Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 55 (2010)

Artikel: "Theaterstyl" und "Kirchenstyl" : zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz

Autor: Hanke Knaus, Gabriella

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858701

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 18.05.2025

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

«Theaterstyl» und «Kirchenstyl»

Zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz

GABRIELLA HANKE KNAUS (Bern)

«Es ist eine üble und gar nicht taugende Gewohnheit unserer Zeiten, dass man den Theaterstyl so stark in die Kirche, sowohl im Figural als Choralgesange eingeführet hat. Der Theaterstyl hat an sich allemal seine Verdienste, nur aber in die Kirche gehört er so wenig als der Kirchenstyl sich auf der Schaubühne schicket».[1] Was der Fuldaer Benediktinerkonventuale P. Odo Staab 1779 in seiner Schrift *Anweisung zum einstimmigen Choralgesange, aus der Lehre der besten Meistern* anprangerte, gehört heute zu den herausragenden Schätzen in den Musikalienbeständen der kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz: Es ist die musikalische Praxis der Kontrafaktur, die sich nicht nur im süddeutschen-österreichischen Raum und somit in den grossen katholischen Gebieten Mitteleuropas grosser Beliebtheit erfreute, sondern ebenso in den Benediktinerklöstern der Innerschweiz, den Benediktinerabteien von Einsiedeln und Engelberg, dem mit ihnen musikgeschichtlich «verwandten» Chorherrenstift St. Michael in Beromünster und der Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas in Sarnen. Die Verbreitung des «Theaterstyls» im Repertoire der kirchlichen Zentren der Innerschweiz, die das Stundengebet pflegten und bis heute pflegen, ist ein liturgisches und musikgeschichtliches Phänomen, das bis heute einer vertieften wissenschaftlichen Auseinandersetzung harrt. Sie setzt eine umfassende Quellendokumentation voraus, die nur für den Bestand des Chorherrenstifts St. Michael Beromünster bisher erreicht wurde. Für die Bestände aus Einsiedeln, Engelberg und Sarnen ist diese Dokumentation noch zu leisten, bzw. die Dokumentation aus den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts ist den neuesten dokumentarischen und wissenschaftlichen Erfassungskriterien anzugleichen. In den nachfolgenden Überlegungen zur Kontrafakturpraxis bilden die unlängst erschlossenen

1 P. Odo Staab (OSB), *Anweisung zum einstimmigen Choralgesange, aus der Lehre der besten Meistern*, Fulda, 1779, S. 9.

Quellen die Grundlage für neue Fragestellungen, die den bisherigen Forschungsstand ergänzen.

So kann heute die Einschätzung von Nicole Schwindt-Gross von 1988, die in ihrer Studie *Parodie um 1800*[2] anmerkt, dass von einer «Quellenlage» nur mit Einschränkungen zu sprechen ist, relativiert werden. Der Nachweis, dass in den genannten Innerschweizer Zentren ein Fülle von Opernarien für kirchenmusikalische Zwecke, insbesondere für Teile des Proprium missae und für das Offizium verwendet wurden und dass diese Tradition bis in die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, ist erbracht; er lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen: Die bisherige Dokumentation der Contrafacta der Musikbibliothek der Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas Sarnen im Rahmen des Répertoire International des Sources Musicales weist für den Handschriftenbestand 16 Kontrafakturen aus. Die Rekonstruktion der Musikbibliothek 2007[3] brachte jedoch 74 Kontrafakturen zu Tage, die in Kürze in der Dokumentation von RISM Eingang finden werden. Als «work in progress» wird RISM mit grosser Wahrscheinlichkeit dazu beitragen, dass die Zahl von 74 nachweisbaren Kontrafakturen nicht für alle Zeiten Gültigkeit besitzt.

Die Kenntnis des umfangreichen Korpus der Contrafacta aus dem Chorherrenstift St. Michael in Beromünster[4] und der bereits identifizierten Werke aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln korrigieren das Bild, Kontrafakturen seien lediglich das Produkt einer eiligst angefertigten Umarbeitung von Arien, Duetten und Ensembles aus der Oper – die Oper als Ausgangpunkt für eine arbeitsökonomische «Schnell-

2 Nicole Schwindt-Gross, «Parodie um 1800», in: *Die Musikforschung* 41/1988, S. 16–45.

3 Die Musikbibliothek der Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas Sarnen wurde im Sommer 2005 vollständig überflutet. Dank professioneller Rettungsmassnahmen konnte der Bestand gerettet werden; er wird nun sowohl bibliographisch wie auch konservatorisch aufgearbeitet. Die Rekonstruktion der Musikbibliothek und die Zuordnung bisher unbekannter Contrafacta ist durch den Vergleich mit dokumentierten Parallelquellen aus den anderen Innerschweizer Musikzentren aber auch aus dem süddeutsch-österreichischen Raum möglich geworden.

