

Musik in Bayern

Allitera Verlag

Musik in Bayern

Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.

Redaktion: Stefan Gasch und Rebecca Wolf (Aufsätze), Stephan Hörner und
Bernhold Schmid (Mitteilungen und Rezensionen)

Hohenzollernstr. 8, 80801 München, Tel.: 089/34 99 06

E-Mail: Bayer.Musikgesellschaft@lrz.badw-muenchen.de

Homepage: www.gfbm-online.de

Zuschriften an:

Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.

Postfach 100611, 80080 München

„Richtlinien für Autoren“ sind auf der Homepage der Gesellschaft einzusehen.

Konten:

Postbank München

IBAN: DE90 7001 0080 0153 4708 08, BIC: PBNKDEFF

Musik in Bayern

Jahrbuch
der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.

Band 86
Jahrgang 2021

Allitera Verlag

Editorial Board:

Barbara Eichner (Oxford, UK)

Moritz Kelber (Bern, CH)

Franz Körndle (Augsburg, DE)

Ulrich Konrad (Würzburg, DE)

Sabine Kurth (München, DE)

Katelijne Schiltz (Regensburg, DE)

Januar 2022

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2022 Buch&media GmbH, München

© 2022 aller Einzelbeiträge bei den AutorInnen

Satz: Johanna Conrad

Projektbetreuung: Dietlind Pedarnig

Gesetzt aus der Minion Pro und der Dax

Printed in Europe

ISSN 0937-538X

ISBN 978-3-96233-328-7

Allitera Verlag

Merianstraße 24 · 80637 München

Telefon 089/13 92 90 46 · Mail info@allitera.de

www.allitera.de

Dank an Rebecca Wolf

Im Jahr 2015 übernahm ein neues Team die Aufsatzredaktion von *Musik in Bayern*: In die Nachfolge des langjährigen Aufsatzredakteurs Christian Leitmeir traten Dr. Rebecca Wolf und Dr. Stefan Gasch, beide schon zuvor in verschiedenen Funktionen unserer Gesellschaft verbunden. Sechs Jahre und sieben Jahrbücher später wird Rebecca Wolf mit dem vorliegenden Band die Redaktion verlassen. Sie hat mit Kompetenz, Sorgfalt, hohem Sachverstand aber auch Charme – und wenn nötig, auch Hartnäckigkeit – über die Jahre den Aufsatzteil mitbetreut und redigiert. Auch war sie entscheidend an der Neuausrichtung unseres Jahrbuchs zu einem Publikationsorgan mit „peer review“ beteiligt, wodurch *Musik in Bayern* eine deutliche Aufwertung erfuhr. Nun hat Rebecca Wolf einen ehrenvollen Ruf als Direktorin des Staatlichen Instituts für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz in Berlin erhalten. In dieser Funktion und vor allem mit dieser Arbeitsbelastung – und nicht etwa wegen eines nur noch folkloristisch präsenten bayerisch-preußischen Gegensatzes – ist ihr eine weitere Tätigkeit für *Musik in Bayern* nicht mehr möglich. Daher heißt es nun, im Namen der Redakteurkollegen sowie des Vorstandes der Gesellschaft, Rebecca Wolf Dank zu sagen für ihre hervorragende, dabei ehrenamtliche Arbeit. Für ihre neue Tätigkeit in Berlin wünschen wir ihr viel Erfolg. Wir hoffen, dass sie unserer Gesellschaft auch weiterhin verbunden bleiben wird.

Die gute Nachricht ist, dass ein Nachfolger nicht eigens gesucht (und gefunden) werden musste. Der schon bisherige Mitstreiter Stefan Gasch wird in Zukunft die alleinige Verantwortung für den Aufsatzteil von *Musik in Bayern* übernehmen, wofür ihm herzlich gedankt sei. Auch im Rezensionsteil wird es keine personellen Änderungen geben, sodass für Kontinuität gesorgt ist. In diesem Sinne freuen wir uns auf noch viele Jahrbücher *Musik in Bayern*.

Silke Berdux, Hartmut Schick, Bernhold Schmid,
Josef Focht, Stefan Gasch, Stephan Hörner

Inhalt

Teil 1

Bernhold Schmid zum 65. Geburtstag 8

Paweł Gancarczyk

Kyrie fons bonitatis, cantus fractus, and

Petrus Wilhelmi 9

Sonja Tröster

Mein Fleiß und Müh ich nie hab g'spart – zwei Ritter singen ihr Leid ... 20

Elisabeth Hösl

Nicht vor Ort und doch präsent: Die Darstellung Lassos als

Persönlichkeit des Pariser Kulturlebens in den Drucken von

Le Roy & Ballard (1570–1577) 40

Sebastian Werr und Stephan Hörner

Musiker-Netzwerke: Richard Strauss, Heinrich Zöllner und die

Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA) 57

Teil 2

Karl Batz

Ein Musikalienverzeichnis von St. Moritz in Ingolstadt aus dem Jahre 1710.

Grundlage einer Betrachtung der Musik in Ingolstadt im Umfeld der

Landesuniversität Ingolstadt im 17. Jahrhundert 75

Markus Zimmermann

Bayern ist doch ein Orgelland. Zum Orgeljahr 2021 108

Teil 3

Bernd Edelmann

Zum Tod des Musikdenkers Reinhold Schlötterer 122

Bernd Edelmann

Erinnerungen an einen Freund.

Zum Tod von Manfred Hermann Schmid 133

Stephan Hörner und Bernhold Schmid

Der Doyen der bayerischen Musikgeschichtsforschung.

Robert Münster zum Gedenken 143

Andreas Meixner

Musiker, Forscher und Poet.

Zum Tode von Thomas Emmerig (1948–2021) 146

Rezensionen 148

Eingegangene Schriften 178

Mitteilungen 179

Autorinnen und Autoren 181

Neue Orgeln in Bayern 183

Bernhold Schmid zum 65. Geburtstag

Die folgenden Beiträge von Elisabeth Hösl, Sonja Tröster, Paweł Gancarczyk sowie Sebastian Werr und Stephan Hörner bilden innerhalb dieses Jahrbuchs so etwas wie eine kleine, feine Festgabe für einen Münchner Musikwissenschaftler, dem die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, das Jahrbuch *Musik in Bayern* und alle, die sich für die Musikgeschichte dieses Landes interessieren, viel zu verdanken haben: Dr. Bernhold Schmid. Am 13. Dezember 2020 konnte er seinen 65. Geburtstag feiern, Ende des Jahres 2021 geht er nach 36-jährigem Wirken für die Musikforschung an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in den Ruhestand – zeitgleich mit dem Abschluss seines großen Akademieprojektes *Orlando di Lasso: Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Gesamtausgabe*, der Anfang November mit einer Lasso-Tagung samt Konzert in der Akademie gefeiert werden konnte.

Bernhold Schmid hat in den letzten Jahrzehnten die Erforschung der bayerischen Musikgeschichte und auch die Aktivitäten unserer Gesellschaft geprägt und bereichert wie kaum ein anderer. 1984 zum Schriftführer der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte gewählt, wurde er 2001 ihr Zweiter Vorsitzender; seit 1997 beteiligt er sich zudem an der Redaktion von *Musik in Bayern* und hat das Jahrbuch durch zahlreiche Akzente bereichert. Für die revidierte Lasso-Ausgabe hat er die zehn Bände des monumentalen *Magnum opus musicum* neu ediert und zahlreiche weitere Bände redigiert, aber auch den (preisgekrönten) dreibändigen Katalog der Lasso-Werke in zeitgenössischen Drucken erstellt. Seine Studien zu Biografie, Werk und Ausstrahlung Orlando di Lassos sind Legion und werden flankiert von vielen pointierten Einzelbeiträgen zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle insgesamt wie auch, weit darüber hinausgreifend, zu vielfältigen Themen der Musikgeschichte nicht nur Bayerns vom Mittelalter bis zu Richard Strauss.

Zum Geburtstag wie auch zu diesem eindrucksvollen Lebenswerk, das der Abschluss der Lasso-Ausgabe krönt, gratulieren wir Bernhold Schmid von Herzen und mit großer Dankbarkeit. Ad multos annos!

*Silke Berdux, Rebecca Wolf, Hartmut Schick, Josef Focht,
Stefan Gasch, Stephan Hörner*

Kyrie fons bonitatis, cantus fractus, and Petrus Wilhelmi

For Bernhold Schmid on his 65th birthday, with friendship and gratitude

We know little about the musical culture of the Teutonic Order State in Prussia. That is due on one hand to the dearth of sources, scattered around several libraries and archives, and on the other to the relative lack of interest in that culture among scholars. Up to 1939 just a handful of studies by German-language musicologists referring to music in medieval Prussia have been published.¹ Polish musicology, meanwhile, took no interest in this subject either before or after the war, no doubt for ideological reasons (focussing first and foremost on sources of ‘Polish music’). It is only in recent decades that a few works addressing musical culture in Prussia during the reign of the Teutonic Order (1226–1525) have appeared. They are based on emerging sources of medieval chant held in Gdańsk, Pelplin, Toruń, and Berlin, on a small number of fragments of polyphony, and on a variety of archive records relating to Prussian dioceses and the grand master’s court in Malbork (Marienburg).² The aim of this work is to discuss a small but

¹ See Herbert Gerigk, ‘Das Musikwesen in Preussen und Elbing im Mittelalter’, *Elbingen Jahrbuch*, 8 (1929), 7–26; Joseph Müller-Blattau, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen* (Königsberg, 1931, repr. Zurich, 1968); Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auslösung der Kirchenkapellen* (Danzig, 1931).

² See, for example, Paweł Gancarczyk, ‘The Musical Culture of the Teutonic Order in Prussia Reflected in the Marienburger Tresslerbuch (1399–1409)’, in: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, ed. Paweł Gancarczyk, and Agnieszka Leszczyńska (Warszawa, 2012), 191–200; Paweł Gancarczyk, ‘Kultura muzyczna zakonu krzyżackiego w Prusach’ [The musical culture of the Teutonic Order in Prussia], in: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, vol. 2, ed. Barbara Pospieszna (Malbork, 2010), 269–82; Udo Arnold, ‘Deutscher Orden und Musik’, in: *Beiträge zur Geschichte der Musik und Musikkultur in Danzig und Westpreußen*, ed. Erik Fischer, Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts ‘Deutsche Musikkultur im östlichen Europa’, 5 (Stuttgart, 2018), 31–52; Piotr Ziółkowski, ‘Rękopisy liturgiczne krzyżackiej proveniencji jako źródła muzyczne: problemy i perspektywy badawcze’ [Liturgical manuscripts of Teutonic Order provenance as musical sources: problems and perspectives for research], in: *Textus, pictura, musica. Średniowieczny kodeks rękopiśmienny jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, ed.

unique example of *cantus fractus* that appears in one of the manuscripts from the Teutonic Order State, thanks to which we can discern a thread connecting various environments in Central Europe and reinterpret one of the works by Petrus Wilhelmi de Grudencz (1392–after 1452).

Kyrie fons bonitatis and a trope in *cantus fractus*

In one of the manuscripts from the Teutonic Order State in Prussia (PL-GD Mar. F 406), the chant *Kyrie fons bonitatis* was written with a peculiar trope in *cantus fractus* (Fig. 1).³ The manuscript was produced in the mid-fifteenth century and comes from the collection of St Mary's church in Gdańsk, one of the main churches in medieval Prussia. It has previously aroused interest among scholars for its unusual repertoire, copied out by more than a dozen scribes. Besides mass chants for selected occasions, it contains sequences, antiphons, responsories, hymns and *cantiones*, thereby combining the features of a gradual with those of an antiphoner and a *cantionale*.⁴ Particularly striking are the numerous melodies in *cantus fractus*, generally written by means of a modified chant notation and selected notes of mensural notation. Yet none of these melodies is copied in such an unusual way as this short trope in *Kyrie fons bonitatis*.

The scribe used void mensural notation, placing red dots inside diamonds. This is unique for two reasons. First, full mensural notation was consistently employed for *cantus fractus* during the fifteenth century, regardless of the widespread use of void notation from the second quarter of that century onwards. Secondly, we know of no other example of notes with dots placed inside them. Although this does trigger associations with the sophisticated forms encountered in *ars subtilior* notation,⁵ that seems to be too distant an analogy. During the mid-fifteenth century – when Mar. F 406 was produced – void mensural notation may still

Monika Jakubek-Raczkowska, and Marta Czyżak (Toruń, 2021), in print; and works quoted below (n. 22).

³ Cf. Margareta Landwehr-Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters* (Regensburg, 1955), no. 48, *Kyrie II Fons bonitatis*.

⁴ See Tadeusz Maciejewski, 'Kancjonał gdański ze zbiorów Biblioteki PAN' [A Gdańsk *cantionale* from the Library of the Polish Academy of Sciences], in: *Zeszyty naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku*, 20 (Gdańsk, 1981), 5–60; Jan Jerzy Jasiewicz, 'Krzyżacka tradycja liturgiczno-muzyczna w świetle źródeł zachowanych w Bibliotece Gdańskiej PAN. II. Rękopis Ms. Mar. F. 406' [The liturgical-musical tradition in the Teutonic Order in light of sources held in the Gdańsk Library of the Polish Academy of Sciences. II. Manuscript Ms. Mar. F. 406], *Libri Gedanenses*, 23–4 (2005–6), 39–68.

⁵ See Jason Stoessel, 'The Captive Scribe: The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the *ars subtilior*', PhD diss., University of New England, Armidale, 2002, vol. 1: 204–37.



Fig. 1: Kyrie fons bonitatis in the manuscript Gdańsk, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Gdańska, Mar. F 406, fol. 52^r (with kind permission).

have been considered a novelty in Prussia and it thus could be that the scribe was experimenting with forms that he was not yet very familiar with. In mensuration signs, dots inside a circle or semi-circle indicated *prolatio maior*, so perhaps he wanted to mark a triple metre in this way? Yet the rhythm of the trope is very simple, consisting of a sequence of several trochees, and such information would be superfluous. It is difficult to rule out the possibility that we are dealing here solely with the fantasy of a scribe who wished to render the notation more visually attractive, and at the same time to draw attention to the mensural interpolation in a well-known chant.

It seems clear that the notation of this trope departs from notational practices familiar from fifteenth-century sources. But what about the trope itself – is it also of a unique character? It is impossible to access all the graduals from the late Middle Ages and early modern era, the number of which (particularly those with numerous fragments) runs into the hundreds. Yet research directed particularly at Central Europe has allowed us to note that the geographical range of this trope was certainly very limited.⁶ Besides the Gdańsk manuscript, I could only find it in two Silesian graduals from the first half of the fifteenth century. Both come from

⁶ I am grateful for assistance in seeking this trope to Antonio Chemotti, Zsuzsa Czagány, David Merlin, Bernhard Schmid, Eva Veselovská, and Hana Vlhová-Wörner.

Wrocław: the earlier source, dated 1416, is from the Church of St Elizabeth (PL-WRu MS 7566), while the later gradual, dated 1429, comes from the Church of St Mary Magdalene (PL-WRu M 1194).⁷ In both of those manuscripts, the trope was written in full mensural notation, in the same trochaic rhythm as in Gdańsk (see Example 1); besides, it is not texted, which is all the more striking in that the Silesian scribes wrote the entire text of *Kyrie fons bonitatis* under other fragments of the melody. The Wrocław sources differ from the Gdańsk manuscript in the melodic variant in the *Christe*: the opening motif *e-d-g* was expanded by one note to *e-f-d-g*. This longer motif appears in many graduals from Silesia and Bohemia from the fifteenth and sixteenth centuries (including Utraquist sources). There is much to suggest that it did not occur in other parts of Europe, including the Teutonic Order State.

Example 1: *Christe* from *Kyrie fons bonitatis*, chant melody with trope in mensural notation from the manuscript PL-WRu M 1194, fol. 1r.

The lack of a text beneath a trope in *cantus fractus* could lead to speculation regarding its purely instrumental performance, were it not for another manuscript held in Wrocław University Library (PL-WRu B 1714). This source dates from the mid-fifteenth century and is probably from Bohemia.⁸ It does not include a musical trope, but in its place a later scribe – probably in Silesia – inserted the words ‘*Thesu Christe miserere*’. It is likely, therefore, that the mensural passage was sung with the very same invocation, which, although somewhat disturbing the logical and grammatical cohesion of the text as a whole, reinforced the supplicatory character of the prayer. A similar procedure was also employed in relation to *Kyrie virginittatis amator*, sung to the same melody as *Kyrie fons bonitatis*. In the

⁷ Cf. Jerzy Pikulik, *Polskie graduale średniowieczne* [Medieval Polish graduals] (Warszawa, 2001), 10.

⁸ Cf. *ibid.*, 10.

same manuscript, our scribe added the text of this Marian chant in the margin, inserting two alternative tropes in the middle part of the *Christe*: ‘*Ihesu Christe miserere nobis*’ and ‘*miserere populo tuo*’. The two texts, with the added tropes, read as follows:

<i>Kyrie fons bonitatis</i>	<i>Kyrie virginitatis amator</i>
<p>Christe unice dei patris genite <u>Ihesu Christe miserere</u> quem de virgine nascitum mundo mirifice sancti predixerunt prophete eleyson</p>	<p>Christe aye gigas fortis germine <u>Ihesu Christe miserere nobis / miserere populo tuo</u> qui pro homine homo sine virili semine prodisti de ventre Marie eleyson</p>

The trope was thus of limited geographical range: we find it in Silesia (Wrocław) and in Prussia (Gdańsk). This is not the first example of cultural ties between the two regions, lying several hundred kilometres apart. The Teutonic Order found allies in Silesia for its political military actions directed against the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania. Wrocław – like Gdańsk and other Prussian cities – belonged to the Hanseatic League. The families of many Prussian merchants hailed from Silesia, including the father of the Toruń-born astronomer Nicolaus Copernicus.⁹ Dating from the second quarter of the fifteenth century are mensural fragments held in Gdańsk (PL-GD 2153a) that display a close similarity in terms of repertoire and notation to the Silesian sources.¹⁰ We may also mention performances by the *alta cappella* of one of the Silesian dukes at the court of the Grand Master in Malbork in 1409.¹¹ Unfortunately, the number of extant musical sources from the Teutonic Order State is far more modest than in the case of Silesia, which hinders more detailed comparisons. Besides the Gdańsk manuscript, *Kyrie fons bonitatis* is preserved in just two Prussian graduals: both come from Chełmno diocese, bordering the Duchy of Mazovia. Yet they do not include the trope of interest here.¹²

⁹ Krzysztof Mikulski, *Mikołaj Kopernik. Środowisko społeczne, pochodzenie i młodość* [Copernicus: social milieu, origins and youth] (Toruń, 2015), 285–90.

¹⁰ Paweł Gancarczyk, ‘A New Fragment of 15th-century Polyphony in Silesia and the Tradition of the Central-European Repertory’, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, ed. Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, and Remigiusz Pośpiech (Frankfurt a. M., 2013), 45–54.

¹¹ This was Konrad VII the White, Duke of Oleśnica (German: Oels), whose musicians (*pfeifer*) were paid four marks from the Grand Master’s coffers; see *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399–1409*, ed. Erich Joachim (Königsberg, 1896, repr. Bremerhaven, 1973), 571 (‘4 m. herzog Cunrads pfyfern von der Olse’).

¹² Pelplin, Biblioteka Diecezjalna, MS L 35, fol. 120^r; Toruń, Muzeum Diecezjalne, nr inw.

A troped *Kyrie fons bonitatis* and Petrus Wilhelmi

The chant *Kyrie fons bonitatis* became the basis for many polyphonic settings. It enjoyed considerable popularity, particularly during the middle decades of the fifteenth century, from which we have a sizeable number of works, mostly anonymous. Many of them have been preserved in manuscripts from Central Europe, as broadly understood: the Codex St Emmeram (D-Mbs Clm 14274), some of the Trent codices (I-TRbc 89, I-TRbc 90, I-TRcap 93), as well as the Strahov Codex (CZ-Pst D.G.IV.47). They generally borrow a widely known version of the chant melody and with regard to the text they use the tropes *Fons bonitatis* in Kyrie I, *Unice dei patris* in Christe, and *Ignis divine* in Kyrie II. Among these many settings only two distinctly depart from the standard form of the chant. The first is an anonymous Kyrie from the Codex St Emmeram (fols. 30^v–31^r) scored for two parts, beneath which two alternative texts are written: ‘Kyrie fons bonitatis’ (as the main text) and ‘Kyrie sacerdos summe’. In the middle of the Christe, we find a textless fragment that is clearly singled out by means of vertical lines (see Fig. 2). In terms of placement, length and triple metre, it is reminiscent of ‘our’ trope, but the melody and its rhythm (here iambic) are different; we do not know with which text it was sung. Besides the Codex St Emmeram, such an interpolation does not occur anywhere, yet the close similarity to the Silesian-Prussian trope leads to the conviction that we are dealing here with another variant of the same practice. Another feature that makes the setting from D-Mbs Clm 14274 stand out, is that the chant is placed in the lower part and is written in chant notation (except for the trope in the Christe). Apart from transposition, it does not feature essential alterations compared to the original.¹³ This reinforces our conviction that the trope in *cantus fractus* was not an invention of the author of this polyphonic setting, but was drawn from liturgical practice.

MDT-K-003, without call number. On chant manuscripts from the Teutonic Order State in Prussia, see Ziółkowski, ‘Rękopisy liturgiczne’, in print.

¹³ Another peculiarity is the occurrence of mensuration signs in the context of chant notation (see Fig. 2). More on this work can be found in Bernhold Schmid, ‘Der Mensuralcodex St. Emmeram. Zur Musikgeschichte im spätmittelalterlichen Zentraleuropa’, in: *Musik in der Geschichte – Zwischen Funktion und Autonomie*, ed. Inga Mai Groote, Münchner Kontaktstudium Geschichte 13 (München, 2011), 33–46 at 39–41. On mensuration signs, see Tom R. Ward, ‘A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274’, *Early Music History*, 1 (1981), 325–43 at 326–7; Ian Rumbold, ‘The Compilation and Ownership of the »St Emmeram« Codex (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274)’, *Early Music History*, 2 (1982), 161–235 at 180–1. On the codex in general see *Der Mensuralcodex St. Emmeram: Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, eds. Bayerische Staatsbibliothek and Lorenz Welker, commentary and inventory by Ian Rumbold with Peter Wright, introduction by Martin Staehelin (Wiesbaden, 2006); Ian Rumbold and Peter Wright, *Hermann Pötzlinger’s Music Book. The St Emmeram Codex and its Contexts* (Woodbridge, 2009), 62–114.



Fig. 2: Anonymous Kyrie fons bonitatis in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274, fol. 31^r, tenor in chant notation (urn:nbn:de:bvb:12-bsb0001643-7).

The other example of the modification of the standard chant is Petrus Wilhelmi's *Kyrie fons bonitatis*, also copied in the Codex St Emmeram (fols. 11^v–12^r). This work was composed for three parts, with a paraphrased cantus firmus in the top part. In the middle of the Christus – between the words 'genite' and 'quem' – we find a distinctly highlighted passage marked with the text 'Ihesu Christe miserere' (Example 2). The melody of the discantus leaves us in no doubt that the composer employed here the Silesia-Prussian trope, also retaining its most essential rhythmic features (although the trochaic rhythm is 'broken' with an iambus on the word 'Christe'). Interestingly, in later copies of this work from the Trent codices, the text 'Ihesu Christe miserere' was replaced by another supplicatory formula: 'miserere populo tuo',¹⁴ also known from the Silesian gradual PL-WRu B 1714.¹⁵

¹⁴ I-TRcap 93, fols. 94^v–95^r; I-TRbc 90, fols. 65^v–66^r. See *Petrus Wilhelmi de Grudencz Magister Cracoviensis. Opera musica*, ed. Jaromír Černý (Kraków, 1993), 101–4 (transcription based on I-TRbc 90); *I Kyrie di Tr93*, ed. Antonio Chemotti (Trento, 2014), 75–8 (transcription based on I-TRcap 93).

¹⁵ The sources also contain added alternative texts with which Petrus's Kyrie could be sung: *Kyrie virginitatis amator*, written at the bottom of the page in D-Mbs Clm 14274 (fol. 11^v), and *Kyrie sacerdos summe*, written beneath the music in I-TRbc 90 (fols. 65^v–66^r). So this work could have been quite widely used in the liturgy.

30 $\frac{3}{4}$

Ihe - su Chri - ste mi - se - re - re

Example 2: Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Kyrie fons bonitatis*, bb. 30–5, version from the manuscript D-Mbs Clm 14274, trope *Ihesu Christe miserere*.

The presence of the trope is of important significance for determining the provenance of this work. In the Codex St Emmeram, *Kyrie fons bonitatis* was given the unambiguous attribution ‘Mgr Petrus Wilhelmi’, yet it has thus far appeared to hold an isolated place in the composer’s œuvre.¹⁶ Petrus is well known as the author of the texts and music of many songs, motets and canons, which generally belong to the output of a distinctive regional profile, typical of the Central European music cultivated in university, school and monastic circles. *Kyrie fons bonitatis* is the only liturgical work in his output, distinguished from his devotional songs and witty canons, in which his authorship is hidden in the acrostic ‘Petrus’. The trope *Ihesu Christe miserere* enables us to place this work within a strictly defined geographical context that perfectly matches the composer’s biography. Petrus Wilhelmi hailed from the Teutonic Order State in Prussia, with which he was linked to not just by his birth and youth: in 1448 he applied for a canonry of Frombork Cathedral (where Copernicus was a canon several decades later), and in 1452 he was noted as parish priest of a church in Białogarda, east of Gdańsk. In connection with his efforts to secure a benefice in Frombork (German Frauenburg), he spent some time in Silesia, where he sought the backing of the bishop of Wrocław. It is possible that he had some biographical links to this region, as is suggested by the early and often unique copies of his works that come from there.¹⁷ Around 1440 he became chaplain to the king and later emperor Frederick III, which explains the presence of *Kyrie fons bonitatis* in the Codex St Emmeram and Trent codices. One further detail is worth noting: in the *Christe*, Petrus made use of the most popular variant of the chant with the opening motif *e-d-g*. The combination of this motif with the presence of a trope in *cantus fractus* occurs in just a

¹⁶ Cf. Paweł Gancarczyk, ‘Petrus Wilhelmi de Grudencz – A Central European Composer’, *De musica disserenda*, 2/1 (2006), 103–12.

¹⁷ See Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS I F 269 (c.1430); Opava, Slezské zemské muzeum, MS RC 4 (c.1431–35).

The image shows a musical score for a piece by Petrus Wilhelmi. It consists of two systems of staves. The first system includes a [Discantus] staff with a treble clef and a 6/8 time signature, followed by three vocal staves: Contratenor, Tenor, and Tenor (T). The second system includes three vocal staves: D (Discantus), Ct (Contratenor), and T (Tenor). The lyrics are: 'Pro - rum - pa - nus eu - du - li tri - pu - di - o re - ser - ti vi - cto - ri - am stre - nu - i sa -'. The score features various musical notations, including triplets, accidentals, and fermatas.

Example 3: Petrus Wilhelmi de Grudencz, *Prorumpanus euduli*, bb. 1–4.

single source: Mar. F 406 from Gdańsk. So perhaps Petrus used a melody that he remembered from his native region, and not from his later visits to Silesia, where it often began with the notes *e-f-d-g*? This, however, cannot be determined. One way or another, the references to the composer's biography are clear.

Kyrie fons bonitatis is another example of how Petrus Wilhelmi's output is deeply rooted in regional contexts. The use here of a texture typical of chansons from the times of Gilles Binchois (c.1400–1460) and Guillaume Du Fay (1397–1474), as well as the reference to fauxbourdon in the last passages of all three sections of the work (on the word 'eleyson'), does not contradict either these contexts or Petrus's authorship. We find a very similar three-part texture with a vocal discantus in his song *Prorumpanus euduli*, recently discovered among fragments originating probably in Silesia, which await a modern edition (see Example 3).¹⁸ As for fauxbourdon, Petrus employed it in another of his songs, *Prodigiis eximiis*, also among his little-known works.¹⁹

¹⁸ See Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriften und Seltene Drucke, Nachlass Ludwig XXX,1, fols. A/IV^v-V^r (*Prorumpanus euduli*); see Martin Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*, Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 im deutschen Sprachgebiet, 3 (Göttingen, 2001), 20, 58–9.

¹⁹ Leipzig, Universitätsbibliothek, MS 1084, fol. 227^r (*Prodigiis eximiis*); see Paweł Gancar-

The trope *Ihesu Christe miserere* belongs to a wider group of musical phenomena involving the introduction of rhythm into Gregorian chant, covered by the collective term ‘cantus fractus’. To date, they have remained of peripheral interest to musicologists researching either polyphony or chant in free rhythm. As things stand, we know of no other tropes of this type interpolated in *Kyrie fons bonitatis*. We also have little knowledge about the use of *cantus fractus* in polyphonic structures. Bernhold Schmid pointed to such a practice in relation to one of the Gloria settings from the Codex St Emmeram, which – like Petrus’s *Kyrie fons bonitatis* – adheres to a texture typical of the fifteenth-century chanson.²⁰ It would be interesting to learn whether more such examples appear in anonymous repertoire from the late Middle Ages.

Tracing the reception of the trope *Ihesu Christe miserere* allows us to draw attention to a channel – hitherto poorly researched in music historiography – along which fifteenth-century repertoire flowed between south and north (or north and south), delineated, in this instance, by such centres as Vienna, Wrocław and Gdańsk. Late medieval Prussia, where the Teutonic Order State was founded and expanded, is the region least known to musicologists in this context.²¹ That gap thus certainly needs filling.²²

Sigla of sources:

CZ-Pst D.G.IV.47 – Prague, Strahovská knihovna, Královské kanonie premonstrátů na Strahově, MS D.G.IV.47

czyk, *Petrus Wilhelmi de Grudencz i muzyka Europy Środkowej XV wieku* [Petrus Wilhelmi de Grudencz and the music of fifteenth-century Central Europe] (Warszawa, 2021), 209–18 (edition of the song on pp. 211–2).

²⁰ Bernhold Schmid, ‘Chansonsatz und rhythmische Einstimmigkeit. Zu einer Gloria-Komposition aus dem St.-Emmeram-Codex der Bayerischen Staatsbibliothek’, *Musik in Bayern*, 30 (1985), 27–37.

²¹ On polyphony in late medieval Gdańsk, see Elżbieta Zwolińska, ‘Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster in Oliwa’, in: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas* (Gdańsk, 2000), 53–60; Michael Scott Cuthbert, ‘The Nuremberg and Melk Fragments and the International ars nova’, *Studi musicali* [nuova serie], 1/1 (2010), 7–51 at 10–5; Paweł Gancarczyk and Kamil Watkowski, ‘Gdański przekaz wielogłosowej pieśni “Ihesus Christus nostra salus” z XV wieku i jego środkowoeuropejskie koneksje’ [The Gdańsk version of the 15th-century polyphonic song *Ihesus Christus nostra salus*, and the Central European connection of that copy], *Muzyka*, 65/2 (2020), 179–88.

²² This text, translated by John Comber, was prepared as part of research project No. 2018/31/B/HS2/00479 ‘Music in the Teutonic Order State in Prussia: Sources, Repertoires, Contexts’, funded by the National Science Centre, Poland.

- D-Mbs Clm 14274 – Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274
I-TRbc 89 – Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 1376 (olim 89)
I-TRbc 90 – Trent, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e Collezioni Provinciali, MS 1377 (olim 90)
I-TRcap 93 – Trent, Biblioteca dell'Archivio Capitolare, MS [93] (olim B.L.)
PL-GD Mar. F 406 – Gdańsk, Polska Akademia Nauk – Biblioteka Gdańska, MS Mar. F 406
PL-WRu B 1714 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS B 1714
PL-WRu M 1194 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS M 1194
PL-WRu MS 7566 – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, MS 7566

Abstract:

In a mid-fifteenth-century manuscript from Gdańsk (PL-GD Mar. F 406), *Kyrie fons bonitatis* was written with a short trope in *cantus fractus*. It is distinguished by its unique notation. Besides Mar. F 406, this trope appears solely in two graduals from Silesia and was also quoted in Petrus Wilhelmi's three-part *Kyrie fons bonitatis*, the oldest source of which is the Codex St Emmeram (D-Mbs Clm 14274). Since the appearance of the trope coincides with Petrus's biography, we obtain further confirmation of his authorship of that work. We also learn about connections between Vienna, Wrocław and Gdańsk and unfamiliar details of musical culture in the Teutonic Order State in Prussia.

Mein Fleiß und Müh ich nie hab g'spart – zwei Ritter singen ihr Leid

Für Bernhold, der selbst nie „Fleiß und Müh“ spart.

Eine der Fragen, die mit Blick auf das weltliche Liedrepertoire des 16. Jahrhunderts meist nur unbefriedigend beantwortet werden können, ist diejenige nach den Autoren der Texte. Insbesondere bei den mehrstimmig vertonten Liedtexten kann nur für einen sehr kleinen Prozentsatz ein Schöpfer erschlossen werden.¹ Da es sich bei den Liedern häufig um Liebeslieder handelt, die einer Person in den Mund gelegt sind, die im mehrstimmigen Satz aber wohl von mehreren Personen gesungen und für verschiedene Gelegenheiten genutzt wurden, nimmt etwa Harald Haferland an, dass die Dichtung bewusst von der Person des Dichters abgelöst und einem „neutralisierten Ich“ zugewiesen wurde.²

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass für das Lied *Mein Fleiß und Müh ich nie hab g'spart*, das in zwei Vertonungen von Ludwig Senfl bekannt ist,³ sogar zwei verschiedene Personen in zeitgenössischen Quellen aufscheinen, die jeweils als Urheber des Textes bzw. der Melodie vermutet werden.

¹ Zum Beispiel nimmt man an, dass sich Autoren über Akrosticha in ihre Liedtexte eingeschrieben, wie im Falle der Lieder Adams von Fulda oder des autobiografischen *Lust hab ich g'habt zur Musica* von Ludwig Senfl. Auch Paul Hofhaimer berichtet in einem Brief, dass er einen eigenen Text vertont hätte. Doch auch weitere Personenkreise kommen als Lieddichter infrage: Mithilfe von Anspielungen aus dem Liedtext konnte Nicole Schwindt den kaiserlichen Rat Sigmund von Dietrichstein als Autor von Senfls Vertonung *Kain höhers lebt noch schwebt* identifizieren (Schwindt, *Maximilians Lieder. Weltliche Musik in deutschen Landen*, Kassel u. a. 2018, S. 239–242).

² Harald Haferland, „Frühe Anzeichen eines lyrischen Ichs. Zu einem Liedtyp der gedruckten Liedersammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: Gert Hübner (Hrsg.), *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert* (Chloe: Beihefte zum Daphnis, Bd. 37), Amsterdam u. a. 2005, S. 169–200.

³ Stefan Gasch und Sonja Tröster, in Zusammenarbeit mit Birgit Lodes, *Ludwig Senfl (c. 1490–1543) – A Catalogue Raisonné of the Works and Sources* (Épitome musical), Turnhout 2019 (in der Folge SC), S 230 (4v.), S 231 (5v.).

Der erste singende Ritter: Georg von Frundsberg (24.9.1473–20.8.1528) als Liedautor

Am ausführlichsten berichtet der Gelehrte Adam Reißner von der Entstehung des Liedes in seiner 1568 erstmals veröffentlichten *Historia* Georgs und Caspars von Frundsberg.⁴ Nach der Schilderung des Ablebens von Georg von Frundsberg liest man darin:

„Er ist auch also gestorben / daß seine Güter den Kauffleuten versetzt / vnd er der Schuld halben angefochten ward / daß er nie kein Ergetzlichkeit für seine treuwe Dienst in seinem Leben gesehen. [...] Deßhalben er nach Pafier Schlacht diß Liedlein gemacht / vnd jm oft vor Tisch mit vier Stimmen oder mit Instrumenten singen lassen / sonderlich wenn er mit Häuptleuten oder andern Gesten frölich war:

Mein fleiß vnd müh / ich nie / hab g'spart / vnd allzeit gwart / dem Herren mein / zum besten sein / mich g'schickt hab dreyn / gnad gunst verhofft / doch gmüt zu Hof / verkert sich oft.

Wer sich zukaufft / der laufft / weit vor / vnd kömpt entbor / doch wer lang zeit / nach Ehren streyt / muß dannen weit / das thut mir and / mein treuwer Dienst bleybt vnerkannt.

Kein Danck noch Lohn / davon / ich bring / man wigt mich ring / vnd ist mein gar / vergessen zwar / Groß not vnd gfar / ich bstanden hab / was Freud soll ich haben drab?“⁵

Georg von Frundsberg stammte aus einem Tiroler Adelsgeschlecht, das im 15. Jahrhundert die Burg Mindelheim in Schwaben als Familiensitz erworben hatte. Georg war der jüngste von vier Brüdern und stieg vom Landsknecht zum Söldnerführer und schließlich zu einem der damals bekanntesten Landsknechtsobristen auf.⁶ In der erwähnten Schlacht von Pavia 1525 feierte er seinen vielleicht

⁴ Adam Reißner, *Historia Herrn Georgen Vnnd Herrn Casparn von Frundsberg, Vatters vnd Sons/beyder Herrn zu Mündelheim*, Frankfurt am Main: Georg Rab, Weigand Han (Erben) und Sigmund Feyerabend 1568 (VD16 R 1053; ZV 13063; ZV 17087; ZV 17307 und ZV 17574); 2. Aufl.: Frankfurt am Main: Georg Rab und Weygand Han (Erben) 1572 (VD16 ZV 13064); 3. Aufl.: Frankfurt am Main: Johann Spieß, verlegt von Jonas Rosa 1599 (VD16 ZV 13066); 4. Aufl. unter dem Titel: *Historische Beschreibung der viel und mancherley Geschicht/Ritterlichen und gewaltigen Kriegsthaten beyder wolgebohrnen Herrn/Herrn Georgen und Casparn von Frundsberg ...*, Frankfurt am Main: verlegt von Jacob Fischers Erben 1620 (VD17 14:018424L).

⁵ Reißner, *Historia*, Frankfurt 1568, fol. 168^{r-v}.

⁶ Zu Georg von Frundsberg siehe Reinhard Baumann, *Georg von Frundsberg. Vater der*

größten, medial jedenfalls wirksamsten Erfolg: In dieser Schlacht gelang es dem kaiserlichen Entsatzheer, die Armee des französischen Königs zu schlagen und sogar den König selbst, Franz I., gefangen zu nehmen, wobei den Landsknechten unter Georg von Frundsberg eine entscheidende Rolle zukam.⁷ Mit diesem Sieg stärkte das Haus Habsburg seinen Einfluss in Oberitalien, zudem konnte Karl V. – obwohl er nicht vor Ort war – die Demütigung seines Kontrahenten aus dem Haus Valois in besonderer Weise mit seiner Person verknüpfen, da die Schlacht an seinem 25. Geburtstag, dem 24. Februar, stattfand. Unmittelbar nach dem Ereignis wurde ein Bericht Frundsbergs über den Schlachtverlauf in zahlreichen Publikationen aus Druckereien des gesamten deutschsprachigen Raums veröffentlicht und noch in den Folgejahren fand die Schlacht große mediale Resonanz in Wort und Bild.⁸ Der Name des Landsknechtsführers dürfte damals auch in nicht-militärischen Kreisen die Runde gemacht haben, wozu sicherlich die auf die Schlacht gedichteten Lieder beitrugen, in denen er stets genannt wird.⁹

Frundsberg blieb dem Kaiserhaus treu ergeben und nahm noch 1527 das Risiko der Anwerbung eines Söldnerheers auf sich, das er erneut über die Alpen führte. Auf diesem Feldzug brachten ihn allerdings gesundheitliche Probleme in schwerwiegende finanzielle Schwierigkeiten. Während eines Aufstands der Landsknechte, deren Lohn ausständig war, erlitt er im März 1527 einen Hirnschlag. Zwar wurde Frundsberg in Ferrara von Alfonso d'Este zuvorkommend aufgenommen und sein Sohn Caspar, der ebenfalls im militärischen Dienst und in Mailand stationiert war, versorgte ihn finanziell, doch die körperliche Beein-

Landsknechte, Feldhauptmann von Tirol. Eine gesellschaftsgeschichtliche Biographie, 2. Aufl. München 1991.

⁷ Der Schlachtverlauf ist anschaulich geschildert in ebd., S. 208–218.

⁸ Sonja Tröster, *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 10), Wien 2019, S. 304 Fn. 267, und Rainer Brüning, „Kriegs-Bilder“. Wie Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten“, *Militärhistorische Zeitschrift* 45 (1989), S. 13–43, hier S. 16–19. Zur Vermarktung des Sieges in den bildenden Künsten siehe Elke Anna Werner, „Die Bilder der Schlacht bei Pavia (1525) – Zur Bildproduktion und Kunstpatronage im Umkreis Kaiser Karls V.“, in: Christoph Strosetzki (Hrsg.), *Aspekte der Geschichte und Kultur unter Karl V.* (Studia Hispanica, Bd. 9), Frankfurt am Main u. a. 2000, S. 412–439. Daneben überliefert die Handschrift A-Wn Cod. 10017 ein den Habsburgern gewidmetes Gedicht auf die Schlacht.

⁹ Rochus von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bd. 3, Leipzig 1867, S. 425–440. Zu der bekannten musikalischen Schlacht von Pavia von Hermann Matthias Werrecoren siehe auch unten, Fn. 58, und zu Schlachtmusik Stefan Gasch, „Clément Janequin und die Folgen: Musikalische Schlachten des 16. Jahrhunderts“, in: Wolfgang Fuhrmann (Hrsg.), *Das Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest*, Teilbd. 1: *Orte der Musik* (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 4.1), Laaber 2019, S. 369–395.

trächtigung wie auch die unsichere militärische Lage machten ihm die Heimreise nach Mindelheim vorerst unmöglich. Auch dort meldeten die Gläubiger ihre Forderungen bei seiner zweiten Frau, Anna von Lodron, an und die erzherzogliche Kammer in Innsbruck, an die sie sich um Hilfe wandte, ließ sie im Stich.¹⁰

In die Lage dieser Zeit fügt sich das Lied *Mein Fleiß und Müh* besonders gut ein. Der fast einjährige Aufenthalt Frundsbergs in Ferrara war einerseits von Warten und gesundheitlichen Beschwerden geprägt, andererseits führte er den Kriegsmann in eine hochkultivierte Umgebung. Frundsbergs Sekretär auf dieser Reise, sein späterer Biograf Reißner, schloss hier enge Kontakte mit dem Humanisten Jakob Ziegler und weiteren Gelehrten, die am Hof der Este verkehrten, doch berichtet Reißner in der *Historia* kaum über diesen Aufenthalt.¹¹ Immerhin teilt er einen Brief Frundsbergs an Kaiser Karl V. und dessen Bruder Ferdinand mit, in dem der Landsknechtsführer die erneute Leitung des Heeres mit Verweis auf seine körperlichen Gebrechen ablehnt und um den Ausgleich der von ihm und seinem Sohn vorgestreckten finanziellen Mittel bittet.¹² Auch Ziegler berichtet von Frundsbergs zahlreichen Bittbriefen an die beiden Habsburger, die stets abgewiesen wurden.¹³ Im Sommer 1528 trat Frundsberg schließlich die Reise in die Heimat an und starb wenige Tage nach seiner Ankunft in Mindelheim.

Neben Reißners Publikation bringen weitere Quellen das Lied mit Georg von Frundsberg in Verbindung. Eine Handschrift in der Universitätsbibliothek Graz mit einer anonymen fünfstimmigen Parodiemesse *Mein Fleiß und Müh* dürfte erst im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sein und die Information von Reißners Biografie übernommen haben.¹⁴ Auf der Innenseite des hinteren Einbanddeckels der Handschrift ist vermerkt: „Ceste Messe est faicte sour [sic] la Chanson du genereux et reno[m]me Capitaine Aleman George de Fronsperg se plaignant, de n'avoit este recempense de ses services, Comme sensuit.“¹⁵ Es folgt

¹⁰ Baumann, *Frundsberg*, S. 286–290, 302–304.

¹¹ Ebd., S. 282–286. Reißner, *Historia*, fols. 97^v–98^v mit einer ausführlichen Beschreibung der Leiden Frundsbergs.

¹² Ebd., fol. 155^r–156^v.

¹³ Karl Schottenloher, *Jakob Ziegler aus Landau an der Isar. Ein Gelehrtenleben aus der Zeit des Humanismus und der Reformation*, Münster 1910, S. 86f., 148f. nach D-ERu Ms. 544, fol. 71^v. Der sowohl Papst als auch Kaiser kritisch gegenüberstehende Ziegler empörte sich zudem über die unwürdige Entlohnung Frundsbergs durch den Kaiser.

¹⁴ Rudolf Flotzinger, „Das anonyme Messefragment ‚Mein fleis und müe‘. Eine methodische Herausforderung“, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*, Göttingen 2002, S. 111–125 und Hellmut Federhofer, „Chorbücher der Universitätsbibliothek Graz in ihrer Beziehung zur Grazer Hofkapelle (1564–1619)“, in: ebd., S. 127–133, hier S. 131. Der Liedtext selbst ist allerdings nach Georg Forster (RISM 1539²⁷, 1543²⁴, 1549³⁵, 1552²⁷ oder 1560²⁵) übernommen, siehe unten.

¹⁵ A-Gu Ms. 14. In freier Übersetzung lautet dieser Vermerk: „Diese Messe ist über ein Lied

Ueste Messe est faicte pour la
Chanson du genereux et renomē
me Capitaine Aleman George de
Fronsperg se plaignant de nauoir
este recompensē de ses seruices
Comme sensuit.

M
ein fleis Und mir Jesu weis das gharb das
kalt ge vort Dem Herrn
meine Dime besten sein mich sagkzere deere and gunt
Verhofft dach gunt zu Hoff Verhofft

Abb. 1: Universitätsbibliothek Graz, Ms. 14, Innenseite des hinteren Einbanddeckels; © Karl-Franzens-Universität Graz.

die Wiedergabe des Liedes in Mensuralnotation, dem die erste Strophe unterlegt ist.

Deutlich vor der Veröffentlichung von Reißners *Historia* dürfte dagegen ein anderes Zeugnis des Liedes mit dem Hinweis auf Frundsberg entstanden sein. Dem Berliner Exemplar von Hans Gerles *Tabulatur auff die Laudten* aus dem Jahr 1533 ist ein Blatt vorgebunden, auf dem eine zweistimmige Intabulierung von Senfls vierstimmigem *Mein Fleiß und Müh* notiert ist.¹⁶ Unterhalb der Intabulierung ist, durch ein Loch im Papier beeinträchtigt, zu lesen: „Mein vleis v ... | Herr Jorgenn ... | Fronnspe ...“. Die Intabulierung ist fast identisch mit der zweistimmigen Lautenfassung der Tabulatur D-Mbs Mus.ms. 1512,¹⁷ einer Handschrift, die mit dem Münchner Hof in Verbindung gebracht wird und um 1540 entstanden sein dürfte.¹⁸ Da sich auch die Handschriften der beiden Quellen ähneln – sie stammen jedoch nicht vom selben Schreiber – und diese Datierung mit der Entstehungszeit der gedruckten Tabulatur 1533 gut in Einklang zu bringen ist, gehe ich davon aus, dass auch die Eintragung von *Mein Fleiß und Müh* im Berliner Exemplar um 1540 vorgenommen wurde. Ein weiterer Beleg für die Bekanntheit von Frundsbergs Lied ist seine Erwähnung in einer Sprichwortsammlung von Johannes Agricola, die 1548 in Augsburg erschien. In den Ausführungen zum ersten Sprichwort „Also lohnt die Welt“ ist zu lesen: „Es singet yetziger zeyt ain tewrer Held / Jörg von Fronspere. Mein fleiß und müh ich nye hab gspart / etc. Vnd klagt auch über den lohn der welt / das er des sigs nicht vmb ainen Nestel genossen habe / aber die Ehre geht über der welt güt.“¹⁹ Die Information über die

des freigiebigen und angesehenen deutschen Hauptmanns Georg von Frundsberg komponiert, der sich darüber beklagt, dass er für seine Dienste nicht angemessen entlohnt worden wäre.“

¹⁶ RISM A/1 G 1623; Exemplar D-B Mus. ant. pract. G 435, <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001F5B500000000>> (letzter Zugriff: 2.4.2021). Auf dem rückwärtigen Blatt desselben ehemaligen Einbands ist der Besitzvermerk „[T]abulatur auf die Lautten Ruprechten Hannauer zuegehorig“ eingetragen.

¹⁷ Nr. 1, fol. 3^r, ediert in Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Instrumental-Carmina aus handschriftlichen und gedruckten Quellen. Lieder in Bearbeitungen für Geigen, Orgel und Laute*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Wolfenbüttel und Zürich 1960, S. 41 (Nr. 30b). Die einzigen Unterschiede betreffen die Mensuren 2–5 (in den Mensuren 2 und 3 ist die Verzierung der Oberstimme in der jeweils zweiten Mensurhälfte gegenüber Mus.ms. 1512 vereinfacht, in den Mensuren 4 und 5 finden sich dagegen jeweils zusätzliche Umspielungen) und den Schlussklang, der in der Berliner Quelle um zwei zusätzliche Töne angereichert ist.

¹⁸ Christian Meyer, *Sources Manuscrites en Tablature, Luth et Theorbe (c. 1500–c. 1800)*, Bd. 2: *Bundesrepublik Deutschland (D)* (Collections d'Études Musicologiques, Bd. 87), Baden-Baden u. a. 1994, S. 225–229.

¹⁹ Johannes Agricola, *Fünfhundert Gemainer Newer Teütscher Sprüchwörter*, [Augsburg: Heinrich Steiner] 1548 (VD16 A 966), fol. 7^v.

Urheberschaft Frundsbergs kann in den beiden letzten Fällen nicht von Reißner übernommen worden sein, was insofern interessant ist, als etwa zur selben Zeit auch der Name einer zweiten Persönlichkeit mit dem Lied in Verbindung gebracht wurde.

Der zweite Ritter: Caspar Winzerer (um 1475–28.10.1542) als Liedautor

Die früheste exakt datierbare Quelle, die *Mein Fleiß und Müh* mit der Autorität eines Namens verknüpft, ist die erste Liedsammlung von Georg Forster, *Ein außzug guter alter vn[d] newer Teutscher liedlein*, die 1539 in Nürnberg erschien.²⁰ Ausschließlich in der ersten Auflage dieser Publikation finden sich über dem Tenor des Liedes (Nr. 105) die Angaben „S. L.“ und mit etwas Abstand „Er. Caspar Wintzerer Ritter“. In den weiteren Stimmbüchern und auch in den späteren Auflagen der Sammlung ist der Liedsatz stets dem Komponisten Ludwig Senfl, meist in der Form „Ludo. Senfl“, zugeschrieben.²¹ Berücksichtigt man den Abstand zwischen „S. L.“ und dem restlichen Namensvermerk, bietet sich für den hinteren Abschnitt des Schriftzugs die Auflösung „Er[wirdiger] (oder Er[samer]) Caspar Wintzerer Ritter“ an, während die Deutung der Buchstaben „S. L.“ unklar ist. Es könnte sich um die Initialen des Komponisten Ludwig Senfl handeln, allerdings werden diese in allen Quellen der Zeit immer in der umgekehrten Reihenfolge „L. S.“ genannt.²²

Dieser Vermerk zu Winzerer ist nicht das einzige Auftreten eines Namens in Forsters Liedsammlungen, der nicht als derjenige des Komponisten zu deuten ist. Nicole Schwindt hat darauf hingewiesen, dass in der vierten Auflage des ersten Forster'schen Liedbandes Heinrich Isaacs *Erkennen tu mein traurigs gmüt* im Diskant mit dem Vermerk „F. Margg zu Brand“ versehen ist.²³ Die Art der Beziehung von Markgraf Friedrich von Brandenburg zu dem Lied ist zwar nicht eindeutig zu bestimmen, Schwindt vermutet jedoch, dass er als Textdichter des Liedes gesehen werden kann.²⁴ Andere Deutungen gehen in Bezug auf *Mein Fleiß und Müh* sogar davon aus, dass es sich bei Winzerer um den Komponisten der Liedmelodie handeln könnte.²⁵

²⁰ RISM 1539²⁷.

²¹ Siehe SC 1, S. 596–598 (S 230).

²² Das zeigen alle Zuschreibungsvarianten in SC. Auch in Forsters Liedband ist immer der Vor- vor dem Nachnamen genannt und wenn überhaupt, wird in der Regel nur der Vorname abgekürzt.

²³ Schwindt, *Maximilians Lieder*, S. 233.

²⁴ Siehe ebd. S. 233–247.

²⁵ Adam Reißner, *Gesangbuch*, hrsg. von Johannes Janota und Ute Evers, 2 Bde., Tübingen 2006, Bd. 2, S. 414–417.

Doch wer war dieser weitere dichtende oder sogar komponierende Ritter? Der hier angesprochene Caspar Winzerer war bereits der dritte Träger dieses Namens in der Familie²⁶ und sein Lebensweg weist viele Gemeinsamkeiten mit demjenigen Georgs von Frundsberg auf.²⁷ Beide wurden um 1475 geboren und traten nach ersten Heereserfahrungen 1500 in den Sold des Herzogs von Mailand, Ludovico Sforza.²⁸ Die erste historisch bedeutsame Schlacht schlugen Frundsberg und Winzerer bei Wenzenbach (in der Nähe von Regensburg) im Zuge des Landshuter Erbfolgekriegs. Nach dem Sieg über den von böhmischen Truppen unterstützten Ruprecht von der Pfalz wurde Frundsberg – neben weiteren Mitstreitern – von König Maximilian zum Ritter geschlagen. Winzerer führte diesen Titel bereits seit Herbst 1501 und erhielt schon 1502 als Dank für geleistete Dienste von Maximilian Schloss und Stadt Dürnstein in Niederösterreich zur Pflege.²⁹ Für seinen Einsatz im Landshuter Erbfolgekrieg überließ ihm dagegen Herzog Albrecht IV. von Bayern das Schloss Brannenburg südlich von Rosenheim. Nach dem Tod des Vaters Caspar II. im Jahr 1515 übernahm der Ritter Winzerer spätestens 1517 die Pflege des Marktes Tölz und war damit enger als zuvor an den bayerischen Herzogshof gebunden. 1519 befehligte er erneut gemeinsam mit

²⁶ Das führte wiederholt zu Verwechslungen. Sein Vater Caspar II. Winzerer ist meist als Rentmeister von Straubing ausgewiesen, während Caspar III. Winzerer als Einziger den Ritterschaftstitel führte.

²⁷ Abgesehen von Reinhard Baumann, „Kaspar Winzerer. Ritter – Söldner – Diplomat“, in: *Armbrustschützengilde Winzerer Fährndel von der Costümgesellschaft zum Sportverein 1887–1987*, Buchendorf 1987, der allerdings kaum Belegstellen für die beigebrachten Informationen ausweist, stammen die ausführlichsten Darstellungen zu Winzerer aus dem 19. Jahrhundert, z. B. Johann Peter Beierlein, „Medaillen auf ausgezeichnete und gerühmte Bayern“, *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 10 (1848), S. 163–204, hier S. 166–172; Georg Westermayer, *Chronik der Burg und des Marktes Tölz*, Tölz 1871, S. 74–79; Johann Nepomuk Sepp, *Leben und Thaten des Feldhauptmanns Kaspar von Winzer, Obersten der Landsknechte, Burggrafen von Dürnstein, Staatsmannes und Pflegers zu Tölz*, München 1887.

²⁸ Siehe Baumann, *Frundsberg*, S. 22 und S. 67–76. Im Falle Winzerers lässt eine Medaille aus dem Jahr 1526 auf das Geburtsjahr schließen, die Altersangabe auf seinem Epitaph, die auf das Jahr 1465 verweist, scheint inkorrekt. Seinen Dienst in Mailand bezeugt RI XIV,3,1 n. 10104, in *Regesta Imperii Online*, <http://www.regesta-imperii.de/id/1500-04-13_6_0_14_3_1_1128_10104> (letzter Zugriff: 22.3.2021).

²⁹ Baumann, *Frundsberg*, S. 83–86. Zu Winzerer: RI XIV,3,2 n. 15667, in *Regesta Imperii Online*, <http://www.regesta-imperii.de/id/1501-10-08_1_0_14_3_2_2948_15667> (letzter Zugriff: 22.3.2021). Möglicherweise ist der spätere Tölzer Pfleger auch mit einem „Caspar Wintzerer“ zu identifizieren, der 1498 an der Pilgerreise Heinrichs des Frommen von Sachsen nach Jerusalem teilnahm und sich am Heiligen Grab zum Ritter schlagen ließ. Siehe Reinhold Röhrich, „Die Jerusalemfahrt des Herzogs Heinrich des Frommen von Sachsen (1498)“, *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins (1878–1945)* 24 (1901), S. 1–25, hier S. 24. Allerdings wird Winzerer erst ab Herbst 1501 als Ritter bezeichnet.

Frundsberg das Heer des Schwäbischen Bunds gegen Ulrich, den Herzog von Württemberg.³⁰ Den größten Erfolg an der Seite Frundsbergs konnte Winzerer aber in der Schlacht von Pavia 1525 erstreiten. Winzerers Name wird in dem bereits erwähnten Schlachtenbericht Frundsbergs genannt wie auch in einem Lied von Erasmus Amman über diese Schlacht.³¹

Nach dem Erfolg bei Pavia zogen beide Ritter erneut in den vom Schwäbischen Bund aufgestellten Heeren aus, um den Aufruhr der Bauern in Salzburg niederzuschlagen. In diesem Zusammenhang muss ein Reversbrief Winzerers an Erzbischof Matthäus Lang von Wellenburg vom 4. Januar 1526 gesehen werden, in dem er die Annahme einer jährlichen Provision zum Dank für seinen Dienst „wider Aufruer vnd Empörung Irer vngehorsamen vnnnd Aufrurigen vnderthanen“ bestätigt und sich verpflichtet, dem Erzbischof auch weiterhin als Hauptmann zu Diensten zu stehen.³² Als im Sommer 1526 im Osten des Reiches durch die Osmanen Gefahr drohte, entsandten die Herzöge Wilhelm und Ludwig von Bayern Winzerer mit einem Heer zur Unterstützung nach Ungarn.³³ Im Auftrag seiner Landesfürsten wohnte er im Jahr darauf der Krönung Ferdinands zum böhmischen König bei und wurde bei dieser Gelegenheit von Johann Zápolya, der neben dem Habsburger Ferdinand die ungarische Krone für sich beanspruchte, aufgrund seiner kriegerischen Expertise und für diplomatische Dienste angeworben.³⁴ Zwischen den bayerischen Herzögen, Zápolya und Ferdinand entspann sich in den folgenden Jahren ein politisches Ränkespiel, in dessen Verlauf Winzerer abwechselnd bei den Habsburgern und den Wittelsbachern in Ungnade fiel und des falschen Spiels verdächtigt wurde. So wurde ihm sein kaiserliches Lehen Dürnstein zeitweilig aberkannt und auch die bayerischen Herzöge setzten ihn immer wieder unter Druck, ihre Interessen in Ungarn zu

³⁰ Ein Bericht Winzerers über diesen Kriegszug ist in mehreren Versionen in D-Mbs Mus. ms. 1585 erhalten. Karin Schneider, *Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 888–4000* (Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München, 5), Wiesbaden 1991, S. 213–242. Der Bericht ist auszugsweise ediert in August Hartmann, „Briefe Kaspar Winzerers II und II.“, *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 46 (1889–1890), S. 195–217.

³¹ Erasmus Amman, *Ein schoens neüwes Lied von der Schlacht newlich vor Pavia geschehen*, o.O. [1525]. Ein digitalisiertes Exemplar ist unter <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B1A800000000>> (letzter Zugriff: 19.11.2021) einsehbar.

³² Haus-, Hof- und Staatsarchiv Salzburg, Erzstift (798–1806) AUR 1526 I 04, in *monasterium.net*, </mom/AT-HHStA/SbgE/AUR_1526_I_04/charter> (letzter Zugriff: 22.3.2021).

³³ Beierlein, *Medaillen*, S. 170.

³⁴ Winzerer berichtet davon in einem Brief an Herzog Wilhelm aus Landshut vom 31.3.1527, abgedruckt in Karl August Muffat, *Correspondenzen und Aktenstücke zur Geschichte der politischen Verhältnisse der Herzöge Wilhelm und Ludwig von Bayern zu König Johan von Ungern* (Quellen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Bd. 4), München 1857, S. 17–22.

vertreten.³⁵ Erst nach ihrer Aussöhnung mit den Habsburgern 1538 erlaubten die Herzöge ihm eine endgültige Rückkehr. In der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Bad Tölz errichteten die Erben Winzerers neben der von der Familie gestifteten Winzererkapelle ein Grabdenkmal für den Ritter, in dessen Inschrift sein Todesdatum mit dem 29. Oktober 1542 angegeben ist.³⁶

Georg Forster ließ den Namen Winzerers in seinem Liederbuch also noch zu dessen Lebenszeit vermerken. Kurz zuvor erschien der Name Winzerers bereits in einem Augsburger Druck: Der in München wirkende Humanist Minervius (Simon Schaidenreisser) widmete ihm seine deutsche Übersetzung von Ciceros *Paradoxa*: „Dem Edlen Gestrengen Herren Gaspar Winczerer zů Bramburg Ritter / pfleger zů Doltz / meinem großgünstigen herren vnd lieben Geuatter“.³⁷ Die Rückkehr Winzerers hatte sich demnach rasch am Münchner Hof und in den kulturbeflissenen Kreisen herumgesprochen. Auch mit Herzog Albrecht von Preußen, der als musikinteressierter Mäzen bekannt ist, stand Winzerer zu dieser Zeit in Kontakt und ein Brief weist sogar auf seine Bekanntschaft mit Senfl, dem Komponisten des Liedsatzes, hin. Am 30. April 1540 schreibt Herzog Albrecht an Winzerer, dass er Verschiedenes über Georg Schultheiß³⁸ in Nürnberg an Herzog Wilhelm schicke, darunter „auch euch vnd Ludwigen Sempffel etliche Pater-noster vonn weissem agstein“.³⁹

Die Entstehung des Liedsatzes *Mein Fleiß und Müh* ist allerdings deutlich früher anzusetzen, da das Stück bereits in dem von Bernhard Rem geschriebenen Stimmbuchsatz D-Mu 8° Cod. ms. 328–331 (mit dem Datum „1527“) und in der Handschrift D-Mbs Mus.ms. 3155 aufgezeichnet ist.⁴⁰ Allein aufgrund der räum-

³⁵ Die ebd. edierten Briefe geben ein lebhaftes Bild der Situation. Insbesondere der bayerische Kanzler Leonhard von Eck misstraute Winzerer, siehe z. B. S. 404: „[...] hat es doch aber zwen mengel, der erst, das her Caspar vnbedachtlich vnd vnuerschwigen ist [...]“.

³⁶ Allerdings scheint „Hr. Caspar von Winzer, Ritter“ noch in Ausschüssen auf, die auf dem Landshuter Landtag für den 15. und den 26. 6. 1543 erwähnt werden, siehe Franz von Krenner (Hrsg.), *Der Landtag im Herzogthum Baiern gehalten zu Landshut im Jahre 1543 nach den gleichzeitigen Handschriften und Original-Urkunden*, o. O. 1807, S. 18, 20 und 242.

³⁷ Simon Schaidenreisser, *Paradoxa. Das seind wunderbarliche vnd in dem gemainen wone oder verstand ungläubliche sprüch*, Augsburg: Alexander (I.) Weißenhorn 1538 (VD16 C 3509).

³⁸ Art. „Schultheiß, Georg, Goldschmied, Händler“, in: Manfred H. Grieb (Hrsg.), *Nürnberg-Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bd. 3, München 2007, S. 1395.

³⁹ Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, XX, Ostpreußische Folianten Nr. 28, S. 664f., zit. nach Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 344. Bei den Gaben des Herzogs handelte es sich um Rosenkränze aus weißem Bernstein.

⁴⁰ D-Mu 8° Cod. ms. 328–331, fol. 41^v (D), fol. 20^{r-v} (A), fols. 78^v–79^f (T), fol. 29^v (B) und D-Mbs Mus.ms. 3155, Nr. 82. Zu den Handschriften siehe SC 2, S. 93–95, 98–100.



Abb. 2: Friedrich Hagenauer (um 1500–nach 1546), Medaille, Vorderseite mit dem Porträt von Caspar Winzerer, datiert 1526; National Gallery of Art Washington, Accession Number 1957.14.1306.a, © Public domain.

lichen Nähe scheint Winzerer dennoch mit hoher Wahrscheinlichkeit derjenige gewesen zu sein, der Senfl den Liedtext zumindest übermittelte. Winzerer stand in dieser Zeit im Dienst der bayerischen Herzöge und hielt sich insbesondere in der ersten Jahreshälfte 1526 meist in Tölz auf.⁴¹ Im selben Jahr fertigte der Medailleur Friedrich Hagenauer neben weiteren Mitgliedern des Münchner Hofes sowohl für Winzerer als auch für Senfl eine Medaille an.⁴²

Der von Winzerer übermittelte Liedtext dürfte sich allerdings von dem Reißner bekannten etwas unterschieden haben. So lauten die letzten Reimzeilen in den beiden Münchner Handschriften und in den Drucken von Hans Ott (RISM 1534¹⁷) und Christian Egenolff (RISM 1535¹¹) übereinstimmend „doch gmüt zu Hof / das wendt sich off“,⁴³ im Gegensatz zu „verkert sich off“ bei Reißner. Die größte Abweichung von Reißners Textversion ist jedoch zu Beginn der zweiten Strophe festzustellen, die in allen Musikquellen, die diese Strophe übermitteln, mit „Geet hin vnd her / vnd wer / sich kan / zůkauffen an / dem ort der zeýt, nach eeren streýt“ beginnt.⁴⁴ Auch die Verbreitung des Liedtexts in Flugschriften, die in den

⁴¹ Sowohl das Revers Winzerers an Matthäus Lang vom 4.1. als auch ein Brief an Willibald Pirckheimer in Nürnberg vom 12.3.1526 sind in Tölz gezeichnet. *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, hrsg. von Helga Scheible, 6. Bd., München 2004, S. 121f. (Nr. 1018).

⁴² Siehe die Gegenüberstellung der Vorderseiten der Medaillen in Tröster, *Senfls Liedsätze*, S. 314.

⁴³ Die Schreibung variiert wenig, der Liedtext ist hier und in der Folge nach D-Mu 8° Cod. ms. 328 zitiert.

⁴⁴ In der dritten Strophe unterscheiden sich die musikalischen Quellen nur im ersten Wort

1530er Jahren zu kulminieren scheint, schließt an die Textversion der musikalischen Quellen an.⁴⁵ Mit Otts Liederbuch von 1534 fließt erstmals eine weitere Textvariante in die 3. Strophe ein, da hier „gar“ und „zwar“ vertauscht sind: „vnnnd ist mein zwar vergessen gar“, die in Forsters Liederbuch 1539 übernommen ist und sich auch in allen Flugschriften verbreitet.⁴⁶ Schließlich entsteht mit Forsters erster Liedsammlung eine weitere Variante des Endes der ersten Strophe, die dort zu „gnad gunst verhofft / doch gunst zu hoff verkert sich off“ abgewandelt erscheint.⁴⁷ Ist Reißners Zuschreibung des Liedes an Frundsberg weniger glaubwürdig, da seine Textversion nicht mit derjenigen übereinstimmt, die in den musikalischen Quellen erscheint, oder arbeitete Senfl den Text vor der Vertonung für seine Zwecke um?

Ritterliche Bildung und die Bibliothek der Frundsberg

Man könnte grundsätzlich die Frage stellen, ob es einem Landsknechtsführer und Ritter zuzutrauen ist, einen solchen Liedtext zu verfassen, der sich in der ersten Zeile mit kunstvoll eingewobenem Schlagreim präsentiert. Caspar Winzerer wurde in seiner Jugend zunächst für den geistlichen Stand erzogen,⁴⁸ und meh-

von Reißner, da der Satz dort mit „Wenkh dankh“ statt „Kein Danck“ beginnt.

⁴⁵ Eberhard Nehlsen, *Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, 3 Bde., Baden-Baden 2008/9 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, Bde. CCXV–CCXVII), dort Nr. 703/1: *Drey schöner lieder / das erst / Mein fleiß vnd muee ...*, o. O. ca. 1540; Nr. 705, 3: *Drey schöne Lieder / Das Erst / Die weyber mit den Flæhen ...*, [Nürnberg]: Hans Guldenmund ca. 1540; Nr. 735,1: *Ein hübsch new Lied / Mein fleiß vnd mhue jch nie hab gspart ...*, [Nürnberg]: Kunigunde Hergot ca. 1535; Nr. 1435, 2: *Dre lede volgen: Dat Erste / Entlouet ys vns de Walde ...*, Wolfenbüttel: Konrad Horn ca. 1565. Eine exakte Datierung dieser ohne Entstehungsjahr erschienenen Flugschriften ist allerdings kaum möglich.

⁴⁶ Ebenso im sogenannten Ambraser Liederbuch: *Lieder Büchlin / Zwey Hundert / ausserlesene Neue Lieder*, o. O. 1582 (VD16 ZV 9709), Nr. 57 und *Lieder Büchlein / Darin Begriffen sind / Zwey hundert zwey vnd sechtzig ... Lieder*, Frankfurt am Main: [Nikolaus Basse] 1584, Nr. 5; nicht jedoch in den *Reutterliedlein* Christian Egenolffs (RISM 1535¹¹ und RISM 1536¹⁴, Nr. 8; RISM [c.1535]¹³, Nr. 58).

⁴⁷ RISM 1539²⁷, Nr. 105 (Tenor). Exakt diese Wendung weist auch die Textunterlegung in dem Liedmessen-Chorbuch A-Gu Cod. 14 auf (siehe Abb. 1), sodass Forsters Publikation mit großer Sicherheit die Quelle für die Liedvorlage bildete. Die einzige weitere exakte Übernahme dieser Wendung ist bei Johannes Werlin in seinen *Rhitmorum varietas* aus den Jahr 1646 zu finden. Dort in D-Mbs Cgm 3639, S. 3056 (Nr. 83), während die Melodieaufzeichnung S. 2257 (Nr. 15), die den Schlagreim übergeht, auf einer anderen Vorlage mit der Endung „Das Gmüth zu Hof das wendt sich off“ beruht.

⁴⁸ Sein wahrscheinlich älterer Bruder Benedikt legte 1480 die Profess ab und scheint 1495 erstmals im Kloster Benediktbeuern als Kastner auf, ab 1504–1513 als Cellerarius und 1512–1518 als Prior. Siehe Josef Hemmerle, *Das Bistum Augsburg. 1: Die Benediktinerabtei Bene-*

rere eigenhändig von ihm verfasste Schriftdokumente sind erhalten. Er bedient sich darin immer der deutschen Sprache und war des Lateinischen wohl nur in Grundzügen mächtig.⁴⁹ Über die Erziehung Georgs von Frundsberg liegen ebenfalls keine gesicherten Daten vor,⁵⁰ aber auch als jüngster Sohn der Familie dürfte er eine solide Erziehung erhalten haben. Die Frundsbergs bauten in Mindelheim im Laufe der Zeit jedenfalls eine beeindruckende Bibliothek auf, deren Inhalt aufgrund von Erbstreitigkeiten nach dem Tod Georgs II. (1533–1586), des Enkels des Obristen Georg, erstmals inventarisiert wurde.⁵¹ Ein weiteres, ausführlicheres Inventar wurde 1591 erstellt und ist heute in zwei Exemplaren erhalten.⁵² Zu welchem Zeitpunkt die Bücher angekauft wurden, geht aus den Inventaren nicht hervor, die Bücher selbst stammen jedoch – von wenigen älteren Handschriften abgesehen – aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sodass davon auszugehen ist, dass jede Generation der Frundsbergs in diesem Zeitraum den Bestand der Bibliothek erweiterte.⁵³ Das Buchinventar ist thematisch nach „Theologici“, „Juridici“, „Medici“ usw. geordnet.⁵⁴ Die „Musicalia“ umfassen immerhin 22 Titel und es finden sich darunter handschriftliche und gedruckte, geistliche und weltliche Gesänge sowie zwei handschriftliche Lautentabulaturen. Unter den aus den Angaben identifizierbaren Drucken befinden sich der zweite und dritte Teil von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus*⁵⁵ und geistliche Gesänge von Orlando di Lasso, Leonhard Lechner und Alexander Utendal⁵⁶ sowie der dritte Teil von Georg Forsters Lied-

diktbeuern (Germania Sacra. NF 28: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz), Berlin, New York 1991, S. 594f.

⁴⁹ In Winzerers Brief vom 31.3.1527 an die Herzöge von Bayern berichtet er über ein Gespräch mit Johann Zapolya „[...] vnd sein Mt. [Zapolya] ret latein, in welcher sein Mt. vassat wol bereth ist, was ich nit kunde versten, das vnderricht mich graf Kristoff.“ Zit. nach Muffat, *Correspondenzen und Aktenstücke*, S. 20.

⁵⁰ Baumann, *Frundsberg*, S. 32–34.

⁵¹ Ferdinand Geldner, „Die Bibliothek der Herren von Frundsberg“, *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 9 (1967), S. 239–294. Siehe auch Friedrich Zoepfl, „Die Bibliothek der Herren von Frundsberg“, in: *Studien zur Frundsberggeschichte*, hrsg. von der Kreis- und Stadtspar-kasse Mindelheim zum Frundbergfest, Mindelheim [1973], S. 49–67. Unter demselben Titel erstmalig erschienen in *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 52 (1936), S. 61–84.

⁵² Geldner, „Die Bibliothek“, S. 244: Stadtarchiv Mindelheim, II, A, 8 und Augsburg, Fürstlich und gräfllich Fuggersches Familien- und Stiftungsarchiv.

⁵³ Ein Ankauf von Büchern ist z. B. für Georgs Bruder Adam bezeugt. Geldner: „Die Bibliothek“, Sp. 250. Geldner (ebd. Sp. 247) nimmt an, dass um 1525 bereits ein Bestand von 200–300 Büchern auf der Mindelburg vorhanden war.

⁵⁴ Das gesamte Inventar ist ediert in Geldner, „Die Bibliothek“, Sp. 255–294.

⁵⁵ Beide wurden 1555 in der Werkstatt von Hieronymus Formschneider in Nürnberg gedruckt (RISM A/I 1 90 und I 91).

⁵⁶ Als Konvolut verzeichnet sind: Orlando di Lasso, *Cantica sacra*, Adam Berg 1585 (RISM A/I L 956), Leonhard Lechner (Hrsg.), *Harmoniae miscellae cantionum sacrarum*, Nürn-

sammlung.⁵⁷ Unter den Handschriften ist „Ain geschriben Meß quat[ur] vocum Petri de la Rue“ hervorzuheben, daneben finden sich Einträge wie „Ain geschriben latinisch vnnd teutsch Gesenglin quat[ur] vocum: Ecce quam sit etc.“, „Zwaj teutsche geschribne Gesangbüchlen“ oder „Magnificat quat[ur] vocum auf die 8 Tonus, authore Narciso Zenckhl geschriben“.

Auf die Zeit Georgs von Frundsberg wird der Eintrag „Die groß Schlacht vor Pauia, mit vier Stimmen, geschriben“ zurückgehen, bei dem es sich wohl um die 1544 erstmals im Druck erschienene *Schlacht vor Pavia* (auch *Bataglia taliana*) von Hermann Matthias Werrecoren handelte.⁵⁸ Heute ist das Stück in der Vokalfassung in drei Handschriften überliefert, die alle deutlich später als der Druck anzusetzen sind und nicht identisch mit der im Inventar genannten Quelle sein dürften.⁵⁹ Ob sich unter verschiedenen Einträgen mit einer summarischen Bezeichnung wie „Etliche teutsche weltliche Lieder“ auch Senfls vierstimmiger Satz *Mein Fleiß und Müh* befand, lässt sich nicht feststellen. Falls er Frundsberg als ausgestaltetes Dedikationsexemplar vorlag, könnte er sich hinter dem Eintrag „Item auf ainem Bogen ain geschriben teutsch Lied mit vier Stimmen“ verbergen.⁶⁰ Eine entsprechende Beschreibung der Bibliothek Winzerers ist nicht bekannt, aber auch ihn bringen mehrere Dokumente mit Büchern in Verbindung. So schenkte Winzerer dem Kloster Benediktbeuern aus seinem Besitz eine sogenannte Christherre-Chronik aus dem späten 14. Jahrhundert, die sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek befindet,⁶¹ und im Gedenkbuch Maximilians I. für das Jahr 1502 ist vermerkt: „Herr Caspar Wintzrer hat daz neythartbuch“.⁶²

berg: Typis Gerlachianis 1583 (RISM 1583²), Alexander Utendal, *Sacrarum cantionum ... liber primus*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1571 (RISM A/I U 120), *Sacrae cantiones ... liber secundus*, Nürnberg: Theodor Gerlach 1573 (RISM A/I U 121). Zudem ist Orlando di Lasso, *Selectissimae cantiones*, Nürnberg: Katharina Gerlach 1587 (RISM A/I L 976) aufgelistet.

⁵⁷ Georg Forster (Hrsg.), *Der dritte teyl ... Teutscher Liedlein*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber, die Auflage ist unklar. In Frage kommen RISM 1549³⁷, 1552²⁸, 1563¹⁷.

⁵⁸ RISM 1544¹⁹, Nr. 2. Zu dem Stück siehe Christine Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot 2005, hier S. 1–30 und Marco Brusa, „Hermann Matthias Werrecoren ‚Maestro di capella del domo di Milano‘ 1522–1550. Biografia. Bibliografia. Elenco delle opere“, *Rivista internazionale di musica sacra* 15 (1994), S. 173–229.

⁵⁹ D-B Mus. ms. 40190 (Kopie des Drucks von 1544), D-Dl Grimma 52, im Tenor S. 45–51 (Ende 16. Jahrhundert), D-LEu Thomaskirche 49, im Tenor fols. 118^r–123^v „Conflictus ad Ticinum“ (um 1558).

⁶⁰ Der musikalische Satz ist sehr kompakt und knapp gehalten, sodass er gut auf einem Blatt notierbar wäre.

⁶¹ D-Mbs Cgm 4, siehe Erich Petzet, *Die deutschen Pergament-Handschriften Nr. 1–200 der Staatsbibliothek in München*, München 1920, S. 8.

⁶² Alois Primisser, „Memorienbuch Maximilians I. vom Jahre 1502“, *Taschenbuch für vaterländische Geschichte* 8 (1827), S. 186–219, hier S. 193.

Topos und Realität der Hofklage

Nach dem Ableben Georgs von Frundsberg hielt Winzerer den Kontakt mit dessen Sohn Caspar aufrecht, der ebenfalls an der Schlacht von Pavia teilgenommen hatte. So schrieb Herzog Wilhelm IV. am 1. September 1534 an Winzerer, der zum Missfallen der bayerischen Herzöge aus Ungarn nach Bayern zurückgekehrt war: „mugen wir wol leiden, das du dich bei Casparn von Frundtsperg rittern, auch nachmals in vnserm furstenthumb, doch in aller gehaim ennthaltest“.⁶³ Vor dem Hintergrund dieser langjährigen Bekanntschaft Winzerers mit den Frundsbergs ist es auffallend, dass Reißner den Namen des Tölzer Ritters in seiner Biografie nicht erwähnt. Sicherlich war Winzerers Bekanntheitsgrad in keiner Weise mit dem Frundsbergs vergleichbar. Er etablierte sich nicht wie dieser als Söldnerunternehmer, sondern versuchte, sich mehreren Herrschern dienstbar zu machen. Sein undurchsichtiges Engagement im Osten des Reiches brachte ihm in der Öffentlichkeit allerdings mehr Misstrauen als Gunst ein. Falls Reißner den Namen Winzerers im Rahmen der Schlachtberichte jedoch bewusst vermied, hätte er seine mögliche Beteiligung an der Entstehung von *Mein Fleiß und Müh* vermutlich ebenfalls verschwiegen.

Aus dem Liedtext selbst geht keinerlei Verbindung mit dem Milieu der Landsknechte hervor und die Gedanken zum Undank der Welt bzw. des Hofes könnten im Grunde jedem Hofbediensteten in den Mund gelegt werden.⁶⁴ Tatsächlich ist die Hofkritik oder Hofklage im Lied und auch in anderen literarischen Gattungen der Zeit ein beliebtes Thema, dessen Stereotype nach 1500 in humanistischen Sammlungen unter dem Gemeinplatz „aulica vita“ erscheinen.⁶⁵ Davon ausgehend wird der Topos in Sprichwortsammlungen wie derjenigen von Johannes Agricola gepflegt, in der auch Frundsberg genannt wird.⁶⁶ Für die Rezeption von *Mein Fleiß und Müh* scheint aber insbesondere der Konnex von Hofklage und Landsknechtmilieu von Bedeutung gewesen zu sein, möglicherweise deshalb, weil das Lied in seinem Ausdruck von ehrenvoller Lebensweise und selbstloser Aufopferung ein besonderes Identifikationspotenzial für die Berufsgruppe der Landsknechte als auch die der adeligen Kriegsführer im 16. Jahrhundert bot.⁶⁷ Als

⁶³ Muffat, *Correspondenzen und Aktenstücke*, S. 401. Die Legende, dass Winzerer an einer Turnierverletzung starb, die ihm aus Versehen von Caspar von Frundsberg zugefügt wurde, ist allerdings bereits im 19. Jahrhundert angezweifelt worden, da dieser bereits 1536 verstorben und sein Sohn Georg II. zu dem Zeitpunkt noch ein Kind von zehn Jahren war.

⁶⁴ Lieder über den Undank bei Hof sind in der Zeit keine Seltenheit, vgl. etwa Senfls Sätze „Wiewohl viel härter Orden sind“ (SC S 341–344).

⁶⁵ Claus Uhlig, *Hofkritik im England des Mittelalters und der Renaissance. Studien zu einem Gemeinplatz der europäischen Moralistik*, Berlin / New York 1973, S. 165.

⁶⁶ Helmuth Kiesel, „Bei Hof, bei Höll“. *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller* (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 60), Tübingen 1979, S. 106–128.

⁶⁷ Zum Ehrbegriff der Landsknechte siehe Stefan Xenakis, *Gewalt und Gemeinschaft. Kriegs-*

Sinnbild dieses Standes galt Georg von Frundsberg, dessen Bild auch nach seinem Tod in das kulturelle Gedächtnis einging: Während er sich in seinem Bericht über die Schlacht von Pavia nicht selbst in den Vordergrund rückte, erscheint das komplexe Kriegsgeschehen in weiteren Schilderungen häufig auf wenige Akteure beschränkt und gerade der Person Frundsberg wird – stellvertretend für die Landsknechte, aber auch weitere am Kampfgeschehen beteiligte Truppen – die zentrale Rolle für die Festnahme des französischen Königs zugeschrieben.⁶⁸ Zugespitzt erscheint dieses Narrativ etwa in dem Gedicht „Kurtze ertzehlung der namhafftigen thatten, vnnd geschichten, Durch den Edlen theuren vnd gestrengen Rytter, Herrn Georgen von Frondtsperg zu Mindelhaim vnd petterßberg begangen“, das mit der Jahreszahl 1528 versehen ist.⁶⁹ Darin werden – in Anlehnung an Herakles' Heldentaten – zwölf „thatten“ Frundsbergs aus der Ich-Perspektive erzählt, von denen die zehnte den Sieg bei Pavia beschreibt:

So hab ich geschlagen auch des gleich
Franciscum khinig in Franckreich, [...]
Den ich (wie yederman bewust)
Mit kleinem Hauffen vber zoch [...]
Des Khinigs selbst person Ich fieng [...]⁷⁰

Als Jakob Schrenck von Notzing gegen Ende des 16. Jahrhunderts einen illustrierten Katalog der Rüstkammer Erzherzog Ferdinands von Tirol anfertigte, der die Rüstungen jeweils von ihren Besitzern getragen zeigt und auch das Leben dieser „Kriegshelden“ beschreibt, sammelte er über Frundsberg folgende, bereits mythisch verklärte Informationen:

„Dieser Herr ist nit allein seiner heroischen großmütigkeit halber / sonder auch seiner mächtigen Leibsstärck wegen schier vnverwindlich gewest / dann er allein mit einem außgestreckten Finger den allerstärcksten Mann [...] leichtlich von seinem ort gestoßen“.⁷¹

knechte um 1500 (Krieg in der Geschichte, Bd. 90), Paderborn 2015, S. 70–88. Zum Übergang der ritterlich-höfischen Kultur in eine höfische siehe Werner Paravicini, *Die ritterliche-höfische Kultur des Mittelalters* (Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 32), 3. Aufl. München 2011, S. 42–56.

⁶⁸ Gero Schreier, *Ritterhelden. Rittertum, Autonomie und Fürstendienst in niederadligen Lebenszeugnissen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Ostfildern 2019, S. 299f.

⁶⁹ Überliefert in der Sammelhandschrift D-HEu Cod. Pal. germ. 171, fols. 28^r–32^r.

⁷⁰ Ebd., fol. 30^v–31^r.

⁷¹ Jacob Schrenck von Notzing, *Der Aller Durchleuchtigsten und Großmächtigen Kayser / Durchleuchtigsten unnd Großmächtigen Königen und Ertzhertzogen / ... Fürsten / wie auch*

Auch das prägnante Konterfei Frundsbergs in Rüstung mit dem auffällig waagrecht geschnittenen Vollbart wurde – offensichtlich ausgehend von dem Gemälde Christoph Ambergers und auch durch die Biografie Reißners im Druck verbreitet – zu einer Marke, die den Inbegriff des Heerführers verkörperte (siehe Abb. 3).⁷²

Es scheint also nicht verwunderlich, dass man auf dieses Sinnbild eines Landsknechtsführers zurückgriff, als ein Lied mit diesem Berufsstand verknüpft werden sollte. Das Lied verlieh dem Lebensgefühl der militärischen Anführer Ausdruck, die ihr Leben für Unternehmungen des Hauses Habsburg einsetzten, dafür häufig das finanzielle Risiko zu tragen hatten und sich in entscheidenden Situationen von ihren Dienstherrn im Stich gelassen fühlten. Dieses Gefühl bringt auch ein Ausspruch von Frundsbergs Profos Claus Seydensticker zum Ausdruck:

„Die grossen Herren spielen vnderm Hütlin / machen Fried vnd Vnfried
wenn sie wöllen / vnd vns / die dem Keyser treuwlich gedienet / will man all
auff die Fleischbanck opffern / Sie sehen auff jren vorthail / vnd lassen vns zu
grundt gehen“.⁷³

In seinen Briefen an die bayerischen Herzöge gibt auch Winzerer immer wieder zu erkennen, dass er sich ungerecht behandelt fühlt. Etwa wenn er klagt „hab pey eurn f. g. hoff in iiii iarn kain supen gessen“ und „Ich sich nit anderst, das ich gar von eurn f. g. verlassen pin; steck mit leib vnd guet in der sach, got hellff mir daraus“.⁷⁴ Ihm wäre, genau wie Frundsberg, das Dichten des Liedes zuzutrauen. Gleichzeitig erscheint es aufgrund der vorliegenden Quellen wahrscheinlicher, dass ungeachtet der tatsächlichen Geschehnisse die Identifikationsfigur Frundsberg im Umkreis des Münchner Hofes durch die lokale Identifikationsfigur Winzerer ersetzt wurde.

Grafen / Herren/ vom Adel / und anderer treflicher berühmter Kriegßhelden ... warhafftige Bildtnussen, Innsbruck: Daniel Paur [1603] (VD17 23:266204Y), fols. 82^v–83^r. Die Publikation erschien erstmals auf Latein 1601 unter dem Titel *Augustissimorum Imperatorum, Serenissimorum Regum ...*, Innsbruck: Hans Paur 1601 (VD17 23:230480V) und wurde 1735 in Nürnberg als *Armamentarium Heroicum Ambrasianum a Ferdinando Archiduce Austriae* noch einmal neu aufgelegt (VD18 10883533), darin Abb. LXXVIII.

⁷² Das Porträt Frundsbergs, allerdings zu Pferde, illustriert auch den Stand des Landsknechtsobersten in Konrad von Bimmelberg, *Bericht oder Memorial über das Kriegswesen* (1545), D-Mbs Cgm 3663, fol. 61^v <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00110930?page=128>> (letzter Zugriff: 19.11.2021).

⁷³ Reißner, *Historia*, fol. 97^{r-v}. Zu den zahlreichen Meutereien siehe auch Xenakis, *Gewalt und Gemeinschaft*, S. 141–230.

⁷⁴ Muffat, *Correspondenzen und Aktenstücke*, S. 486. Der gesamte Brief Winzerers vom 2.12.1535 ist von Bitten und Klagen durchzogen.

Der Inbegriff des Landsknechtsführers: Frundsberg oder Winzerer?

Auf die Doppelzuschreibung des Liedes scheint bereits eine schwer einzuschätzende Quelle aus der Zeit um 1560 Bezug zu nehmen. Michael Lindener (um 1520/30–7.3.1562),⁷⁵ ein zwielichtiger Autor zweier Schwankbücher, schreibt in einem launigen Vorwort zur Schrift *Des Kolars Glaube* an den Tölzer Bürgermeister Caspar Wascher, dass er von ihm als Dank für die Zueignung einen Tegernseer Käse erwarte („einen gutten / hoc est bonum: grossen / magnu[m]: faißten / pinguem Degersee caseum“), dazu die Taten Caspar Winzerers und sein Liedlein von den Bauern im Isarwinkel. Letztere wolle er dem Drucker in Nürnberg schicken, um sie seiner Geschichte Georgs von Frundsberg einzureihen.⁷⁶ Eine solche Veröffentlichung Lindeners ist allerdings nicht bekannt und da der Autor häufiger fremde als eigene Schriften ausgab, spielt er möglicherweise auf Reißners in Planung befindliche Publikation an. Es scheint, als mache sich der in Ironie geschulte Schreiber in dieser Vorrede über die Tölzer, vertreten durch den Widmungsträger, lustig, die die Figur Frundsbergs durch ihren lokalen Helden ersetzten und ihm *Mein Fleiß und Müh* zuschrieben, das Lindener als Lied über die Isarwinkler Bauern persifliert. Tatsächlich wäre ein solches Szenario eine plausible Erklärung für die Doppelzuschreibung des Liedes: Text und Melodie von *Mein Fleiß und Müh* dürften im Umkreis von Georg von Frundsberg entstanden sein, möglicherweise dichtete er sogar selbst die Zeilen. Caspar Winzerer war das Lied aufgrund seiner Nähe zu Frundsberg bekannt und um 1526 könnte er es am Münchner Hof dem Komponisten Ludwig Senfl zur mehrstimmigen Vertonung vorgelegt haben – entweder aus eigener Initiative heraus oder auf Wunsch Frundsbergs. Ein Überlieferungsstrang des Liedes ersetzte daraufhin den Namen des Liedautors, Frundsberg, mit dem des Überbringers Winzerer. Diese Verwechslung bot sich aufgrund der ähnlichen Lebenswege der beiden Ritter an, sie war aber möglicherweise auch gezielt gesteuert und lokalpatriotisch motiviert.

Für die große Verbreitung des mehrstimmigen Liedsatzes *Mein Fleiß und Müh* dürfte jedoch noch ein anderer Name, nämlich der des Komponisten Ludwig Senfl, eine Rolle gespielt haben. Senfl komponierte einen vier- sowie einen fünfstimmigen Satz über das Lied und insbesondere der vierstimmige gehört zu den

⁷⁵ Hans-Joachim Ziegeler, Art. „Lindener, Michael“ (2012), in: *Verfasser-Datenbank. Online Reference*, <<https://www.degruyter.com/view/VDBO/vdbo.vl16.0265>> (letzter Zugriff: 2.4.2021).

⁷⁶ *Des Kolars Glaube*, o. O. [um 1560] (VD16 W 799), sig. Aii': „At[qu]e Herois ac domini Casparis Winzeri Equitis aurati gesta / eius[qu]e antiunculam de Rusticis in angulo Isarae habitantibus auice expecto / quae Typographo Noribergensi subito mittam / et historijs Georgij a Freundsperg / Militis magni et antea inauditi inseram“. Siehe auch August Hartmann, „Kaspar Winzerer und sein Lied. Mit Studien zu Michael Lindener's Leben und Schriften“, *Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte* 46 (1889/90), S. 1–50.



GEORGIVS A FRVNTSBERG IMPERATORVM DECRETIS EXERCITVS GERMANICI DVX PER TIRONI ET VICINAE ALTES TRONEM C'OLONORVM COMPRESSET FER LICIVIAM ET REGIONEM TRANSDANAM ITALAE VRBE POPVLOS REBELLES PERDOMEVIT AD PALVDIS VENETAS VICTOR ACCESSIT EXERCITVMQVE AD LOCA INQVA DELAPSVM OBSIDIONE QV' ET QV' LIBERAVIT VICES PENS MENVS SECVS COLLATIS PVGNAVIT AD ENVM MEDIVM ARMATVS P'ELIVM CONCIVIT ANTE PAPIAM GALLOS CECIDIT CASTRA CAEPIT OBSESSOS EXTREMAQVE METVENTES SERVAVIT VIXIT ANNOS LIII-MEN-IX-DIES-XXVII-OBIT ANO CRISTIAO M D XX VIII-MENSE AVG-DE-XX

Abb. 3: Christoph Amberger (um 1505–1561/62), *Der Feldhauptmann Georg von Frundsberg*; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, © bpk/Christoph Schmidt.



Abb. 4: Unbekannter Künstler, *Epitaph von Caspar Winzerer*; Bad Tölz, Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt, © Foto: Helmut Rührmair.

am häufigsten überlieferten Liedsätzen Senfls.⁷⁷ Vielleicht handelt es sich dabei sogar um den Satz, von dem Adam Reißner wie eingangs zitiert berichtet, dass ihn sich Georg von Frundsberg zu Tisch gerne vorsingen oder spielen ließ.⁷⁸

Die Verfasserschaft des Liedes scheint allerdings nicht der einzige Fall zu sein, in dem die Konturen der beiden Ritter Frundsberg und Winzerer verschwimmen und heute schwer zu unterscheiden sind. Denn im Gegenzug für die Vereinnahmung des Liedes wurde in der Geschichte offenbar auch das Bild Winzerers von demjenigen Frundsbergs überlagert. Das bereits erwähnte Epitaph Winzerers zeigt eine stehende Figur in Rüstung, die stets als Abbild des Tölzer Pflegers gedeutet wird (Abb. 4). Dieses Denkmal dokumentiert auch Johann Franz

⁷⁷ Siehe SC S 230. Neben vokalen Quellen liegt der Satz auch in zahlreichen Intavolierungen für Laute und Tasteninstrumente vor.

⁷⁸ Zu den weiteren bekannten Sätzen siehe Tröster, *Senfls Liedsätze*, S. 306–309.

Eckher von Kapfing und Lichteneck in seinem um 1700 angelegten Grabsteinbuch.⁷⁹ Die skizzierte Figur wie auch die Inschrift im Grabsteinbuch stimmen weitgehend mit dem heutigen Erscheinungsbild der Marmorplatte überein, nur ist sie darin zusätzlich mit der Jahreszahl „1567“ versehen. Eine naheliegende Interpretation dieser nicht mehr sichtbaren Angabe wäre, dass es sich dabei um das Aufstellungsdatum der Platte handelte. Zu diesem Zeitpunkt war der männliche Zweig der Familie Winzerer bereits ausgestorben und es war den Nachkommen wohl ein Anliegen, das Andenken an den Vater oder Großvater in Erinnerung zu halten.⁸⁰ Vergleicht man jedoch die Winzerer-Porträts von Epitaph und Medaille von 1526 (siehe Abb. 2: bartlos, halblanges Haar) mit dem Frundsberg-Gemälde von Christoph Amberger (Abb. 3: Vollbart, langgezogene Nasenpartie), so drängt sich die Frage auf, ob die Marmorplatte in Tölz statt Caspar Winzerer nicht vielmehr den Inbegriff eines Landsknechtsführers – nämlich das von Georg von Frundsberg geprägte Bild – darstellt.⁸¹ Den Nachruhm der beiden Ritter haben diese Verwechslungen freilich eher befördert, denn einerseits fand Frundsbergs Abbild – unter dem Namen Winzerers – weitere Verbreitung, während andererseits der Name Winzerer in der Forschungsliteratur unweigerlich mit dem Frundsbergs verbunden ist.

Abstract:

Für das weltliche Liedrepertoire des 16. Jahrhunderts sind nur in seltenen Fällen die Autoren der Liedtexte bekannt. Daher ist es bemerkenswert, dass zu dem Lied *Mein Fleiß und Müh ich nie hab g'spart*, das Ludwig Senfl mehrstimmig setzte, gleich zwei verschiedene Autorennamen in den Quellen genannt sind: Georg von Frundsberg (1473–1528) und Caspar Winzerer (um 1475–1542). Der Aufsatz geht den Lebenswegen der beiden Landsknechtsführer und Ritter nach, die beide eine besondere Rolle bei dem kaiserlichen Sieg in der Schlacht von Pavia spielten. Ihr Bildungshintergrund und ihre jeweilige Verbindung zu dem Lied wird untersucht und ein mögliches Szenario für Auslöser und Beweggründe der Doppeltzuschreibung vorgestellt.

⁷⁹ D-Mbs Cgm 2267 Bd. 1, S. 112.

⁸⁰ Caspars Söhne blieben kinderlos: Wilhelm starb in der Schlacht von Ceresole 1544, Hans Caspar im Jahr 1561 in Brannenburg, siehe Beierlein, „Medaillen“, S. 172.

⁸¹ Der Verbleib eines in der älteren Literatur genannten Porträts von Winzerer aus Brannenburg, das zuletzt in Schloss Hohenaschau aufbewahrt wurde, ist nicht bekannt. Z. B. Johann Nepomuk Sepp, *Die Kriegsthaten der Isarwinkler*, München 1874, S. 42.

Nicht vor Ort und doch präsent: Die Darstellung Lassos als Persönlichkeit des Pariser Kulturlebens in den Drucken von Le Roy & Ballard (1570–1577)

„Mei, man könnt' sich ja mal systematisch anschauen, in welchen Lasso-Motetten-Drucken Klauselverzierungen ergänzt sind und wo nicht.“ – So oder so ähnlich, lieber Bernhold, hast Du mich im Januar 2020 auf mein Masterarbeitsthema gebracht, durch das ich wiederum überhaupt darauf gekommen bin, mir diese schönen Pariser Lasso-Bände nochmal genauer vorzunehmen. Ich hoffe, das Ergebnis bereitet Dir Freude beim Lesen!

Als Orlando di Lasso 1571 nach Paris reiste, war ihm sein Ruf bereits vorausgeeilt. Obwohl der Komponist die Hauptstadt Frankreichs mutmaßlich zuvor noch nicht besucht hatte,¹ galt er am französischen Hof als „shooting star“. Eine richtungsweisende Mediatorenrolle ist dabei dem königlichen Musikdrucker und Lautenisten Adrian Le Roy (ca. 1520–1598) zuzuschreiben:² Dieser war vermutlich durch niederländische Drucke³ auf Lassos Musik aufmerksam geworden

¹ Vor 1571 ist keine Reise Lassos nach Paris dokumentiert; auch während seiner Frankreich-Reise im Gefolge Giulio Cesare Brancaccios 1554 scheint es keinen Aufenthalt in der Hauptstadt gegeben zu haben. Siehe dazu Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 47, 155–157; außerdem Richard Freedman, „From Munich to Paris. Orlando di Lasso, Adrian Le Roy and the listeners at the Royal Court of France“, in: Theodor Göllner und Bernhold Schmid (Hrsg.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. München, 2.–4. August 2004* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 128), München 2006, S. 143–170, hier S. 143, 147.

² Zu Le Roy, der gemeinsam mit seinem Cousin Pierre Ballard firmierte und sich in der Offizin vor allem um die künstlerischen Entscheidungen kümmerte, siehe Katelijne Schiltz, Art. „Le Roy, Adrian“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9i40983.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/16928>> (letzter Zugriff: 1.2.2021).

³ Le Roy pflegte Geschäftsbeziehungen zu Christophe Plantin in Antwerpen, der ihm niederländische Drucke mit Werken von Lasso verkauft haben könnte. Siehe dazu auch Kate

und machte König Charles IX. (1550–1574) durch sein Lautenspiel mit der Musik des in München tätigen Komponisten vertraut. Auf diese Weise initiierte Le Roy eine wachsende Begeisterung für Lasso am französischen Hof. In den bei Le Roy & Ballard gedruckten Chansonbüchern finden sich bereits ab 1559 auch Kompositionen von Lasso.⁴ Spätestens für die Veröffentlichung zweier Motettenbücher 1564 und 1565, die einige erstgedruckte Kompositionen enthalten, müssen Drucker und Komponist in Kontakt gestanden haben. Horst Leuchtman und Richard Freedman – letzterer rekonstruierte insbesondere die Geschehnisse um Lassos Reise nach Paris im Jahr 1571 – schreiben von einer Freundschaft zwischen Drucker und Komponist.⁵ Als Lasso im Frühjahr 1571⁶ Paris besuchte, wurde er in Begleitung Le Roys bei Charles IX. vorstellig. In diesem Rahmen erwirkte der Komponist ein persönliches Druckprivileg, das ihm erlaubte, seine Werke bei einem französischen Drucker seiner Wahl verlegen zu lassen. Wenig überraschend fiel die Wahl dabei auf die Offizin Le Roy & Ballard, bei der ohnehin schon einige Lasso-Bände erschienen waren und die insbesondere für den Chansondruck eine Monopolstellung im Königreich innehatte.⁷ Diesen Höhepunkt von Lassos Karriere in Frankreich markiert eine Reihe von Chanson- und Motettenbänden, die zwischen 1570 und 1577 bei Le Roy & Ballard erschienen. Die Bände bestechen durch ihre hochwertige Aufmachung mit reichem Zierrat und sauberem Druckbild.⁸ Darüber hinaus enthalten sie teils mehrere Widmun-

van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 2015, S. 47f.

⁴ Zu Lassos Karriere in Paris siehe Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 47, 118f., 155–158 und Freedman, „From Munich to Paris“, S. 143–145.

⁵ Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 157; Freedman, „From Munich to Paris“, S. 143. Wie und wann sich diese Freundschaft entwickelte, ist nicht rekonstruierbar. Möglicherweise erfolgte eine Kontaktaufnahme im Zuge der Veröffentlichung einzelner Kompositionen Lassos in Le Roy & Ballard'schen Chansonsammlungen ab 1559.

⁶ Siehe dazu Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 156 und Freedman, „From Munich to Paris“, S. 143.

⁷ Siehe dazu ausführlich Freedman, „From Munich to Paris“, S. 143–151 und James Haar, „Orlando di Lasso, Composer and Print Entrepreneur“, in: Kate van Orden (Hrsg.), *Music and the Cultures of Print*, New York, London 2000, S. 134–146. Zur Monopolstellung von Le Roy & Ballard im französischen Chansondruck siehe dies., „Imitation and ‚La musique des anciens‘. Le Roy & Ballard's 1572 *Mellange de chansons*“, *Revue de Musicologie* 80 (1994), S. 9f.

⁸ In meiner Masterarbeit konnte ich herausarbeiten, dass Le Roy bei den Lasso-Motettendruckern der 1570er-Jahre ein gestalterisches Gesamtprogramm verfolgt, zu dem auch die zahlreichen ergänzten Klauselauzierungen gehören. Auf diese Weise profiliert sich der Drucker als Druck-Künstler und praktischer Musiker mit pädagogischen Ambitionen gleichermaßen. Elisabeth Hösl, *Ein Detail mit Mehrwert „für Aug und Ohr“*. *Diskantklauselverzierungen in Lasso-Motettendruckern bei Le Roy & Ballard: Kund:innenorientierung im Musikdruck*, Masterarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 2020.

gen und Lobgedichte, die vom Einfluss Lassos in Frankreich zeugen und die Geschichte eines Komponisten zeichnen, der integraler Teil des Kulturlebens um den französischen Hof war – und das, ohne sich dauerhaft in Paris aufgehalten zu haben.

Bereits im Jahr vor Lassos Reise erschien die *Mellange d'Orlande de Lassus* (1570-6),⁹ in der sich neben Chansons auch eine Reihe lateinischer, weltlicher Motetten findet. Mit dem leicht geänderten Titel *Les Meslanges d'Orlande de Lassus* (1576-7) erlebte die umfangreiche Sammlung eine zweite, erweiterte Auflage. Der Aufenthalt in Paris schließlich ging mit einem „Neuanfang der Publikation von Lassos Motetten“¹⁰ bei Le Roy & Ballard einher: Die Kompositionen aus den beiden bereits in den 1560er-Jahren gedruckten Motettenbüchern (1564-11 und 1565-11) sind in den Sammlungen ab 1571 nochmals enthalten. Zwar handelt es sich bei den insgesamt sieben¹¹ Motettenbänden nicht um eine vollkommen einheitlich benannte, durchnummerierte Reihe – lediglich drei der Bände sind als *Primus* (1571-1), *Secundus* (1571-3) und *Tertius* (1573-10) *Liber Modulorum* nummeriert –, immerhin ist ihnen allen aber die Bezeichnung *Moduli ...* (1571-4, 1572-7, 1573-10, 1573-11 und 1577-8) bzw. *Liber Modulorum* gemeinsam.¹² Auch der eng gefasste Entstehungszeitraum von nur sechs Jahren spricht dafür, die Motettenbände als eine Serie zu betrachten. Ferner erschien 1571 der *Livre de chansons nouvelles a cinq parties, avec deux dialogues* (1571-6), ebenfalls ein reiner Lasso-Band, mit nur 18 Kompositionen allerdings weit weniger umfangreich als die *Mellange*. Einen

⁹ Um eine problemlose chronologische Orientierung zu gewährleisten, werden im Folgenden Drucke, die Musik von Lasso enthalten, mit ihrer Nummer im *Lasso-Drucke-Verzeichnis* [Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel 2001 (= Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Supplement)] bezeichnet. Ebenfalls dem Verzeichnis entnommen sind alle Angaben zu Inhalt und Umfang der einzelnen Bände sowie die Transkriptionen der Widmungen.

¹⁰ Die früher erschienenen Motettenbände 1564-11 und 1565-11 ähneln zwar in ihrer Aufmachung bereits denen der Motettenreihe ab 1571, ihre Widmungsvorworte lassen sich allerdings noch nicht in das Programm der Widmungen der 1570er-Jahre einordnen. Siehe dazu Bernhold Schmid, „Das Streben nach Vollständigkeit. Nicolai Henrici *Magnum opus musicum* als ‚Gesamtausgabe‘ von Lassos Motetten und Editionsprojekte anderer Verlage“, in: Orlando di Lasso, *Motetten III (Magnum opus musicum, Teil III): Motetten für 5 Stimmen (Sämtliche Werke: 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 5)*, hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u. a. 2006, S. XXI.

¹¹ Daneben erschienen in gesonderten Bänden Lassos Bi- und Tricinen (1578-5 und 1576-10). Diese spielen jedoch im Rahmen der genannten Motettenserie keine Rolle, da es sich um Nachdrucke der bei Adam Berg erschienenen Erstausgaben (1577-2 und 1575-7) handelt.

¹² Siehe dazu Schmid, „Das Streben nach Vollständigkeit“, S. XXIf. Die drei durchnummerierten Bände enthalten ausschließlich Motetten zu fünf Stimmen. Die ebenfalls fünfstimmigen *Moduli quinque vocibus nunquam hactenus editi* (1571-4) wurden vermutlich aufgrund ihrer Sonderstellung als Erstdruck separat betitelt.

Überblick über Widmungsverfasser:innen und -empfänger:innen in den Drucken sowie die Art des jeweiligen Widmungstexts vermittelt die folgende Tabelle:

Tabelle 1: Widmungsverfasser:innen und -empfänger:innen der *Le Roy & Ballard-Lassodrucke der 1570er-Jahre*.¹³

Lasso-Drucke-Verzeichnis (LDV)	Widmungsverfasser	Widmungsempfänger:innen	Typ der Widmung
<i>Mellange / Meslanges d'Orlande de Lasso</i>			
1570-6	Jacques Gohory	Die Musik (mit Lasso-Referenzen)	Lobgedicht
	Étienne Jodelle	Orlando di Lasso	Lobgedicht
	Jacques Gohory	Albrecht V.	Gedicht
	Adrian Le Roy	Comte de Retz	Gedicht
	Étienne Jodelle	Loyse Larcher	Gedicht
1576-7	Jean Dorat („Poeta Regius“)	Orlando di Lasso	Lobgedicht, entspricht 1573-10
	Jean Dorat	Orlando di Lasso	Lobgedicht
	(anonym, vermutlich Jean Dorat)	Henri d'Angoulême	Gedicht
	Adrian Le Roy und Robert Ballard	Henri d'Angoulême	Widmungsbrief
<i>Chansons nouvelles</i>			
1571-6	Orlando di Lasso	Charles IX.	Gedicht
Motettenserie 1571–1577			

¹³ Tabelle (insb. Angaben der Funktionen der genannten Persönlichkeiten) entsprechend der Informationen aus Audrey Boucaut, „Utilisateurs et mécènes de la musique imprimée à Paris au XVIe siècle: Etude des dédicaces des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard“, *Seizième Siècle* 2 (2006), S. 242–313.

Lasso- Drucke- Verzeichnis (LDV)	Widmungsverfasser	Widmungsempfänger:innen	Typ der Widmung
1571-1	Adrian Le Roy und Robert Ballard	Charles IX.	Widmungsbrief
1571-3	Jacques Gohory	Orlando di Lasso	Lobgedicht
	Jacques Gohory	Charles IX.	Widmungsbrief
1571-4	Orlando di Lasso	Wilhelm V. und Renata von Lothringen	Widmungsbrief und Gedicht
1572-7	Paulus Melissus Schede	Orlando di Lasso	Lobgedicht
1573-10	Jean Dorat	Orlando di Lasso	Lobgedicht
	Jacques Gohory	Jacques Amyot	Widmungsbrief
1573-11	Jean Dorat	Renaud de Beaune	Gedicht
	Jacques Gohory	Renaud de Beaune	Widmungsbrief
1577-8	Jean Dorat	François-Hercule de Valois	Gedicht

Zunächst sei der Blick auf die Sammlungen aus dem Jahr 1571 gelenkt. In drei der vier Drucke richten sich die Widmungen an Charles IX. Es handelt sich dabei um die beiden Motettenbände 1571-1 und 1571-3 sowie um die *Chansons nouvelles* 1571-6. Die Widmungen der beiden Motettenbücher nehmen direkt auf Lassos Begegnung mit dem französischen König Bezug. In 1571-1 berichtet der Drucker Le Roy selbst von diesem Erlebnis, dem er als Begleiter Lassos beiwohnen durfte. Auch wenn die Widmung mit den Namen beider Inhaber der Offizin überschrieben ist, kann Le Roy als der eigentliche Autor identifiziert werden: Die langjährigen Bemühungen der Offizin, Motetten Lassos zu sammeln, zu ordnen, in Typen zu setzen und zu verbreiten („Cum multis ab hinc annis complureis Orlandi Lassusij modulus summa diligentia vndiq. conqui- | rere & colligere instituissemus, vt ex eis libros aliquot iustae magnitudinis conficeremus, typisq. | mandaremus, ac diulgaremus“) sowie der Entschluss, als Widmungsempfänger den kulturliebenden Charles IX. auszuwählen, werden zwar zunächst im Plural beschrieben, im anschließenden Bericht über den Besuch am Hof aber tritt Le Roy selbst als Erzählinstanz hervor.

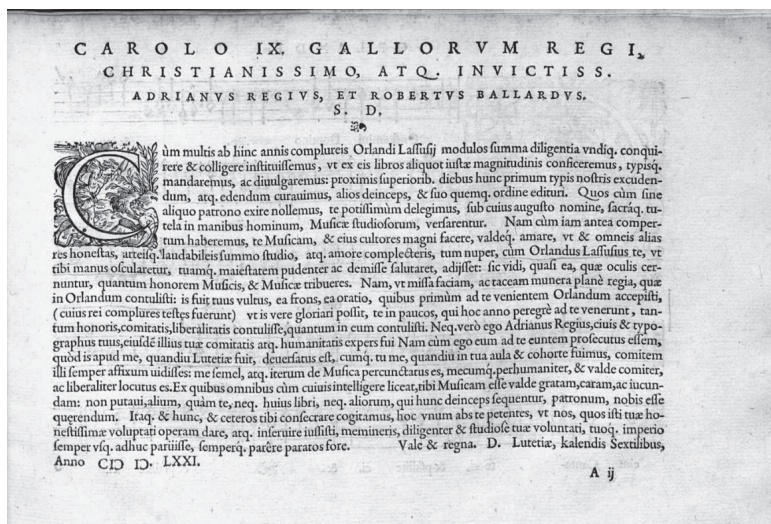


Abb. 1: PRIMVS LIBER MODVLORVM QVINIS VOCIBVS CONSTANTIVM ORLANDO LASSVSIO AVCTORE (Paris: *Le Roy & Ballard* 1571; RISM A/I L 845), Widmungsvorrede von Adrian Le Roy und Robert Ballard.¹⁴

Beim Aufeinandertreffen im Palast habe Lasso zunächst in aller Zurückhaltung dem König mit einem Handkuss seine Aufwartung gemacht. Daraufhin habe der König – für mehrere anwesende Zeug:innen erkennbar („cuius rei complures testes fuerunt“) – Freundschaftlichkeit und Großzügigkeit dem Komponisten gegenüber ausgestrahlt und diesen darüber hinaus mit (wohl materiellen) „wahrhaft königlichen Geschenken“ bedacht. Eine solche Ehre, so beschreibt Le Roy vorher, sei in jüngster Zeit nur wenigen anderen zuteilgeworden – vor allem nicht Besucher:innen aus dem Ausland („Nam, vt missa faciam, ac taceam munera planè regia, quae | in Orlandum contulisti: is fuit tuus vultus, ea frons, ea oratio, quibus primùm ad te venientem Orlandum accepisti, | (cuius rei complures testes fuerunt) vt is vere gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregrè ad te venerunt, tantum honoris, comitatus, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti.“)¹⁵ Offenbar hatte sich der König auch Le Roy freundlich zugewandt („mecumq. perhumaniter, & valde comiter, | ac liberaliter locutus es“). Der Gastgeber Lassos¹⁶ bezeichnet sich interessanterweise an dieser Stelle selbst nicht nur als „civis & typographus“ des Königs, sondern betont auch seinen eigenen Bezug

¹⁴ Der vollständige lateinische Text und eine Übersetzung der Widmung durch die Autorin finden sich im Anhang zu diesem Beitrag.

¹⁵ Diese Stelle behandelt auch Freedman, „From Munich to Paris“, S. 147f.

¹⁶ Siehe dazu ebd., S. 147.

zur Musik („me semel atque iterum de Musica percunctatus es“). Es scheint, als wolle Le Roy im Rahmen der Beschreibung des Besuchs bei Hofe, bei dem die Musikliebe des Königs (nicht zum ersten Mal) offenbar wurde („sic vidi, quasi ea, quae oculis cer- | nuntur, quantum honorem Musicis, & Musicae tribueres“), auch seine eigene künstlerische Tätigkeit in einem den König umgebenden Musiker:innen- bzw. Künstler:innenkreis hervorheben.

Von einem solchen Künstler:innenkreis und der Kulturliebe des Königs berichtet auch Jacques Gohory (1520–1576) in seiner Widmung zum Motettenband 1571-3 (*Secundus liber modulorum*). Zwar in aller Kürze, aber exponiert am Beginn seines Textes erwähnt Gohory den von Le Roy im *Primus liber* 1571-1 ausführlich beschriebenen Besuch beim König.¹⁷ Wie genial Lasso sei, könne er nicht genug betonen („Ego vero qui incredibili musicae, voluptate afficio, non possum ad laudem & praedicationem doctorum artis insignium non vehementer accendi.“). Der König habe dieses „ingenium“ selbstverständlich erkannt, schließlich „trainiere“ und „verfeinere“ dieser nicht nur seinen Körper durch Jagd und Kriegssportarten, sondern auch die Seele („Nam | quum in venatione velut belli ludicro Cyroprediae Xenophontis exemplo corpus accurate exerceas“). Dazu diene dem König zunächst die Poesie, für die Pierre de Ronsard (1524–1585) und Étienne Jodelle (1532–1573) als Vertreter genannt werden („poesi ex P. Ronsardi. | Stephaniq; Jodellij officina animu excolas“). Gohory nutzt an dieser Stelle außerdem die Gelegenheit, seine eigene Arbeit im Kreis dieser Prominenz hervorzuheben („vt meam in Iasonis aureo vellere tibi haud displicuisse intellexerim“).¹⁸ Als weiteres Mittel zur „Verfeinerung“ der Seele wird schließlich – unter Zuhilfenahme diverser antiker Exempla – auch die Musik, die Schwesterkunst der Poesie, genannt, die der König ebenfalls sehr liebe („Musicae etiam illius ger- | manae, amore praecipuo teneris“). Der Gelehrte nennt Lasso hierbei als einzigen Vertreter der Musik in einem Atemzug mit weiteren zentralen Persönlichkeiten (Ronsard, Jodelle und Gohory selbst) des kulturellen Lebens im Umfeld des Königs.

In den *Chansons nouvelles* 1571-6 greift Lasso selbst zur Feder und huldigt in einem Widmungsgedicht dem König, dem „Mecenas de ses chantz“.¹⁹ Allerdings

¹⁷ Gohory erwähnt an dieser Stelle auch die Anwesenheit des treu ergebenen Musikdruckers Le Roy („Adriani“): „Orlandum tu nuper | ob excellens ingenium admirabilem; virtutem singulari comitate & munificentia prosecutus es gratum; tibi | Adriani obsequium esse ostendisti.“

¹⁸ Bei dem genannten „Iasonis aureo vellere“, das dem König „nicht missfallen“ habe, handelt es sich um den 1563 gedruckten *Livre de la Conquete de la Toison d'or, par le Prince Jason de Tessalie: fait par figures avec exposition d'icelles* (Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, EST-303; Permalink <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15186822>>) (letzter Zugriff: 6.2.2021), für den Gohory die Texte schrieb.

¹⁹ Das fünfstrophige Widmungsgedicht schließt mit den Versen „Comme tu es a Orlande / Le

scheint im Falle dieses Bands weniger die Widmung – in der die Parisreise nicht thematisiert wird – von Interesse als die enthaltenen Kompositionen: Sechs der 18 enthaltenen Chansons basieren auf Texten Ronsards. In den *Chansons nouvelles*, bei denen es sich (wie der Titel verrät) um eine Erstausgabe handelt, verbinden sich also die Texte des Hofdichters²⁰ mit der Musik des von Charles IX. so geliebten Lasso. Die anderen identifizierbaren Textdichter der *Chansons nouvelles* (Joachim du Bellay, Clément Marot, Olivier de Magny und Pierre Grognet) waren dagegen bereits im Jahr 1571 verstorben, ihre Texte also nicht im gleichen Sinne „nouvelles“, wenn auch neu durch Lasso vertont. Die Sammlung weist also zugleich eine historische Tiefe auf, deren Tragweite später noch mit einem anderen Chansondruck zu kontextualisieren sein wird.

Den Motetten-Erstdruck 1571-4 eignet der Komponist nicht seinem französischen „Mäzen“, sondern seinem Münchener Arbeitgeber zu. Lasso betont, welch großes Anliegen ihm die Widmung an Wilhelm V. (1548–1626) bereits ab der Ankunft in Paris war:

„CVM ex Bauaria Lutetiam, cuius vrbis inuisendae; incredibili cupiditate diu flagrarem, peruenis- | sem, Illustrissime Princeps: nihil mihi fuit antiquius, nihilque mihi prius faciendum esse existimaui, | quam vt ex hac ipsa vrbe, totius Galliae capite, aliquod grati erga te animi monumentum ad te mitten- | dum curarem.“

Warum Lasso diese Widmung, in der es an Ergebenheitsgesten keinesfalls mangelt, als Pflicht ansah, liegt auf der Hand: Für die Parisreise hatte er die Erlaubnis seines Münchner Arbeitgebers benötigt. Zudem dürfte es angesichts der Reputation Lassos in Paris am bayerischen Hof Anlass zu der Sorge gegeben haben, dass Lasso München den Rücken kehren würde.²¹ Vor diesem Hintergrund rückt der auf den ersten Blick im Rahmen einer Widmung recht generische Wunsch Lassos in seinem Gedicht, „Une amitié fidelle & sainte“ zu Wilhelm und Renata zu pflegen, in ein etwas anderes Licht: Die Passage wirkt fast wie eine Beteuerung, mit der der Komponist den möglicherweise schon 1571 kursierenden Gerüchten beizukommen versuchte. Die Widmung des Motetten-Erstdrucks 1571-4 an Wilhelm V. könnte also eine „diplomatische“ Funktion erfüllt haben, während *Primus* und *Secundus liber modulorum* (1571-1 und 1571-3) sowie die *Chansons nouvelles*, in

Mecenas de ses chantz.“

²⁰ Ronsard und Lasso bezogen zeitweise gleich hohe Gehälter vom französischen Hof. Siehe Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 118f.

²¹ Siehe Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 166f. und Freedman, „From Munich to Paris“, S. 145–150.

denen sich Texte namhafter französischer Poeten und die Musik des vom König geliebten Lasso verbinden, ganz dem kulturliebenden französischen König verpflichtet sind, der die Karriere des Komponisten durch die Verleihung des Druckprivilegs befördert hatte.²²

Es ist an dieser Stelle bemerkenswert, dass die vier Pariser Lasso-Bände von 1571 allesamt zeitnah bei Phalèse in Antwerpen Nachdrucke erlebten. Dies könnte darauf hindeuten, dass die wohl vorwiegend für den französischen Markt konzipierten Bände für die Antwerpener Kund:innen als Zeitzeugen des aktuellen kulturellen Geschehens am Pariser Hof angeboten wurden.²³ Während *Primus Liber Modulorum* (1571-1), der Wilhelm V. gewidmete Motetten-Erstdruck 1571-4 und die *Chansons nouvelles* noch 1571 bei Phalèse erschienen,²⁴ folgte der Nachdruck zum *Secundus Liber Modulorum* (1571-3) erst im Jahr darauf (als 1572-3). Hier nimmt Phalèse zudem zwei Änderungen bei der Auswahl der Stücke vor: Die beiden säkularen Motetten *Rumpitur invidia* und *Hispanum ad coenam* weichen den geistlichen Stücken *Si ambulavero* und *Domine probasti me*. Dadurch erreicht Phalèse eine thematisch homogenere Sammlung. Die mit dieser Änderung verbundene Arbeit könnte als ein Grund für die etwas spätere Datierung des Nachdrucks gewertet werden, möglicherweise wurde der Nachdruck der Sammlung auch aufgrund einer Einschätzung des Widmungsschreibers Gohory als weniger „bedeutend“ aufgeschoben.

In den Motettenbänden ab 1572 sowie den *Meslanges* 1576-7 finden sich keine expliziten Bezüge zu Lassos Aufenthalt in Paris mehr. Sowohl die Lobgedichte als auch die Widmungen sind verhältnismäßig allgemein gehalten, sind vor allem durch Anspielungen auf die Mythologie der Musik charakterisiert und huld-

²² Ein vergleichbares Privileg für das Heilige Römische Reich erhielt Lasso erst im Jahr 1582. Siehe dazu Rebecca Wagner Oettinger, „Berg v. Gerlach: Printing and Lasso’s Imperial Privilege of 1582“, *Fontes Artis Musicae* 51 (2004), S. 111–134.

²³ Auf die Orientierung der Le-Roy-&Ballard-Bände am französischen Markt deuten nicht nur die überwiegend französischen Widmungsschreiber:innen und -empfänger:innen hin: In den Katalogen zur Frankfurter Messe des Augsburger Buchhändlers Georg Willer beispielsweise fehlen die Pariser Lasso-Drucke der 1570er-Jahre, während die Angebotspalette von Lasso-Drucken anderer Offizinen durchaus international war. Auch der Antwerpener Buchhändler Christophe Plantin hatte die betreffenden Bände wohl nicht im Sortiment. Phalèses Nachdrucke allerdings finden sich in Plantins Transaktionslisten. Siehe dazu Georg Willer, *Die Messkataloge Georg Willers, 1564–1600*, Faksimile-Nachdrucke (Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts, Bd. 1–5), hrsg. von Bernhard Fabian, Hildesheim 1972–2001; Henri Vanhulst, „Suppliers and Clients of Christopher Plantin, Distributor of Polyphonic Music in Antwerp (1566–1578)“, in: Barbara Hagg u. a. (Hrsg.), *Musicology and Archival Research/Musicologie et recherches en archives/Musicologie en archiefonderzoek (Colloquium Proceedings, Brussels, 22.–23.04.1993)*, Brüssel 1994, S. 558–597.

²⁴ Im Lasso-Druck-Verzeichnis sind sie jeweils mit der der Pariser Vorlage folgenden Nummer gelistet: 1571-2 (zu 1571-1), 1571-5 (zu 1571-4) und 1571-7 (zu 1571-6).

gen Komponist und Widmungsempfängern gleichermaßen, ohne näher auf das Zeitgeschehen einzugehen.²⁵ Auch die Auswahl der Widmungsempfänger – mit Ausnahme von François-Hercule de Valois in 1577-8 allesamt Kleriker – ist weniger repräsentativ als in den Bänden aus dem Jahr 1571. Beachtenswert sind dagegen die Verfasser der Widmungen: Neben Gohory verfassten Johannes Auratus (Jean Dorat) und Paulus Melissus Schede die Texte. Letzterer scheint hier als einziger Nicht-Franzose aus dem Rahmen zu fallen. Gerade Schede gilt allerdings als einer der Dichter, die die zeitgenössische Reputation Lassos durch ihre Texte positiv beeinflussten. Ähnlich wie Lasso saß er „zwischen den Stühlen“, zwischen Paris und dem Heiligen Römischen Reich: Uwe Martin bezeichnet den Humanisten, der sich Ende der 1560er-Jahre in Paris aufhielt, als „Vermittler der Kunst der Pléiade nach Deutschland“.²⁶ Einer der Dichter in diesem „Siebengestirn“ war auch Jean Dorat, der an allen Lasso-Motettenbänden ab 1573 und an den *Meslanges* (1576-7) als Widmungsschreiber beteiligt war. Weitere Bezüge zum Kreis der Pléiade wurden oben bereits genannt: In den *Chansons nouvelles* finden sich Vertonungen von Gedichten Ronsards und Du Bellays.²⁷ Als Naturwissenschaftler und Historiker zählte sich Gohory zwar nicht selbst zur Pléiade, pflegte aber wohl Kontakte zu Mitgliedern der Gruppierung. An dieser Stelle sei auch nochmals an Gohorys Widmung in 1571-3 erinnert: Zur Erwähnung kommen hier neben seiner eigenen Person Ronsard und Jodelle als favorisierte Dichter des Königs. Letzterer tritt zudem im bislang noch nicht besprochenen Widmungsprogramm zur *Mellange* 1570-6 in Erscheinung, für das er neben einer Lob-Elegie auf Lasso auch

²⁵ Eine interessante Ausnahme ist Gohorys Widmung an den Kleriker Jacques Amyot, dem er eine besondere Beraterfunktion angesichts der religiösen Konflikte in Frankreich, die in den Ausschreitungen der Bartholomäusnacht 1572 gipfelten, zuschreibt („ut quum Francia ei | uilium tumultuum procellis ob religionis dissensionem decennio misere iactarentur, Regis animum | tu cum ingenijs istiusmodi confictantem tanquam clauum gubernator ita regeres“).

²⁶ Uwe Martin, Art. „Schede, Paul Melissus“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9su0789.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/16544>> (letzter Zugriff: 18.2.2021). Siehe auch Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 265f. und Pierre de Nolhac, *Un Poète Rhénan Ami de la Pléiade. Paul Melissus*, o. O. 1923.

²⁷ Zu den Mitgliedern der Pléiade siehe Leuchtman, *Orlando di Lasso*, S. 119, 266; Van Orden, „Imitation and ‚La musique des anciens‘“, S. 5–13; außerdem Frank Dobbins, Art. „Baïf, Jean-Antoine de“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9su0789.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/392650>> (letzter Zugriff: 18.2.2021) sowie Manuel Gervink, Art. „Ronsard, Pierre de“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9su0789.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/26737>> (letzter Zugriff: 18.2.2021).

ein Gedicht zu Ehren der Sängerin Loyse Larcher²⁸ verfasste. Insgesamt waren also drei der Pléiade-Mitglieder unmittelbar an den Pariser Lasso-Drucken der 1570er-Jahre beteiligt; dem „Zentralgestirn“ Ronsard sowie Du Bellay, der allerdings bereits im Jahr 1560 verstorben war, kommt die Ehre einer Vertonung ihrer Texte durch Lasso in den *Chansons nouvelles* zu.

Der lose Zusammenschluss der Pléiade-Mitglieder fand in der 1570 von Charles IX. gegründeten *Académie de Poésie et de Musique* eine institutionelle Basis.²⁹ In dieses Jahr datiert auch die *Mellange d'Orlande de Lassus*, ein im Vergleich zu den Bänden der Motettenreihe mit 101 Kompositionen sehr umfangreicher Druck. Die zahlreich enthaltenen Lobgedichte verteilen sich auf die einzelnen Stimmbücher. Im Kontext mit der *Académie de Poésie et de Musique* stellt sich Le Roys Widmungsgedicht an den Comte de Retz als besonders beachtenswert heraus. Nach einem Beginn mit den für Lasso-Lobgedichte üblichen „lassus“-Wortspielen³⁰ erwähnt Le Roy eine „troupe craintiue“, die offenbar auf Vermittlung des bestens mit dem Königshaus vernetzten Comte de Retz³¹ („Qui se presente devant vous“) beim König („ce grand Prince“) vorstellig und gefördert wurde („qui l'embrasse, / Tant il est gratieux & doux.“):

A vous, qui de bonté naïue, /
 Recevez la troupe craintiue /
 Qui se presente deuant vous, /
 Pour la guider deuant la face /
 De ce grand Prince, qui l'embrasse, /
 Tant il est gratieux & doux.

Doch wer ist mit dieser „troupe craintiue“ gemeint? Irritierend erscheint in diesem Zusammenhang das Adjektiv „craintive“, dessen Bedeutung „ängstlich“ bzw. „furchtsam“ sich seit dem 16. Jahrhundert kaum gewandelt hat. Die im *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*³² angegebenen Beispiele aus der

²⁸ Die genauen Lebensdaten von Loyse Larcher lassen sich nicht ermitteln. Im Jahr 1557 allerdings widmete der Komponist und Organist Antoine Cartier seine *Vingt et une chansons* (RISM A/I C 1372, gedruckt bei Le Roy & Ballard) an die Sängerin, die bei ihm Unterricht nahm. Zu Cartier siehe François Lesure, Art. „Cartier, Antoine“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mkgg-2online-1com-1jvd819u10519.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/20700>> (letzter Zugriff: 13.9.2021).

²⁹ Siehe Van Orden, „Imitation and ‚La musique des anciens‘“, S. 5.

³⁰ Siehe dazu Haar, „Orlando di Lasso, Composer and Print Entrepreneur“, S. 136–139.

³¹ Zur Familiengeschichte des Comte de Retz (Albert de Gondi) siehe Joanna Milstein, *The Gondi: Family Strategy and Survival in Early Modern France*, London 2016.

³² Edmond Huguet, *Dictionnaire de la Langue Française du XVIIe Siècle*, Online-Version (via *Classiques Garnier Numérique*).

französischen Fassung des *Horloge des Princes* (gedruckt 1588 in Paris)³³ allerdings weisen auch auf die Verwendung von „craintive“ im Sinne von „gottesfürchtig“ („craintifz de Dieu“) oder „königsfürchtig“ („craintif de son Roy“) hin. In Le Roys Gedicht ist also wohl weniger von einer tatsächlich „verängstigten“ als vielmehr von einer dem König treu ergebenen „troupe“ die Rede. In den drei noch folgenden Strophen seines Widmungsgedichts hebt Le Roy die Rolle des Comte de Retz als Unterstützer der Künste, insbesondere der Musik, hervor („Et sans qui, resteroit müette / Toute Musique qui se traite, / De corde, de vent, ou de voys.“). In diesem Zusammenhang kann die „troupe craintive“ als ein Zusammenschluss von Künstler:innen gelesen werden. Es könnte sich dabei um die Musiker:innen, Poet:innen und Kunstliebhaber:innen handeln, die sich in den von Comte und Comtesse de Retz veranstalteten Salons zusammengefunden haben. Sowohl Le Roy als auch Jodelle besuchten diese Veranstaltungen regelmäßig.³⁴ Die Anwesenheit Jodelles belegt auch dessen Sonett für Loyse Larcher, die offenbar in den Salons unter anderem Chansons von Lasso zum Besten gab. Jodelle beschreibt im ersten Terzett, dass Lasso seinen Texten durch die Musik Leben „einhauchen“ wird („Air pour air, par ses chants Orlande payera / Mes vers, leur souffiant l'ame“). Auffällig ist hier die Formulierung im Futur: War möglicherweise eine engere Zusammenarbeit des in Paris bereits bekannten Lasso mit Jodelle geplant? Dies hätte im Rahmen der 1570 gegründeten *Académie* durchaus geschehen können; mit Ronsard gab es offensichtlich für die *Chansons nouvelles* eine Kooperation, auch wenn Lasso, anders als beispielsweise Claude Le Jeune (1530–1600),³⁵ nicht im größeren Stil Kompositionen nach antikem Vorbild im Geiste der *Académie* hervorbrachte.

Die Offizin Le Roy & Ballard stand den Aktivitäten der *Académie* ebenfalls nahe. Darauf weisen nicht nur die Widmungen der Lasso-Drucke hin: Auch das Verhältnis der *Mellange d'Orlande de Lassus* zu einem ebenfalls bei Le Roy & Ballard gedruckten Chansonier offenbart einen inhaltlichen Bezug zur *Académie*. Bereits der Titel der *Mellange de chansons tant de vieux autheurs que des modernes* (1572) impliziert eine Nähe zur Lasso-*Mellange* 1570–6, zudem ist der Druck vergleichbar umfangreich. Kate van Orden geht davon aus, dass beide Bände – die *Mellange d'Orlande de Lassus* und die *Mellange* von 1572 – aus dem

³³ Antoine de Guevare, *L'Horloge des Princes*, Paris: Vincent Sertenas 1555.

³⁴ Siehe Schiltz, Art. „Le Roy, Adrian“ und Frank Dobbins, Art. „Frankreich, 16. Jahrhundert, Höfische Musik“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mkgg-2online-1com-1jvd8i9su09c3.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/373434>> (letzter Zugriff: 15.2.2021).

³⁵ Zu Le Jeune als Komponist im Sinne der *Académie* siehe Jean Vignes, „Jean-Antoine de Baif et Claude Le Jeune: Histoire et enjeux d'une collaboration“, *Revue de Musicologie* 89 (2003), Heft 2, S. 267–295.

1560 bei Le Roy & Ballard erschienenen *Livre des meslanges Contenant six vingtz chansons, des plus rares, et plus industrieuses qui se trouvent, soit des autheurs antiques, soit des plus memorables de nostre temps* hervorgegangen sind.³⁶ Dabei wurden die hier enthaltenen Lasso-Chansons in einen eigenen Band separiert und um eine große Zahl weiterer Werke des Komponisten ergänzt. Warum Lasso diese Ehre zukommt, wird im Vorwort zur *Mellange* von 1572 deutlich, in dem niemand Geringeres als Ronsard über die bedeutendsten Chansonkomponisten schreibt: Lasso vermochte „les plus belles fleurs“ der Kompositionskunst der „antiens“ wie „vne mouche à miel“ („eine Honigfliege“) zu sammeln und daraus Neues zu schaffen.³⁷ Die *Mellange* von 1572, so van Orden, richtet den Blick primär in die Vergangenheit der Chansons, während die Lasso-Chansonbände sinnbildlich für einen neuen Stil der Gattung stehen. Eine solche Aufarbeitung der nationalen musikalischen Vergangenheit kann durchaus mit den Bemühungen der *Académie* in Verbindung gebracht werden.³⁸ Wie oben beschrieben, ist auch den *Chansons nouvelles* (1571-6) eine historische Tiefe – hier auf der Ebene der vertonten Dichtungen – inhärent. Auch dieser Band kann also als Teil einer Serie von Chansondrucken mit *Académie*-Bezug verstanden werden.

Ein im Januar 2021 publizierter Beitrag über die Bibliothek des österreichischen Diplomaten Wolfgang Rumpf, der zwischen den Höfen Rudolfs II. in Prag und Philipps II. von Spanien verkehrte,³⁹ erlaubt einen Einblick in das zeitgenössische Verständnis der in den 1570er-Jahren bei Le Roy erschienenen Chanson- und Motettenbände. Dem Artikel ist eine Edition der durch den kaiserlichen Bibliothekar Hugo Blotius (1533–1608) kommissionierten Musiksammlung Rumpfs beigegeben. Hier finden sich nicht nur die gesamten Lasso-Motettenbände von Le Roy & Ballard,⁴⁰ sondern auch die Lasso-*Mellange* (in der Auflage von 1576), die *Mellange* von 1572 mit dem Vorwort Ronsards und die *Chansons nouvelles* (ebenfalls in einer lediglich umgestellten Auflage von 1576). Es zeigt sich, dass die Benennung *Chansons nouvelles* nicht Lasso vorbehalten ist: Auch die ebenfalls bei Le Roy & Ballard gedruckten Bände mit Chansons von François Regnard (ca. 1530–ca. 1600), François Roussel (aktiv 1544–1577) und Fabrice Marin Caietaïn (aktiv 1570–1577) – alle drei waren Zeitgenossen Lassos, sie schrieben also ebenfalls „neue“ Chansons – tragen diesen Titel.⁴¹ Dass die Bände der Lasso-Motetten-

³⁶ Van Orden, „Imitation and ‚La musique des anciens‘“, S. 7f.

³⁷ Siehe dazu ebd., S. 8f.

³⁸ Ebd., S. 9–18.

³⁹ Erika Supria Honisch, Ferran Escrivà-Llorca und Tess Knighton, „On the Trail of a Knight of Santiago: Collecting Music and Mapping Knowledge in Renaissance Europe“, *Music & Letters* 101 (2021), Heft 3, S. 397–453.

⁴⁰ Ebd., Anhang II, S. 446f.

⁴¹ Siehe Hellmut Federhofer, Art. „Regnard, François“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht

serie in Rumpfs Bibliothek zusammengebunden waren, überrascht nicht weiter. Beachtenswert ist dagegen die Zusammenstellung der Chansonbände: Alle genannten Drucke sind, nebst einem Band mit *Des sonetz de P. de Ronsard mis en Musique [...] par M. Philip de monte*, ebenfalls als ein Band zusammengefasst.⁴² Die Bände, die allesamt entweder direkt mit der *Académie* in Verbindung stehen oder zumindest im Titel die Idee eines neuen Chansonstils aufgreifen, wurden also auch in Rumpfs Bibliothekssystematik als zusammenhängende Quellen erkannt und fanden als Gruppe Eingang in die dem Sammeln verpflichtete Universalbibliothek des Diplomaten.

Sowohl die in den 1570er-Jahren bei Le Roy & Ballard erschienenen Chanson- wie auch die Motettenbände sind Teil eines repräsentativen Publikationsprojekts im Rahmen des kulturellen Lebens am Hofe Charles IX. Die Chanson stand als französische Gattung im Fokus der Bemühungen der *Académie*; Lassos Kompositionen werden als beispielhaft für einen aktuellen, neuen Chansonstil publiziert, flankiert von den Werken weniger einflussreicher Zeitgenossen und vor dem Hintergrund eines Jahrhunderts Chansongeschichte. Der Druck einer ganzen Serie an Motettenbänden macht Lassos Wirkungsmacht für diese durch die lateinischen Texte in Frankreich ebenfalls bedeutende Gattung greifbar. Ein Bezug zum Kulturgeschehen am Hof wird hier bewusst durch die Beteiligung der Poeten der *Académie de Poésie et de Musique* hergestellt. Dabei bilden die Bände von 1571, die die Anwesenheit Lassos in Paris dokumentieren, eine Zäsur: Gerade die Betonung dieses – wohl einmaligen – Ereignisses ist als Indiz dafür zu sehen, dass sich die Lasso-Drucke der 1570er-Jahre zum Ziel setzen, den Komponisten fest in das französische Kulturgeschehen einzubetten. Als Dreh- und Angelpunkt dieser Bemühungen ist Adrian Le Roy zu identifizieren: Der Freund Lassos hatte nicht nur initial für dessen Erfolge in Paris gesorgt, sondern vermochte es, durch Einbindung seines Künstler:innennetzwerks – zu dem er sich auch selbst zählte – Publikationsstrategien zu entwickeln, die Lasso als aktive und durchaus präzente Persönlichkeit des Kulturlebens unter Charles IX. verewigten.

2005, online veröffentlicht 2018, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9su0789.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/392639>> (letzter Zugriff: 18.2.2021); Klaus Pietschmann, Art. „Roussel, François“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9su0789.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/16848>> (letzter Zugriff: 18.2.2021); Frank Dobbins, Art. „Caietain, Fabrice Marin“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <<https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9su0789.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/20527>> (letzter Zugriff: 18.2.2021).

⁴² Honisch / Escrivà-Llorca / Knighton, „On the Trail“, Anhang II, S. 439f. Die jeweils zusammengebundenen Bände sind durch waagrechte Striche im Verzeichnis markiert.

Anhang: Lateinischer Text und Übersetzung der Widmungsvorrede aus
 PRIMVS LIBER MODVLORVM QVINIS VOCIBVS CONSTANTIVM ORLANDO
 LASSVSIO AVCTORE (*Paris: Le Roy & Ballard 1571; RISM A/I L 845*)

CAROLO IX. GALLORUM REGI, | CHRISTIANISSIMO, ATQ. INVICTISS. |
 ADRIANVS REGIVS, ET ROBERTVS BALLARDVS. | S. D. |

Cùm multis ab hinc annis complureis Orlandi Lassusij modulos summa diligen-
 tia vndiq. conqui- | rere & colligere instituissemus, vt ex eis libros aliquot ius-
 tae magnitudinis conficermus, typisq. | mandaremus, ac diuulgaremus: proximis
 superioib. diebus hunc primum typis nostris excuden- | dum, atq. Edendum cu-
 rauimus, alios deinceps, & suo quemq. ordine edituri. Quos cùm sine | aliquo
 patrono exire nollemus, te potissimùm deleglimus, sub cuius augusto nomine,
 sacrâq. tu- | tela in manibus hominum, Musicae studiosorum, versarentur. Nam
 cùm iam antea comper- | tum haberemus, te Musicam, & eius cultores magni
 facere, valdeq. amare, vt & omnes [sic] alias | res honestas, arteisq. laudabileis
 summo studio, atq. amore complecteris, tum nuper, cum Orlandus Lassusius te,
 vt | tibi manus oscularetur, tuamq. maiestatem pudenter ac demisse salutaret,
 adijisset: sic vidi, quasi ea, quae oculis cer- | nuntur, quantum honorem Musicis,
 & Musicae tribueres. Nam, vt missa faciam, ac taceam munera planè regia, quae
 | in Orlandum contulisti: is fuit tuus vultus, ea frons, ea oratio, quibus primùm
 ad te venientem Orlandum accepisti, | (cuius rei complures testes fuerunt) vt is
 vere gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregrè ad te venerunt, tan- | tum
 honoris, comitatis, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti. Neq. verò
 ego Adrianus Reginus, cuius & typo- | graphus tuus, eiusdem illius tuae comitatis
 atq. humanitatis expers fui Nam cùm ego eum ad te euntem prosecutus essem,
 | quòd is apud me, quandiu Lutetiae fuit, deuersatus est, cumq. tu me, quandiu
 in tua aula & cohorte fuimus, comitem | illi semper affixus uidisses: me semel,
 atq. iterum de Musica percunctatus es, mecumq. perhumaniter, & valde comiter,
 | ac liberaliter locutus es. Ex quibus omnibus cùm cuiuis intelligere liceat, tibi
 Musicam esse valde gratam, caram, ac iucun- | dam: non putavi, alium, quàm
 te, neq. huius libri, neq. aliorum, qui hunc deinceps sequentur, patronum, nobis
 esse | quaerendum. Itaq. & hunc, & ceteros tibi consecrare cogitamus, hoc vnum
 abs te petentes, vt nos, quos isti tuae ho- | nestissimae voluptati operam dare, atq.
 inseruire iussisti, memineris, diligenter & studiosè tuae voluntati, tuoq. imperio |
 semper vsq. adhuc paruisse, [sic] semperq. parere paratos fore.

Vale & regna. D. Lutetiae, kalendis Sextilibus, | Anno CIO IO. LXXI.

CHARLES IX., DEN KÖNIG FRANKREICHS, DEN CHRISTLICHSTEN UND UNBESIEGTESTEN, GRÜSSEN ADRIAN LE ROY UND ROBERT BALLARD. Seit vielen Jahren sind wir bereits bemüht, viele Motetten Orlando di Lassos mit größtem Eifer von überallher zusammenzutragen und zu sammeln, um aus diesen einige Bücher von gebührender Größe anzufertigen und sie in Typen festzuhalten und auch zu verbreiten: In den vergangenen Tagen kümmerten wir uns darum, dieses erste [diesen ersten Band] in unseren Typen auszuarbeiten und herauszugeben, die anderen werden im Folgenden und in ihrer eigenen Ordnung herausgegeben. Das wollen wir nicht ohne einen Patron leisten, daher haben wir Dich, den Mächtigsten, ausgewählt, unter dessen höchstem Namen und heiliger Obhut in menschlichen Händen haben wir uns an den Gelehrtesten der Musik gewandt. Denn wie wir schon zuvor feststellten, tust Du der Musik und ihren Künstlern Großes, Du liebst sie sehr, wie Du auch allen anderen aufrichtigen Dingen und lobenswerten Künsten mit größtem Eifer und in Liebe zugewandt bist. Neulich, als Orlando di Lasso zu Dir trat, um Dir die Hand zu küssen und Deine Majestät ehrbar und untergeben zu grüßen, so sah ich, wie auch diejenigen, die zugegen waren, welche Ehre Du den Musikern und der Musik zuteilwerden lässt. Denn wenn ich die wahrhaft königlichen Gaben, die Du Orlando zuteilwerden hast lassen, beiseitelassen und darüber schweigen darf: dergestalt war Dein Antlitz, die Miene, die Rede, mit der Du Orlando empfangst, als er zum ersten Mal zu Dir kam (wobei es viele Zeugen gab), dass er sich wahrhaft rühmen konnte, dass Du ihm unter wenigen, die in diesem Jahr aus dem Ausland zu Dir gekommen waren, so viel Ehre, Freundschaft und Großzügigkeit zuteilwerden hast lassen, wie Du sie ihm erwiesen hast. In der Tat war auch ich, Adrian Le Roy, Dein Bürger und Drucker, gerade von Deiner Freundlichkeit und Menschlichkeit nicht ausgeschlossen. Denn als ich diesen [Lasso] begleitet habe, als er zu Dir kam, da dieser sich, solange er in Paris war, bei mir aufhielt – Du sahst mich jederzeit, solange wir in Deinem Hof und Gefolge waren, als sein Begleiter –, da hast Du auch mich wiederum über die Musik befragt, und mit mir menschlich und sehr angenehm und großzügig gesprochen. Durch all dies sollen alle verstehen, dass Dir die Musik sehr wert, teuer und angenehm ist: Ich dachte nicht, dass wir uns weder für dieses Buch noch für diejenigen, die diesem folgen werden, einen anderen Patron als Dich suchen sollten. Daher beabsichtigen wir, Dir dieses und die übrigen zu widmen, wir bitten Dich dieses eine: dass Du Dich an uns, denen Du befohlen hast, uns mit aufrichtigster Freude Mühe zu geben und Dir zu dienen, erinnerst, da wir bis dato stets gewissenhaft und eifrig Deinem Willen und Deinem Reich gedient haben und immer zu dienen bereit sind. Leb wohl und herrsche, Paris, in den Kalenden des August, im Jahr 1571.

Abstract:

Bereits vor Orlando di Lassos Reise nach Paris im Jahr 1571 kam dem Komponisten seitens des französischen Hofes große Wertschätzung zu. Diesen Status festigte Lasso durch ein königliches Druckprivileg, das er im Rahmen seines Besuchs am Hofe des musik- und poesieliebenden Königs Charles IX. erwirken konnte. Im Umfeld der Parisreise erschienen bei der Offizin Le Roy & Ballard, mit deren Inhaber Adrian Le Roy Lasso nicht nur ein geschäftliches, sondern auch ein freundschaftliches Verhältnis verband, mehrere Drucke mit Chansons und Motetten. Die bemerkenswert schöne Gestaltung dieser Bände verleiht Lassos Musik einen „wertigen“ Rahmen. Zum Gestaltungsprogramm der zwischen 1570 und 1577 erschienenen Lasso-Drucke zählen auch die teils sehr umfangreichen Widmungen.

Der Beitrag fasst diese Widmungstexte und -gedichte ins Auge. Ihre Analyse zeigt eine Verbindung Lassos und Le Roys zur 1570 gegründeten *Académie de Poésie et de Musique* auf, zu deren Mitgliedern sich beispielsweise Pierre de Ronsard zählte. Die Drucke erzählen so die Geschichte eines Komponisten, der – ohne je dauerhaft in Frankreich tätig gewesen zu sein – eine feste Größe des Kulturlebens am französischen Hof war. Es zeigt sich darüber hinaus, dass die Bände mit Lassos Chansons und Motetten nicht als Gruppe – oder zwei Gruppen – für sich zu betrachten sind: Sie sind eingebettet in ein Publikationsprojekt aus dem Netzwerk der *Académie*, das Lasso als „aktuellen“, zeitgemäßen Komponisten in Szene setzt.

Musiker-Netzwerke: Richard Strauss, Heinrich Zöllner und die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA)

Für Bernhold, den Kollegen und Freund

Als zu kurz gegriffen muss die Vorstellung gelten, Persönlichkeiten des Musiklebens setzten sich *allein* aufgrund ihrer musikalischen Kompetenzen durch. Generell sind zur Erreichung beruflicher und persönlicher Ziele soziale Netzwerke hilfreich, und vielfach werden Lebenswege erst durch das Zusammenwirken verschiedener Akteure erklärbar – auch in der Musik werden Karrieren durch Sozialbeziehungen beschleunigt oder überhaupt erst ermöglicht, etwa wenn Dritte zum richtigen Zeitpunkt Stellenperspektiven öffnen oder die Platzierung von Werken übernehmen. Diese Perspektive wurde erst in jüngerer Zeit verstärkt Gegenstand systematischer Reflektion, wobei die musikwissenschaftliche Bearbeitung des heterogenen Fragenkomplexes noch am Anfang steht.¹ Als ein besonders verorteter Netzwerker erweist sich Richard Strauss, der sich zur Durchsetzung seiner Interessen auf ein umfangreiches Netzwerk stützen konnte. Dieses wird u. a. durch die von Gabriele Strauss und Monika Reger herausgegebene Auswahl-Ausgabe seiner Korrespondenz mit zeitgenössischen Musikern dokumentiert. Die Bayerische Staatsbibliothek beherbergt mit ca. 2000 Briefen und Schriftstücken von und an Strauss ein umfassendes Konvolut hierfür relevanter Dokumente.² Weiterhin verwahrt die Einrichtung den 1978 aus Privatbesitz erworbenen Nachlass von Heinrich Zöllner (1854–1941), mit dem Strauss mehr als ein halbes

¹ Für einen Überblick über die Forschungsansätze siehe: Marten Düring und Ulrich Eumann, „Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften“, *Geschichte und Gesellschaft* (39) 2013, S. 369–390. Das Desiderat einer musikbezogenen Auseinandersetzung versuchen neuerdings u. a. zu füllen: *Netzwerke – Performanz – Kultur. Transdisziplinäre Perspektiven und wechselseitige Bezüge* (Thurnauer Beiträge zum Musiktheater, 44), hrsg. von Daniel Reupke u. a., Würzburg 2021.

² Sigrid von Moisy, „Die eigenhändigen Briefe und Aufzeichnungen von Richard Strauss in der Bayerischen Staatsbibliothek“, in: *Richard Strauss. Autographen. Porträts. Bühnenbilder* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 70), München 1999, S. 16–22, hier S. 16.

Jahrhundert lang in Kontakt stand. Neben dessen bisher nur in Auszügen veröffentlichten autobiografischen Texten³ enthält der Nachlass auch 13 Briefe bzw. Postkarten von Strauss, die den Zeitraum von 1890 bis 1934 dokumentieren und die hier erstmals ediert werden.

Der 1854 in Leipzig geborene und ausgebildete Zöllner war ein erfolgreicher Autor von Opern und Sinfonien, galt aber in erster Linie als Chorkomponist, sodass ihn der Nachruf der *Neuen Zeitschrift für Musik* als den „Altmeister des Chorlieds“ würdigte.⁴ In diesem Genre war schon sein Vater Carl Friedrich Zöllner erfolgreich gewesen, von dem das zum Volkslied erhobene *Das Wandern ist des Müllers Lust* stammt.⁵ Wenngleich Zöllner nur in der zweiten oder dritten Reihe der deutschen Komponisten stand, genoss er eine Zeitlang einiges Ansehen. Für den Wiener Großkritiker Julius Korngold war er zwar nur ein „Schaffender, kein Schöpfer“, aber doch „ein zweifellos begabter, gewandter, gebildeter Musiker“.⁶ Aus diesem Grund verfügte Zöllner über einen gewissen Einfluss, sodass ihn Strauss bei seinen Bemühungen der Etablierung der *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* einzuspannen versuchte.

Strauss und Zöllner hatten einige Gemeinsamkeiten: Als sie sich 1887 kennenlernten, standen beide gleichermaßen im Banne Richard Wagners. 1882 hatten sie unabhängig voneinander die ersten *Parsifal*-Aufführungen in Bayreuth besucht; ihre in dieser Zeit entstandenen Werke wurden durch die Auseinandersetzung mit ihrem Idol dominiert. Bekanntlich arbeitete Strauss unter dem Einfluss seines Mentors Alexander Ritter, eines fanatischen Wagnerianers, an seiner ersten Oper *Guntram*, die er 1894 am Weimarer Nationaltheater uraufführte. Zöllner galt seiner eigenen Einschätzung nach in der konservativen Presse „als einer der strammsten Parteigänger Wagners“, als ein „Wagnerianer wildester Art“.⁷ Als Komponisten stellten sie sich ähnlichen Aufgaben, denn auch Zöllner komponierte „Literaturopern“, