FERRO."

Eine Art kurzer Zusammenfassung der bisherigen Angaben gibt S. Marcuse[18]:

„*Nail violin* (Fr: violon de fer; Ger: Nagelgeige; It: violino di ferro), bowed friction idiophone invented by Johann Wilde of St. Petersburg ca. 1740, consisting of a circular, flat wooden resonator with a set of nails or iron pins driven into its sides. The nails were tuned by driving them more or less deeply into the wood (the shorter the nail, the higher its pitch). Originally the instr. had 12, 18 or 24 nails. It was held in the left hand by a handhole underneath and bowed with a violin bow. The number of nails increased until 37 became the usual number. Ca. 1780 Senal of Bohemia added 15 sympathetic strings and made the new model known by concertizing with it; he called it violino harmonico or Violino-Harmonika. Manufacture of the nail violin was carried on almost exclusively in Germany and Sweden. By the mid-19th c., if not before, it was obs.". Als weitere Bezeichnung erwähnt sie noch zusätzlich „semiluna".

[16] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984.
[17] Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Reprint Hildesheim 1964.
[18] Sybil Marcuse, *Musical instruments.* A comprehensive dictionary, London und New York 1975

Auch in Nachschlagewerken des 19. Jahrhunderts findet sich die Nagelgeige. So weiß z. B. das „Neu eröffnete Magazin musikalischer Tonwerkzeuge..." 1855[19]:

„*Nagelharmonica.* Der Erfinder dieses gewiß eben so sonderbaren als unbedeutenden Tonwerkzeugs, war der Kammermusikus Joh. Wilde in Petersburg, im Jahr 1744. Die ganze Geschichte besteht darin, daß achtzehn bis zwanzig Stifte von Eisendraht in einem Halbkreis auf ein Brettchen eingeschlagen sind, das ungefähr 3/4 Zoll dick ist und ebenfalls einen Halbzirkel bildet. Die Stifte oder Nägel sind vom tiefsten bis zum höchsten Ton, der erzeugt werden soll, von Stufe zu Stufe immer kürzer und dünner, um die Tonleiter darzustellen. Der Ton wird diesen Stiften durch Streichen mit einem Violinbogen entlockt. Neugierde, die Tonart solcher Nägel kennen zu lernen, veranlaßte mich zu einem derartigen Versuch, welcher mich zu meinem Erstaunen manchen wohlklingenden Ton hören ließ."

Noch ein halbes Jahrhundert früher heißt es in Kochs *Musikalischem Lexikon:*[20]

„*Nagelgeige,* oder *Nagelharmonika.* Ein Bogeninstrument, welches der ehemalige Kammermusikus Johann Wilde zu Petersburg gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erfunden hat, und auf welchem eiserne oder messingene Stifte vermittelst des Bogenstriches zum Klange gebracht werden. Es bestehet bloß aus einem ohngefähr 1 1/2 Fuß langen, und 1 Fuß breiten Bretchen, welches auf der einen Seite beynahe halbrund ist, und auf welchem 16 bis 20 Stifte von Eisen oder Messing eingeschlagen sind, von welchen, nach Verhältnis der Töne der Tonleiter, der folgende immer ein wenig kürzer ist, als der vorhergehende. Diese Stifte werden mit einem gewöhnlichen Geigenbogen zum Klange gebracht, der mit schwarzen Pferdehaaren bezogen, und stark mit Colophonium bestrichen ist, damit er die Stifte scharf genug angreife. Der dadurch zum Vorscheine kommende Ton hat einige Aehnlichkeit mit dem Tone der Harmonika; die Stifte sprechen aber theils zu schwer an, theils ist ihre Lage für den Gebrauch des Bogens zu ungünstig, als daß auf diesem Instrumente mehr, als eine Melodie von mäßiger Bewegung, die hauptsächlich sich stufenweis fortbewegen muß, herausgebracht werden könnte."

Schließlich der Bericht Jakob von Stählins in Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* 1770[21], auf den offenbar alle anderen Quellen zurückgehen:

„ ... Ferner muß ich verschiedener neuerfundener Instrumente von einem einzigen Mann erwähnen, der seit dem Antritt der Regierung der Kaiserin Elisabeth als Kammer-Musicus gedienet hat, und nunmehro Alters halber im Genuß einer Hof-Pension annoch zu Petersburg in Ruhe lebt. Dieser ist Johann Wilde aus Beyern, ein Meister auf der Violin, Viol d'Amour, und zu gleich auch ein sehr geschickter Instrumentmacher[22]. Sein Spielen ist ganz italiänisch. Wie er aber überhaupt ein Kopf voller

[19] Heinrich Welcker von Gontershausen, *Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge,* Frankfurt a. M. 1855.

[20] Heinrich Christian Koch, *Musikalisches Lexikon,* Frankfurt a. M. 1802.

[21] Jacob von Stählin, „Nachrichten von der Musik in Russland", *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen,* Leipzig 1770, 191-194.

[22] Gemäß einer Aufstellung auf Seite 165 im gleichen Bericht erhielt Wilde seine Anstellung in Petersburg im Jahr 1735.

Einfälle ist, der viel neues ersinnt, und alles was er sieht und hört, glücklich nachzumachen weis, unter andern ganz natürlich einen Bären, der an der Kette gezerret wird, einen Bärenbeißer, einen rammelnden Kater, und mehrere Thiere: so ist er dabey fähig, ein jedes Stück nach Verlangen in Französischem oder anderm National-Geschmack so vollkommen zu spielen, als der beste von derselben Nation. Ja er hat vielmahl ein einziges Stück so vielmahl auf einander gespielt, als Musici in dem Kaiserl. Orchester sich befinden, und bey jedemmahl einen jeden derselben in seinem eignen Ton, Strich, Manier, und Grimassen so vollkommen vorgestellt, als wenn in der That einer nach dem andern sich hören ließe.
Von seinen curiösen Inventionen, die er allhier selbst ausgedacht, selbst gearbeitet, und zu Stande gebracht hat, will ich nur die vornehmsten Stücke anführen.... 8. Eine eiserne *Nagel-Geige*, sonst auch von mir das Wildische Nagel- oder Stifftspiel genannt. Es besteht aus einem halbrund oder in Hufeisen-Gestalt ausgeschnittenen Bretgen, etwan 1 1/2 Fuß lang und 1 Fuß breit, auf welchem 12, 18, oder 24 eiserne gemeine Nägel oder Stiffte eingeschlagen sind, je einer länger als der andre oder tiefer eingeschlagen, nach dem Verhalt, daß einer nach dem andern immer einen ganzen oder halben Ton höher schwirre oder klinge, wenn man mit einem gewöhnlichen Fiedelbogen, der wohl mit Kolophonium bestrichen seyn muß, daran streicht. Es ruht auf befestigten Kugeln oder niedrigen Füßen, und kann, damit es sich beym Spielen nicht verrücke, an jedem Tisch angeschraubt werden. Sonst kann man auch am Boden dieses Nagel-Spielbrets einen vorragenden Stiel befestigen, woran man das Instrument mit der linken Hand halten, und dem Strich des Bogens mit der rechten Hand entgegen wenden kann, wie man will. Darauf nun kann man so gut als auf einem andern Instrument, das mit dem Bogen tractirt wird, alle Melodien mit einem besondern Klang spielen. Der Erfinder dieses sehr wohlfeilen Instruments hat bey Hofe im Concert, und bey dem Intermezzo und Balletten im Orchester, mit aller Zuhörer Beyfall und Bewunderung darauf gespielt. Der Schall davon ist so durchdringend, daß man es mit Anmuth durch ein ganzes Concert von stark besetztem Orchester durchschwirren hört. Er ist, wie er mir erzählt hat, von ungefähr auf diese Erfindung gerathen, als er in seiner Werkstube einen Fiedelbogen an die Wand hängen wollen, und mit demselben unversehens an einen in der Wand festen Nagel angefahren: da er denn einen unerwarteten Klang gehört darauf mit Fleiß noch einmal mit dem Bogen über diesen Nagel und andere Nägel mehr gefahren, bey jedem, nachdem er kürzer oder länger, dicker oder dünner war, einen unterschiedenen tiefern oder höhern Ton angetroffen, und also auf den Einfall gerathen, eine Octav von Nägeln nach unterschiedener Länge oder Stimmung auf ein besondres Brettgen, oder eigentlich zuerst nur in die Thüre seiner Werkstube, zu schlagen; wodurch das neue Instrument gar bald in vollen Stand gerieth. ... "

Schalten wir hier einen kleinen Zwischenhalt ein und ziehen ein rudimentäres Fazit: auf einem halbkreisförmigen Resonanzkörper mit flachem Boden und Decke sind 12 und mehr Metallstifte in stufenweiser Tonfolge eingelassen, die mit einem rauhen Streichbogen in Schwingung versetzt werden. Und was noch? Da drängen sich wohl eher Nebengedanken auf wie: wer hat hier von wem abgeschrieben? Woher stammt die Jahreszahl 1744? Warum gibt nur C. Sachs seine Quelle an? Wieso bezeichnen gerade die modernsten Nachschlagewerke Weiterentwicklungen des Instruments gedankenlos als „Verbesserung" bzw. „improvement"?....

Trotz aller Beschreibungsversuche ist unsere Vorstellung von dem Instrument noch recht vage. Besuchen wir also als nächste Etappe auf unserer Suche das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und das Stadtmuseum München, um am konkreten Objekt weitere Aufschlüsse zu erhalten. In Nürnberg sind zwei Nagelgeigen ausgestellt; die eine (Signatur MIR 623, Abbildung 1) überrascht zunächst durch ihr kunstvolles Korpus, keineswegs nur ein „Brettgen", sondern ein schön gearbeiteter zweistöckiger Klangkasten mit drei kunstvoll geschnitzten Rosetten und der Inschrift IMW 1783 (Möglicherweise Johann Michael Willer). Die Nägel beginnen links beim kleinen g, dem tiefsten Ton der Violine, und sind in der Art einer Klaviatur, aber natürlich halbkreisförmig, angeordnet: Vorn am Rand die „weißen Tasten" (kurze Stifte), leicht zurückversetzt die „schwarzen Tasten" (lange Stifte). Zwischen den Halbtönen h–c und e–f ist jeweils ein kleiner Zwischenraum ausgespart. Damit der Bogen oben nicht über die Nägel hinausrutscht, läuft über die ganze Reihe der Nägel eine durchgehende Führungsleiste aus Eisen, die von separaten Stiften gehalten wird. Der Bogen, der als dem Instrument zugehörig angegeben ist, erweist sich als fein gearbeiteter Violinbogen etwa halber Länge. Der Klang, den wir dem Instrument entlocken können, erinnert am ehesten an den einer Glasharmonika bzw. an ein angeriebenes Trinkglas, von bekannten Instrumenten am meisten an eine Traversflöte. Der Ton scheint in der Nähe nicht sehr stark, ist aber offenbar sehr tragfähig in die Weite. Das zweite in Nürnberg ausgestellte Instrument (MI 622) ist kleiner und viel einfacher gearbeitet: Keine chromatischen Zwischentöne, keine Führungsleiste, dafür sind die Stifte viel länger. Interessant ist aber die große Öffnung im Boden, die offensichtlich dazu dient, das Instrument in der linken Hand festzuhalten[23]. (Die Hand schlüpft dabei etwa so in das Instrument wie in eine Kasperle-Figur.) Der angeblich dazugehörige Bogen ist in diesem Fall ein recht grober abgeschnittener Cello-Bogen.

Von den unrestaurierten Nagelgeigen im Magazin des Nürnberger Museums interessiert uns die mit MI 43A signierte: Sie weist am Boden Haken und Metallwirbel auf zum Einspannen von Resonanzsaiten; diese verlaufen also längs des Bodens, was zusätzliche Füßchen bedingt (siehe Abbildung 2).

Im Stadtmuseum München stoßen wir auf weitere Varianten bei einer großen Nagelgeige mit 35 Tönen ($g–f^3$), ins späte 18. Jahrhundert datiert, die dem Auge schon recht „biedermeierlich" erscheint. Auch hier haben wir einen doppelstöckigen Klangkörper, doch sind die Stifte im oberen Korpus seitlich

[23] Dies ist aber nur bei kleineren Nagelgeigen und bei spezieller Vorrichtung im Boden möglich, nicht generell, wie man auf Grund der Angaben im *Grove* meinen könnte.

eingetrieben und haben alle die Bügelform, wie sie bei Sachs erwähnt ist. Dabei bilden die diatonischen Bügel die obere Reihe, die chromatischen, leicht vorstehend, die untere. Darüber wieder eine Führungsleiste und in der Mitte des Instruments eine schöne große Rosette, beides Feinheiten, die eine ähnlich konzipierte Nagelgeige im gleichen Museum nicht aufweist.

Hier ist wieder ein kleiner Zwischenhalt fällig. Wenn ich auf dem eingeschlagenen Weg weiterkommen möchte, ist es nun unumgänglich, auf einem (eigenen) Instrument praktische Erfahrungen zu sammeln. Soll ich mir also eine Nagelgeige nachbauen lassen? Aber von wem? Wie ist eine Nagelgeige überhaupt konstruiert, d. h. wie sieht sie „innen" aus? Während ich noch zaudernd abwarte, bietet unverhofft Sotheby's als „Deus ex machina" zur Auktion an: „*A Rare Nail Violin, German, third quarter of the 18th Century* the sycamore body of semi-circular form with ebony moulding around the lower edge, the table pierced by two C-holes, thirty seven graduated iron nails, compass c^1 to b^3, the accidentals bent inwards, with iron guide rail parallel with the tips of the naturals, width 16 1/8 in. (41.3 cm.)." (Siehe Abbildung 3 und 4.)

Es gelingt, diese Rarität zu ersteigern, und – weiterer Glücksfall – Geigenbaumeister Paul J. Reichlin erklärt sich bereit, sie zu restaurieren. Hier folgt nun mit seinen eigenen Worten, was er am Beispiel dieses Instruments über den Konstruktionsvorgang zu sagen weiß:

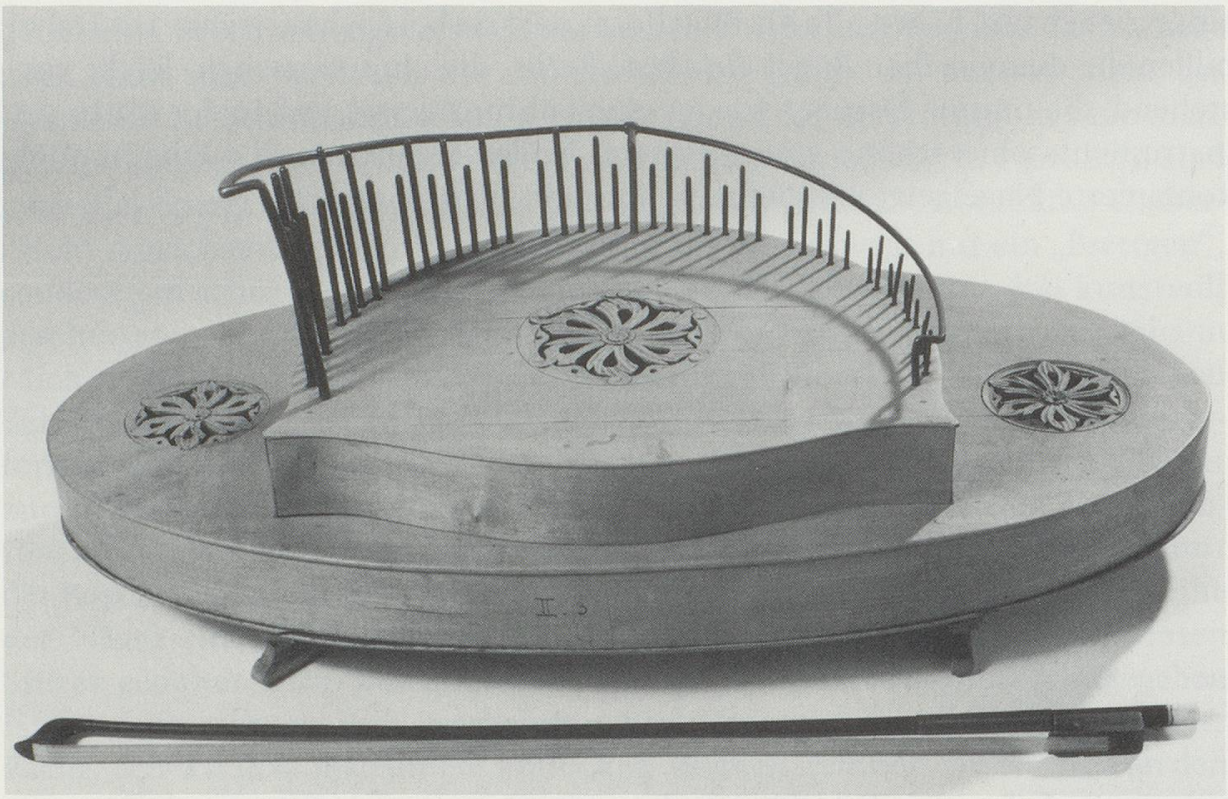


Abb. 1: Nagelgeige, signiert IMW 1783, mit dazugehörigem Bogen. Nürnberg, Germanisches National-Museum, Slg. Rück MIR 623.

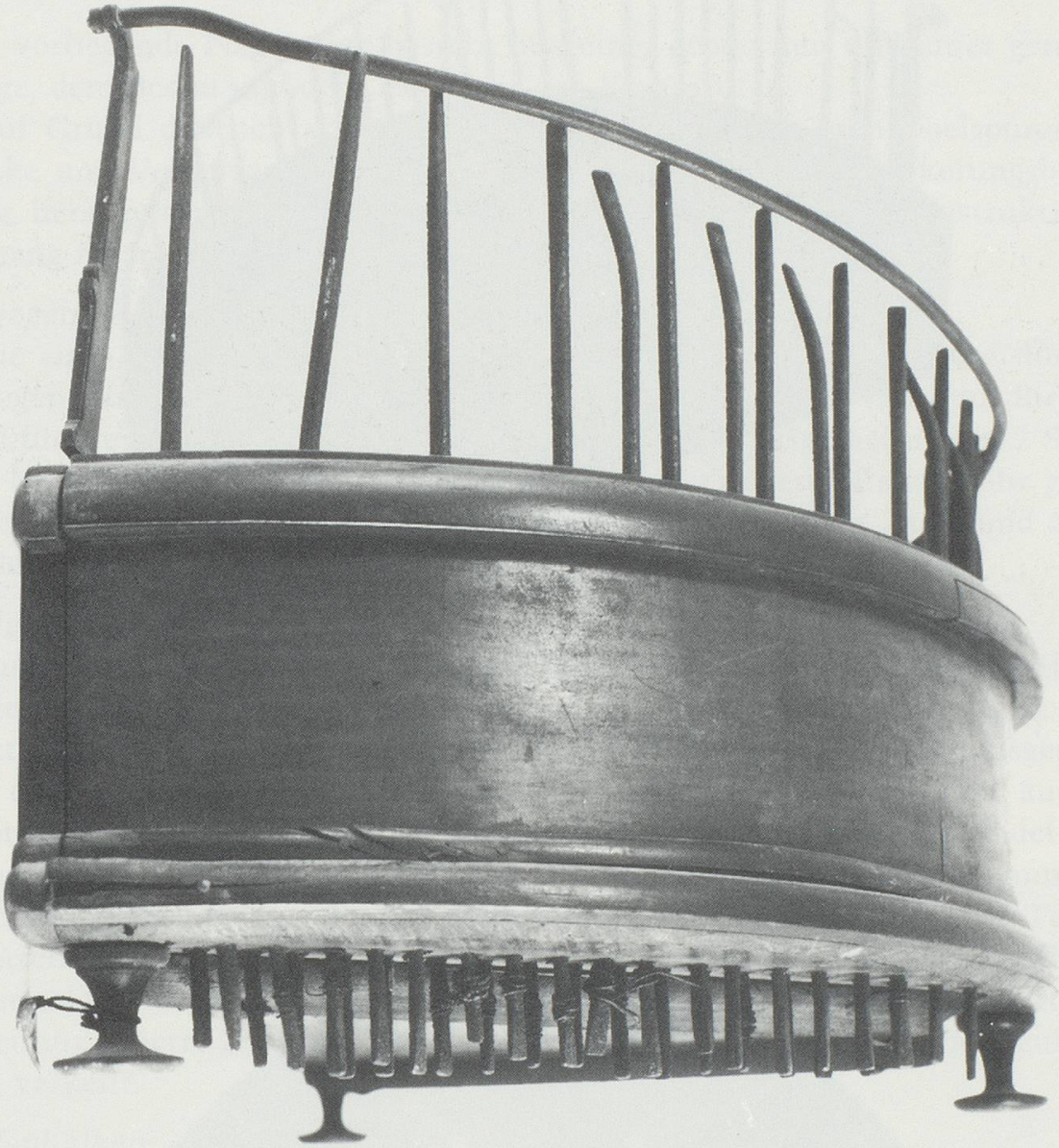


Abb. 2: Bodenansicht einer Nagelgeige mit Aufhängevorrichtung für Resonanzsaiten. Nürnberg, Germanisches National-Museum, MI 43 A.



Abb. 3: Deutsche Nagelgeige, Drittes Viertel des 18. Jahrhunderts.

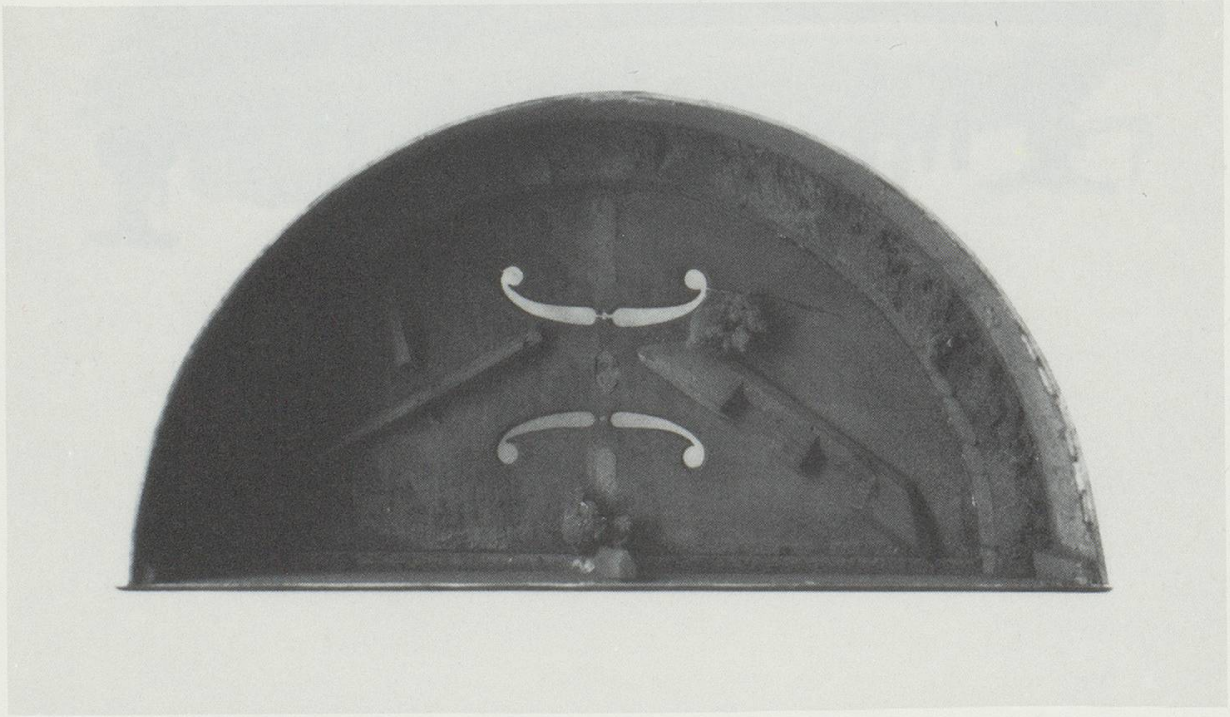


Abb. 4: Dieselbe Nagelgeige von innen, vor der Restauration.

3. *Zur Nagelgeige aus der Sammlung D. und M. Jappe*

von Paul J. Reichlin

Die vorliegende Nagelgeige besteht aus einer gebogenen und einer geraden Zarge, dem Boden und der Decke mit den Klangstiften.

Auf Grund deutlich erkennbarer Arbeitsspuren wie Zahnhobelspuren an Decke und Vorderzarge, Säge- und Raspelspuren an der Verankerungsbereifung, herabgetropftem, überflüssigem Leim, versuche ich den Konstruktionshergang zu erklären.

Gebogene Zarge

Die eine *Zarge* (Dicke: 2,1 – 2,4 mm) aus Ahornholz wird halbkreisförmig gebogen. Eine dicke *Bereifung* (Höhe: 25,5 mm, Breite: 26,5 mm) aus Birkenholz für diese Zarge wird mit der gleichen Rundung ausgesägt und in 2 Stükken (in der Mitte 5,1 cm übereinandergeplattet) am oberen Rand an die gebogene Zarge geleimt. Diese Bereifung fixiert die Rundung der Zarge und dient zugleich zur Verankerung der Stifte.

Bodenbrett

Nun kann die gebogene Zarge auf das *Bodenbrett* (Dicke: 3,2 mm) aus Ahorn gestellt und aufgezeichnet werden. Das so erhaltene, halbkreisförmige Bodenbrett wird auf der gebogenen Seite mit 6 mm überstehendem Rand ausgesägt. Auf diesen Rand wird eine gebogene *Außenbereifung* (Höhe: 3,4 mm) aus gefärbtem Nußbaum aufgeleimt, mit Holznägeln gesichert und abgerundet.

Auf der inneren Seite dieses Randes, mit einem Abstand von 3 – 5 mm, ist eine *Bereifung* (Höhe: 3 – 3,6 mm, Breite: 12 mm) in 2 gleichen Teilen (Viertelkreise) eingeleimt und ebenfalls mit Holznägeln gesichert. In die so entstandene, halbkreisförmige Nut wird die bereits gebogene und mit der Bereifung fixierte Zarge eingeleimt und von innen her mit Längsholz zusätzlich verkeilt.

Bodenbalken

Auf der Innenseite des halbkreisförmigen Bodens ist radial, im rechten Winkel zur Geraden, ein *Bodenbalken* (Höhe: 12 mm, Breite vorn: 9,9 mm, Breite hinten: 9,4 mm) eingeleimt. Er besteht aus sehr weitjähriger Fichte mit liegenden Jahren. Der Bodenbalken ist auf beiden Seiten dachförmig abgeschrägt.

Auf der geraden Seite des Bodens ist eine *Bereifung* (Höhe: 4 mm, Breite: 4 mm) aus Ahorn bündig zum Rand eingeleimt.

Vorderzarge

Die gerade *Vorderzarge* (Dicke: 2,8 – 3,2 mm) muß nun oben mit einer Bereifung versehen werden. In ihrer Mitte wird ein *Balken* (Höhe: 11,8 mm, Dicke: 7,4 mm) quer aufgeleimt aus grobjähriger Fichte mit liegenden Jahren, auf beiden Seiten ebenfalls dachförmig abgeschrägt.

An den beiden Enden der gerundeten Zarge sind innen 2 Eckklötze (Breite: je 9 mm, Dicke: unten 7 mm, oben 11 mm; unten 8 mm, oben 13 mm) eingeleimt. Schließlich kann die gerade Vorderzarge über den Boden und an die gerundete Zarge mit den Eckklötzen geleimt werden. Somit sind Boden und Zargenkranz fest miteinander verbunden.

Decke

Jetzt muß noch die *Decke* (Dicke: 3,1 – 3,5 mm) vorbereitet werden. Sie besteht ebenfalls aus Ahorn. In der Mitte sind 2 C - Löcher in Längsrichtung ausgeschnitten. Diese sind, wie auch bei Gamben - C - Löchern üblich, ziemlich stark unterschnitten. Auf der Innenseite der Decke ist ein Querbalken – wieder aus sehr weitjähriger Fichte mit liegenden Jahren – radial, im rechten Winkel zur geraden Seite eingeleimt; der Balken kommt also unter die C - Löcher zu liegen und wurde deshalb an diesen 2 Stellen ausgespart.

Nun kann die vorbereitete Decke auf den Zargenkranz mit den verschiedenen Bereifungen geleimt werden.

Klangstifte

Nachdem der Korpus der Nagelgeige fertig ist, müssen die Klangstifte eingesetzt werden. Dafür werden dem gebogenen Rand entlang, im Abstand von 10 und 13 mm, konische Löcher durch die Decke in die Birkenbereifung gebohrt, in die dann die Klangstifte eingeschlagen werden können. Die Klangstifte sind aus Eisen und von Hand geschmiedet. Links ist der am tiefsten klingende, also *längste Klangstift* (vorstehende Länge: 114 mm), rechts der am höchsten klingende, also *kürzeste Klangstift* (vorstehende Länge: 46 mm), eingepaßt.

Die Stifte sind chromatisch angeordnet. Damit man sie einzeln gut anstreichen kann, sind sie in leicht verschobenen Ebenen eingepaßt. An den oberen Enden sind Feilenspuren zu erkennen, die vom Stimmen herrühren. Außerdem sind außen und in der Mitte 3 Halterungen angebracht, die die Führungsschiene tragen. Diese Schiene verhindert das Abgleiten des Bogens beim Spielen. Sie besteht aus einem Stück Eisendraht, das in der gleichen Rundung wie die gebogene Zarge den oberen Enden der Klangstifte, ohne diese zu berühren, entlang geht.

Am Boden befinden sich 3 scharfe Messingstifte, mit denen das Instrument zum Spielen sicher auf der Unterlage steht.

Der Klang der Nagelgeige ist zart, dem der Glasharfe vergleichbar. Musiker suchten mit Hilfe der Instrumentenbauer nach neuen Klangmöglichkeiten, die sie bis zu einem gewissen Grad ausschöpfen konnten.

Das Instrument ist in sehr gutem Zustand. Außer einem Schwundriß im Boden, den ich ausgesetzt habe, mußten alle Balken und einige Stellen neu geleimt werden.
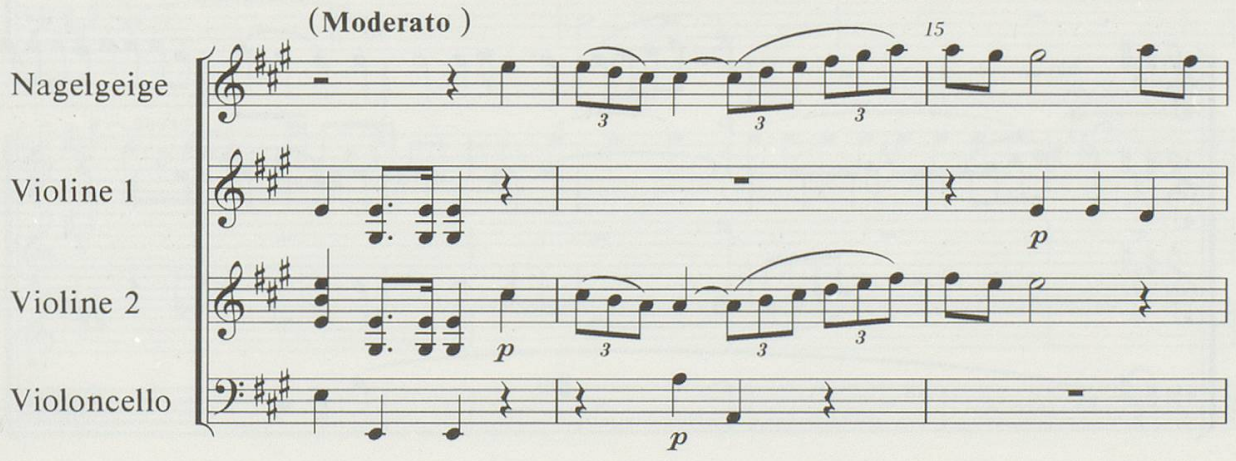
4. *Coda: Erste spieltechnische Erfahrungen*

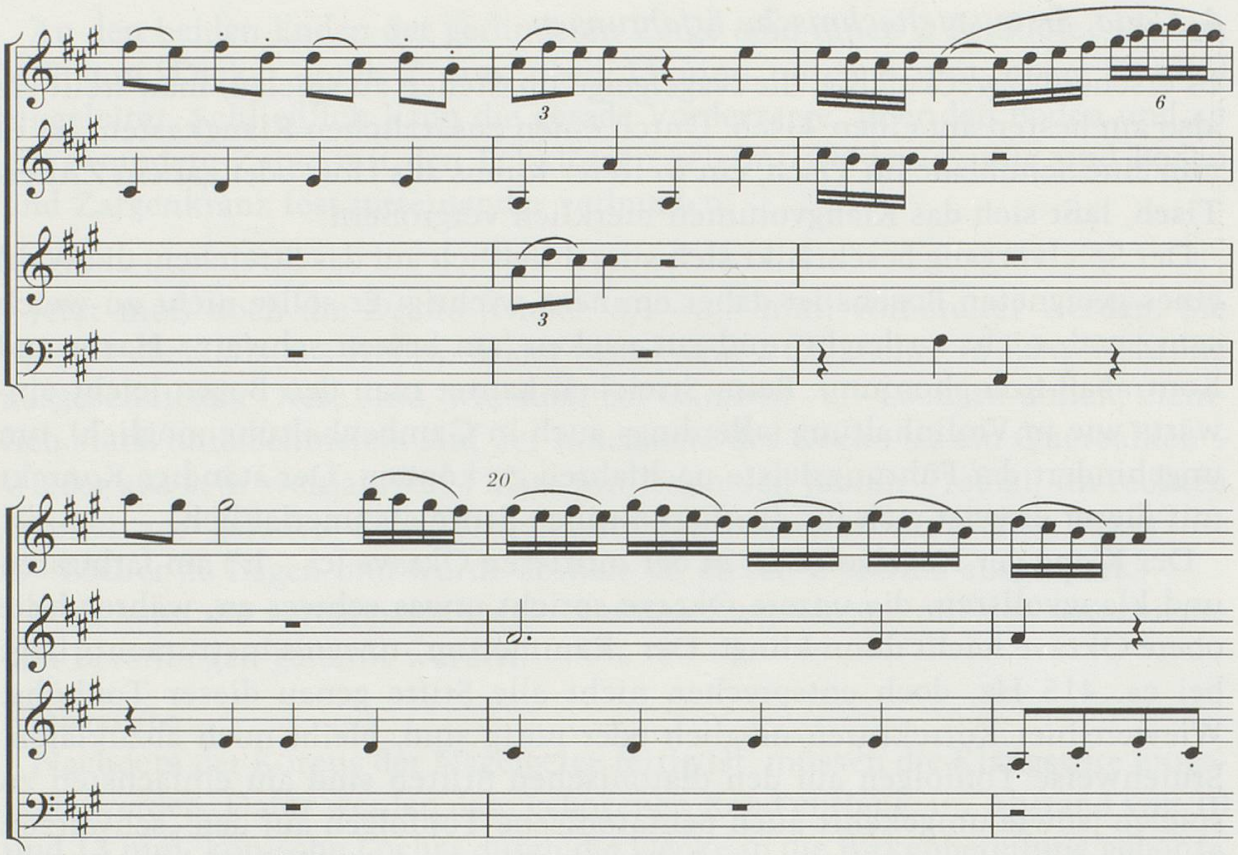
Es erscheint zweckmäßig, die Nagelgeige im Stehen zu spielen; man stellt sie also am besten auf einen Tisch. Durch einen zusätzlichen Klangkasten, sei es nun eine Schublade im Tisch, ein weiterer Kubus aus Holz oder gar ein Zither-Tisch, läßt sich das Klangvolumen merklich vergrößern.

Der Spielvorgang beschränkt sich ausschließlich auf das Streichen; die Wahl eines geeigneten Bogens ist daher eminent wichtig: Er sollte nicht zu weich sein, auch nicht zu leicht, und gut packen (am besten schwarze Haare und Kontrabaß-Kolophonium). Beim Streichen kantet man den Bogen leicht einwärts wie in Violinhaltung (allerdings auch in Gambenhaltung möglich), um ungehindert der Führungsleiste nachfahren zu können. Der ständige Kontakt mit dieser erweist sich für die diatonischen Stifte als unerläßlich.
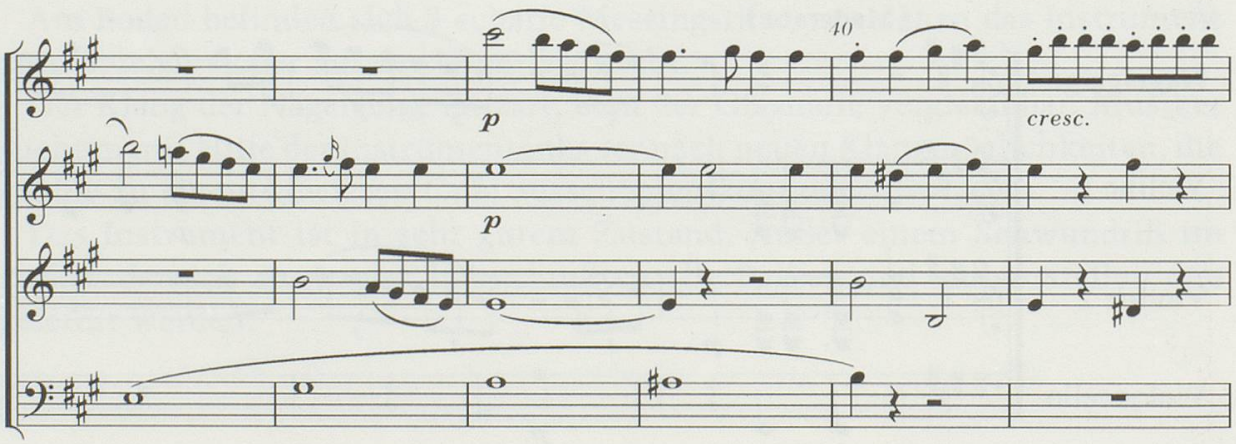
Der Klang der Nagelgeige ist in der mittleren Oktave (c^2 – h^2) am farbigsten und klangvollsten; die untere Oktave spricht etwas schwer an, während die obere Oktave leicht dünn klingt. Der „Kammerton" unseres Instruments liegt bei ca. 415 Hz, doch entsprechen nicht alle Stifte genau dieser Tonhöhe. Wieweit hier Korrekturen möglich oder nötig sind, bleibt noch abzuklären. Stufenweise Tonfolgen auf den diatonischen Stiften sind am einfachsten zu spielen (sowie umgekehrt auch pentatonische Tonfolgen auf den „schwarzen Tasten", was aber von wenig praktischem Wert ist). Hierbei sind im Prinzip alle Artikulationsarten möglich, die bei Streichinstrumenten zur Verfügung stehen. Dreiklangsfigurationen sind hingegen weniger günstig, mehrstimmige Akkorde gar unmöglich. Das Wechseln zwischen „weißen Tasten" und „schwarzen" erfordert einige Geschicklichkeit, besonders wenn häufig und unregelmäßig zu wechseln ist.

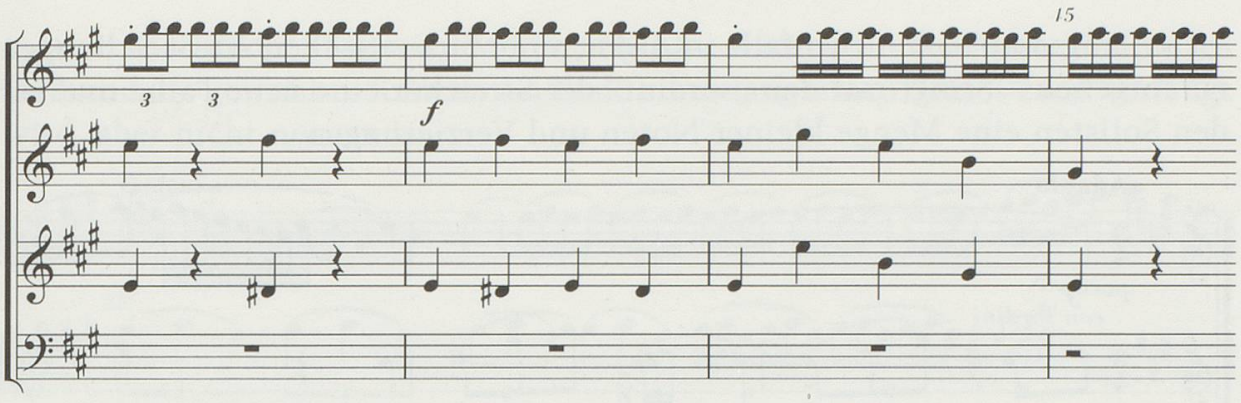
Wenden wir uns nun wieder dem Quartett von Rust zu, dem Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Das dreisätzige Werk – ein Sonatensatz und ein Rondo umrahmen den langsamen Mittelsatz in Liedform – ist fast mehr in der Art eines Miniatur-Konzertes geschrieben denn als kammermusikalisches Quartett. „Solist" ist also hier die Nagelgeige, die daher auch erst nach einer „Tutti"-Exposition der Streicher beginnt).
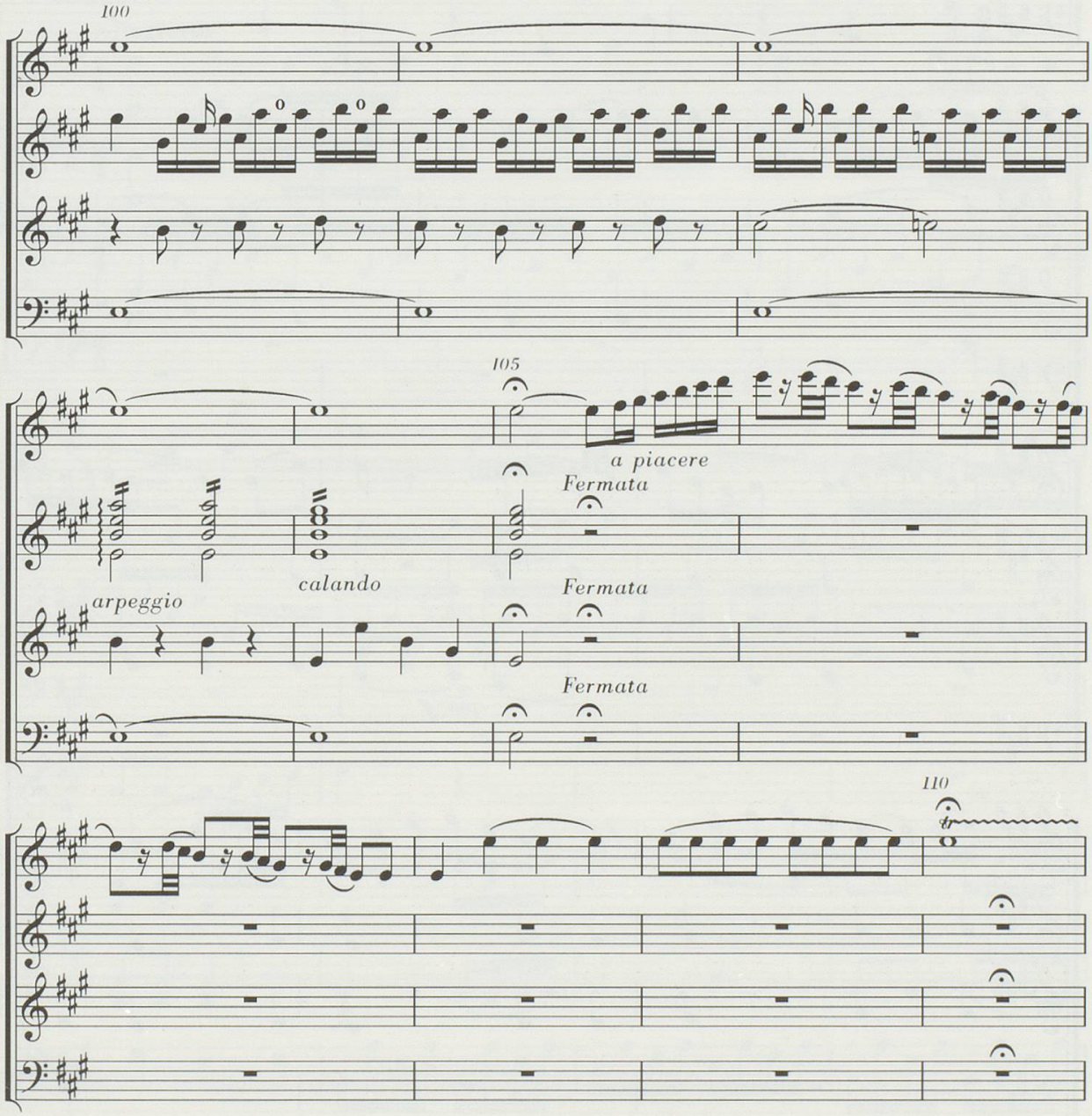




Auch das Seitenthema wird zuerst von den beiden Violinen eingeführt, bevor es die Nagelgeige aufnimmt und in einer Tonrepetitionsfigur weiterführt, die im weiteren Verlauf des Satzes eine recht gewichtige Rolle spielt. Der Ton „dis" – in A-dur leiterfremd, aber für die Dominante notwendig – wird dabei geschickt den Geigen überlassen).

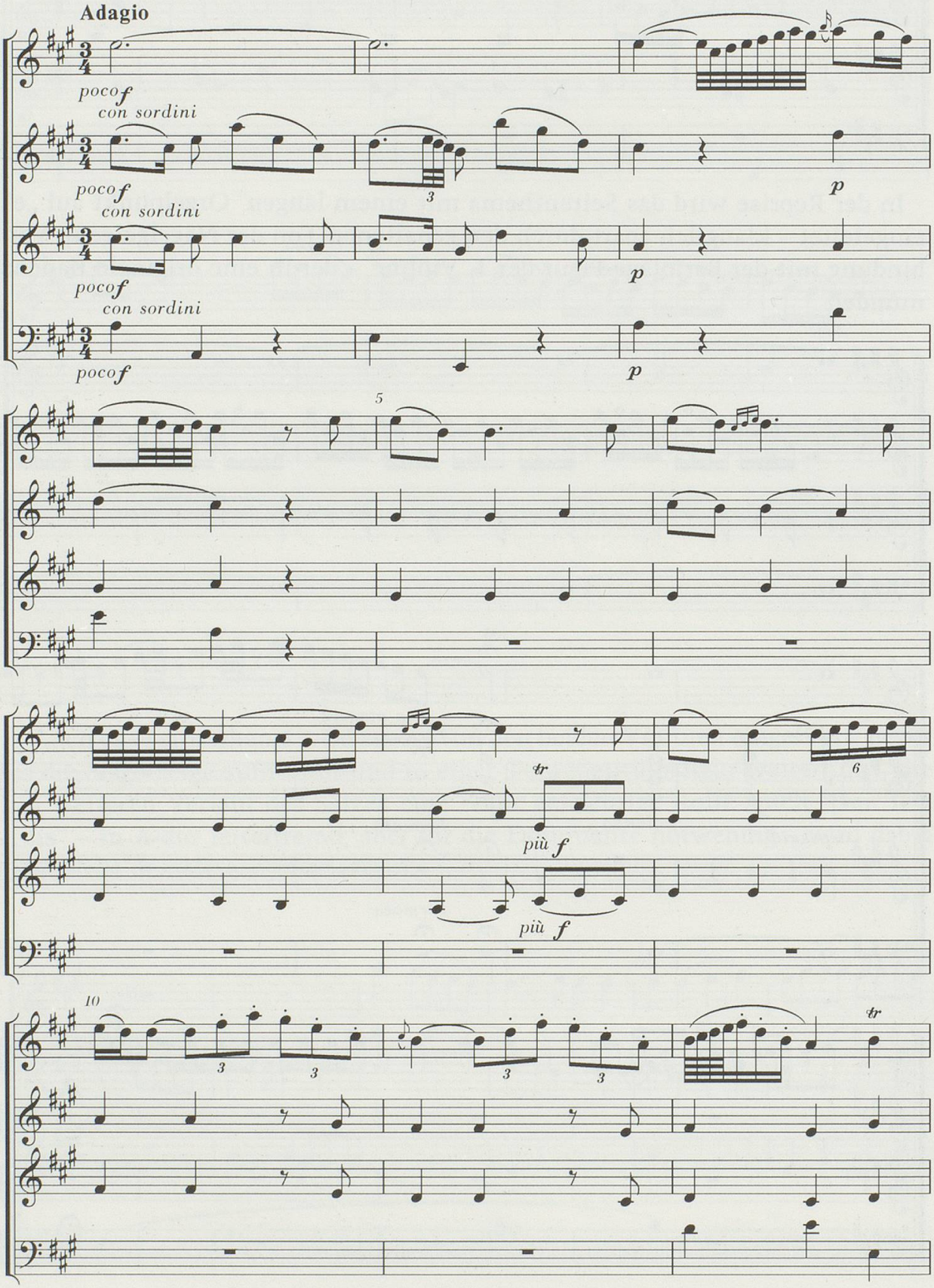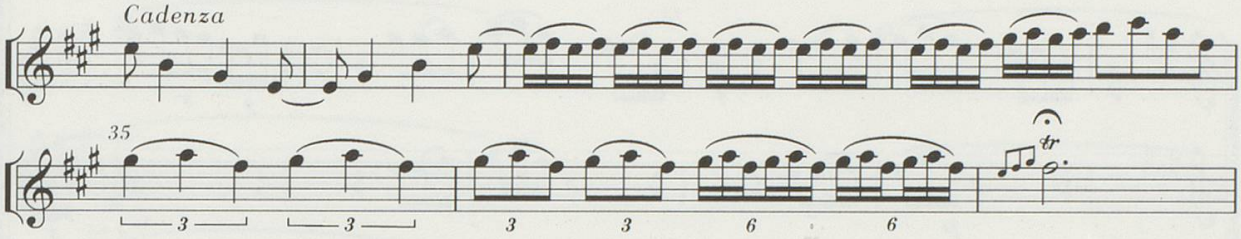




In der Reprise wird das Seitenthema mit einem langen Orgelpunkt auf „e“ eingeleitet – klanglich apart durch den gehaltenen Ton der Nagelgeige in Verbindung mit der Bariolage-Figur der 1. Violine – der in eine originale Kadenz mündet.
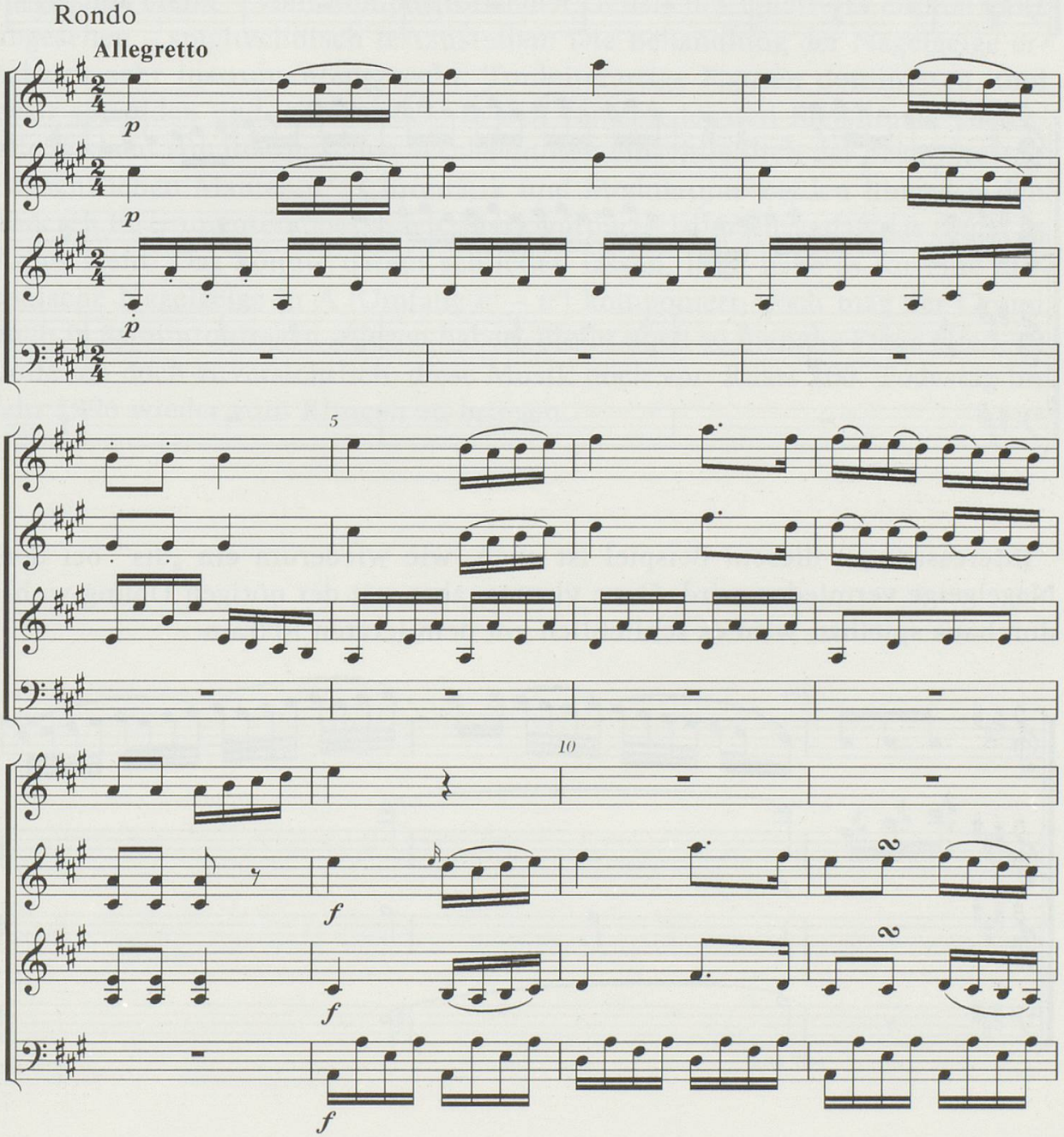


Der langsame Satz – ebenfalls in A-dur, um chromatischen Ausweichungen zu entgehen – bringt mit den „sordini" der Streicher eine neue Farbe und für den Solisten eine Menge kleiner Noten und Verzierungen.



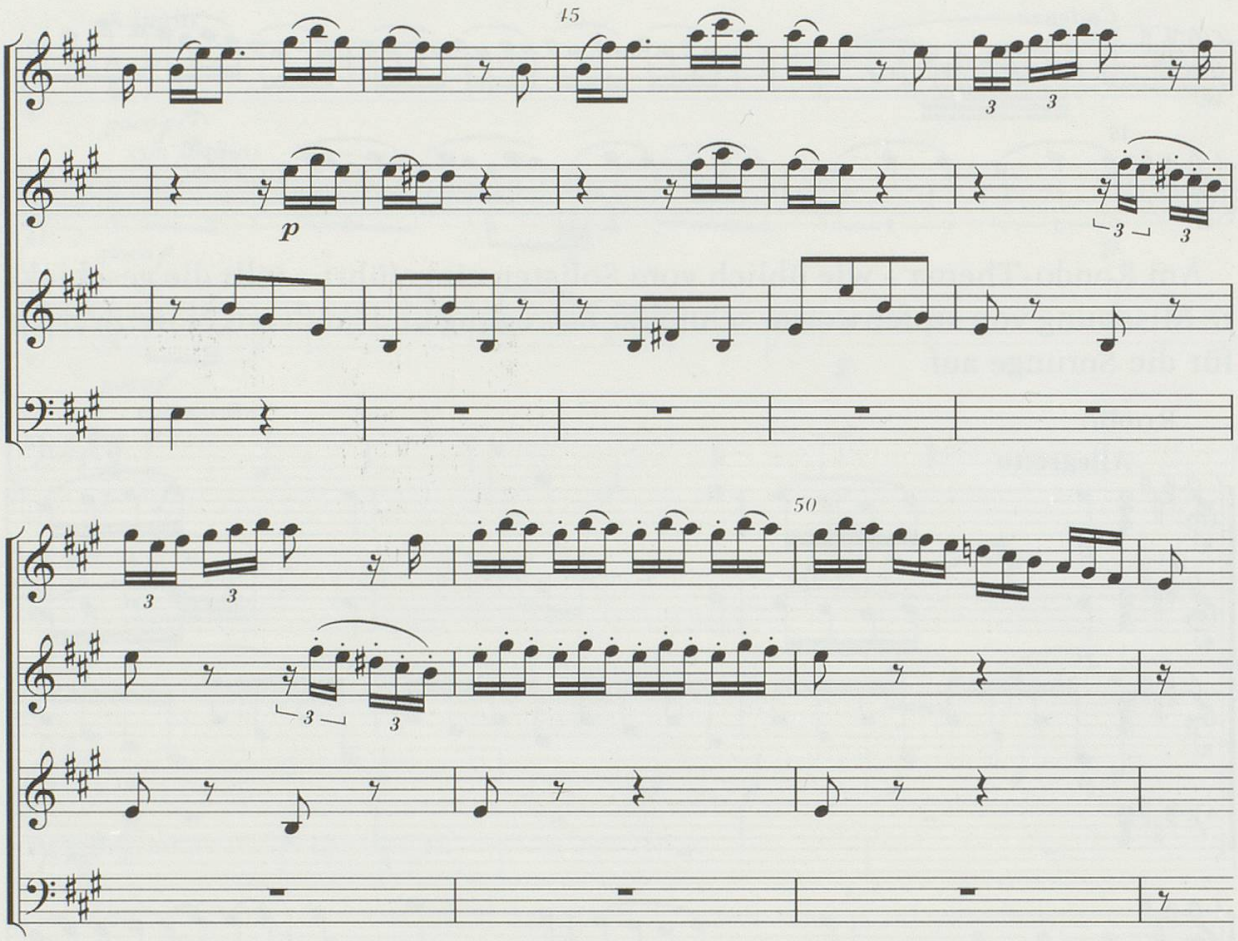
Auch hier findet sich wieder eine originale Kadenz (in der Mitte des Satzes während die gewohnte Kadenz am Ende eines langsamen Satzes zwar verlangt wird, aber nicht notiert ist.
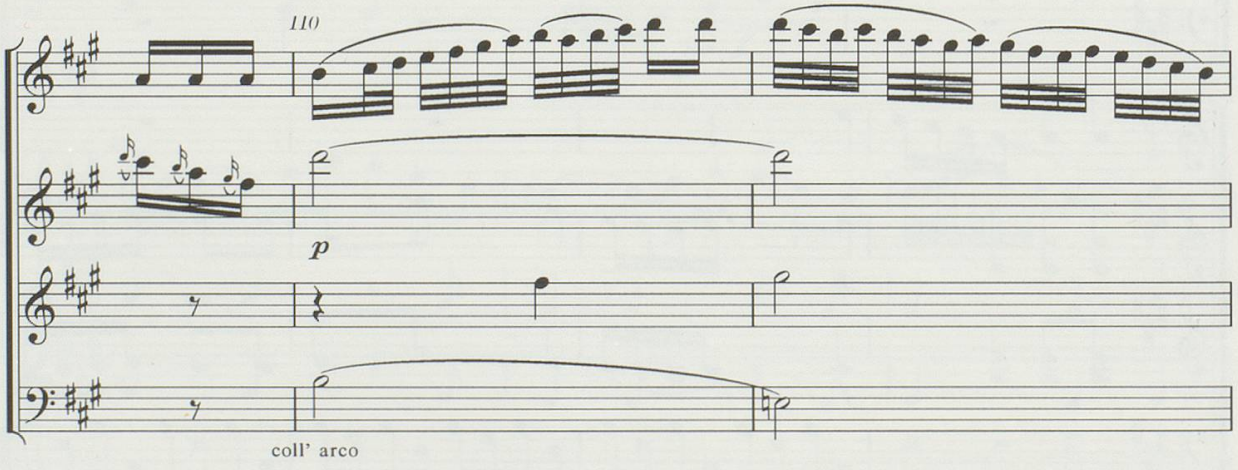


Am Rondo-Thema – wie üblich vom Solisten eingeführt – fällt die geschickte Mischung von stufenweiser schneller Bewegung und größeren Notenwerten für die Sprünge auf.
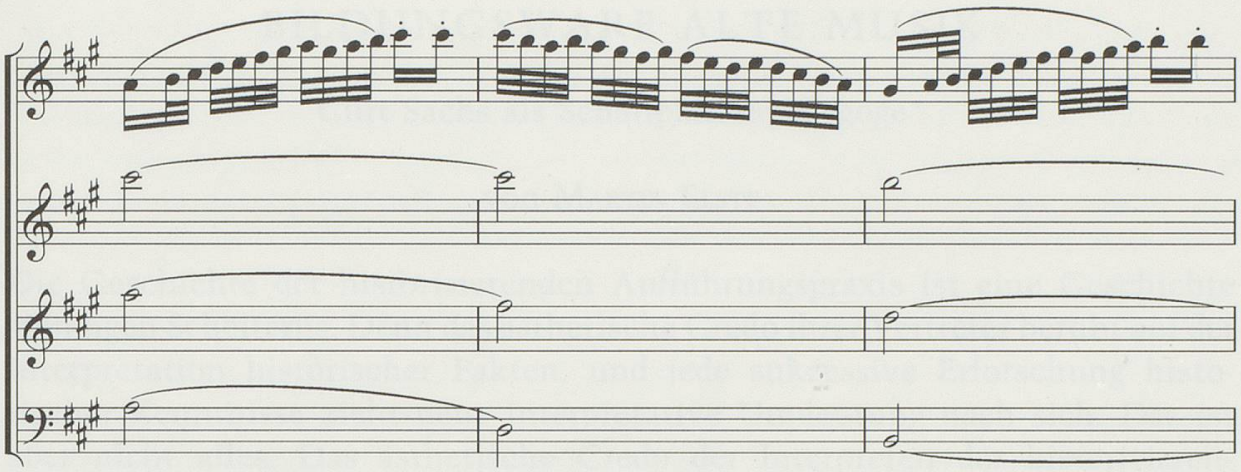


Manchmal kommen allerdings auch größere Intervalle mit Bindungen vor, die wohl mehr den legato-Effekt als wirkliches Binden anzeigen sollen, das streng genommen hier nicht möglich ist.



Interessant an diesem Beispiel ist auch, wie wiederum ein „dis“ bei der Nagelgeige vermieden wird. Ganz virtuos, aber mit der nötigen Übung wohl durchaus spielbar, wird es schließlich vor dem letzten Refrain.





Insgesamt bleibt – vom kompositorischen Gehalt des Quartetts einmal ganz abgesehen – spieltechnisch festzustellen: Die Behandlung der Nagelgeige erscheint sehr instrumentengerecht. Tonleiterartige Figuren dominieren, und zwar gebunden und ungebunden, in den verschiedensten Rhythmen, ebenso alle Formen von diatonischen Wechselnoten einschließlich der bekanntesten „wesentlichen Manieren". Chromatik und Modulation werden hingegen den anderen Instrumenten überlassen. Merkwürdig ist allerdings, daß das Stück in A-dur steht. Das könnte darauf schließen lassen, Rust habe es für eine diatonische Nagelgeige in A (Umfang e^1 – e^3) komponiert; doch mag der Grund auch in Stimmtonfragen gelegen haben. Bleibt noch so manche Frage offen, so hoffe ich doch zuversichtlich, diese Musik noch vor Rusts 200. Todestag im Jahr 1996 wieder zum Klingen zu bringen.

BILDUNGSWARE ALTE MUSIK

Curt Sachs als Schallplattenpädagoge*

von Martin Elste

Die Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis ist eine Geschichte ständigen Scheiterns. Denn das ästhetische Credo ihrer Vertreter beruht auf der Interpretation historischer Fakten, und jede sukzessive Erforschung historischer Kenntnisse zieht neue interpretative Umdeutung nach sich. Das ist aber nicht alles. Das ästhetische Credo der Interpreten der historisierenden Aufführungspraxis ist zugleich abhängig von den jeweiligen aktuellen Rahmenbedingungen jenseits historisch-argumentativer Überlegungen. Die historisierende Aufführungspraxis hat damit ihre eigene Rezeptionsgeschichte, aus der heraus sie beurteilt werden sollte, auch dann, wenn ihre einstige ästhetische Gegenwart längst Historie geworden ist.

Welche Position nimmt in diesem Rahmen der Begriff Alte Musik ein? Schon die Entscheidung, die Musik Bachs, Händels und Schützens als Alte Musik, die von Beethoven, Brahms und Mahler jedoch als Musik ohne chronologisches Adjektiv zu klassifizieren, ist Ausdruck ihrer spezifischen ästhetischen Gegenwart, deren dominierende Instanz die historisierende Aufführungspraxis ist.

Die ästhetische Gegenwart der Alten Musik wird wesentlich durch die Schallplatte mitbestimmt.[1] Ab wann begann die Schallplatte unser Erleben der Alten Musik zu beeinflussen? Ich will an die ersten Schallplattenprojekte erinnern, die in ihrer aus heutiger Sicht katastrophalen Kargheit uns lehren, was Alte Musik vor einem halben Jahrhundert war: was man darunter verstand und wie sie klang.

Zur heutigen ästhetischen Gegenwart der Alten Musik gehört die Tendenz zur Säkularisierung, nicht nur verstanden als Verweltlichung geistlicher Ideengehalte, sondern auch als Entfernung von Ritualen einer kunstreligiösen Rezeption, als Hinwendung zum Tänzerischen, Unbekümmerten. Die stetige Beschleunigung des Tempos bei den Aufführungen Alter Musik ist ein Indiz dafür.[2]

* Stark erweiterte Druckfassung des Referats „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte. Alte Musik als Bildungsmusik", das der Verfasser auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 gehalten hat.

1 Vgl. Martin Elste, „Propagierung und Verrat der Alten Musik. Anmerkungen zur Rolle der Schallplatte bei der historisierenden Aufführungspraxis", *Concerto 2* (1984/85) H.1, 42-46; dort habe ich versucht zu definieren, was Alte Musik rezeptionsästhetisch ist.

2 Vgl. Martin Elste, „Zum Tempowandel bei der historisierenden Aufführungspraxis", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, Kassel u.a. 1985, 577-580.

Als die ersten Schallplatten mit alter Musik erschienen, war diese Tendenz einer Säkularisierung nicht intendiert, obgleich sie sich implizit einstellte. Vielmehr ging es darum, Alte Musik als Bildungsmusik vertraut zu machen – was sie zur Zeit ihrer Entstehung nur in den seltensten Fällen gewesen ist.

Umfeld

Die ersten Schallplattenserien, die erklärtermaßen eine Bildungsfunktion beanspruchten, reichen in die Epoche der akustischen Aufnahmetechnik[3] zurück, also noch vor 1925. Bereits gegen 1920/21 erschienen auf dem His Masters Voice-Label sechs Platten unter dem Sammeltitel „The English composers of Queen Elizabeth's reign".[4] Fünf davon enthielten Werke der englischen Madrigalisten, die in solistischer Besetzung von der damals führenden Madrigalvereinigung *The English Singers* ausgeführt wurden. Auf der sechsten spielte Violet Gordon Woodhouse, in England damals die bedeutendste Vertreterin des Cembalospiels, auf dem Cembalo ein Stück aus dem *Fitzwilliam virginal book* sowie Tänze in Sätzen des englischen Folkloristen Cecil James Sharp.

Eine weitaus lockerere Zusammenstellung veröffentlichte die Deutsche Grammophon mit ihren „Platten zur Musikgeschichte",[5] die ungefähr zur gleichen Zeit erschienen. Der Serientitel deutet an, daß man die Kompositionen nach musikhistorischen Kriterien einspielte. Allerdings wurden nur drei Kompositionen innerhalb der kurzlebigen Reihe veröffentlicht: Orchestermusik der frühen Klassik bzw. Mannheimer Schule.[6] Im Katalog 1924 der Deutschen Grammophon (DGG) heißt es diesbezüglich: „Um die Sprechmaschine dem praktischen Studium der Musikgeschichte nutzbar zu machen, hat sich die Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft unter Mitarbeit von Dr. Herbert Biele entschlossen, Plattenserien zu veröffentlichen, welche die Perlen der unendlich reichen alten deutschen Musik getreu wiedergeben.

[3] Aufnahmen auf Walze und Schallplatte, die vor der Einführung der elektrischen Aufnahmetechnik gemacht wurden. Generell kann man davon ausgehen, daß alle Schallplatten bis Mitte 1925 akustisch aufgenommen wurden. Vgl. Martin Elste, *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc*, Kassel 1989, 18-20.

[4] HIS MASTER'S VOICE: E 203, E 231, E 232, E 233, E 260, E 267.

[5] GRAMMOPHON: 62 434/35, 62 436/38, 65 782/84. – Vgl. Wilhelm Heinitz, „Grammophonaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 6 (1923/24), 332-335.

[6] Joseph Haydn, Sinfonie fis-moll Hob.I:45; Wolfgang Amadeus Mozart, Ein musikalischer Spaß F-dur KV 522; Johann Wenzel Anton Stamitz, Orchestertrio F-dur op. 1.3.

Dabei handelt es sich keineswegs allein um die Befriedigung von Liebhabereien des Musikkenners. Diese Aufnahmen wenden sich vielmehr auch an die breite Masse, in der Absicht, auch dort einer wahren Kunstbildung Raum zu schaffen."

Ganz eindeutig beschnitt der Einzug der elektrischen Aufnahmetechnik, die ausschlaggebend für ein gänzlich neues und ausgeweitetes Repertoire werden sollte, die weitere Entwicklung dieser Serie. Die drei Aufnahmen wurden bald wieder aus dem Handel gezogen, und die DGG hatte – wie auch alle anderen Firmen – nahezu ihr gesamtes Repertoire erneut einzuspielen, wobei musikgeschichtliche Gesichtspunkte vorerst an den Rand der Überlegungen rückten.

Und schließlich nahm The Gramophone Company Ltd die 300. Wiederkehr des Todes von William Byrd zum Anlaß, acht Platten mit seiner Musik zu veröffentlichen; zwei davon mit Virginalkompositionen, gespielt von Miss Woodhouse am Cembalo,[7] eine weitere Platte mit dem *Byrd String Sextet*[8] und die Mehrzahl von fünf Platten mit *The English Singers*, die a-cappella-Madrigale und Messesätze sangen.[9] Diese Byrd-Platten waren nur für den englischen Markt bestimmt.

Die Schallplatte wurde damals unter den Musikern und Musikwissenschaftlern allenfalls als ein pädagogisches Instrument zur Bildungsvermittlung angesehen und nicht als vollgültiges ästhetisch wirksames Medium.[10] So produzierte die Columbia Graphophone Co. Ltd, London, unter dem Titel „International Educational Society" seit den späten 20er bis in die frühen 30er Jahre Vorträge über Literatur, Naturwissenschaften, bildende Kunst und Musik[11]. Einer dieser Vorträge galt einem sechs Plattenseiten umfassenden Abriß der Entwicklung früher Claviermusik bis gegen Ende des Frühbarock (mit Klangbeispielen auf modernem Hammerflügel und Cembalo).[12] Ein anderer galt dem „musikalischen Fortschritt", so wie ihn George Dyson, der Verfasser dieser zehnseitigen Plattenserie, wenig später in seinem gleichnamigen Buch[13]

[7] HIS MASTER'S VOICE: E 294/95.

[8] HIS MASTER'S VOICE: E 293.

[9] HIS MASTER'S VOICE: D 710/11, E 290/92. – Vgl. Steuart Wilson, „The English Singers", *Recorded Sound* 1965, No. 20, 375-381.

[10] Vgl. Martin Elste, „Zwischen Privatheit und Politik. Die Schallplattenindustrie im NS-Staat", *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 1984, 107-114.

[11] Vgl. die kurzen Inhaltsangaben der einzelnen Vorträge in *Complete catalogue up to and including supplement no. 183. Columbia New Process records ...* , London o.J. [1931] – auf Katalogrücken: *Columbia record catalogue, 1931*, 329-342. Spätere Kataloge geben zwar summarische Angaben zu der Serie, jedoch keine Abstracts.

[12] COLUMBIA: D 40 137/39.

[13] George Dyson, *The progress of music*, London 1932.

darstellte. Zu den dabei die abendländische Musikgeschichte zwischen 1000 und 1600 streifenden Klangbeispielen gehören die bekanntesten englischen Vokalkompositionen:
– Der älteste überlieferte Kanon „Sumer is icumen in",[14]
– John Dowlands Air „Fine knacks for ladies",
– John Wilbyes Madrigal „Adieu, sweet amaryllis".
Auch die übrigen Musikbeispiele dieser Plattenserie von Dyson waren ausschließlich dem Bereich Vokalmusik entnommen. Die Musikgeschichte von sechshundert Jahren als eine Geschichte der Vokalmusik zu interpretieren, das entsprach voll und ganz der englischen tradierten Pflege Alter Musik. Als die *Musical Antiquarian Society* zwischen 1840 und 1847 ihre neunzehn Bände mit Neudrucken alter Musik herausgegeben hatte, war dies in dem Bewußtsein geschehen, „scare and valuable works by the early English composers"[15] zu publizieren. Tatsächlich waren jedoch nur Vokalkompositionen ediert worden; die englische Musik für Consort of viols hatte man zusammen mit den Gamben gänzlich vergessen.

Solchen ersten Versuchen, die Schallplatte als Bildungsträger zu vermarkten, folgten 1930 bedeutsame Serien, von denen ich zwei ausführlicher darstellen möchte.

2000 Jahre Musik auf der Schallplatte

Die in Berlin ansässige Carl Lindström A.-G. veröffentlichte 1930 auf ihrem PARLOPHON-Label die zwölfteilige Plattenserie „2000 Jahre Musik auf der Schallplatte",[16] für deren Auswahl und künstlerische Gesamtleitung Curt Sachs verantwortlich zeichnete. Sachs, der unermüdliche und universale Musikforscher, war damals Leiter der Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, dem heutigen Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Und folgerichtig verstand Sachs die Schallplatten-

[14] BL: Harleian 978; die Komposition ist spätestens seit dem Faksimile samt einer aufgelösten Transkription und einem neuneinhalb Spalten langen Artikel in der ersten Auflage des *Grove's dictionary of music and musicians* in England eines der bekanntesten Musikdenkmäler, dessen allgemeine Rezeptionsgeschichte mit seinen Beschreibungen in den Musikgeschichten von Hawkins und Burney begonnen hat.
[15] Zit. n. *A dictionary of music and musicians.* ... Edited by George Grove. Vol. II, London 1/1880, 416.
[16] Siehe den diskographischen Anhang auf S. 239ff.

serie als eine Fortsetzung seiner Museumsarbeit, ebenso wie er parallel dazu auf der Deutschen Welle neun Vorträge unter dem Titel „2000 Jahre Musik" hielt.[17] Ihm ging es darum, „die Hauptstufen der europäischen Musikgeschichte stilgerecht zu illustrieren".[18] Seine Anthologie war eine in zweifacher Hinsicht bemerkenswerte Initiative. Zum einen waren die zwölf Platten der in Deutschland erste Versuch, in einem halbwegs systematisch-schlüssigen Aufbau die Musik der vergangenen Epochen als altes, historisches Klanggeschehen zu dokumentieren. Zum anderen war es ebenfalls das erste Mal, daß der Klang historischer Instrumente aus einer institutionellen Sammlung von einem vom Ort der Sammlung unabhängigen Publikum gehört werden konnte. Sachs war damit neben Wilhelm Heinitz der erste Musikwissenschaftler, der die Bedeutung der Schallplatte als Dokumentationsmedium westlicher Musik für Wissenschaft und Praxis erkannt hatte und gleichzeitig die Schallplatte in seinen das Musikleben beeinflussenden Funktionsrahmen eingliederte. Zwar hatte es vorher bereits eine Handvoll Aufnahmen mit alten Instrumenten gegeben, doch waren jene Instrumente nicht näher identifiziert gewesen. Sachs' Anthologie reichte von Rekonstruktionen griechischer Musik bis zu Rameau, Händel und Bach und gab zu fast allen musikalischen Formtypen ein oder mehrere Klangbeispiele: Messesatz, Motette, Madrigal, Monodie, Tanzsatz, Virginalmusik und Cembalosuite, gregorianischer Gesang, Minnesang und Lied der Troubadours: zusammen dreiunddreißig Einzelsätze von siebzehn namentlich bekannten und einigen anonymen Komponisten.[19]

Bei der Wahl der Interpreten stützte sich Sachs überwiegend auf seine Berliner Kollegen von der Hochschule für Musik und von der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, so z.B. auf den Cembalisten Erwin Bodky (1896-1958), der seit 1926 an der Akademie lehrte. Baßbariton in den griechischen und mittelalterlichen Gesängen war der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser (1889-1967), damaliger Direktor jener Akademie, und

[17] *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik* 3, Kassel 1930, 88 (Berichtszeitraum 1.10.1929-30.9.30).

[18] Curt Sachs, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11 (Mai 1930), 81-82, hier 81.

[19] Das mittelalterliche Repertoire dieser Schallplattenreihe habe ich an anderer Stelle ausführlich kritisch gewürdigt, siehe Martin Elste, „Mittelalter auf alten Schallplatten. Die Anfänge der Rekonstruktion mittelalterlicher Musizierpraxis", *Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions: ‚Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen'*, hrsg. v. Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller = Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479, Göppingen 1988, 421-436; ein Teil der dortigen Ausführungen ist in diesen Beitrag übernommen worden.

auch Prof. Dr. h.c. Carl Thiel (1862-1939), der seinen *Thiel'schen Madrigalchor* in zwei Stücken von Gesualdo und Hassler leitete, war von 1922 bis 1927 Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik gewesen. Thiel hatte bereits 1907 den Chor des damaligen Instituts für Kirchenmusik in Berlin mit Solosängerinnen zu einem gemischten Chor erweitert und 1909 als *Berliner Ensemble* auf Veranlassung von Hermann Kretzschmar beim Eisenacher Bachfest mit Madrigalen auftreten lassen. Der Chor wurde in *Madrigalchor* umbenannt und pflegte mit staatlicher Unterstützung den Madrigalgesang.[20] Studienrat Pius Kalt (1889-?), auf drei Platten Dirigent der Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, unterrichtete überdies an der Akademie katholisch-liturgisches Orgelspiel und Kirchenchorleitung.

Prof. Dr. Hermann Halbig (1890-1942), auf zwei Schallplatten mit Gregorianik und früher Mehrstimmigkeit vertreten, lehrte ebenfalls an der Akademie Allgemeine Musikgeschichte, Katholische Liturgik und Cantus Gregorianus. Daneben leitete er das *Collegium musicum vocale* und war Verwalter der Bibliothek. Halbig war im Oktober 1927 aus Heidelberg, wo er bislang Privatdozent für Musikwissenschaft gewesen war, nach Berlin gekommen.[21] Hugo Rüdel (1868-1934) war der Dirigent des Staats- und Domchors, der der Hochschule für Musik angegliedert war (und noch ist).

Auch junge, noch in der Ausbildung stehende Musiker engagierte Sachs, so den Oboisten Georg Blumensaat, der damals an der Hochschule für Musik studierte.[22]

[20] Vgl. auch die Eloge von Max Schipke, „Karl [sic] Thiel", *Berliner Musikjahrbuch* 1926, hrsg. v. Arnold Ebel, Leipzig [1925?], 81-86.

[21] Siehe *Jahrbuch der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin*, Kassel 1929, 76-77.

[22] *Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg; 51.Jahresbericht vom 1. Oktober 1929 bis 30. September 1930*, Berlin o.J., 97; dort ist angegeben, daß Blumensaat die Hochschule zu Ostern 1930 als Studierender verlassen hat.– Der von Sachs geförderte Oboist wurde – Ironie der Zeit – unter den Nazis zum Komponisten von Kantaten, Schulopern und Marschliedern mit völkischem Idiom. Georg Blumensaat (1901-1945) war, wie ein Musikschriftsteller in einer Eloge auf den Komponisten schrieb, „der erste, der, in der Abgeschlossenheit des künstlerischen Menschen lebend, gleich nach dem Erscheinen der wahrhaft ernst zu nehmenden nationalsozialistischen Dichtung, deren Werte erkennt und sie zur Grundlage seiner Kompositionen macht." (Arthur Schiersch, „Georg Blumensaat", *Zeitschrift für Musik* 105 (1938) H. 10, 1102-1103, hier 1102.)

Historisches Instrumentarium

Die Aufnahmen mit den Instrumenten der Berliner Sammlung alter Musikinstrumente betrafen ausschließlich Tasteninstrumente: Das Cembalo aus dem Jahre 1618 von Andreas Ruckers d.Ä.;[23] das Thüringer Instrument aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das als vermeintliches „Bach-Cembalo" legendäre Bekanntheit erlangte[24]; der von dem Klavier- und Cembalobauer Johann Georg(e) Steingraeber gefertigte freie Nachbau[25] eben jenes Cembalos; und ein mißverständlich mit „zeitgenössisch" beschriebenes Clavichord, dessen Identität mangels genauerer Angaben nicht mehr festgestellt werden kann.

Die Auswahl der historischen Instrumente überrascht: So reicht das für eine Bach-Sonate ausgewählte Ruckers-Instrument bis zum c^3 – ein Tonumfang, der zwar nach oben genau dem geforderten Tonumfang des eingespielten Satzes entspricht, den jedoch der zweite (nicht eingespielte) Satz eben dieser Sonate überschreitet. Daß für die zwei Sätze aus der Französischen Suite ein Clavichord herangezogen wurde, lag an der Präferenz des Interpreten. Erwin Bodky war einer der frühen Advokaten des Clavichords, und seiner Meinung nach hatte Bach die Französischen Suiten für eben jenes Instrument komponiert.[26]

Bei der damals dem jungen Händel zugeschriebenen Triosonate HWV 382, mutmaßlich aus dem Jahre 1696, wirkte wiederum das „Bach-Cembalo" mit, das Sachs selbst „gegen Mitte 18. Jahrh."[27] datiert hat. Dieses Cembalo wurde von Bodky auch für das Charakterstück von Rameau verwendet. Erst bei dessen Nachaufnahme, die zwei Monate später erfolgte, spielte Bodky ein modernes Steingraeber-Cembalo, und zwar höchstwahrscheinlich jenes Instrument, das jetzt unter der Kat.-Nr. 4780 im Musikinstrumenten-Museum steht. Es gehörte in den Bestand der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, kam nach deren Eingliederung in die Hochschule für Musik dorthin und 1962 als Geschenk der Hochschule in das Musikinstrumenten-Museum. Steingraeber

[23] Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (im folgenden abgekürzt: MIM) Kat.-Nr. 2224; vgl. Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*, Berlin 1922, Sp. 63; Gesine Haase & Dieter Krickeberg, *Tasteninstrumente des Museums. Kielklaviere, Clavichorde, Hammerklaviere*, Berlin 1981, 26 ff.

[24] MIM Kat.-Nr. 316; vgl. Sachs, a.a.O., Sp. 72; Dieter Krickeberg & Horst Rase, „Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700", *Studia organologica. Fs. John Henry van der Meer*, Tutzing 1987, 285-310.

[25] MIM Kat.-Nr. 4780, vgl. Haase & Krickeberg, a.a.O., 56.

[26] Vgl. Erwin Bodky, *Der Vortrag alter Klaviermusik*, Berlin-Schöneberg 1932, 109.

[27] Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*, Berlin 1922, Sp. 72.

hatte das Instrument 1930 als sein op. 6 fertiggestellt – wahrscheinlich also unmittelbar vor oder während der Aufnahmesitzungen zur Schallplattenserie. Diesem Instrument waren in seiner Werkstatt fünf ähnlich konstruierte vorausgegangen, die allesamt dem „Bach-Cembalo" (Kat.-Nr. 316 des Musikinstrumenten-Museums) nachempfunden waren, jenem brühmten deutschen Cembalo, von dem man damals annahm, es hätte niemand geringerem als Johann Sebastian Bach gehört.

Daß keine identifizierten historischen Streich- und Blasinstrumente gespielt wurden, entsprach der geringen Bedeutung, die die Musiker damals den historischen Exemplaren beimaßen. Sie galten gemeinhin als mangelhafte Vorläufer des modernen Instrumentariums. Cembalo und Clavichord dagegen hatten aufgrund ihrer anderen Klangerzeugung als beim Hammerklavier das Privileg, Instrumente in eigenem Recht zu sein. Nichtsdestoweniger präsentierte Sachs auf einer Platte eine instrumentenkundliche Novität: den Klang von Gamben, wenn auch deren spezifisches Timbre nur zu erahnen war. Zwei Tänze von Melchior Franck und Valentin Haußmann spielte das *Münchener Violenquintett*,[28] das mit seinen Aufführungen der Kunst der Fuge überregional bekannt geworden war.[29] Zwar hatte es bereits Ende der 20er Jahre einige Platten gegeben, auf denen die Kombination Gambe und Cembalo vertreten war. Doch können diese Platten, da sie separat erschienen waren, nicht die Breitenwirkung derjenigen innerhalb der „2000 Jahre Musik" gehabt haben. Außerdem bewegten sich die Kompositionen weitaus stärker im Fahrwasser des traditionellen Repertoires. Paul Grümmer, der sich früh für die Gambe einsetzende Cellist,[30] spielte auf jenen frühen Platten Sonatensätze für Gambe und Cembalo. Eine davon kennzeichnet ganz besonders die Zwitterposition dieser Einspielungen: Auf ihr ist der Klangwert der Instrumentation verselbständigt, hat keine direkte geschichtliche Beziehung zur Komposition. Was auf den Etiketten und in den Firmen-Katalogen als „Divertimento für Viola da gamba und Cembalo" von Joseph Haydn bezeichnet ist, ist in Wirklichkeit die willkürliche Zusammenstellung zweier Einzelsätze aus Haydns Barytontrios

[28] Das Ensemble muß Mitte der 20er Jahre gegründet worden sein, denn in *Hesses Musiker-Kalender* ... 1923. Berlin o. J., ist es noch nicht aufgeführt, aber beim 16. Deutschen Bachfest 1928 in Kassel wirkte es als Münchener Violen-Quartett (ohne Anton Huber und Willy Stuhlfauth, aber mit Joachim Ernst) mit. Neben der Aufnahme innerhalb der Sachs-Anthologie spielte das Ensemble noch ‚Altenglische Tänze aus der Shakespeare-Zeit' für die Lindström ein (ODEON: O-4496).

[29] Vgl. Walter Kolneder, *Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts* = Taschenbücher zur Musikwissenschaft 42/45, Wilhelmshaven 1977.

[30] Vgl. Paul Grümmer, *Viola da Gamba-Schule für Violoncellisten und Freunde der Viola da Gamba*, Leipzig 1928.

Hob. XI:113,I (Adagio) und Hob. XI:95, II (Menuett/Trio/Menuett). Diese Sätze waren 1914 bzw. 1925 zusammen mit anderen Einzelsätzen von Heuberger und Ruyssen als Streichtrio herausgegeben worden.[31] Grümmer und seine Cembalistin Anna Linde spielen also die Bearbeitung einer Bearbeitung![32] Von den spezifischen klanglichen Möglichkeiten der Gambe wird hier kein Gebrauch gemacht – die Aufnahme klingt nach Violoncello und Cembalo.

Überhaupt läßt sich allgemein eine damalige Freude an der bloßen Klanglichkeit alter Instrumente feststellen, unabhängig davon, ob diese Instrumente einen adäquaten historischen oder spezifischen stilistischen Bezug zu der Komposition hatten oder nicht. Fritz Reusch, einer der Wortführer der Jugendmusikbewegung, äußerte sich zur Blockflötenrenaissance, die ja damals gerade einsetzte, ganz in diesem Sinne: „Es ist etwas so Herrliches um die ersten Entdeckerfahrten auf dem Instrument, wenn sie auch noch so scheußlich klingen."[33]

Ein zeitgenössischer Musikschriftsteller führte die Hinwendung zu den alten Instrumenten im allgemeinen und zum Cembalo im speziellen auf die Ideologie der Neuen Sachlichkeit zurück: „Aus hochgeschraubten, pathetischen Nonenakkorden, aus romantischer Singseligkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus raffinierten Klangexperimenten der Jahrhundertwende geht unser Sehnen zur klar geführten Linie, zu architektonischer Größe. Aus dem geschäftsmäßig überspannten Konzertbetrieb, aus Fortissimoschlägen von Monstre-Orchestern, aus allem Raffinement der Instrumentierungsakrobatik und aller lastenden Virtuosität haben wir Heimweh nach edler Einfachheit."[34]

Sachlicher, schlichter und damit adäquater drückte ein englischer Kritiker die „edle Einfachheit" aus: „[...] there is a sense of tranquillity which is most enjoyable in the tumult of sound to which our ears have become accustomed."[35]

Curt Sachs wies auf die primäre Bedeutung der Andersartigkeit des Klanges hin, und es spricht für seine wissenschaftliche Ehrlichkeit, daß er als Organisator und Leiter historisierender Schallplattenaufnahmen die rezeptionsästhetischen Aspekte der alten Instrumente nicht in einer Ideologie historischer Musizierpraxis versteckt hat. Sachs schreibt: „Nicht um Historizismus handelt

[31] Vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957, 648-649.

[32] PARLOPHON: P 9124. – Die zweite Plattenseite (Menuett/Trio/Menuett) ist auch als Plattenfüller auf PARLOPHON: E 10 583 gepreßt worden.

[33] Zit. n. Reinhart Stephani, *Die deutsche musikalische Jugendbewegung*, Diss. Marburg 1952 (mschr.), 234.

[34] Albert K. Henschel, „Alice Ehlers", *Schallkiste*, Februar 1927, 6.

[35] A. G. Praeger, „Some Handel records", *The gramophone* 7 (1929/30), August 1929, 129-131, hier 131.

es sich, nicht um lehrhafte Stilfuchserei, wenn wir mit wachsender Freude alte Klaviermusik auf dem Instrumente hören, das für sie geschaffen ist, und vollends nicht, wenn wir das Vorspielen von Cembaloplatten in der Schule begrüssen. Aktive, schaffende Werte, Gegenwartswerte sind es, die mit ihnen dem Unterrichte zugeführt werden. Das rein Sinnliche, der Klang wird als erstes fesseln und wirken. Der Reiz des Neuartigen, der im Lehren nie unterschätzt werden darf, weckt und spannt die Aufnahmefähigkeiten. Moderner Klavierton, tausendfach in der Wirklichkeit gehört – wie gering ist seine Werbekraft gegen die ungewohnte Klangwelt, gegen das metallische Rauschen, das spielerische Glitzern, den überraschenden Farbenwechsel des alten Kielflügels!"[36]

Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Sachs den Kern der Sache trifft, was die Instrumentenwahl betrifft. Die damals parallel verlaufende Idee der Neuen Sachlichkeit war mit der Musikrealisierung in Kategorien wie Agogik und Phrasierung verknüpft und war keine zwingende Grundlage bei der Wahl alter Instrumente.[37] „Metallisches Rauschen" war ein ästhetisches Synonym für Mechanisierung, für die akustische Präsenz der Maschinenwelt. Ohne Zweifel, der Höhepunkt der Mechanisierung des Abendlandes war gerade überschritten und zeigte auch bei der ästhetischen Bewertung der Musikinstrumente seinen Einfluß.

[36] Curt Sachs, „Die Cembaloplatte", *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) Hf. 7, 51-52.

[37] Es gibt viele Beispiele aus dem Schallplattenrepertoire damals, bei denen der von Sachs angesprochene „Reiz des Neuartigen" sich selbst genügt und keine historische Legitimation bemüht wird. 1929 spielte ein Professor M. L. Goldis, begleitet am Flügel von Alois Melichar, zwei Schallplatten mit der Viola d'amore ein. Sie verdecken in keinem Takt ihren Salonmusikcharakter: Bach-Gounods „Ave Maria", Schumanns „Träumerei" und zwei auf dem Etikett keinem Komponisten zugeschriebene Salonpièces „Chant d'Amour" und „Serenade" (GRAMMOPHON: 22681, 22682). Daneben gab es einige Aufnahmen in der Art der besprochenen Platte von Paul Grümmer, etwa den ersten und dritten Satz aus Mozarts Violinsonate KV 374d (= KV 376, komponiert 1781), gespielt von Grete Eweler und Alice Ehlers auf (normaler) Violine mit Cembalobegleitung (PARLOPHON: E 11 099, vgl. James Creighton, *Discopaedia of the violin 1889-1971*, Toronto, Buffalo 1974, 182). Angesichts des schmalen Repertoires von Cembaloeinspielungen zu Beginn der 30er Jahre muß es erstaunen, daß ausgerechnet bei dieser Sonate aus Mozarts mittlerer Schaffensperiode ein Cembalo herangezogen wurde.

Englische Konkurrenz

Neben ihrer bereits erwähnten Schallplattenserie mit Vorträgen hatte die englische Columbia 1930 eine rein musikgeschichtliche Serie gestartet, zu der Sachs damit in unmittelbare Konkurrenz trat, die *Columbia history of music by ear and eye.* Wie der Titel impliziert, waren diesen Platten Begleittexte beigelegt, und zwar in Form von Broschüren. Der Autor dieser musikgeschichtlichen Texte war der bekannte britische Musikwissenschaftler Percy Scholes. Er stand der Schallplatte aufgeschlossen gegenüber und hatte bereits mehrere populärwissenschaftliche Bücher geschrieben, die sich direkt an den Schallplattenhörer wandten. Scholes führte offenbar die gesamte künstlerisch-wissenschaftliche Organisation dieser klingenden Musikgeschichte durch. Die *Columbia history of music* war großzügiger angelegt als ihre PARLOPHON-Konkurrenz. Sie begann zwar erst mit dem Organum als Beispiel für frühe Mehrstimmigkeit, führte aber weiter bis zur neuesten Musik. Die aktuellste Komposition war Alois Hábas Duo op. 49, das gerade erst ein Jahr zuvor komponiert worden war, als es 1938 eingespielt wurde. Den Epochen bis zur Wiener Klassik waren zwei Sets[38] zu je acht Platten zugeteilt.[39]

Ein Vergleich der Repertoireanteile bei den beiden musikhistorischen Serien ist aufschlußreich. Auf der folgenden Seite die statistische Übersicht:

[38] Zur Definition von Set und den anderen im Text verwendeten diskologischen Termini siehe Martin Elste, *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc,* Kassel 1989, 113.

[39] COLUMBIA (GB): 5710/17, DB 500/07. – Ausführliche Angaben zu den eingespielten Kompositionen bringen die entsprechenden Columbia-Kataloge sowie Francis F. Clough & G. J. Cuming, *The world's encyclopaedia of recorded music,* [=WERM] London 1952, 712. Weitere Einzelheiten enthält der Briefwechsel zwischen Percy Scholes und Arnold Dolmetsch bei Margret Campbell, „Nearly eye to eye", *The consort,* No.40,1984, 24-37.

	Total der Plattenseiten	Total Vokalmusik	chorische Vokalmusik	solistische Vokalmusik	Total Instrumentalmusik	Instrumentalmusik in Kammermusikbesetzung	Instrumentalmusik in orchestraler Besetzung
2000 JAHRE MUSIK AUF DER SCHALLPLATTE	24 (100)	**18** **(75)**	13 1/2 (56)	4 1/2 (19)	**6** **(25)**	6 (25)	–
bis 1600	17 (100)	**15** **(88)**	11 1/2 (68)	3 1/2 (21)	**2** **(12)**	2 (12)	–
ab 1600	7 (100)	**3** **(43)**	2 (29)	1 (14)	**4** **(57)**	4 (57)	–
COLUMBIA HISTORY OF MUSIC (Sets 1 & 2)	32 (100)	**17** **(53)**	14 (44)	3 (9)	**15** **(47)**	11 (34)	4 (13)
Set 1 (bis 1600)	16 (100)	**11** **(69)**	10 (63)	1 (6)	**5** **(31)**	5 (31)	–
Set 2 ab 1600	16 (100)	**6** **(38)**	4 (25)	2 (13)	**10** **(63)**	6 (38)	4 (25)

Die in Klammern gesetzten Werte sind Prozentsätze, auf das jeweilige Total der Plattenseiten bezogen. Infolge Aufrundung überschreitet die Summe sich addierender Prozentsätze gelegentlich 100.
Die Grenze 1600 ist musikgeschichtlich mit Generalbaß und Monodie fixiert, dementsprechend erfolgte die Aufteilung bei *2000 Jahre Musik*, um die Angaben mit der *Columbia history* vergleichen zu können.

Beide Serien zeigen einen Wechsel der Bedeutsamkeit von der Vokalmusik zur Instrumentalmusik im Laufe der Musikgeschichte. Sachs betont dabei die Dominanz der Vokalmusik vor 1600 viel stärker als Scholes. Das quantitative Verhältnis der beiden Gattungen beträgt vor 1600 bei Sachs 7.3 : 1, bei Scholes hingegen nur 2.23 : 1; nach 1600 bei Sachs 1 : 1.36 und bei Scholes 1 : 1.66. Scholes' Anthologie ist also die ausgeglichenere; vor allem entspricht sie stärker dem Trend der folgenden Jahrzehnte zur Renaissance vorklassischer Instrumentalmusik, vielleicht hat sie sogar dazu mit beigetragen.

Beide Serien enthalten das Sanctus aus Palestrinas „Missa Papae Marcelli". Alle anderen Stücke ergänzen sich. Die Auswahl ist in beiden Fällen auch nationalen Rezeptionsgewohnheiten unterworfen. Sachs' Zusammenstellung enthält typisch deutsches Repertoire: Minnesang, zwei deutsche Chorsätze und zwei Tänze deutscher Komponisten, sowie eine Komposition von Heinrich Schütz, von dem es damals erst eine weitere Schallplatteneinspielung gegeben hatte.[40]

Bei Scholes betrifft die nationale Auswahlkomponente auch die Musik um 1600: englische Madrigale und keine italienischen, mehrere Virginal-Kompositionen und Ayres. Außerdem ist der Kanon „Sumer is icumen in" vorhanden.

Traditionen

Beschritt Sachs bei der Repertoirezusammenstellung neue Pfade? Diese Frage muß verneint werden. Er traf seine Auswahl aus dem damals von der Musikwissenschaft allgemein akzeptierten Kanon von Meisterwerken, von „Musikdenkmälern". Seitdem hat das eine oder andere Musikdenkmal an Wertschätzung verloren, hat die heutige Popularität mancher Alten Musik nicht mitgemacht, beispielsweise die „Bußpsalmen" von Orlando di Lasso. Sie galten seit Siegfried Wilhelm Dehns Ausgabe von 1838 und seiner Sparte von 1842, wodurch die romantische Lasso-Renaissance in Gang gebracht wurde, als „eines jener Musikwerke, welche zu jenen größten Denkmälern der Kunst gehören, an denen der Zeitenstrom, der das Geringere bringt und wegspült, machtlos vorüberrollt".[41] In der Folgezeit wurden sie bis 1930 in mindestens zehn weiteren Noteneditionen herausgegeben.[42] Dieser relative Bekanntheits-

[40] Vgl. Klaus Blum & Martin Elste, *Internationale Heinrich Schütz Diskographie 1928 - 1972*, Bremen 1972, 118; die in diesem Artikel angegebenen Einzelheiten korrigieren die dort gemachten Angaben.

[41] August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Breslau 1868, 353.

[42] Eine Auswahl listet Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Bd. 1: Monographie*, Kassel 1958, 248-254, auf.

grad der „Bußpsalmen" hat freilich die wahre Benennung der Lasso-Einspielung innerhalb der PARLOPHON-Reihe verschleiert. In diesem Fall steckt, wie mehrfach in Sachs' Anthologie, der Teufel im Detail. Zwar handelt es sich bei der Komposition, die auf dem Schallplattenetikett und in den zeitgenössischen Firmenkatalogen als „Misere aus den Bußpsalmen" betitelt ist, um einen Textauszug aus Psalm 50 der Vulgata, einem der sieben traditionell als Bußpsalmen bezeichneten (Lutherschen Übersetzung), doch ist dieses Misere keineswegs, wie in der diskographischen Literatur bislang gefolgert wurde,[43] ein Abschnitt des Drucks der „Psalmi Davidis poenitentiales" von 1584 (RISM 1584e), eben der rezeptionsgeschichtlich bedeutenden Bußpsalmen Lassos, sondern ein Einzelsatz aus den „Sacrae cantiones" von 1585 (RISM 1585a), der auch in das *Magnum opus musicum* von 1604 aufgenommen worden war. Es wird noch abenteuerlicher: Der Dirigent Hugo Rüdel läßt vom Staats- und Domchor nicht den Lasso'schen Originalsatz singen, sondern Carl Thiels korrumpierte Fassung[44] (ohne daß sie genannt wird), die neben der Transposition um einen Halbton nach oben die Komposition ab Takt 25 verändert, indem die letzten sechzehn Takte wegfallen und dafür sechs frei hinzukomponierte Takte angefügt sind.

Auch die eingespielte Schütz-Komposition aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" SWV 420-431 zählt zu jenen Musikwerken, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bekannter waren, als sie es heute sind, was möglicherweise daran liegt, daß man die ersten fünf Gesänge des Zyklus in verschiedenen Ausgaben als „Deutsche Messe" betitelte. Die Bezeichnung „Deutsche Messe" für die Motetten SWV 420-424 geht auf die *Akademische Vereinigung Marburg* zurück, die im Sommer 1924 die Motetten Schützens der Bach-Motette „Jesu meine Freude" in einem Konzert gegenüberstellte. Die Einspielung des 111. Psalms SWV 424 ist die einzige auf Schallplatten geblieben; andere Werke von Schütz sind bekannter und damit rezeptionsgeschichtlich repräsentativer geworden.[45] Gleiches gilt für den Einzelsatz aus der Triosonate Es-dur HWV 382, deren Zuschreibung als ein Werk Händels fraglich ist. Durch Max Seifferts Ausgabe der sogenannten „Kammertrios", die durch die Ver-öffentlichung bei Breitkopf & Härtel, dem neben Peters damals bedeutendsten Musikverlag, weit verbreitet war, erfreute sich diese Sonate einer Wertschätzung, die zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rapide abnahm, nachdem Zweifel an Händels Autorschaft laut wurden. Wenngleich keine komplet-

[43] So z.B. Ulrich Hein, „Lasso-Diskographie", *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof* = Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 26, Wiesbaden 1982, 88-115, hier 110.

[44] Siehe den diskographischen Anhang zu PARLOPHON: B 37 027-II auf S. 243.

[45] Vgl. Klaus Blum & Martin Elste, *Internationale Heinrich Schütz Diskographie 1928-1972*, Bremen 1972, insbesondere 193.

te Händel-Diskographie vorliegt, anhand derer man zuverlässige Angaben über spätere Parallelaufnahmen von dieser Sonate machen könnte, haben Stichproben in entsprechenden Schallplattenkatalogen gezeigt, daß es seit der PARLOPHON-Einspielung nur zwei weitere Schallplattenaufnahmen davon gegeben hat.[46]

Rameaus „Pièces de clavecin" durchlaufen die gesamte Geschichte der historisierenden Aufführungspraxis, angefangen von kuriosen Arrangements, gespielt von Fritz Kreisler und anderen Virtuosen, von ersten Cembaloklängen der Landowska über Erwin Bodkys Einspielung von „La Poule" bis zu einem Dutzend mehr oder weniger vollständigen Gesamtaufnahmen in der Langspielplattenära. Bodky kürzt das wohl bekannteste Stück der „Nouvelles suites de pièces de clavecin" um einige Takte. Mit dieser Einspielung hat es eine besondere Bewandtnis.Ursprünglich nahm Bodky diese Komposition am 13. Januar 1930 auf und spielte sie, wie schon erwähnt, auf dem „Bach-Cembalo". Dieses Aufnahmewachs mit der Spiegelnummer Ⓛ38 172 wurde, wie man dem Aufnahmebuch der Lindström (jetzt: EMI Electrola GmbH, Köln) entnehmen kann, zunächst zur Pressung freigegeben, dann jedoch zurückgerufen. Ganz offensichtlich war man mit der Einspielung nicht zufrieden. Bodkys Spiel war nervös und mit vielen danebengegriffenen Tönen durchsetzt. Eine Wiederholung wurde auf den 17. März 1930 angesetzt. Aus einem heute nicht mehr rekonstruierbaren Grund spielte Bodsky an jenem neuen Termin aber nicht das „Bach-Cembalo" sondern den von Johnann Georg(e) Steingraeber gefertigten Nachbau. Dieses Aufnahmewachs erhielt die Spiegelnummer Ⓛ38 172^{II} und wurde am 7. April 1930 „adoptiert", wie man im Fachjargon die künstlerische und technische Freigabe bezeichnete. Doch die Geschichte ist damit noch nicht zu Ende. Obwohl auf den Etiketten dem neuen Sachverhalt Rechnung getragen wird und sowohl das Steingraeber-Cembalo als auch die neue Takenummer „2" erwähnt werden, wurde beim Pressen – zumindestens bei einem Teil der Preßauflage – die falsche Preßmatritze verwendet, nämlich die von der ersten Aufnahmesitzung mit der Spiegelnummer Ⓛ 38 172 (ohne Takenummer)! Daß hier ein arger Fehler begangen wurde, ist auch aus den Signaturen, den handschriftlichen Zeichen im Spiegel der Schallplatte ersichtlich: Laut Aufnahmebuch schnitt am 13. Januar der Techniker Alter das Aufnahmewachs, am 17. März jedoch der Techniker Birckhahn, und entsprechend ist die mir bekannt gewordene Pressung dieser Aufnahme auch mit einem „A" im Spiegel signiert, nicht mit einem „B", wie die adoptierte Wiederholung signiert worden ist.

[46] BOÎTE À MUSIQUE: LD 011, siehe Francis F. Clough & G. J. Cuming, *The world's encyclopaedia of recorded music. Third supplement 1953-1955*, London 1957, 206, sowie CAPRICCIO: C27 081 (LP) bzw. 10 066 (CD) mit Burkhard Glaetzner, Ingo Goritzki (Oboe), Walter Heinz Bernstein (Cembalo), Siegfried Pank (Viola da gamba) und Achim Beyer (Violone), Ⓟ 1986.

Die Resonanz im Musikschrifttum war beachtlich. Im September 1930 erschien eine lange Würdigung von Peter Epstein in der weit verbreiteten Zeitschrift *Die Musik*.[47] Einen Monat darauf versuchten sich Hans Mersmann, Eberhard Preußner und Heinrich Strobel an einer der von ihnen inaugurierten Kollektivkritiken in *Melos*.[48] Weitere größere Rezensionen erschienen in der führenden englischen Schallplattenzeitschrift *The gramophone*,[49] nachdem das Set 1931 auch für den Exportmarkt veröffentlicht worden war, und in *The musical times*.[50]

Eine Kritik an der Konzeption der PARLOPHON-Serie steht zunächst an der Beschränkung der Auswahl an: Drei Minuten Spieldauer – die Länge einer Normalspielplatte mit 25 cm Durchmesser – ist ein allzu starres, inhaltsfremdes Maß, dem sich jedes Klangbeispiel hier unterzuordnen hat. Die „Kulturplatte", wie der Lindström-Konzern seine Schallplatten gerne nannte, konnte und sollte damals instruktive Klangbeispiele geben, aber kein primär sinnlich-musikalisches Vergnügen am Klang bereiten, was spätestens seit der Erfindung der Langspielplatte (1948) der ausschlaggebende Kaufgrund werden sollte. Am ärgerlichsten ist die Drei-Minuten-Beschränkung bei den Stücken von Bach, von dessen Kompositionen 1930 im übrigen Schallplattenangebot nur wenige Beispiele für größere Konzeptionen vorhanden waren.[51] Für Sachs hieß dies, „alle Musik, die durch die gebotene Beschränkung auf drei Minuten Ausführungsdauer sinnlos geworden wäre, mußte unterbleiben".[52] Ob allerdings die Beschränkung auf und damit die Auswahl von kurzen, in sich geschlossenen Sätzen mehr Sinn gibt als ein mögliches Einblenden in einen größeren musikalischen Zusammenhang, sei dahingestellt. Schließlich impliziert ein dreiminütiger Satz eine Autonomie, die er in den allerwenigsten Fällen besitzt, während ein den großen Kontext nicht verdrängendes Klangbeispiel zwar ästhetisch unbefriedigend ist, aber keine trügerische Geschlos-

[47] Peter Epstein, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Die Musik* 22 (1929/30) H. 12 (September 1930), 905-908.

[48] Hans Mersmann, Eberhard Preußner und Heinrich Strobel, „Zweitausend Jahre Musik", *Melos* 9 (1930) H. 10, 430-431.

[49] W. R. A., „Living history", *The gramophone*, December 1931, 273.

[50] Discus, „Gramophone notes", *The musical times*, February 1, 1932, 132-135. (Der Autor vergleicht die beiden Serien von Scholes und Sachs und kommt zu dem Ergebnis, daß sich beide ergänzen.)

[51] Eine gute Übersicht gibt Fritz Zobeley, „Ältere Musik auf Schallplatten", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (1931/32) H. 1, 117-128.

[53] Curt Sachs, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11, (Mai 1930), 81-82, hier 82.

senheit vermittelt. Diese Überlegung ist umso zwingender, als, wie ich noch ausführen werde, selbst die kurzen Beispielsätze häufig gekürzt aufgenommen wurden, ohne daß dies auch nur nebenbei angegeben worden ist.

Auf ihre Art war die Serie ein objektiv angelegter Querschnitt durch die musikalische Formenwelt, während die heutige Schallplattenproduktion am Subjekt des statistisch-ökonomisch relevanten Käufers orientiert ist: Große Namen, Komponisten wie Interpreten, bestimmen die Vermarktung der Musik. So ist auch zu erklären, daß bei Sachs verhältnismäßig viele „Kleinmeister" mit einem Klangbeispiel vertreten sind. In gewisser Weise hatte Sachs in seiner klingenden Musikgeschichte eine ganz auf die Epochengleichheit zielende Auswahl getroffen, deren Prinzip Jacques Handschin knapp zwanzig Jahre später in seiner *Musikgeschichte im Überblick*[53] in schriftlicher Art aufgegriffen hat.

Doch warum die Begrenzung auf nur zwölf Platten? Warum wurden keine 30cm-Schellackplatten aufgenommen? Über die Gründe läßt sich nur spekulieren. Ein mit ausschlaggebender Faktor muß der Preis der Schallplatte damals gewesen sein: Jede der zwölf Platten, die auch einzeln erhältlich waren, kostete RM 3,75 (einschließlich Textbeilage), was in etwa einer heutigen Kaufkraft von DM 30,00 entspricht – wohlbemerkt bei der Spieldauer von einem Zehntel der modernen Compact Disc! Die im März 1931 angekündigte Preissenkung auf RM 3,40 war da nicht viel mehr als ein Tropfen auf den heißen Stein. Hätte man die großen 30cm-Normalspielplatten verwendet, so hätte jede Platte zwischen 5 und 6 RM gekostet.

Die äußeren medienästhetischen Zwänge hatten auch dazu geführt, daß bei zwei Plattenseiten (B 37032-I&II, siehe diskographischen Anhang auf S. 245 f.) die Temponahme der Sätze beschleunigt werden mußte, um sie auf der Seite unterzubringen. „Man wird guttun, beim Abspielen ... den Apparat auf langsameren Gang zu stellen. ... Daß die Verlangsamung die Tonhöhe herunterdrückt, ist im Hinblick auf die tiefere Stimmung des achtzehnten Jahrhunderts kein Schade", schrieb Sachs dazu im Begleittext. (75 UpM ist als Sollumdrehungsgeschwindigkeit angegeben.)

Von William Byrds Variationssatz „Sellinger's Round" sind neben dem Thema lediglich drei von acht Variationen eingespielt – für mehr reichte es nicht auf der Plattenseite. Es handelt sich dabei um die Variationen mit den Numerierungen 4, 6 und 9 (das Thema trägt die Nummer 1). Obendrein läßt Bodky, der offensichtlich nach der zeitgenössischen Edition von *My Ladye Nevells book* spielt,[54] im letzten Abschnitt die Takte 16-19 (bzw. 116-119 gemäß der Durch-

[53] Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

[54] Im 4. Takt des Abschnitts 9 spielt Bodky kein 64tel-Ornament, wie es in der Lesart des *Fitzwilliam virginal book*. ... Vol. I, Leipzig 1899 (Nr. LXIV, 248-253) vorkommt, sondern ein 32tel-Ornament gemäß der Ausgabe von *My Ladye Nevells book*.

zählung) fort – sicherlich eine ad-hoc-Entscheidung, die im Moment der Aufnahme angesichts der ablaufenden Maximalspieldauer getroffen wurde. Die in den Takten 11 und 12 des letzten Abschnitts auftretende Unsicherheit deutet auf die Nervosität des Künstlers hin. Gleichermaßen wird die Kürzung der Schützschen Motette „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen" SWV 424 um die Takte 111-169[55] auf die geringe Kapazität der Plattenseite zurückzuführen sein.

Sowohl die Autoren der Meloskritik als auch Peter Epstein machten Zweifel an der stilistischen Position der Einspielungen unter Hugo Rüdel[56] geltend: „Das ist die repräsentative, zu äußeren Wirkungen strebende Bachauffassung des vorigen Jahrhunderts, die gerade an dieser Stelle, wo sie einer jungen Generation eingepflanzt werden soll, ganz besonders gefährlich ist",[57] meinten die einen, von „modernem Vortragsspiel" sprach der andere.[58] Was die Kritik mehr intuitiv verspürte, läßt sich dingfest machen, wenn man in musikwissenschaftlicher Detektivarbeit zu rekonstruieren versucht, welche Notenausgaben den Interpreten zur Verfügung standen und welche sie letztendlich verwendeten. Im diskographischen Anhang sind die Ergebnisse dieser Spurensuche nachzulesen. Danach hatte Hugo Rüdel für seine Interpretationen der Sätze von Palestrina und Lasso dubiose Notenausgaben verwendet, die kompromißbeladene Bearbeitungen sind.

Eine kritische Würdigung der Einspielungen vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Aufführungspraxis der 20er und 30er Jahre fällt schwer, weil es unter den zwölf Schallplatten nur eine Paralleleinspielung aus gleicher Zeit gibt – immerhin Stoff für einen aufschlußreichen Vergleich. Es handelt sich um das Sanctus aus Palestrinas „Missa Papae Marcelli". Die Parallelinterpretation stammt aus Scholes' bereits erwähnter Plattenserie für die Columbia von Sir Richard Terry (1865-1938), der den *Westminster Cathedral Choir*[59] dirigierte. Terry war als Leiter der *Tudor Church Music*-Noteneditionen wesentlich intimer mit der alten Vokalpolyphonie vertraut als der drei Jahre jüngere Hugo Rüdel, dessen musikalische Spannweite ihn bis zum Chordirigenten der Bayreuther Festspiele gebracht hatte.

[55] Gezählt in der Sparte von Rudolf Holle; siehe den diskographischen Anhang zu PARLOPHON: B 37031-I auf S.245, nach der *Neuen Schütz-Ausgabe* die Takte 56-83 bis zum Tempus-Wechsel.

[56] PARLOPHON: B 37027-I, B 37027-II, B 37031-I, B 37031-II, siehe den diskographischen Anhang auf S.242ff.

[57] Hans Mersmann, Eberhard Preußner & Heinrich Strobel, „Zweitausend Jahre Musik", *Melos* 9 (1930) H. 10, 431.

[58] Peter Epstein, „Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte", *Die Musik* 22 (1929/30) H. 12, 906.

[59] Laut WERM; das Etikett der Platte COLUMBIA: 5712 nennt lediglich „Sir Richard Terry and Choir (unaccompanied)".

Die Einspielungen von Terry und Rüdel unterscheiden sich so sehr, daß man beim ersten Hören zwei verschiedene Kompositionen vermutet. Ein Vergleich der absoluten Spieldauern (Terry 2:32, Rüdel 2:47) gibt den Eindrucksunterschied keineswegs wieder, denn während Terry den achtzig Takte umfassenden Satz strichlos singen läßt, erklingt bei Rüdel nur ein Bruchteil davon, nämlich 52 Takte. Die Vermutung, medienästhetische Gründe – nämlich die Kürzung des Satzes wegen der geringen Seitenspieldauer – hätten diese korrumpierte Version zu verantworten, wird widerlegt, wenn man damaliges Aufführungsmaterial der Messe heranzieht: Rüdel folgt sehr genau Carl Thiels 1902 bei Sulzbach, Berlin herausgegebener Bearbeitung, die als Kompromißversion zwischen den Anforderungen der Partitur an die Sänger und dem tatsächlichen Qualitätsstandard von Pfarrkirchchören gedacht war.[60] Ein wesentliches Merkmal dieser Bearbeitung ist im 80taktigen Sanctus die Kürzung um 28 Takte, die sowohl den Sanctus- als auch den Hosanna-Abschnitt betrifft.[61]

Die Aufnahmen mit dem älteren Repertoire sind erstaunlich unprätentiöse, schlichte Klangrekonstruktionen, die fast sklavisch am notierten Text festhalten. Im Unterschied zu mehreren anderen damaligen Einspielungen gregorianischer Gesänge setzte Hermann Halbig auf die historisierende Dimension, auf die vom Harmonik-unterstützenden Instrumentarium absehende a-cappella-Ausführung. Immerhin sprach Bruno Stäblein in jenen Jahren noch von der Orgelbegleitung beim gregorianischen Choral als einem Eingriff, der „vielfach nicht nur störend" wirke, sondern im Gegenteil dazu beitrüge, „die Lieder unserem Empfinden, das nun einmal an Harmonien gewöhnt ist, näher zu bringen".[62]

Bei mehreren Interpretationen innerhalb der Reihe erstaunt den heutigen Hörer ein metrisches Changieren. Es fällt ganz besonders bei Rameaus „La Poule" und bei Monteverdis „Lamento d'Arianna" auf. Daß die zeitgenössische Kritik dieses aufführungsstilistische Charakteristikum nicht für erwähnenswert hielt, lag möglicherweise auch an ihrer Unkenntnis des Partiturbildes, in erster Linie aber wohl eher an der Gewöhnung an agogisch differenzierendes Musizieren: Das Normale wird selten registriert, noch seltener

[60] Bibliographische Angaben hierzu im diskographischen Anhang zur Platte B 37027 auf S. 242.

[61] In Thiels Ausgabe fehlen die Takte 8-14 (dafür sind zwei Takte als Überleitung hinzukomponiert), die Takte 25-31 (dafür kombiniert Thiel die Takte 25 und 31), die Takte 38-48 (dafür sind drei Takte als Überleitung hinzukomponiert), die Takte 67-76 (dafür ist ein Takt als Überleitung hinzukomponiert). (Als Referenz wurde die Partiturausgabe von Lewis Lockwood, New York: W. W. Norton & Company 1975, herangezogen).

[62] Bruno Stäblein, „Gregorianische Choralgesänge auf Schallplatten", *Die Musikerziehung* 6 (1929) H. 11, 350-352, hier 351.

benannt, und hierin besteht – parenthetisch gesagt – eine Verfälschung der Geschichte, wenn sich die Forschung auf zeitgenössische Zeitzeugen, aber nicht auf die Dokumente selbst beruft. Dies sei den theoretischen und praktischen Interpreten vermeintlich historischer Aufführungspraktiken ins Stammbuch geschrieben.

Zieht man die Noten zu Rate, kommt man aus dem Staunen nicht heraus. In beiden Fällen, beim Rameauschen „Pièce de clavecin" als auch beim „Lamento" kann die rhythmische Instabilität nicht allein auf spiel- bzw. gesangstechnisches Unvermögen oder mangelnde Musikalität zurückgeführt werden. Zu kraß ist das Resultat. So lohnt es sich insbesondere, auf die Einspielung des „Lamento d'Arianna" näher einzugehen. Bei ihr, wo Sachs als Continuo-Cembalist die unmittelbare künstlerische Leitung hatte, ist der historisierende Aspekt am deutlichsten in seiner zeitgebundenen Ausprägung verwirklicht worden. Gewiß mangelt es auch dieser Interpretation aus heutiger Sicht an stilistischer Kompetenz, ganz abgesehen davon, daß die Aufnahme bei der Altistin Maria Peschken[63] auf erschreckende Weise gesangstechnische Mängel der Intonation (mangelhafte Stütze, waberndes Vibrato) schonungslos bloßlegt. Auch ist die Generalbaßbegleitung für unsere Hörgewohnheiten steif und unsicher ausgeführt. Sachs schlägt am (unidentifizierten) Cembalo die Akkordtöne meist simultan an: Hier tritt der Generalbaß ganz hinter die Wortmelodie zurück.

Das durchaus revolutionäre Moment dieser einen Interpretation wird dem Hörer erst dann klar, wenn er ihren aufführungspraktischen und medialen Kontext um 1930 sichtet. Der „Lamento d'Arianna" war damals Monteverdis bekannteste Musik und damit in Bearbeitungen verbreitet, die versuchten, die ungewohnte formale Struktur der Monodie an die im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte traditionell etablierten Kompositionsformen solistischer Vokalmusik anzugleichen. Carl Orffs eingedeutschte Nachkomposition von 1921[64] war nur e i n e, und zwar eine avancierte Spielart des Lamento. Andere Bearbeitungen, und sie überwogen, zielten darauf ab, die freie Form der Monodie in ein dem 19. Jahrhundert vertrautes Formkorsett zu zwängen, aus dem rezitativischen Gesang im stile rappresentativo eine dreiteilige Liedform (a b a) zu gestalten. Und genau diese Umformung hat Sachs vermieden, obwohl die Zeitbeschränkung auf drei Minuten eine solche ‚gefällige' Kürzung nahegelegt hätte. Stattdessen präsentiert Sachs eine Auswahl, verbunden mit einer Um-

[63] Zu ihrer Biographie siehe den Eintrag unter der falschen Schreibung Maria Peschgen (Sopran) in K. J. Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bern, Stuttgart 1987, Bd. 2, Spalte 2277.

[64] Carl Orff, *„Die Klage der Ariadne". Lamento di Arianna di Claudio Monteverdi, 1608, in freier deutscher Neugestaltung. Auszug für Singstimme und Cembalo (Klavier)*, o. O., o. V. (Selbstverlag?), o. J. (Komposition datiert 1921).

stellung: Die ersten Takte des Lamento, eingebunden in den wiederholten Ausspruch „Lasciatemi morire", sind hintenan gestellt; alles in allem eine Kürzung auf etwa ein Siebentel der überlieferten Monodie.

Wer allerdings glaubt, Sachs hätte hier musikwissenschaftliche Quellenforschung mit musikästhetischem Pragmatismus verbunden, der irrt. Ganz eindeutig hat als Notenvorlage zu dieser Einspielung eine von der Florentiner Sängerin Ida Isori (1875-1926) herausgegebene Sammlung italienischer Arien aus dem 16. bis 18. Jahrhundert herangezogen und, aus Gründen der kurzen Spieldauer, die ersten vier Notenseiten weggelassen.[65]

Eine andere Art der Zeitgebundenheit vermittelt die Interpretation des Händelschen Sonatensatzes. In ihrer holzschnittartigen Kantigkeit und Klotzigkeit (mit 16'-Register des Cembalos) ist sie eine klangliche Umdeutung des visuellen Händelbildes jener Jahre, als man mit Vorliebe den Komponisten als drallen Barockmenschen mit Allongeperücke darstellte.[66]

Die Klangbeispiele aus den mehrfach edierten Denkmälern der schriftlich dokumentierten zweitausend Jahre Musikgeschichte auszuwählen, zeugt durchaus von pädagogischem Realismus. Immerhin wurde ein Anfang gemacht. Dieses Zurückgreifen auf hinlänglich bekannte und in Notenausgaben unproblematisch greifbare Kompositionen hatte Sachs erst den Einsatz seiner Schallplattenreihe im Musikunterricht ermöglicht. Freilich wäre es unter diesem Gesichtspunkt nützlich gewesen, die Notenausgaben bibliographisch nachzuweisen – Platz genug war ja im üppig ausgestatteten Begleitalbum vorhanden. Und die Einspielungen konnten, was ihre quellenkundliche Qualität betrifft, prinzipiell nur so zuverlässig sein, wie der Stand der Forschung insbesondere auf dem Gebiet der Denkmäler-Ausgaben war. Doch Sachs' Konzeption des Nebeneinander von Notenedition und vermeintlich historisch-exakt rekonstruiertem Klanggeschehen wurde nicht nur durch die Kurzatmigkeit der Plattenspieldauern, sondern vor allem durch das gelegentliche Rekurrieren auf aus historischer Sicht inadäquates Notenmaterial ad absurdum geführt. Einige der Interpretationen konterkarierten in mehr oder weniger starkem Maße den philologischen Anspruch der Konzeption. Mit dem Engagement Hugo Rüdels hatte Sachs einen traditionellen Interpretationsstil in seine Schallplattenreihe aufgenommen, der eher eine lokale Aufführungstradition als eine Komposition aus vergangenen Zeiten dokumentierte.

[65] Die Einspielung umfaßt folgende Takte nach *Tutte le opere di Claudio Monteverdi a cura di G. Francesco Malipiero*, Tomo XI, Asolo 1930: S. 164, 2. Akkolade ab „Così" bis S. 165, 3. Akkolade bis „...vita?", Sprung an den Anfang, S. 161 komplett. – Bibliographische Angaben zur Ausgabe von Ida Isori im diskographischen Anhang zur Platte B 37 030-II auf S. 245.

[66] Vgl. etwa die Holzschnitt-Reproduktion als Supplement zu der *Revue Musicale* no. 4 vom 1. Februar 1925.

1935, als die Weltwirtschaftskrise die Schallplattenproduktion weitgehend lahmlegte, erschienen die ersten Produktionen einer neuen, selbständigen Schallplattenfirma, die unter dem Label L'ANTHOLOGIE SONORE eine völlig ungewohnte Editionspraxis anstrebte.[67] Die Schallplattenfirma operierte von Paris aus. Importeure sorgten für einen weltweiten Vertrieb.

Das idealistische Konzept sah – dem Namen entsprechend – eine klingende Beispielsammlung zur abendländischen Musikgeschichte vor. Künstlerischer Leiter des Unternehmens war wiederum Curt Sachs, den die Nazis 1933 aus Berlin vertrieben hatten.[68]

Sachs konnte die Schallplattenarbeit fortsetzen, weil er in dem Buchverleger Bernard Steele, einem in Paris lebenden Amerikaner, einen enthusiastischen Unternehmer für die ANTHOLOGIE SONORE gefunden hatte, der die Produktion in den ersten Jahren finanzierte. Als Geschäftsführer agierte ein Bekannter Steeles, François Agostini, der die Anthologie sonore auch nach Steeles und Sachs' Ausstieg – Sachs emigrierte ja 1937 in die USA – weiterführte.[69]

Der historisierende Anspruch der ANTHOLOGIE SONORE war noch stärker als bei der PARLOPHON-Reihe. „We insisted on absolute faithfulness to style, getting away from the eternal romanticizing and sentimentalizing of things" sagte Sachs zu Philip L. Miller,[70] und der Pariser Musikkritiker René Dumesnil sprach in einer Werbebroschüre von der ANTHOLOGIE SONORE als einem Klangmuseum.[71]

[67] Obwohl das Beiblatt zur ersten Platte das Copyright-Jahr 1935 angibt, wurden die ersten beiden Platten bereits in *The gramophone*, December 1934, 250 besprochen. Da es bei dieser Zeitschrift üblich ist, Plattenbesprechungen im Erscheinungsmonat oder sogar gelegentlich früher abzudrucken (d.h., zumeist werden Probepressungen besprochen), ist es wahrscheinlich, daß die L'ANTHOLOGIE SONORE erst mit Beginn des Jahres 1935 ihre ersten Platten auf den Markt brachte.

[68] Es ist an dieser Stelle interessant anzumerken, daß Schallplattenindustrie und Musikwissenschaft sich fremder sind, als es allgemein angenommen wird. An den verantwortlichen Stellen für die Repertoirepolitik der großen und der kleinen Firmen sitzen – im Gegensatz zu den Rundfunkanstalten – in den wenigsten Fällen promovierte Musikwissenschaftler. Das mag daran liegen, daß die Schallplattenproduktion mit all ihren Zwischenstufen zwischen Planung der Aufnahme und Vermarktung des Tonträgers letztlich ein künstlerisch-kommerzieller Akt ist, bei dem jede wissenschaftliche Relativierung ein Hemmschuh für die künstlerische Wirkung ist.

[69] Nach Philip L. Miller, „L'anthologie sonore", *The American record guide* 14 (1947/48) No. 2. 40-43.

[70] Philip L. Miller. a.a.O., 42.

[71] René Dumesnil, *Dix siècles de musique. L'anthologie sonore*, o.O. [Paris 1943], zit. n. Philip L. Miller, a.a.O., 42.

Ein Werbetext für den englischen Markt wurde noch deutlicher: „Particular pains have been taken to ensure that each record, in every detail, shall be a true and faithful conception of the original composition and rendered upon the original instrument for which it was written".[72] An diesem Text ist interessant, daß er im Zusammenhang mit der Schallplatte zum ersten Mal die Verbindung von Komposition und zeitgenössischem Instrumentarium als philologisch-ästhetische Prämisse werkgetreuen Musizierens formuliert und damit einen wesentlichen Baustein der Labelidentität von L'ANTHOLOGIE SONORE definiert. Daß dieser Anspruch einer „true and faithful conception" mehr über den Stand des Musizierens von Alter Musik in den 30er und 40er Jahren unseres Jahrhunderts aussagt als über das historische Instrumentarium und dessen historischen Gebrauch, dürfte jedem Zweifler klar werden, sobald er auch nur eine der vielen Einspielungen mit neueren aus den Jahren danach vergleicht. Solche Gegenüberstellungen lehren uns auf anschauliche Weise die zu allen Zeiten existente zeitspezifische Relativität jeglichen Musizierens, und besonders jenes, das sich historisch-fundiert dünkt.

Während seiner Pariser Jahre fungierte Sachs nicht nur als künstlerischer Leiter im Sinne eines Produzenten und Aufnahmeleiters, sondern häufig auch als Dirigent, was freilich durch die politische Entwicklung weitgehend unterging, da nach der Besetzung Frankreichs die Nazis darauf bestanden, daß der Name von Sachs nicht mehr genannt werden durfte. Hellmuth Christian Wolff weiß zu berichten: „Dies war die Bedingung, unter der die deutsche Besatzungsbehörde von der Zerstörung des ganzen Werkes absah. So mußten 1940 neue Etiketten für diese Schallplatten ohne den Namen von Sachs gedruckt werden".[73]

Im Unterschied zur PARLOPHON-Serie war die ANTHOLOGIE SONORE nicht als geschlossene Produktionseinheit konzipiert. Zwar wurden die Platten – in England zumindest – wie die Society-Editionen der EMI zur Subskription ausgeschrieben,[74] doch war bei der Konzeption des Labels an keinen geschlossenen Zeitraum gedacht und offensichtlich auch das Repertoire noch nicht völlig abgesteckt worden, wie die etwas zufällig wirkende Abfolge der eingespielten Kompositionen vermuten läßt. Auch die thematische Abgrenzung unterschied sich vom „2000 Jahre Musik"-Projekt, und zwar hinsichtlich zeit-

[72] Anzeige des alleinigen UK-Importeurs E.M.G., London W1, in *The gramophone*, April 1935, S. XIX.

[73] Hellmuth Christian Wolff, „Eine klingende Musikgeschichte", *Stimmen* 3 (1949), 415-418, hier 415.

[74] Siehe Fußnote 72.

licher und geographischer Kulturen. Statt 2000 Jahre Musik demonstriert die ANTHOLOGIE SONORE nur 1000 Jahre Musik, genauer: vom gregorianischen Gesang bis zu W. A. Mozart. Die PARLOPHON-Serie begann hingegen bei der griechischen Musik und endete mit Jean Philippe Rameau als Vertreter des Rokoko.

Ursprünglich wollte man zwanzig Platten pro Jahr herausgeben. Auch wenn dieser ehrgeizige Plan durch die Zeitereignisse scheiterte, kam man immerhin auf einen Jahresdurchschnitt von achteinhalb Schellackplatten während der zwanzig Jahre der Schallplattenproduktion und erschloß sich eine ganz neue Zielgruppe: den musikwissenschaftlich (vor)gebildeten Hörer mittels des eingespielten Repertoires und dessen Repräsentation.[75]

Die Kompositionen, die auf den Platten vertreten waren, gehörten damals nicht zum Konzertrepertoire. Wenn man ihnen begegnete, dann nur innerhalb solcher Festspiele, die vorklassische Musik vorstellten, wie z.B. die Kasseler Musiktage, deren Repertoire in den ersten Jahren nach ihrer Gründung orthodoxer als heutzutage war. Damit legte die ANTHOLOGIE SONORE den Grundstein zu einem schallplattenspezifischen Repertoire, wie es auch heute noch – freilich modifiziert – existiert.

Beachtung verdient die Aufmachung der Platten insofern, als m.W. erstmals Einzelplatten Blätter mit Werkkommentaren beigefügt wurden. Sie erfüllten jene Funktion, die in der Langspielplatten-Ära die Coverrückseite eingenommen hat: Die Coverrückseite dient der den Intellekt des potentiellen Käufers ansprechenden Werbung, die Covervorderseite hingegen der expliziten, gefühlsbetonten Werbung.[76] So ungenau die Etikett-Angaben zur ANTHOLOGIE

[75] Übersichten über die Platten der ANTHOLOGIE SONORE in: Francis F. Clough & G. J. Cuming, *The world's encyclopaedia of recorded music*, London 1952, 709-711; dasselbe, *First supplement*, 859; dieselben, *The world's encyclopaedia of recorded music. Second supplement (1951-1952)*, London 1953, 257; dieselben, *Third supplement 1953-1955 to the world's encyclopaedia of recorded music*, London 1957, 530-531;*The Gramophone Shop encyclopedia of recorded music, New York 1942, 553-557; The Gramophone Shop encyclopedia of recorded music, Third edition, revised and enlarged*, New York 1948, 608-614. (Die letzten beiden Bände machen die ausführlichsten Angaben zu den einzelnen Platten; die dritte Auflage von 1948 reicht bis einschließlich L'ANTHOLOGIE SONORE: 135).

[76] Beiblätter mit Werkkommentaren gab es zwar schon seit spätestens 1926, meine früheste Quelle hierfür: *Catalogue. Columbia process records. The only records without scratch. Up to and including supplement no.119 ...* , London, Columbia Graphophone Company Ltd, o.J. (1927) – auf dem Umschlag Jahresangabe 1927, doch hatte es diese Beiblätter nur für Alben mit mehreren Platten gegeben.

SONORE (und aller anderen Labels damals) waren, die Beiblätter (in französischer Sprache) erfüllten von ihrer Konzeption her sogar wissenschaftliche Ansprüche, denn neben einem kurzen historischen und formalen Abriß gaben sie bei Vokalkompositionen den Text wieder und verwiesen generell auf die herangezogene Quelle.[77]

Anhand der Angaben in den Beiblättern läßt sich bei den ersten 114 Platten in der Regel die verwendete Notenedition bestimmen. Bei den späteren Platten scheint sich die Editionspraxis der Beiblätter geändert zu haben. Ganz eindeutig wird später die bei der Einspielung benutzte Notenausgabe generell nicht mehr genannt, sondern in jedem Falle nur das Autograph bzw. der Erstdruck verzeichnet.

Eine Auflistung dieser Angaben ergibt, daß von den ersten 114 Schallplatten bei den Aufnahmen zu

a) 39[78] (oder 37) Platten ein Manuskript (Autograph oder zeitgenössische Abschrift) herangezogen,
b) 39 (oder 36) Platten ein Erstdruck bzw. ein Druck vor 1850 herangezogen,
c) 49 (oder 44) Platten ein Druck aus der Zeit zwischen 1850 und 1930, also aus der Epoche der klassischen Gesamtausgaben und Denkmälerserien, benutzt,
d) 5 (oder 4) Platten ein Druck nach 1930 benutzt wurde.

[77] Den Gepflogenheiten vieler Schallarchive, nur die Platten aufzubewahren und eventuelle Begleitmaterialien wie Alben, Hüllen, Beihefte als nicht archivierungswürdig zu negieren bzw. diese von den Platten zu trennen und separat (in der Praxis heißt dies: nicht mehr eindeutig den Platten zuzuordnen und häufig nicht auffindbar) zu lagern, ist es zuzuschreiben, daß solche Angaben und daraus deduzierbare Erkenntnisse zur Schallplattengeschichte oftmals nicht mehr oder nur unter sehr großen Bemühungen und Umwegen eruiert werden können.

[78] Die höheren Zahlen bei den ‚oder'-Angaben schließen nicht ganz eindeutige Formulierungen mit ein. Mehrfachnennungen kommen vor, da auf einigen Platten verschiedene Stücke von unterschiedlichen Quellen stammen.

Zusätzlich hat bei 28 (oder 27) Platten ein Interpret der Aufnahme den Notentext für die Aufführung eingerichtet (Generalbaßaussetzung, Transkription, Instrumentation).[79]

L'ANTHOLOGIE SONORE war keine abgeschlossene Schallplattenreihe wie etwa die *Columbia history of music*, sondern blieb Zeit ihres Bestehens ein „Work in progress". In den 50er Jahren klang die Produktion fragmenthaft aus. Doch tauchte das Label in den 60er Jahren noch ein paar Mal auf, und zwar als L'ANTHOLOGIE SONORE – PRODUCTION DISQUES ADÈS. Diese Langspielplatten waren teilweise Umkopplungen alter L'ANTHOLOGIE SONORE-Produktionen, teilweise Neuproduktionen, die jedoch die ursprüngliche Progressivität der ANTHOLOGIE SONORE vermissen ließen[80].

[79] Es ist möglich, daß die nicht expressis verbis genannte Editionspraxis der Blätter den mit der Schallplattenserie verbundenen Forschungseifer ein wenig überschätzen läßt. Denn die Platte 6 (*Danceries françaises du 16^e siècle*) enthält Tanzsätze aus Attaignant-Drucken, die nur als Originaldrucke zitiert werden. Die ausgewählten Tanzsätze sind aber allesamt im 23. (letzten) Band der großen französischen Denkmalsammlung *Les maîtres musiciens de la Renaissance française* (Paris 1908) zu finden, nicht jedoch die meisten anderen Sätze dieser Attaignant-Drucke. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat also die Neuausgabe von Expert als Spielvorlage gedient und nicht die Originaldrucke! Im Beiblatt zu der Platte L'ANTHOLOGIE SONORE:15 wird dann auch die Sammlung von Henry Expert genannt. Hier eine genaue Identifizierung der eingespielten Sätze:

L'ANTHOLOGIE SONORE: 6

Seite/ Sektion	Titel (nach Expert 1908)	Expert 1908	Brown 1965
Aa)	Basse dance „La volunte" (anonym)	pp.4-5	1547/6 Nr.6
Ab)	Tourdion „Vous aurez tout ce qui est myen" (anonym)	pp.14-15	1547/6 Nr.31
Ac)	Allemande (Cl. Gervaise)	pp.48-49	1557/3 Nr.20
Ba)	Pavane passemaize (&Gaillarde) (Cl. Gervaise)	pp.28-29	1555/5 Nr.1
Bb)	Bransle simple (Cl. Gervaise)	p.62	1557/3 Nr.11(a)
Bc)	Bransle double (anonym)	pp.64-65	1547/6 Nr.25
Bd)	Bransle de Bourgogne (Cl. Gervaise)	pp.82-83	1557/3 Nr.27
Be)	Bransle de Champaigne (Cl. Gervaise)	p.108	1550/6 Nr.43

Brown 1965 = Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge, Mass. 1965;
Expert 1908 = Henry Expert, Hrsg., *Les maîtres musiciens de la Renaissance française. ... Danceries (1^er volume). Claude Gervaise, Estienne du Tertre et anonymes*, Paris 1908.
(a) In Brown 1965 durch ein Versehen nicht als in Expert 1908 vorhanden angegeben.

[80] So enthält eine Platte unter dem Sammeltitel ‚Musique Russe' vielfach eingespielte Werke von Mussorgsky, Rimsky-Korssakow, Tschaikowsky und Borodin

Immerhin kann man bei den zwischen 1935 und den ersten Nachkriegsjahren entstandenen Aufnahmen so etwas wie ein musikgeschichtliches Kerngerüst erkennen. Auf den in diesem Zeitraum liegenden Einspielungen ist, wie schon erwähnt, die Musikgeschichte zwischen 1000 und etwa 1770 hinreichend dokumentiert, um alle Epochen und deren Gattungen mit Klangbeispielen zu belegen. Nach 1945 wurde verstärkt den Wiener Klassikern Beachtung geschenkt, was das Gesamtspektrum der Reihe zwar erweiterte, gleichzeitig aber auch ihre dokumentarische Zielstrebigkeit, die in den ersten Jahren bis zum Ausbruch des Weltkrieges so beeindruckend ist, verwässern ließ. Die jährliche Plattenproduktion des kleinen Labels war zu gering, um die klingende Musikgeschichte auch repräsentativ auf die Klassik ausdehnen zu können.

Die Repertoireauswahl der ANTHOLOGIE SONORE ist typisch für die Schellackplattenproduktion. Als Produktions- und Distributionseinheit sah man die einzelne Schellackplatte 30cm an, von der nur ganz gelegentlich abgewichen wurde.[81]

Der Tendenz zur Einzelplatte als Einheit kommt natürlich auch die generell kurze Spieldauer vorklassischer Kompositionen zugute. Sehr viele Platten enthalten sogar mehrere Kompositionen. Doch ist man von der Regel, bei längeren Kompositionen, die mehr als eine Platte füllen, nur einzelne Sätze aufzunehmen, die Werke also zu zerstückeln und sie völlig in das Korsett einer musikalischen Beispielsammlung einzuzwängen, nur selten abgewichen.[82]

(L'ANTHOLOGIE SONORE: MS 30 AS 555. Depot legal: 1964), eine andere u. a. eine Bach-Transkription von Leopold Stokowski (L'ANTHOLOGIE SONORE: MS 30 AS 559). Die letzte L'ANTHOLOGIE SONORE-Platte, die als Dépôt légal in der Phonoteque Nationale, Paris, vorhanden ist, stammt von 1966/67 (Dépôt légal: 9.1.1967). Auf ihr spielt der Pianist Claude Helffer Werke von Rameau und F. Couperin (L'ANTHOLOGIE SONORE: 13 012, zitiert vom Etikett; diese Platte trägt auf ihrem Cover verschiedene Labels: lt. Coverrückseite: ADÈS L'ANTHOLOGIE SONORE; lt. Covervorderseite: DISQUES ADÈS).

[81] Ein amerikanisches Forschungsprojekt zum gemeinschaftlichen Katalogisieren von Tonträgern der pre-LP-Ära (also solchen vor Entwicklung der Langspielplatte) hat ergeben, daß die Zahl der zu katalogisierenden Titel pro Platte bei durchschnittlich 1.14 liegt. (Nach Garrett Bowles, „The AAA-project; a report", *Association for Recorded Sound Collections-journal* 9 (1977) no.2/3, 16-25).

[82] Aus dem Rahmen fällt in dieser Hinsicht die fast komplette Aufnahme von Mozarts (ins Französische zurückübersetzte) Singspiel „Bastien et Bastienne" KV 46b, das auf sechs Platten erschien (L'ANTHOLOGIE SONORE: 801/06). Abgesehen von Monteverdis „Il combattimento di Tancredi e Clorinda" (L'ANTHOLOGIE SONORE: 141/43) gibt es sonst keine andere vokale Großform, die in ihrer Gesamtheit für die ANTHOLOGIE SONORE eingespielt wurde.

Da musikgeschichtliche Beispielsammlungen das Musikgeschichtsbild ihrer Benutzer mitformen, ist eine statistische Analyse des Repertoires der ANTHOLOGIE SONORE aufschlußreich. Ein Vergleich der Proportionen von Vokal- und Instrumentalmusik mit den beiden früheren Serien *2000 Jahre Musik* und *Columbia history of music* bietet sich an. Sachs führt mit der ANTHOLOGIE SONORE die Dominanz der Vokalmusik vor 1600 entschieden weiter, kehrt dann aber das Verhältnis ab 1600 zugunsten der Instrumentalmusik noch viel extremer um als Scholes in seiner *Columbia history of music:*

Verhältnis von Vokalmusik zu Instrumentalmusik	2000 Jahre Musik	Columbia history	L'ANTHOLOGIE SONORE
bis 1600	7.3:1(a)	2.23:1(a)	6.3:1(b)
ab 1600	1:1.36(a)	1:1.66(a)	1:2.6(b)

(a) Bezogen auf Plattenseiten.
(b) Bezogen auf Platten. Grundlage der Berechnung sind die Epochen Gregorianischer Choral bis einschließlich Stilwandel um 1750 (siehe Übersicht der Repertoire-Aufschlüsselung auf S. 236f).

Der Umschlag von der Dominanz der Vokal- zur Instrumentalmusik setzt bei der ANTHOLOGIE SONORE im Frühbarock ein, wie die folgende detaillierte Übersicht zeigt:

Epoche	Prozentuales Verhältnis der Platten mit	
	Instrumentalmusik	Vokalmusik
frühe Renaissance	12.5	87.5
späte Renaissance	26.3	73.7
Frühbarock	46.2	53.8
Hochbarock	85.7	14.3
Spätbarock	72.3	27.7
davon J. S. Bach (16.7%)	77.8	22.2
Händel (7.4%)	50	50
Stilwandel um 1750	83.4	16.6

Epochengliederung und prozentuale Verhältnisse basieren auf der Repertoire-Aufschlüsselung auf S. 236f.

Die Vermarktung des bisher auf Schallplatten nicht zugänglichen Repertoires, der Ergänzungen zum üblichen Tonträgerangebot war auch ein Teil der Labelidentität der ANTHOLOGIE SONORE. Die Produzenten setzten nicht darauf, einen repräsentativen Labelkatalog mit Standardwerken der vorklassischen Musik aufzubauen – das hätte zwangsläufig bedeutet, beispielsweise auch eine Einspielung der *Brandenburgischen Konzerte* anzubieten. Vielmehr komplementierte die ANTHOLOGIE SONORE die als Society Editions der großen Schallplattenfirmen zur Subskription angebotenen kompletten Werkzyklen,

die Gesamteinspielungen von Großwerken wie *Messiah* und der *Matthäuspassion* und schließlich die Ende der 30er Jahre vermehrt auftretenden Außenseiter-Produktionen anderer kleiner Firmen, hauptsächlich in Frankreich und den USA.

Es übersteigt den Rahmen dieser Studie, die Platten der ANTHOLOGIE SONORE ähnlich kritisch zu würdigen, wie ich es mit den vierundzwanzig Aufnahmen der PARLOPHON-Serie versucht habe.[83] Der Zwang zur Auswahl verlangte von dem Musikwissenschaftler Sachs eine Entscheidungsfreudigkeit, die heute unter dem Postulat der Objektivität seinen Kollegen weitgehend abhanden gekommen ist; stattdessen herrscht eine enzyklopädistische Urteilsfremde. Es ist unverfänglicher, darüber zu räsonieren, ob bei einer Gesamteinspielung der Mozart-Sinfonien alle authentischen Werke berücksichtigt wurden, als darüber zu urteilen, ob eine Auswahl von zehn der knapp fünfzig Werke geschickt getroffen wurde. Wenn auch die Tendenz zur enzyklopädischen Schallplattenproduktion sich seit den frühen siebziger Jahren verstärkt hat: Von Sachs' Konzeption der ANTHOLOGIE SONORE führte ein direkter Weg zu den ersten zehn, fünfzehn Produktionsjahren der ARCHIV PRODUKTION, dem „Musikhistorischen Studio der Deutschen Grammophon Gesellschaft".[84] Sachs hat mit seinen Schallplattenaktivitäten die Vorarbeiten zur Medienvermarktung der Alten Musik geleistet, wie sie heutzutage mit Namen wie Nikolaus Harnoncourt[85] und Christopher Hogwood paradigmatisch verknüpft ist.

Zusammenfassend kann also gesagt werden: Über den Umweg einer Pädagogisierung der Musik erschienen die ersten Schallplatten, auf denen vorklassische Musik als Alte Musik interpretiert wurde. Alte Musik wurde als Bildungsmusik vermarktet. Damit unterschied sich die Aufführungspraxis Alter Musik in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts – wenn man unter Aufführungspraxis nicht nur das klangliche Moment der Musik, sondern auch ihr soziokulturelles Umfeld versteht – entschieden von der heutigen, die bewußt den Unterhaltungswert wie auch den Freizeitwert der Alten Musik betont. Daß die offizielle Emphase der Bildungsmusik – sie wurde (und wird) ja mehrfach durch a-philologische Exotismen bei der Verwendung historischen Instrumentariums durchbrochen – auch mit der noch unsicheren Stellung der Schallplatte im Musikleben der 20er und 30er Jahre zu tun hat, zeigt einmal mehr, wie sehr Kunst und Kommerz miteinander verflochten sind.

[83] Eine musikwissenschaftlich fundierte Kritik stammt beispielsweise von Jacques Handschin, „L'Anthologie Sonore", *Acta Musicologica* 11 (1939) 143-145.

[84] Siehe Martin Elste & Stefan Mikorey, „40 Jahre Archiv Produktion. Aufführungspraxis alter Musik im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Perfektion", *FonoForum* (1987) H. 11, 24-27.

[85] Siehe auch Martin Elste, „Sagen Sie Bach und meinen Harnoncourt? Zum 30jährigen Jubiläum des Concentus musicus", *FonoForum* (1983) H. 12, 40-44.

Anhang I:

L'ANTHOLOGIE SONORE

*Repertoire-Aufschlüsselung aller Schellackplatten 1 bis 169, 801/06 nach Epochen**

Plattennummern	Anzahl / Prozent
Gregorianischer Choral: 34	= 1 0.5
Notre-Dame: 65, 99	= 2 1.1
Ars antiqua: 71	= 1 0.5
Trouvère- und Spielmannskunst, Minnesänger: 16, 18, 91, 132	= 4 2.2
Ars nova: 31/32, 59, 67, 110	= 5 2.7
Musik außerhalb Frankreichs (Trecento): 1, 59, 63	= 3 1.6
frühe Renaissance	
Instrumentalmusik: 27, 43	= 2
Vokalmusik: 3, 17, 27, 35, 39, 43, 53, 73, 77, 80, 107/08, 121, 126	= 14
	8.8
späte Renaissance	
Instrumentalmusik: 6, 36, 40, 69, 131	= 5
Vokalmusik: 7, 12, 15, 36, 45, 47, 51, 58, 72, 97, 104, 120, 128, 147	= 14
	10.4
Frühbarock	
Instrumentalmusik: 4, 10, 14, 25, 52, 57	= 6
Vokalmusik: 21, 28, 60, 86, 141/43	= 7
	7.1

* Mehrfachnennungen liegen vor, wenn auf einer Platte mehrere Kompositionen mehrerer Kategorien sind. ‚/' kennzeichnet zusammengehörige Platten.
In der Epochensetzung folge ich MGG, wonach die Ars nova ab ca. 1320 mit Vitry und Muris einsetzt und mit dem Tod Machauts 1377 aufhört. Die frühe Renaissance beginnt mit Dufay und geht bis einschließlich Josquin des Prez. Der Frühbarock setzt mit Monodie und Generalbaß ab ca. 1600 ein und wird um 1630 vom Hochbarock abgelöst, der ab 1680 mit Torelli, Kuhnau, Corelli etc. in den Spätbarock aufgeht. Vokalmusik schließt a-cappella-Gesang und instrumental-vokale Klangmischungen ein. Zur Unterscheidung von Instrumental- und Vokalmusik in der Renaissance ist die Besetzung der Plattenaufnahmen ausschlaggebend, nicht etwa eine in der Quelle ausgedrückte Präferenz einer bestimmten Besetzung.

Hochbarock

Instrumentalmusik: 2, 89, 92, 156, 163, 169	= 6	
Vokalmusik: 79	= 1	
		3.8

Spätbarock

Instrumentalmusik: 5, 8, 9, 11, 13, 22, 24, 26, 30, 33, 37, 38, 41/42, 46, 48, 49, 74, 75, 76, 78, 81, 90, 94, 100, 103 109, 114, 115/16, 136/37, 148, 155, 157/59, 166, 167	= 39	
Vokalmusik: 20, 23, 29, 61, 64, 70, 82, 84, 96, 98, 105/06, 149, 161/62	= 15	
		29.7

Stilwandel um 1750 (Empfindsamkeit, Sturm & Drang)

Instrumentalmusik: 24, 50, 56, 62, 66, 68, 85, 87/88, 95, 101/02, 119, 129/30, 138, 144 164/65, 168	= 20	
Vokalmusik: 54, 82, 150, 160	= 4	
		13.2

Wiener Klassik

J. Haydn: 55/56, 117	= 3	
W. A. Mozart: 44, 93, 111/13, 118, 122/25, 133/35, 145/46, 801/06	= 21	
L. v. Beethoven: 151/53	= 3	
Zeitgenossen der Wiener Klassiker: 62, 83, 127, 154	= 4	
		17.0

sonstiges

Russische liturgische Gesänge: 139/40	= 2	1.1

Anhang II:

L'ANTHOLOGIE SONORE
Chronologie der Veröffentlichungen (a)

Jahr	78er-Platten	Bestellnummern	LP's, davon Wiederveröff.
1935	27	1/27 (b)	
1936	17	28/44	
1937	19	45/64 (c)	
1938	18	65/82	
1939	18	83/100	
1940	0	–	
1941	10	101/110 (d)	
1942	6	111/116	
1943	5+6	117/121, 801/06 (h)	
1944	4	122/125	
1945	0	–	
1946	2	126/127	
1947	8	128/135	
1948/49	18	136/153	
1950/51 (e)	9	154/162	
1951/52 (f)	6	163/168	8 4
1953/55	1	169 (g)	nicht genau festzustellen (i)

(a) Datierungen erfolgen bis Platte 140 nach den ©-Angaben auf den Beiblättern, danach nach WERM.
(b) Beiblatt zu 2 nennt kein ©-Jahr.
(c) Beiblatt zu 51 nennt fälschlich © 1935. Die Platte wurde laut *Alte und Neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher. 1926-1951*, Zürich 1952, 293 erst am 1.5.1937 aufgenommen.
(d) Beiblatt zu 110 nennt kein ©-Jahr.
(e) Zeitraum April 1950/Juni 1951.
(f) Zeitraum Juli 1951/Dezember 1952.
(g) Letzte 78er-Veröffentlichung der L'ANTHOLOGIE SONORE.
(h) Veröffentlichungsjahr geschlossen nach René Dumesnil, *Dix siècles de musique. L'anthologie sonore*, o. O. (Paris) (1943), dort eine Fotografie von den Produktionssitzungen zu 801/06 (Mozart: Bastien et Bastienne).
(i) Etliche Schellackaufnahmen wurden zusammen mit Neuaufnahmen auf LPs umgekoppelt. Teilweise erschienen diese LPs dann unter dem Label ADÈS.

Alle Platten 1 bis 169 sind Normalspielplatten mit 30 cm Durchmesser und 78 UpM; 801/06 sind Normalspielplatten mit 25 cm Durchmesser und 78 UpM.

Anhang III: Diskographie

2000 Jahre Musik auf der Schallplatte.

Erstausgabe: PARLOPHON: B 37 022/33 (12 Normalspielplatten 25 cm)
Folgepressungen:
PARLOPHONE: R 1016/27 (12 Normalspielplatten 25 cm)
ODEON: O-4300/11 (12 Normalspielplatten 25 cm)
DECCA (US): 20 156/67 = Set P 11 (12 Normalspielplatten 25 cm)
DECCA (US): DX 106 (2 Langspielplatten 33 UpM/30 cm, veröffentlicht 1951)
FOLKWAYS RECORDS (US): FT 3700 (2 Langspielplatten 33 UpM/30 cm, veröffentlicht 1962)
Die folgenden Detailangaben beziehen sich auf die Erstausgabe.

Seitennummer: B 37 022-I Spiegelnummer: ℗38 179
Griechische Musik. a) Seikilos: Skolion; b) Mesomedes: Helioshymne. [zus. 2:30 bei 78 UpM, laut Textbeilage „Zeitmaß 76"] – Hans Joachim Moser & unidentifizierter Männerchor (in b).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Curt Sachs, *Die Musik der Antike* (= Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. v. Ernst Bücken. o. Bd.-Z.) Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (c) 1928, S. 18, Beispiel 8 (Seikilos, übertragen nach Kunkel), S. 16, Beispiel 6 (Mesomedes, übertragen nach Bellermann).
Moderne kritische Ausgabe: Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen* (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd. 31.), Nürnberg: Verlag Hans Carl 1970, S. 54-55 (Seikilos), S. 16-19 (Mesomedes).
Vgl. Hans Joachim Moser: „Altgriechische Gesänge auf Schallplatten", in: *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11 (März 1930), S. 84-86.

Seitennummer: B 37 022-II Spiegelnummer: ℗38 174
Jüdische Musik. a) Kaddisch am Osterfest; [attacca:] b) Aboda am Versöhnungsfest; [attacca:] c) Vorlesung aus dem Buch Esther. [zus. 2:57] – B. Fränkel[1].
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Traditionelle Überlieferung.
Moderne kritische Ausgabe: – .

Anmerkung: [1]Ein Kantor B. Fränkel ist in entsprechenden Nachschlagewerken jener Zeit in Berlin nicht nachgewiesen. Möglicherweise handelt es sich bei dem Sänger um Alfred Fränkel, der den a-cappella-Männerchor an der Synagoge Kaiserstraße leitete (nach: Leo Kestenberg, [Hrsg.], *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation* 1931, Berlin: Hesse, 1931, S. 192/93).

Seitennummer: B 37 023-I Spiegelnummer: ℗38 182
Der Gregorianische Gesang. Gradualresponsorium „Misit dominus verbum suum" aus der Messe des 2. Sonntags nach Epiphanie. [2:23] – Gregorianische

Arbeitsgemeinschaft der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Hermann Halbig.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis [...] et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter ornatum,* Paris et al.: Desclée & Co. (c) 1924, S. 57.
Vgl. Hermann Halbig, „Analyse des Gregorianischen Gesanges aus der Plattenfolge 2000 Jahre Musik auf der Schallplatte", in: *Kultur und Schallplatte* 2 (1930/31) H. 1 (Juli 1930), S. 98-100; ders., „Gregorianischer Gesang und frühe Mehrstimmigkeit", in: *Kultur und Schallplatte* 1 (1929/30) H. 11 (März 1930), S. 82-83.

Seitennummer: B 37 023-II Spiegelnummer:℔38 183
Frühe Mehrstimmigkeit. Wallfahrtsgesang „Congaudeant Catholici" [d. i. Santiago de Compostela, Biblioteca de la Catedral, ohne Signatur, „Codex Calixtinus", f.185r]. [2:38] – Gregorianische Arbeitsgemeinschaft der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Hermann Halbig.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Hermann Halbig, *Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts.* (= Heinrich Martens [Hrsg.], *Musikalische Formen in historischen Reihen. Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und das häusliche Musizieren,* Bd. 5.) Berlin-Lichtenfelde: Chr. Friedrich Vieweg GmbH o.J. [1930], S. 23, Nr. 4.
Moderne kritische Ausgaben: Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobsliturgie zu Santiago de Compostela,* Freiburg 1931; W. M. Whitehill, J. Carro Garcia & G. Prado, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus,* Santiago de Compostela 1944.
Vgl. Hermann Halbig, „Analyse des dreistimmigen Wallfahrtsgesanges ‚Congaudeant catholici' ", in: *Kultur und Schallplatte* 2 (1930/31) H. 6 (Dezember 1930), S. 134-135.

Seitennummer: B 37 024-I Spiegelnummer℔38 180
Troubadours. a) Raimbaut de Vaqueiras: Kalenda maya; b) Bernart v. Ventadorn: Pois preyatz me, senhor; c) dasselbe in mittelhochdeutscher Nachdichtung von Graf Friedrich von Husen. [zus. 1:58] – Hans Joachim Moser.
Mutmaßlich verwendete Notenausgaben: a) Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte,* Bd. 1, T. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel ^{2}1920, S. 234 (im Vierertakt notiert und so auch gesungen); b) Friedrich Gennrich, „Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25) H. 2 (November 1924), S. 65-98, hier S. 91 (Moser singt die Fassung der Handschrift Ambrosiana R 71 sup. fol. 20c, allerdings mit dem Text nach Bartsch, zitiert bei Gennrich, S. 90-91; c) dito, S. 92 (nur Strophe 1).
Moderne kritische Ausgaben: a) *Der musikalische Nachlaß der Troubadours,* Hrsg. v. Friedrich Gennrich (= *Summa musicae medii aevi.* Bd. 3 & 4), Darmstadt: Selbstverlag 1958 &1960, No. 98; b) dito, No. 29.

Seitennummer: B 37 024-II Spiegelnummer:℗38 181
Der Minnesang. a) Walther von der Vogelweide: Palästinalied; b) [Der Unvurtzaghete:] Rügelied gegen Rudolf von Habsburg; c) Fürst Wizlaw v. Rügen: Minnelied. [zus. 2:43] – Hans Joachim Moser.
Mutmaßlich verwendete Notenausgaben: a) Friedrich Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts,* in: Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte,* Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1924, S.127-250, hier S.173 (Moser singt die alternative Übertragung im geraden Takt); b) Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik,* Bd. 1, Stuttgart, Berlin: Cotta ³1923, S. 210-211; c) dito, S. 212-213.
Moderne kritische Ausgaben (in Auswahl): a) Ronald J. Taylor, *The art of the minnesinger. Songs of the thirteenth century transcribed and edited with textual and musical commentaries,* Cardiff: University of Wales Press 1968, Vol. 1, S. 95-96 (Melodie), Vol. 2, S. 142-144 (Kommentar); Walther von der Vogelweide, *Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien,* hrsg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler. (= Litterae. Nr. 7.), Göppingen: Kümmerle 1977, S. 81; b) Ronald J. Taylor, *The art of the minnesinger...* (wie unter a), Vol. 1, S. 94-95 (Melodie), Vol. 2, S. 140-141 (Kommentar); c) *Die Jenaer Liederhandschrift,* hrsg. v. Georg Holz, Franz Saran und Eduard Bernoulli, Leipzig: Hirschfeld 1901, Bd. 1, S. 130, Bd. 2, S. 47-48.

Seitennummer: B 37 025-I Spiegelnummer:℗38 218
Die frühen Niederländer[1]. Guillaume Dufay: Gloria ad modum tubae. [2:35] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin[2]/ Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. 1. Auswahl,* Bearb. v. Guido Adler u. Oswald Koller (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. 7, Bd. 14 & 15.), Wien: Artaria, 1900, S. 145-147.
Moderne kritische Ausgabe: Guillaume Dufay, *Opera omnia,* ed. by Heinrich Besseler. Tomus IV: *Fragmenta missarum* (= Corpus mensurabilis musicae. Vol. 1,4), Rome: American Institute of Musicology, 1962, S. 79-80, No. 22.

Anmerkungen: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Niederländer um 1450, [2]Besetzung: Knabenchor und zwei Trompeten.

Seitennummer: B 37 025-II Spiegelnummer:℗38 235
Die frühen Niederländer[1]. Josquin des Près: [Missa Pange lingua. Daraus:] Et incarnatus est [= Credo, T. 91-110]. [1:49] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: *Werken van Josquin des Prez,* uitgegeben door A. Smijers. Bd. XVIII: Missa Pange lingua. Amsterdam: Verenigung voor Neder-

landse Muziekgeschiedenis, 1952, S. 12-13.

Anmerkung:[1]Titel laut Albumtextbeilage: Niederländer um 1450.

Seitennummer: B 37 026-I Spiegelnummer:℗38 234
Deutsche Chöre des 16. Jahrhunderts[1]. Heinrich Finck: Christ ist erstanden. [2:45] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Meisterwerke Deutscher Tonkunst. Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche u. Schule, Konzert u. Haus bezeichnet auf Grund der Denkmäler deutscher Tonkunst, der in Bayern und in Österreich, kritischer Gesamtausgaben, sowie älterer Druckwerke u. Handschriften, Bd. 4: Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister,* für den Vortrag bearb. v. Hugo Leichtentritt, H. 1, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel (1905), S. 17-20.
Moderne kritische Ausgabe: Heinrich Finck, *Ausgewählte Werke, Zweiter Teil. Messen, Motetten und deutsche Lieder,* hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht u. Helmut Lomnitzer (= Erbe deutscher Musik. Bd. 70. 8. Bd. der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister.), Frankfurt am Main: C. F. Peters (1981), S. 131-133.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Deutsche Chöre um 1500.

Seitennummer: B 37 026-II Spiegelnummer:℗38 219
Deutsche Chöre des 16. Jahrhunderts[1]. Arnoldus de Bruck: Aus tiefer Not schrei ich zu dir. [2:32] - Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Newe deudsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen,* Gedrückt zu Wittemberg / Durch Georgen Rhau. 1544, hrsg. v. Johannes Wolf. (= Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge. Bd. 34.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908, Nr. LXX, S. 104.
Moderne kritische Ausgabe: wie oben, Neuauflage hrsg. u. kritisch revidiert v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel; Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1958.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Deutsche Chöre der Reformation.

Seitennummer: B 37 027-I Spiegelnummer:℗38 178
Die Höhepunkte der kirchlichen Polyphonie im 16. Jahrhundert. Giovanni Pierluigi Palestrina: Sanctus aus der Missa Papae Marcelli. [2:47] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe, *Palestrina's Missa Papae Marcelli (sechsstimmig)* für den praktisch-liturgischen Gebrauch bearb. v. Carl Thiel, Berlin: W. Sulzbach, 1902, S. 21-23.
Moderne kritische Ausgabe: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Pope Marcellus Mass. An authoritative score;* [...] edited by Lewis Lockwood (= Norton

critical scores. o. Bd.-Z.) New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1975, S. 59-63.

Seitennummer: B 37 027-II Spiegelnummer:£38 175
Die Höhepunkte der kirchlichen Polyphonie im 16. Jahrhundert. Orlando di Lasso: Miserere aus den Bußpsalmen [recte: aus *Sacrae cantiones ... 4 vocum,* München: Adam Berg 1585 = RISM 1585a], [2:33] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Orlando di Lasso, *Miserere mei, Domine,* (= Carl Thiel, Hrsg.: *Auswahl hervorrragender Meisterwerke des A Cappella-Stils aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert für den praktischen Gebrauch,* Bd. II. Motetten, Nr. 20.) Berlin: W. Sulzbach o. J. [1913].
Moderne kritische Ausgabe: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum. Lateinische Gesänge [...].* In Partitur gebracht von Carl Proske, kritisch durchgesehen und redigirt von Franz Xaver Haberl. Theil II. Für 4 u. 5 Stimmen. (= Orlando di Lasso, *Sämmtliche Werke,* Bd. 3.) Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J. [1895], Nr. 135, S. 31-32.

Seitennummer: B 37 028-I Spiegelnummer:£38 216
Das Madrigal[1]. Gesualdo, Fürt von Venosa: Resta di darmi moia. [2:56] – Der Thiel'sche Madrigalchor/Carl Thiel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Gesualdo: Resta di darmi moia. *(= Auswahl hervorragender Meisterwerke des a cappella-Stils aus dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert,* für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Carl Thiel. Bd. III: *Madrigale und Lieder.* Nr. 33.) Berlin: W. Sulzbach (Peter Limbach) o. J. [1930].
Moderne kritische Ausgabe: Gesualdo di Venosa, *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen.* Nach dem Partiturbuch von 1613 hrsg. v. Wilhelm Weismann. Sechstes Buch. Hamburg: Ugrino 1957, S. 23-25.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Das Madrigal. Italien.

Seitennummer: B 37 028-II Spiegelnummer:£38 217
Das Madrigal[1]. Hans Leo Hassler: Mein Lieb will mit mir kriegen. [3:08] – Der Thiel'sche Madrigalchor / Carl Thiel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Volksliederbuch für gemischten Chor,* hrsg. durch die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch. II. Band. Leipzig: C. F. Peters [1915 oder 1916], Nr. 332 „Liebeskrieg" (Partitur-Band, S. 102-111).
Moderne kritische Ausgabe: Hans Leo Hassler, *Sämtliche Werke, Bd. II: Canzonette von 1590 und Neue Teutsche Gesang von 1596,* hrsg. v. Rudolf Schwartz, revidiert v. C. Russell Crosby jr. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1961, S. 157-174.

Anmerkung: [1] Titel laut Albumtextbeilage: Das Madrigal. Deutschland.

Seitennummer: B 37 029-I Spiegelnummer:℗38 170
Klaviermusik um 1600. William Byrd: Sellinger's round. [2:54] – Erwin Bodky, Cembalo (Andreas Ruckers, Antwerpen 1618, MIM Kat.-Nr. 2224).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: William Byrd. *My Ladye Nevells booke of virginal music,* ed. by Hilda Andrews. London: J. Curwen & Sons 1926, S. 211-220, Nr. 37.
Moderne kritische Ausgabe: William Byrd. *Keyboard mu*sic: II, transcribed and ed. by Alan Brown (= Musica Britannica XXVIII.), London: Stainer and Bell 1971, Nr. 84, S. 135-140.

Seitennummer: B 37 029-II Spiegelnummer:℗38 362
Deutsche Tänze um 1600. a) Melchior Franck: Pavane [d.i. Pavana. à 5. Nr. XI aus: Melchior Franck. Newer Pavanen, Galliarden, vnnd Intraden, auff allerley Instrumenten ... 1603]; b) Valentin Hausmann: Tanz [d.i. Nr. LXXIV aus Valentin Haußmann: Rest von Polnischen vnd andern Täntzen ... 1603]. [zus. 2:40] – Münchener Violenquintett: [Valentin] Härtl, [Anton] Huber, [Willy] Stuhlfauth, [Karl] List, [Willi] Schmid.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Melchior Franck, Valentin Haußmann. *Ausgewählte Instrumentalwerke,* hrsg. v. Franz Bölsche. (= Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge, Bd. 16), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904, S. 16 (Franck, Nr. XI), S. 134-135 (Haußmann, Nr. LXXIV bzw. 28).
Moderne kritische Ausgabe: s. o., *Neuauflage,* hrsg. u. kritisch revidiert v. Hans Joachim Moser. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel; Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1958.

Seitennummer: B 37 030-I Spiegelnummer:℗38 236
Italienische Musik im Frühbarock[1]. Giovanni Gabrieli: Benedixisti (siebenstimmig) [aus den *Sacrae symphoniae* ... 1597]. [2:20] – Kantorei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin/Pius Kalt.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Chorübungen der Münchener Musikschule,* zusammengestellt v. Franz Wüllner. Neue Folge: *Mustersammlung fünf- bis sechzehnstimmiger Gesänge aus dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert,* Gesammt-Ausgabe. Partitur, München: Theodor Ackermann 1895, S. 110-113.
Moderne kritische Ausgabe: Giovanni Gabrieli, *Opera omnia. Vol. I: Motetta. Concerti (1587), Sacrae Symphoniae (1597),* ed. by Denis Arnold (= Corpus mensurabilis musicae. Vol. 12.), Rome: American Institute of Musicology 1956, S. 74-77.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Italienische Kirchenmusik im Frühbarock.

Seitennummer: B 37 030-II Spiegelnummer:℗38 215
Monteverdi[1]. Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna (Klage der Ariadne)[2] aus der Oper *Arianna* (1608). [3:13] – Maria Peschken, Alt/Curt Sachs, Cembalo/

Paul Hermann, Violoncello.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *Ida Isori-Album. Altitalienische Arien aus dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert für eine Singstimme mit Klavierbegleitung,* neu bearbeitet und ausgewählt von Ida Isori. H. 1, Wien, Leipzig: Universal-Edition 1912, S. 7-13, hier: S. 11-13 (=Universal-Edition. Nr. 3630)
Moderne kritische Ausgabe: –

Anmerkungen: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Oper. [2]Stark gekürzte Einspielung.

Seitennummer: B 37 031-I Spiegelnummer:℗38 177
Die deutsche Motette[1]. Heinrich Schütz: Psalm 111 aus der deutschen Messe [d.i. Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen (Der 111. Psalm) SWV 424]. [2:43] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: Heinrich Schütz, *Die Deutsche Messe aus den „Zwölf geistlichen Gesängen" (Dresden 1657) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella,* hrsg. v. Rudolf Holle. Partitur mit unterlegtem Klavier-Auszug, Mainz: B. Schott's Söhne 1925, S. 33-41.
Moderne kritische Ausgaben: Heinrich Schütz, *Sämmtliche Werke,* hrsg. v. Philipp Spitta, Bd. 12, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1892, S. VIII-XIV, 140-146; Heinrich Schütz, *Zwölf Geistliche Gesänge 1657. SWV 420-431,* hrsg. v. Konrad Ameln (= Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 7), Kassel u. a.: Bärenreiter 1988, S. 39-47.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Die deutsche Motette. Schütz.

Seitennummer: B 37 031-II Spiegelnummer:℗38 176
Johann Sebastian Bach[1]. Johann Sebastian Bach: Fuge aus der Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" [d.i. BWV 226 – daraus: Alla breve „Der aber die Herzen forschet", T. 146-244]. [2:14] – Staats- und Domchor, Berlin/Hugo Rüdel.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Motetten,* hrsg. v. Konrad Ameln (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Motetten, Choräle, Lieder,* Bd. 1.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965, S. 60-73.

Anmerkung: [1]Titel laut Albumtextbeilage: Die deutsche Motette. Bach.

Seitennummer: B 37 032-I Spiegelnummer:℗38 169
Kammermusik um 1700. Johann Sebastian Bach: 1. Satz aus der 2. Sonate für Violine und Cembalo [d.i. BWV 1015, daraus: 1. Satz (ohne Bez.)]. [2:56[1]] – Martha Geissmar[2], Violine / Erwin Bodky, Cembalo (Andreas Ruckers, Antwerpen 1618, MIM Kat.-Nr. 2224).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Werke für Violine, ...* hrsg. v. Rudolf Gerber (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusikwerke,* Bd. 1.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB

Deutscher Verlag für Musik 1958, S. 99-101.

Anmerkungen: [1]Bei 78 UpM; die Albumtextbeilage nennt „Zeitmaß 75". [2]Der Name der Geigerin kommt in Katalogen und Diskographien fälschlicherweise auch als Glißmar bzw. Glissmar vor.

Seitennummer: B 37 032-II Spiegelnummer:℗38 171
Kammermusik um 1700. Georg Friedrich Händel: Kammertrio Nr. 3 Es-dur (1.Satz) für Oboe, Violine, Cembalo und Violoncello [d.i. Georg Friedrich Händel?: Sonate für 2 Oboen (oder Oboe und Violine) und B.c. Nr. 3 Es-dur HWV 382, daraus: 1. Satz (Adagio)]. [2:27[1]]. – Georg Blumensaat, Oboe / Martha Geissmar[2], Violine / Erwin Bodky, Cembalo[3] (zugeschrieben Johann Heinrich Harraß, Großbreitenbach, um 1710[4], MIM Kat.-Nr. 316) / Paul Hermann, Violoncello.
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: *G. F. Händels Kammermusik. Trios für 2 Oboen, Flöten oder Violinen mit Violoncell u. Cembalo.* Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearb. v. Max Seiffert. Kammertrio No. 3 für Oboe, Violine, Violoncell oder Fagott und Cembalo, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1906[5].
Moderne kritische Ausgabe: Georg Friedrich Händel, *Sechs Sonaten für zwei Oboen und Basso continuo,* hrsg. v. Siegfried Flesch (= Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Bd. 9.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976, S. 23-24.

Anmerkungen: [1]Bei 78 UpM; das Etikett nennt „78R", die Textbeilage schlägt weniger UpM vor. [2]Der Name der Geigerin kommt in Katalogen und Diskographien fälschlicherweise auch als Glißmar bzw. Glissmar vor. [3]Laut Etikett „Das Bach-Cembalo der Instrumentensammlung der Staatl. Hochschule für Musik zu Berlin". [4]Zuschreibung des vermeintlichen Bach-Cembalos nach Dieter Krickeberg & Horst Rase, „Beiträge zur Kenntnis des mittel- und norddeutschen Cembalobaus um 1700", *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag,* hrsg. v. Friedemann Hellwig. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Bd. 6.) Tutzing: Hans Schneider 1987, S. 285-310, insb. 285-293. [5]Laut MGG, Bd. 5, Spalte 1282 erschien diese Ausgabe zwischen 1924 und 1928, doch trägt sie den Copyright-Vermerk „1906".

Seitennummer: B 37 033-I Spiegelnummer:℗38 172
Rokoko. Jean Philippe Rameau: La poule [aus: *Nouvelles suites de pièces de clavecin,* Paris 1728] [2:35] – Erwin Bodky, Cembalo[1] [zugeschrieben Heinrich Harraß, Großbreitenbach, um 1710[2], MIM Kat.-Nr. 316].
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin. Publication faite sous la direction de C. Saint-Saëns* (= Jean-Philippe Rameau. Oeuvres complètes. Tome 1.) Paris: A. Durand et Fils 1895, S. 86-89.

Anmerkung: [1]Falsche Etikettenangabe: „gespielt auf dem Steingräber-Cembalo zu Berlin". [2]Zur Zuschreibung siehe Fußnote 4 der Anmerkungen zu den diskographi-

schen Angaben zur Aufnahme mit der Seitennummer B 37 032-II. Möglicherweise wurde eine andere Aufnahme, erkennbar an der Spiegelnummer Ⓛ38 172II, ebenfalls veröffentlicht, bei der Bodky im Unterschied zur hier nachgewiesenen ein Cembalo von Johann Georg(e) Steingraeber spielt, und zwar höchstwahrscheinlich das im MIM, Kat.-Nr. 4780.

Seitennummer: B 37 033-II Spiegelnummer: Ⓛ38 173
Empfindsamkeit. Johann Sebastian Bach: Sarabande und Gavotte aus der 5. Französischen Suite [d.i. BWV 816, daraus: 3. Satz (Sarabande) und 4. Satz (Gavotte)]. [2:52] – Erwin Bodky, Clavichord (unidentifiziertes historisches Instrument[1]).
Mutmaßlich verwendete Notenausgabe: nicht ermittelt.
Moderne kritische Ausgabe: Johann Sebastian Bach, *Die sechs Französischen Suiten.* [...] hrsg. v. Alfred Dürr (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke,* Bd. 8.) Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1980, S. 44-46.

Anmerkung: [1]Laut Etikett „Das zeitgenössische Klavichord aus der Instrumentensammlung der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin".

*Chronologie der Aufnahmesitzungen**

13.1.1930: Spiegelnummern 38 169 bis 38 174
14.1.1930: Spiegelnummern 38 175 bis 38 178
15.1.1930: Spiegelnummern 38 179 bis 38 183
27.1.1930: Spiegelnummern 38 215 bis 38 219
4.2.1930: Spiegelnummern 38 234 bis 38 236
17.3.1930: Spiegelnummern 38 362 und 38 172II (Nachaufnahme)

* Ermittelt aufgrund originaler Aufnahmebücher, die mir dankenswerterweise Hans Landgraf, EMI Electrola GmbH, Köln, zur Verfügung stellte.

ABSTRACTS

Lorenz Welker

Claudio Monteverdi und die Alchemie

In einem Sonett aus dem Jahre 1643 wird der verstorbene Monteverdi als „Gran professor della Chimica" gefeiert, und auch ein Briefwechsel von 1625/26 (darunter ein autographes Rezept für die Verbindung von Gold mit Blei sowie über Beschaffenheit und Veredelung des Quecksilbers) belegt, daß Monteverdi praktizierender Alchemist war. Alchemistisches Denken dürfte in Monteverdis Familientradition gelegen haben: Der Vater war Wundarzt und der Sohn erhielt seine Ausbildung als Schulmediziner von führenden Gelehrten, die neben ihrer artistischen Ausbildung auch einen hermetischen Hintergrund hatten. Direkte Zusammenhänge zwischen Musik und Alchemie lassen sich freilich nur sparsam beobachten. Auch Monteverdi scheint eher am „Goldkochen" als an der esoterischen Ausprägung der Alchemie und ggf. ihrem Zusammenwirken mit der Musik bzw. einem esoterischen Gleichklang der beiden interessiert gewesen zu sein.

Claudio Monteverdi and alchemy

In a sonnet written in 1643, the late Claudio Monteverdi is eulogized as a „Gran proffessor della Chimica". This, and an exchange of letters dating from the year 1625-26, which includes (in Monteverdi's own hand) a formula for bonding gold to lead, as well as a discussion of the properties and refinement of mercury, confirm that Monteverdi was a practicing alchemist. Alchemistic thought is well grounded in Monteverdi's family tradition: his father was a surgeon, and his son studied medicine with some of the leading scholars of the day, who had, in addition to their artistic training, a background in hermetic sciences. However, few direct associations between music and alchemy are to be found. Monteverdi too seems to have been much more interested in manufacturing gold than in any of the more esoteric aspects of alchemy such as its possible relationship to music or an esoteric harmony between the two disciplines.

Dagmar Hoffmann-Axthelm

Bach und die *Perfidia iudaica*:

Die vieldiskutierte Symmetrie der Juden-Turbae in der Johannes-Passion wird als musikalisches Emblem für das in der traditionellen katholischen Liturgie

als „perfidia“ bezeichnete, in Luthers judenfeindlichen Schriften mit „Verstocktheit“ übersetzte Festhalten der Juden an ihrem Glauben gedeutet. Bach, der als protestantischer Kantor mit der Judenpolemik Luthers und seiner theologischen Nachfolger vertraut war, verband den alten Topos des Judenhasses mit der musikalischen Figur der „Perfidia“, durch die mittels strenger, ggf. auf Kosten textlich-musikalischer Feinheiten (Textunterlegung) durchgezogener Wiederholungen der Affekt der Verstocktheit ohrenfällig gemacht wird. Die symmetrisch angeordneten Judenchor-Paare spiegeln in ihrer Polarisierung zu den Arien und Chorälen mit musikalischen Mitteln die ausgrenzende Position der lutherischen Theologie (nicht nur) der Bach-Zeit: *fides christiana* gegen *perfidia iudaica* – christlicher Glaube gegen jüdischen Unglauben.

Bach and the *Perfidia iudaica*

The frequently-discussed symmetry of the Jewish Turba choruses in J. S. Bach's St. John Passion is interpreted as a musical emblem of the Jews' adherence to their belief: defined as „perfidia“ in the traditional Catholic liturgy, translated as „obstinacy“ (Verstocktheit) in Luther's antisemitic writings. Bach, as a protestant cantor, was certainly no stranger to Luther's and his successors' polemic against the Jews. In the St. John Passion, he links the ancient topos of antisemitism with the musical figure „perfidia“. By constant, strict repetition (even at the cost of subtleties in the text underlay), the Jews' „obstinacy“ is translated into distinctly audible terms. Polarity between the symmetrically-organized pairs of Jews' choruses and the arias/chorals reflect through musical means the exclusory attitude of Lutheran theology at Bach's (and not only Bach's) time: „fides christiana“ vs. „perfidia iudaica“ – Christian belief opposed to Jewish non-belief.

Peter Reidemeister

Johann Gottfried Müthels „Technische Übungen“, oder Von der Mehrdeutigkeit der Quellen:

Die beiden autographen Sammlungen in der Berliner Staatsbibliothek wurden nicht von Müthel selbst, sondern erst von späterer (Bibliothekaren?-) Hand mit dem Titel „Technische Übungen“ versehen. Entsprechend ist „Technik“ nur ein Aspekt des Materials, das bei oberflächlicher Betrachtung und aus der Perspektive heutiger Technik/Gehalt-Spaltung ein eher chaotisches Gemisch heterogener musikalischer Fragmente darzustellen scheint. Eine genauere Analyse zeigt aber, daß die Sammlungen Beispiele für den musikalischen Satz neben solchen fürs Fingertraining enthalten und damit als spätes Beispiel in den Traditionsbereich der alten Musikausbildung gehören. Diese reicht bis zu

Conrad Paumann zurück und trennte nicht zwischen kompositorischen und technischen Lehrinhalten: Das Üben erfolgte durch Improvisation und Komposition, und im Komponieren und Improvisieren verbesserte man gleichzeitig die Fingerfertigkeit.

Johann Gottfried Müthel's „Technical exercises" Or on the ambiguity of sources

The two autograph collections in the Berlin Staatsbibliothek received the title „Technical exercises" not from Müthel himself but from a later (librarian's?) hand. Therefore, „technique" is only an aspect of the material which – on cursory inspection and through the perspective of our modern tendency to separate technique and musical content – appears to be a rather chaotic mixture of heterogeneous musical fragments. However, a more careful analysis reveals that these collections contain exercises in composition as well as dexterity, and should therefore be regarded as a late example of an earlier tradition of musical training. This extends back to Conrad Paumann and did not seperate teaching material into categories: through exercises in improvisation and composition it was possible to improve musical skills and dexterity simultaneously.

Peter Benary

Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts

Das Kunst- und Kulturprinzip des Als-ob findet sich um 1750 besonders stark ausgeprägt. Den Bezugspunkt bildet vor allem der Naturbegriff. Ein vokaler Grundzug bestimmt die Instrumentalmusik in der Nachahmung von Sprechen und Singen, wie die Melodielehren der 1750er Jahre, das Instrumentalrezitativ und die Kadenz im Solokonzert zeigen. Ein Unikum ist H. W. von Gerstenbergs Vokalfassung einer Klavier-Fantasie von C. Ph. E. Bach. In der Auseinandersetzung mit der Nachahmungsästhetik von Ch. Batteux war Kaspar Ruetz wichtig. In der Nachahmung tritt das Als-ob besonders deutlich zutage. Auch die Interpretationspraxis sollte den vokalen Grundzug der Musik des 18. Jahrhunderts beachten.

On „Als-ob" in music and the „Musikanschauung" of the 18th century

The artistic and cultural principle of „Als-ob" (as if) was particularly developed around 1750. It is based on the understanding of nature of the period. The imitation (mimicry) of vocal characteristics – speech and song – in instrumental music is clearly illustrated in the „Melodielehren", instrumental recitatives, and solo cadenzas of the time. H. W. von Gerstenberg's vocal arrangement

of a C.P.E. Bach keyboard fantasia is a unique exception. Kaspar Ruetz played an important role in the understanding of Ch. Batteux' aesthetics of imitation. The „Als-ob" principle is especially clearly illustrated in this concept of imitation. The vocal basis of instrumental music of the 18th century should be taken into account in performance practice.

John Henry van der Meer

Gestrichene Saitenklaviere

Auf dem Gebiet der Saiteninstrumente kann eine Kombination von ausgehaltenem Ton und den Möglichkeiten dynamischen Nüancierens und Vollgriffigkeit nur mit einem gestrichenen Saitenklavier verwirklicht werden. Die Studie behandelt die Beschreibung von gestrichenen Saitenklavieren von Hans Haiden, Nürnberg (seit 1575), ferner die von Athanasius Kircher (1650) und Caspar Schott (1674) beschriebenen Instrumente bis hin zu entsprechenden Versuchen des späten 18. Jahrhunderts unter Einbezug des einzigen erhaltenen gestrichenen Saitenklaviers von Raymundo Truchado (1625). Das Streichen kann durch umlaufende Räder, umlaufende Pferdehaarbänder oder durch wirkliche Streichbögen erfolgen. Auch Kombinationsinstrumente von gestrichenem Saitenklavier, Cembalo (ev. Hammerklavier) und Orgel (Kircher, Schott, Todini, Greiner) werden berücksichtigt. Die vielen Experimente münden in die zwischen 1750 und 1825 ersonnenen Versuche, hauptsächlich mit gestrichenen Idiophonen. Beide, gestrichene Saitenklaviere und gestrichene Idiophone, haben das experimentelle Stadium nie verlassen.

Bowed keyboard instruments

In the field of string instruments the combination of a continued tone, with the possibility of dynamic nuances, and the striking of full chords can be effectuated only by bowed keyboard instruments. The article discusses the description of such keyboard instruments from Hans Haiden, Nuremberg (from 1575 onwards), via the instruments discussed by Athanasius Kircher (1650) and Caspar Schott (1674) up to the experiments in this field in the late 18th century, taking into account also the only bowed keyboard instrument preserved, by Raymundo Truchado (1625). The bowing can occur by rotating wheels, revolving ribbons of horse hair or else by actual bows. Also combinations of bowed keyboard instruments with a harpsichord (or a pianoforte) and an organ (Kircher, Schott, Todini, Greiner) are taken into consideration. The numerous experiments eventually lead to the efforts made between 1750 and 1825 to make mainly bowed idiophones function. Both categories, bowed keyboard instruments and bowed idiophones, never got beyond the experimental stage.

Michael Jappe, mit einem Beitrag von Paul Reichlin

Quartett für Nagelgeige und ...:

F. W. Rust, in dessen Musik sich Bach-Tradition und deutsche Empfindsamkeit in „ganz eigener Manier" mischen, schrieb ein Quartett für Nagelgeige und Streicher. Dieses Instrument wird anhand der verfügbaren Quellen sowie eines Restaurationsberichts von J. P. Reichlin beschrieben als halbkreisförmiger Resonanzkörper, in den 12 und mehr Metallstifte in stufenweiser Tonfolge eingelassen sind, die mit einem rauhen Streichbogen in Schwingungen versetzt werden. Klanglich ähnelt das Instrument der Glasharmonika oder der Flöte.

F. W. Rust's quartet for nail violin and ...

F. W. Rust, who combined German „Empfindsamkeit" with the Bach tradition in a very individual manner, wrote a quartet for nail violin and strings. This instrument, according to J. P. Reichlin's restoration report and the available contemporary sources, consists of a semicircular body mounted with 12 or more metal pins in stepwise order of pitches, and is played with a rough bow. Its tone resembles that of the glass harmonica or the flute.

Martin Elste

Bildungsware Alte Musik

Unter der Leitung von Curt Sachs entstand 1930 eine 12-Platten-Serie mit historisierendem Anspruch. Diese Platten waren der in Deutschland erste Versuch, in einem halbwegs systematisch-schlüssigem Aufbau die Musik der vergangenen Epochen als altes, historisches Klanggeschehen zu dokumentieren. Sachs' Auswahl folgte dem damals allgemein akzeptierten Kanon von Musikdenkmälern, ohne im Detail philologische Sorgfalt walten zu lassen. Sachs' Konzeption wurde nicht nur durch die Kurzatmigkeit der Plattenspieldauern, sondern vor allem durch das gelegentliche Rekurrieren auf aus historischer Sicht inadäquates Notenmaterial ad absurdum geführt. Durch diskologische Recherchen wird nachgewiesen, daß eine nicht freigegebene Aufnahme irrtümlicherweise dann doch veröffentlicht wurde.

Early music as cultural commodity

A twelve-record set of „historically accurate" music was produced in 1930 under the direction of Curt Sachs. The recording represented the first attempt in Germany to document the sound of music of past epochs in a more or less

systematic fashion. Sachs' choice of repertoire was limited to the historical collections which were generally considered to be of merit at the time; he did not pay much attention to textual critiscm. The absurdity of the project was underlined not only by the limited playing-time of the records, but also by the casual recourse to (from a historical point of view) inadequate music editions. Discological research shows that one recording of the series was released by mistake without Sachs' permission.

Die Autoren der Beiträge

Peter Benary (geb. 1931 in Erfurt) studierte an der Musikhochschule Weimar (Komposition, Musiktheorie, Klavier, Chorleitung) und an der Universität Jena (Musikwissenschaft, Neue deutsche Literatur). Promotion zum Dr. phil. 1956 bei Heinrich Besseler: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.* 1958-61 als Musikerzieher in St. Gallen, seit 1961 Lehrer für Musiktheorie und Kammermusik am Konservatorium in Luzern.– Zahlreiche musikwissenschaftliche Publikationen, mehrere Auszeichnungen für sein kompositorisches Schaffen, freier Radiomitarbeiter, musikjournalistische Tätigkeit. Seit 1987 ist er Staatsexperte an der Schola Cantorum Basiliensis.

Martin Elste (geb. 1952 in Bremen) studierte Musikwissenschaft, Soziologie, Publizistik und Anglistik in Köln, am King's College, London, und an der Technischen Universität Berlin. Dr. phil. 1981 bei Carl Dahlhaus mit der Arbeit *Bachs Kunst der Fuge auf Schallplatten.* Seit 1982 ist er wiss. Angestellter im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung PK, Berlin. Seine Forschungen kreisen um die musikalische Rezeptionsgeschichte und schließen Aufführungspraxis, Diskologie und Instrumentenkunde ein. Er ist Review Editor des *IASA Phonographic Bulletin* und hat u.a. veröffentlicht: *Verzeichnis deutschsprachiger Musiksoziologie, Kleines Tonträger-Lexikon* sowie als Mitautor *Internationale Heinrich Schütz Diskographie, Handwerk im Dienste der Musik: 300 Jahre Berliner Musikinstrumentenbau* und *100 Jahre Berliner Musikinstrumenten-Museum.*

Dagmar Hoffmann-Axthelm (geb. 1945 in Perleberg/Brandenburg) studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Archäologie in Berlin, Wien und Freiburg/Br. (Dr. phil. 1970 bei H.H. Eggebrecht mit der Arbeit *Tenor/Contratenor und Bourdon/Fauxbourdon*) und später Psychologie in Zürich (lic. phil. 1980). Seit 1971 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis und seit 1982 Psychotherapeutin in eigener Praxis. Veröffentlichungen zum Bereich von Ikonographie und Musikanschauung des 13. bis 17. Jahrhunderts sowie zu Zusammenhängen zwischen tiefenpsychologischen Prozessen und musikalischer Gestaltung (u.a. bei Mozart und Schumann).

Michael Jappe (geb. 1941 in Kempen/Niederrhein) studierte in Basel bei Dr. August Wenzinger, zunächst Violoncello, anschließend Viola da Gamba. Er konzertiert seit über 25 Jahren auf historischen Instrumenten in verschiedenen Ensembles für Alte Musik und unterrichtet seit 1968 an der Schola Cantorum Basiliensis. Daneben wissenschaftliche Arbeit mit Vorträgen und Aufsätzen über aufführungspraktische und instrumententechnische Themen.

Paul Joseph Reichlin (geb. 1938 in der Schweiz) widmet sich zeit seines Lebens dem Geigenbau. Besonders befaßt er sich mit dem Studium historischer Streichinstrumente. Im Lauf der Jahre hat er unzählige Instrumente für Musiker und Museen in der ganzen Welt restauriert und neu gebaut.

Peter Reidemeister (geb. 1942 in Berlin) absolvierte sein Musikstudium (mit Hauptfach Flöte bei Aurèle Nicolet) an der Hochschule für Musik in Berlin; danach war er 1962-66 Flötist beim Berliner Philharmonischen Orchester und später, während des Studiums der Musikwissenschaft in München und Berlin, bei den Deutschen Bachsolisten. Bei Carl Dahlhaus promovierte er 1971. Nach Assistenzjahren in der Klasse Nicolets an der Freiburger Musikhochschule wurde er Lehrer für Musikgeschichte, ab 1973 Stellvertretender Leiter und ab 1978 Leiter der Schola Cantorum Basiliensis. Einen besonderen Schwerpunkt in seiner musikwissenschaftlichen Arbeit bilden alle Fragen der Aufführungspraxis alter Musik.

John Henry van der Meer (geb. 1920 in Den Haag, Niederlande) studierte nach Absolvierung des Studiums der Rechte Musikwissenschaft an der Universität Utrecht bei Albert Smijers und Eduard Reeser. Promotion 1961 mit einer Dissertation über Johann Joseph Fux als Opernkomponist. Er unterrichtete Theorie und Geschichte der Musik am Konservatorium Utrecht (1946-54) und am Königlichen Konservatorium Den Haag (1949-55). 1954 wurde er Konservator der Musikabteilung des Gemeentemuseum Den Haag. Er hatte diesen Posten bis 1963 inne, als er zum Konservator der Sammlung historischer Musikinstrumente des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg ernannt wurde. Seit 1984 lebt er im Ruhestand, ist jedoch noch auf dem Gebiet der Instrumentenkunde aktiv. Für die Wintersemester 1989-90 und 1990-91 hat er einen Lehrauftrag an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Lorenz Welker (geb. 1953 in München) studierte von 1972-79 Medizin an der Universität München. 1979-81 wissenschaftlich-theoretische und klinisch-praktische Tätigkeit am Max-Planck-Institut für Psychiatrie München. 1981-88 Studium der Musikwissenschaft und Psychologie an den Universitäten Basel und Zürich. 1988 Dr. med. mit einer medizinhistorischen Studie über ein astrologisch-medizinisches Kompendium des Spätmittelalters. Ebenfalls 1988 lic. phil. mit einer Arbeit über die Traktate der verbrannten Handschrift Strasbourg, Bibliothèque municipale, 222 C 22. 1982-89 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Schola Cantorum Basiliensis, 1988-89 auch am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Seit 1990 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.