4 In der Musikbibliothek des Stifts St. Michael in Beromünster (CH-BM) sind 40 nachgewiesene Kontrafakturen überliefert, in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln (CH-E) bisher deren 17. Diese Zahl entspricht mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht der eigentlichen Überlieferung: Die Zahl der Contrafacta in der Musikbibliothek des Klosters dürfte um ein Mehrfaches grösser sein. Die spärlich anmutende Dokumentation ist in erster Linie die Folge nicht ausreichend definierter Erfassungsrichtlinien zu Contrafacta in der früheren Quellendokumentation.

produktion», der jegliche künstlerische Qualität von vornherein abgesprochen wird. Die ästhetischen und qualitativen Kriterien sind vielschichtiger und die Grenzen zwischen unbeholfener, dilettantischer Umarbeitung und kreativer Umformung zu einem eigenständigen, künstlerisch vollgültigen Werk, wie sie durch die Eigenbearbeitungen von Johann Sebastian Bach mustergültig repräsentiert werden, sind fliessender. Obwohl das Offizium des Benediktinerordens vorab an Festtagen eine Vielzahl festlicher liturgischer Vokalwerke erfordert und mit diesem Bedürfnis dem «Theaterstyl in der Kirche» den Boden bereitet, ist nicht die Quantität möglicher Vorlagen, sondern die Qualität des einzelnen Werkes massgeblich, das umgeformt wird. Die Kontrafakturen der Werke von Johann Christian Bach in der Einsiedler Musikbibliothek zeigen dies exemplarisch auf. Die 29 Kontrakfakturen gehen auf 8 kirchenmusikalische Werke zurück, 21 Werke – Arien und Duette – stammen aus den Opern *Temistocle* (14 Werke), der Serenata *Endimione* (4 Werke) sowie den Opern *Catone in Utica*, *Alessandro nell'Indie* und den Einlagen zu Glucks *Orfeo ed Euridice*, die Johann Christian Bach für die Aufführung der Gluck'schen *Azione teatrale* im King's Theatre in London 1770 komponierte.[5] Die unbestrittene Qualität der Musik Johann Christian Bachs, dessen Werke die Einsiedler Mönche über ihr Filialkloster in Bellinzona, also südlich der Alpen und in räumlicher Nähe zu Milano liegend, kennenlernten, war der entscheidende Antrieb zur Herstellung der Kontrafaktur durch die Benediktinerkonventualen von Einsiedeln, die weit über ein blosses Unterlegen eines geistlichen Textes unter eine bereits vorhandene musikalische Vorlage hinausgeht. In der Kontrafaktur der Arie «Chi'io speri» aus der 1772 für Mannheim komponierten Oper *Temistocle* zum Psalm für die feierliche Vesper «Beatus vir qui timet Dominum» (Psalm 112) («Wohl dem Mann, der den Herrn fürchtet und ehrt und sich herzlich freut an seinen Geboten») benutzt der nicht bekannte klösterliche Bearbeiter die Dal-Segno-Form zu einer individuellen Deutung des biblischen Textes:

5 Vgl. hierzu Peter Ross – Andreas Traub, «Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln», in: *Fontes artis musicae* 32/2 April-Juni 1985, S. 92–102.

Gloria vid. infra

mones chos in ju – dicio quia in æ – ter –

num non como –

ve – bitur in me – moria æterna erit justus ab au –

diti – one mala non timebit Para – tum cor e – jus sperare

re in Do – mino con – firma –

tum est cor e – jus

non como – vebitur donec despici – at ini – micos su –

os disperfit dedit pauperibus justitia ejus manet in seculum

Seculi cornu ejus exal – tabitur in gloria peccator videbit et

irasce – tur dentibus suis fremet et et la – beset et

et la – beset desi – derium peccatorum peccatorum peri – bit po –

ri – bit Gloria Pa –

tri et Fi – lio et Spi – ritui Spiritu – i

San – – – – cto Sicut erat in principi – o et nunc et

Semper et in Secula Secu – lorum a –

men amen a – men

Der Beginn der Doxologie «Gloria Patri et Filio» ist auch der Einsatz des Dal-Segno, das aber nicht auf den Textanfang Bezug nimmt, sondern auf die Psalmverse «quia in aeternum non commovebitur, in memoria aeterna erit iustus ab auditione mala» und somit musikalisch unzweideutig den Segen des gottesfürchtigen Handels auf Erden mit der nachmaligen himmlischen Erhebung («Paratum cor ejus sperare in Domino confirmatum») in Einklang bringt. Eine solche intellektuelle Umsetzung setzte theologisches und musikalisches Wissen voraus und widerspricht der Vorstellung einer eiligst angefertigten Bearbeitung einer Opernarie für den kirchlichen Gebrauch. Darauf deutet auch die Quellenüberlieferung hin, in welcher die im Querformat überlieferten Instrumentalstimmen aus der Hand eines Schreibers wohl zum ursprünglichen Notenmaterial gehören. Die Kontrafaktur im Hochformat aus der Hand des Bearbeiters ist ohne Korrekturen und Fehler niedergeschrieben und somit das Resultat eines reflektierten Umformungsprozesses, der mit der Kontrafaktur eine Neuschöpfung intendierte und den Bezug zum Original bewusst in den Hintergrund rückte. Die Tatsache, dass in den Einsiedler Johann Christian Bach-Kontrafakturen sämtliche originalen Singstimmen fehlen – eine für die Kontrafakturpraxis in den innerschweizer Klöstern atypische Quellenlage[6] – ist ein deutliches Indiz für die Intention der Neuschöpfung für einen kirchlichen Ort, dessen Strukturen nicht weniger monarchistisch geprägt waren als der «weltliche» Ort seiner Ursprungskomposition: Die höfische Gattung der Oper oder der Serenata wurde in Einsiedeln[7] in der Fürstabtei rezipiert, einem absolutistisch-monarchistischen Umfeld und mit ausübenden Konventualen, die in ihrer musikalischen Kunstfertigkeit den Vergleich mit einer weltlichen Hofkapelle nicht zu scheuen brauchten.

Interpretatorische Qualitäten herausragender Art müssen auch in der Kapelle des Chorherrenstiftes St. Michael in Beromünster vorhanden gewesen sein. Das zeigt der Druck der 1798 bei Johann Jakob Lotter in Augsburg erschienenen *XXVIII. Ariae selectissimae praeclarorum virorum [...] ad promovendum cultum divinum latinis textibus adornatae* – eine Sammlung von 18 erwiesenen Kontrafakturen und 10 Werken, deren Zuordnung als Kontrafakturen bisher nicht belegt werden

6 In den Beständen von Beromünster und Sarnen ist die Überlieferung der originalen Vokalstimmen die Regel.

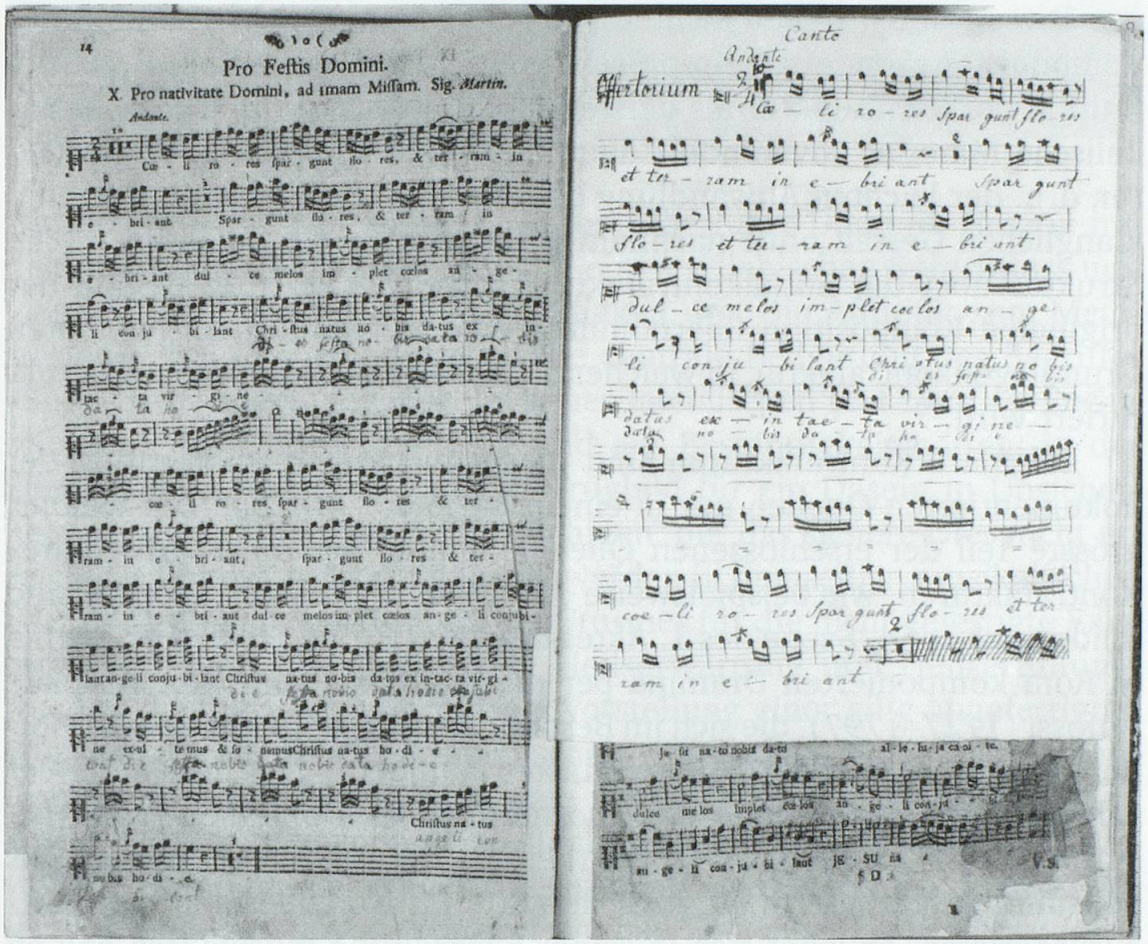
7 Unter den zahlreichen Klöstern der Alten Eidgenossenschaft (bis 1798) sind Einsiedeln und St. Gallen die einzigen Fürstabteien. Einsiedeln hatte seit 947 das Recht der freien Abtwahl und die Reichsunmittelbarkeit. Nachweisbar seit 1274 erhielten die Äbte des Klosters Einsiedeln die Reichsfürstenwürde; dieser Titel wurde ihnen erst 1803 entzogen.

konnte.[8] Das Exemplar aus dem Stift Beromünster weist so starke Gebrauchsspuren auf, dass Aufführungen von Ausschnitten dieser Sammlung mit grosser Wahrscheinlichkeit stattgefunden haben. Der Duktus der Vokalstimmen dieser einzigartigen Sammlung lässt zudem unschwer

8 Der Inhalt der Sammlung und ihre Aufschlüsselung:

1. Kontrafaktur aus Wolfgang Amadeus Mozart, *La clemenza di Tito* («Deh per questo istante solo» KV621/19)
2. Arie von Karl Ditters von Dittersdorf: «Non possum nec volo»
3. Fragliche Zuschreibung der Arie an Wolfgang Amadeus Mozart «Ah sponse mi dilecte veni» KV C3.14
4. Kontrafaktur des Duetts «Felice chi vi mira» von Pavel Vranický
5. Kontrafaktur aus Giovanni Paisiello, *Amor vendicato* («Ho perduto il bel sembiante»)
6. Kontrafaktur aus Ignace Pleyel, *Ifigenia in Aulide*, («Pia suspiria»)
7. Arie von Sebastiano Nasolini: «Si consistant adversum»
8. Möglicherweise Kontrafaktur aus Pasquale Anfossi, *Artaserse* («La ragion d'un infedele»)
9. Arie von Gaetano Andreozzi: «Jesu dulcis memoria»
10. Kontrafaktur aus Vicente Martin y Soler, *L'arbore di Diana* («Sereno raggio di bella calma»)
11. Kontrafaktur aus Karl Ditters von Dittersdorf, *Betrug durch Aberglauben* («Ja du hast den Sieg gesiegt»)
12. Kontrafaktur aus Vicente Martin y Soler, *L'arbore di Diana* («Sento che dea son io»)
13. Kontrafaktur aus Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto* («Cara non dubitar»)
14. Kontrafaktur aus Antonio Salieri, *La Cifra* («Sola e mesta fra tormenti»)
15. Motette von Eugen Pausch: «Lauda Sion»
16. Motette von Eugen Pausch: «In hac mensa novi regis»
17. Motette von Eugen Pausch: «Quod non capis»
18. Motette von Eugen Pausch: «Ecce panis angelorum»
19. Kontrafaktur der Arie von Wolfgang Amadeus Mozart «Per pietà non ricercate» KV B.420
20. Arie von Andrea (18. Jhd.): «Caeli stellae rutilate»
21. Kontrafaktur aus Pavel Vranický, *Oberon König der Elfen* («Dem ich Hohn gesprochen habe»)
22. Kontrafaktur aus Domenico Cimarosa, *L'Olimpiade* («Superbo di me stesso»)
23. Kontrafaktur der Arie «Sì domerò l'orgoglio» von Antonio Sacchini
24. Kontrafaktur aus Karl Ditters von Dittersdorf, *Betrug durch Aberglauben* («Ach ich kenne wohl die Liebe»)
25. Kontrafaktur aus Vicente Martin y Soler, *Una cosa rara* («Ah perchè formar non lice»)
26. Kontrafaktur aus Vicente Martin y Soler, *Una cosa rara* («Pur che tu m'ami»)
27. Kontrafaktur aus Karl Ditters von Dittersdorf, *Betrug durch Aberglauben* («Liebe machet nur beherzt»)
28. Motette von Joseph Anton Laucher: «Haec templa»

erkennen, dass nur ein bestens geschultes Sängerensemble in der Lage war, den «Theaterstyl in der Kirche» adäquat zu interpretieren. Das zeigt sich insbesondere in der Kontrafaktur «Coeli rores spargunt flores», dessen Vorlage die Arie «Sereno raggio di bella calma» aus der Oper *L'arbore di Diana* von Vicente Matin y Soler (1754–1806) bildet:



Die Kontrafakturen der Werke von Johann Christian Bach in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln weisen auf die geographische Herkunft der in den Innerschweizer Klöstern rezipierten Werke. In der handschriftlichen Überlieferung sind es fast ausschliesslich Werke der italienischen Opera seria und Opera buffa, die als Arien und Duette in verschiedener liturgischer Funktion eine neue Verwendung finden. Dies unterscheidet die Kontrafaktur-Praxis in den Innerschweizer-Klöstern von analogen musikalischen Praktiken in den Klöstern des süddeutschen Raumes, in denen – wie Nicole Schwindt-Gross darlegte – geistliche Parodien von Werken Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts sehr viel mehr Verbreitung fanden.[9] Pasquale Anfossi (1727–1797),

9 Schwindt-Gross, «Parodie um 1800», S. 25–35.

Giovanni Paisiello (1740–1816), Antonio Salieri (1750–1825), Domenico Cimarosa (1749–1801) und Baldassarre Galuppi (1706–1785) sind in kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz die am häufigsten vorkommenden Namen italienischer Provenienz. Zu ihnen gesellen sich Seria-Opern des in Italien, Dresden und Stockholm tätigen Johann Gottlieb Naumann (1741–1801).

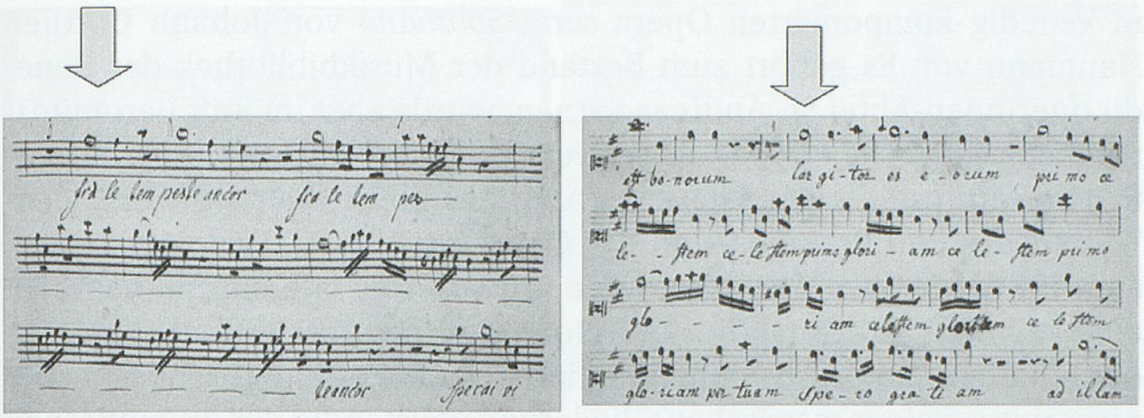
Diese Namen stehen nicht nur für die geographische Herkunft der Komponisten, sondern sie repräsentieren auch die Bandbreite der Definition der Kontrafaktur als der regulären Kontrafaktur, die das musikalische Material unverändert übernimmt, zur irregulären Kontrafaktur, d.h. der leichten Abwandlung der rhythmischen, melodischen und klanglichen Gestalt ohne nachhaltige Eingriffe in die kompositorische Struktur über die Initialkontrafaktur, in welcher nur der Beginn der originalen Komposition übernommen wird bis hin zur so genannten Grundlagenkontrafaktur, in welcher die Vorlage grundlegend neu strukturiert wird.[10]

Reguläre Kontrafakturen sind in der bisherigen Auswertung der dokumentierten Quellen nur in einem Beispiel[11] greifbar. Der weitaus grösste Teil der erschlossenen Quellen sind so genannte «irreguläre» Kontrafakturen, wie beispielsweise die Arie des Timante «Sperai vicino il lido» aus der 4. Szene des 1. Aktes des 1773 für das Teatro Argentina in Rom komponierten Dramma per musica *Demofoonte* von Pasquale Anfossi (1727–1797), die sich im Bestand der Musikbibliothek des Chorherrenstifts St. Michael in Beromünster befindet.[12] Der in den 1840er Jahren tätige Regens chori des Chorherrenstifts, Dominik Herzog (gestorben 1877), kann in seiner Bearbeitung der Dal-Segno-Arie auf das vollständig überlieferte Original der Arie im Notenbestand des Stifts zurückgreifen. Er lehnt sich in seiner Bearbeitung musikalisch eng an das Original an; Abweichungen vom originalen Notentext der Singstimme sind vorab aufgrund der Unterschiede in der Silbenverteilung zwischen dem italienischen Originaltext von Pietro Metastasio und dem vermutlich von Herzog neu geschriebenen lateinischen Text festzuhalten:

10 Die Klassifizierung des Kontrafakturbegriffes erfolgt nach Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965.

11 s. das Beispiel des «Duetto von Münster».

12 Pasquale Anfossi, «No. Offert. Arr.p. D. Herzog / Aria ital. Del Sigr. Anfossi», CH-BM, Mus Ms 3.

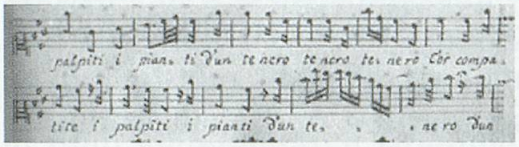


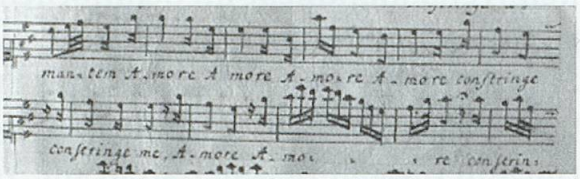
Die Koloratur «fra le tempeste ancor» überführt Dominik Herzog mit der lateinischen Textunterlegung in einen syllabischen Sprechfluss und wandelt die Abtaktigkeit in Auftaktigkeit um. Die Affinität zum Metastasianischen Original ist durch die zentrale Bedeutung des Begriffes «Spes» bzw. «Spem» gegeben. Im neuen lateinischen Text kann der Rechtschaffene auf Gottes Erhöhung und auf Beständigkeit hoffen; in der Opernarien ist die Hoffnung ein Trugbild für ein Dasein in Unsicherheit, versinnbildlicht im Schiffbrüchigen, der das sichere Ufer nicht erreichte. «Tempesta» und «Fiducia» werden in demselben musikalischen Satz dargestellt – das Sinnbild des Sturmes für die nicht gefestigte Existenz permutiert zur christlichen Heilserwartung und Heilserfüllung. Auch in diesem Beispiel greift die Vorstellung einer eilig angefertigten Bearbeitung aus arbeitsökonomischen Gründen zu kurz. Das Vorhandensein der originalen Singstimme scheint vielmehr als Anregung zu einem Offertorium gedient zu haben, dessen musikalische Struktur weitestgehend mit derjenigen des Originals übereinstimmt, dessen textlicher Gehalt sich davon weit entfernt hat. Der beliebige Einsatz desselben musikalischen Satzes zu kontrastierenden Texten lässt den Werkbegriff, wie er die ästhetischen Vorstellungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts prägte, obsolet werden.[13]

Eine analoge Struktur liegt auch im Duett «Prendi la destra in pegno cara temer non dei» aus der 1773 für das Teatro San Benedetto

13 Die Überlieferung des kompletten originalen Notensatzes (also mit erhaltener originaler Singstimme) und der neu geschaffenen vokalen Bearbeitung findet sich in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz vorab dort, wo Oper und Singspiel in Form des stiftseigenen Theaters auch zum musikalischen Alltag von Klöstern und Stiften gehörte. Diese Feststellung gilt nicht für Einsiedeln, dessen Theatertradition erst im 19. Jahrhundert zum Blühen kam. Das Stift Beromünster verfügte über eine für das 18. Jahrhundert beachtliche Theaterinfrastruktur, die es durchaus als wahrscheinlich erscheinen lässt, dass Ausschnitte aus Bühnenwerken im Theater zur Aufführung kamen.

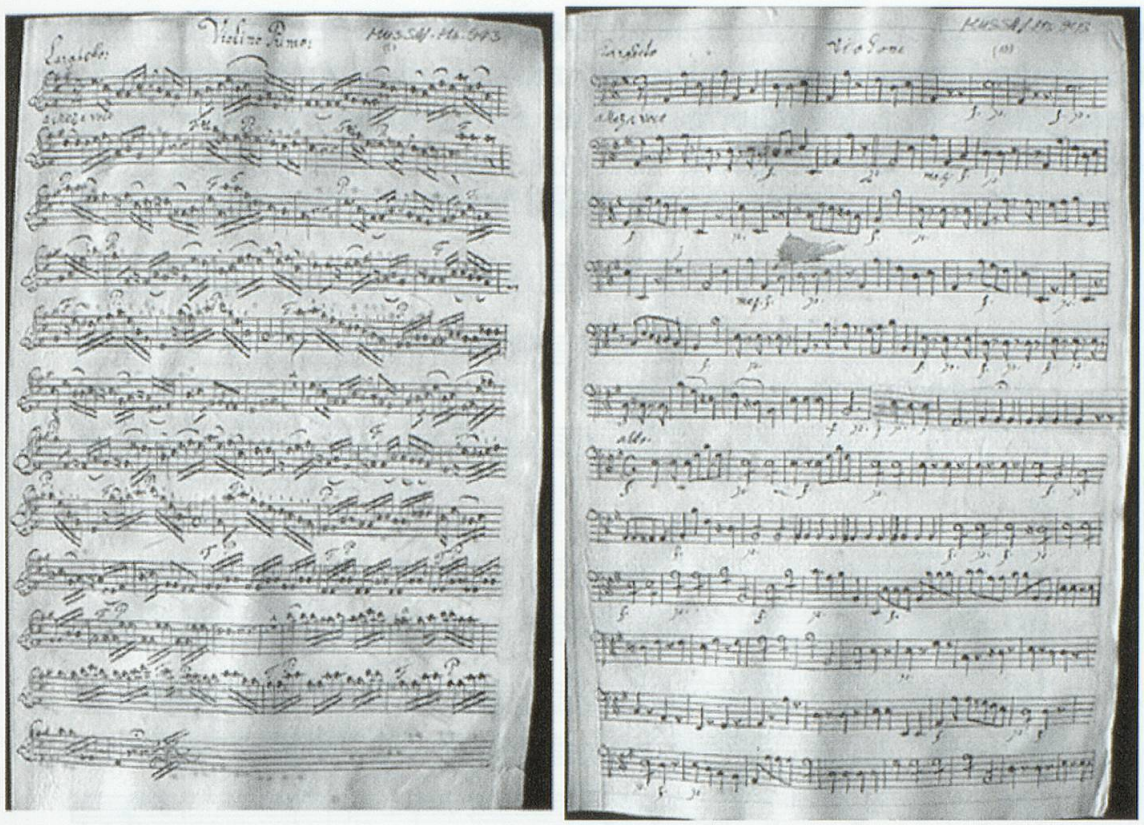
in Venedig komponierten Opera seria *Solimano* von Johann Gottlieb Naumann vor. Es gehört zum Bestand der Musikbibliothek der Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas Sarnen, wurde aber im Stift Beromünster niedergeschrieben; darauf verweist der Titel des Umschlags «Duetto von Münster».[14] Die Neutextierung des Liebesduetts der mit dem Tode bedrohten Protagonisten der Opera seria zum «Dialogus amorosus» im Sinne von «Dialogus inter Christum et fidelem animam» ist eine reguläre Kontrafaktur: Der Notentext des Duetts und derjenige des «Dialogus amorosus» sind identisch. Der neue Text gleicht sich aber nicht nur in seiner metrischen Gliederung vollständig der dramatischen Textvorlage an, vielmehr übernimmt er auch die Struktur der Textwiederholungen, wobei der unbekannte Autor der Kontrafaktur akribisch auf eine Übereinstimmung von Wortakzent und betonter bzw. unbetonter Taktzeit achtet.





Dem dreifachen «tenero, tenero tenero (cor)» des Originals entspricht die dreifache Wiederholung von «Amore, amore amore» in der lateinischen Neudichtung, die aber im Gegensatz zum originalen Text auftaktig angelegt ist. Einen solchen Grad an Übereinstimmung ist in den bisher bekannten Quellen zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz die Ausnahme. Der Blick auf das vollständige Quellenmaterial zeigt einerseits vier Vokalstimmen (Opernduett und Kontrafaktur), die von derselben Hand in einer schönen Reinschrift überliefert sind, währenddessen die Instrumentalstimmen von einer anderen Hand schnell und flüchtig niedergeschrieben wurden; die Schriftqualität lässt von der ersten Violine bis zur Violone stetig nach:

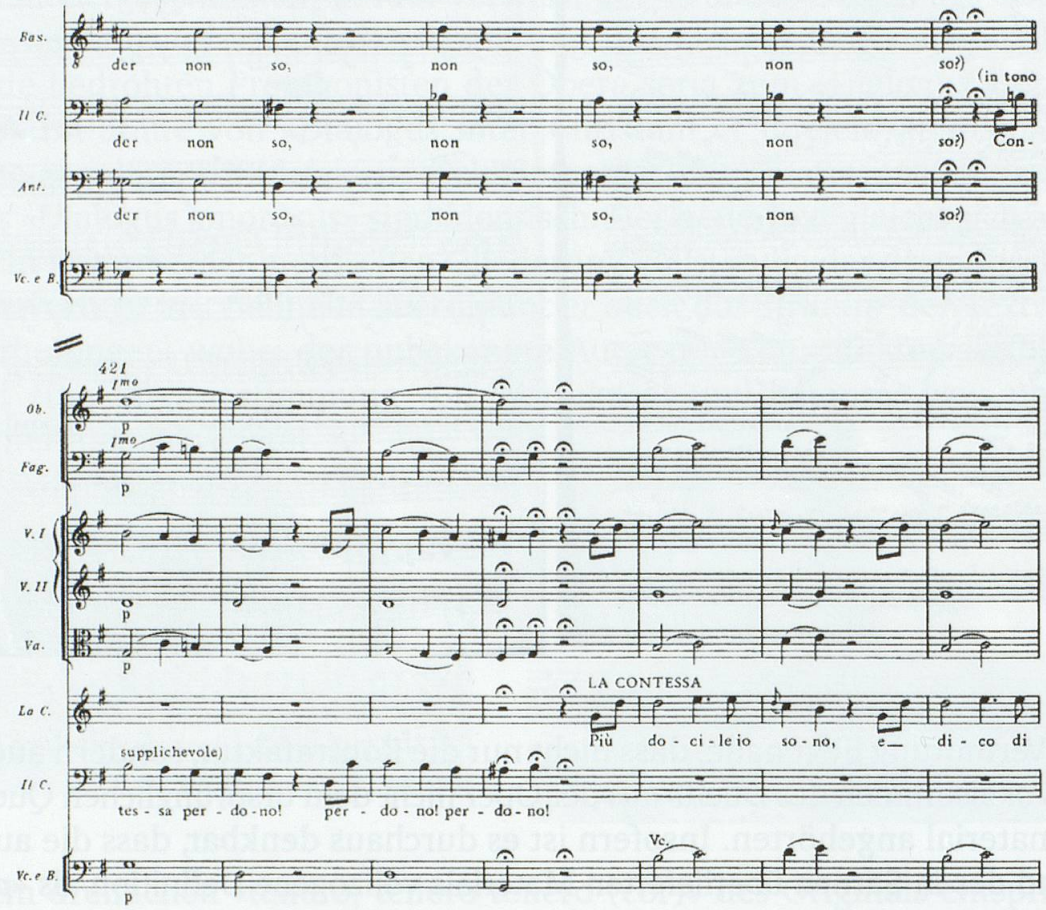
14 [Johann Gottlieb Naumann], «Duetto von Münster / Duetto à 2CC pro omni tempore», CH-SAf, Mus.SAf.Ms.943.

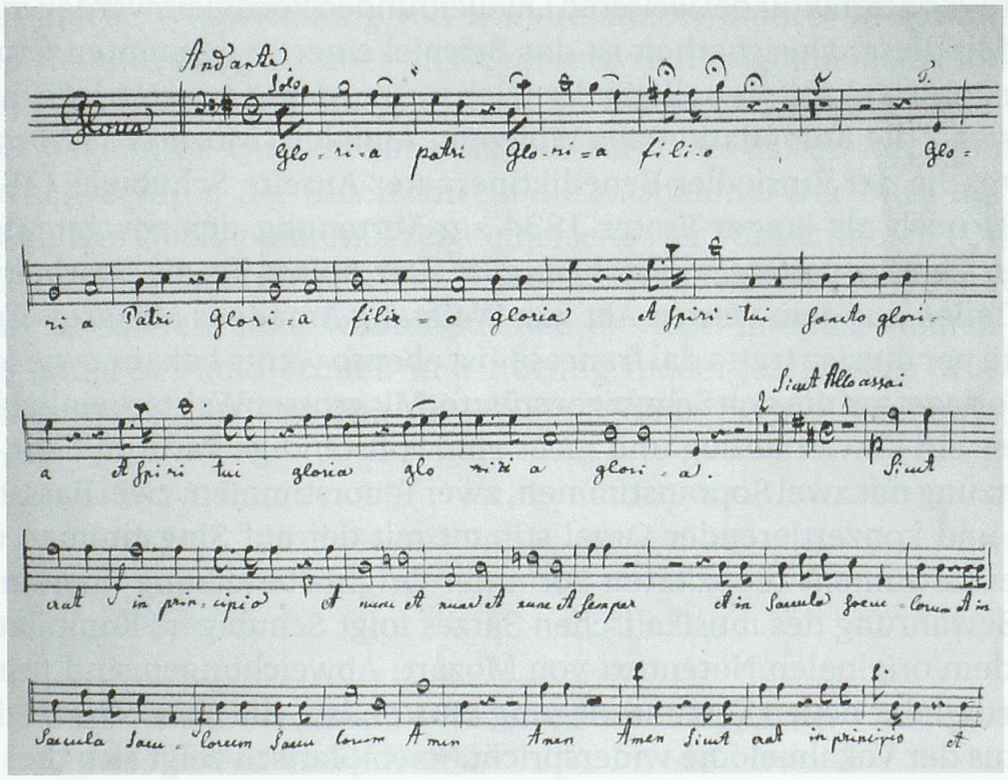


Die Vermutung liegt nahe, dass nicht nur die Kontrafaktur, sondern auch die Vokalstimmen des Duetts aus der Oper nicht dem ursprünglichen Quellenmaterial angehörten. Insofern ist es durchaus denkbar, dass die aufgrund des in Sarnen überlieferten Materials vollzogene Definition als «reguläre» Kontrafaktur bei weiteren Quellenfunden korrigiert werden muss.

Mit dieser Unsicherheit ist das Beispiel einer so genannten Grundlagenkontrafaktur, die vollständige Neustrukturierung der Vorlage, nicht belastet – die Kompilation aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Le Nozze di Figaro*, die der Einsiedler Benediktinerpater Anselm Schubiger (1815–1888) noch als junger Frater 1834 zur Vertonung der neutestamentlichen Cantica des *Magnificat* herstellte. Der Anlass für die Bearbeitung von Teilen aus dem vierten Akt von Wolfgang Amadeus Mozarts «Commedia per musica tratta dal francese» ist ebenso wenig bekannt wie auch die Vorlage, auf die sich Schubiger stützte. Mit grosser Wahrscheinlichkeit war es ein Klavierauszug und nicht eine vollständige Partitur, denn die Besetzung mit zwei Sopranstimmen, zwei Tenorstimmen, zwei Bassstimmen und konzertierender Orgel stimmt mit der auf Singstimmen und Tasteninstrument reduzierten Form der Originalbesetzung überein. In der Bewahrung des musikalischen Satzes folgt Schubigers Kompilation eng dem originalen Notentext von Mozart; Abweichungen sind primär aufgrund der neuen Textunterlegung entstanden, die aber oftmals dem Duktus der Vokalmelodie widerspricht. Exemplarisch zeigt sich dies bei

der Unterlegung des «Contessa perdono» mit dem Beginn der Doxologie des Magnificats, in welcher die Auftaktigkeit des musikalischen Satzes dem Wortakzent des «Gloria» auf der ersten Silbe widerspricht:





Neustrukturiert ist Mozarts Vorlage insofern, als der junge Benediktinerfrater weder das Handlungskontinuum des vierten Aktes von *Le nozze di Figaro* beibehält, sondern im Stile einer willkürlichen Zusammenstellung folgende Teile des 4. Aktes von Mozarts Oper zu einem verkürzten fünfteiligen Magnificat umformt:

«Magnificat anima mea Dominum.	Das Ritornell des Beginns des Finales des 4. Aktes, bzw. «Prendi intanto – o ciel il conte»
Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem amcillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.	Das die Oper abschliessende Ensemble «Questo giorno di tormenti»
Esurientes implevit bonis: Et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum, Recordatus misericordiae suae. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.	Arie der Marcellina: (1.Teil der Arie) «Il capro e la capretta Son sempre in amistà; L'agnello all'agnelletta La guerra mai non fa Le più feroci belve Per selve e per campagne Lascian le lor compagne In pace e libertà»
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Finale des 4. Aktes: Il Conte: «Contessa perdono» La Contessa: «Più docile io sono»
Sicut erat in principio, et nunc et semper, Et in saecula saeculorum. Amen»	Das die Oper abschliessende Ensemble «Questo giorno di tormenti»

Mit der Auswahl des Schlussensembles «Questo giorno di tormenti» für die Verse «Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo» und «Sicut erat in principio, et nunc et semper» setzt Schubiger eine Klammer zwischen Anfang und Schluss des Lobgesangs von Maria, deren visionäres Gottesbild ihm aber weitestgehend verschlossen blieb. Das zeigt sich in besonderer Weise in der Wahl des ersten Teils der Vorlagearie «Il capro e la capretta», in welcher Marcellina einen *locus amoenus* besingt, während im Magnificat-Text das wohltätige Handeln Gottes an Maria nunmehr in einen grösseren Kontext gestellt wird, dessen «politischer Sprengstoff» bis heute Anlass zu vielfältigen theologischen Disputationen gibt. Anselm Schubiger hatte keine Bedenken, diesen Text einer Komposition zu unterlegen, deren originaler Text keinen Bezug zum Gehalt seiner Textunterlegung aufweist. In seinem Verständnis steht Mozarts geniale Komposition im Vordergrund, die er sich für den Gebrauch in der Kirche nutzbar machte. Ästhetische Qualität im Sinne von kompositorischer Meisterschaft und Ästhetik im Sinne der Integrität eines Kunstwerkes stehen in unverrückbarem Gegensatz zueinander.

Anselm Schubiger steht somit zeitlich am Ende der Kontrafakturpraxis in klösterlich geprägten Musikzentren der Innerschweiz und am Ende einer historischen Entwicklung, die Kirchenmusik primär im Kontext ihrer liturgischen Funktion und nicht im Kontext eines ästhetischen definierten Kunstwerkes verstand.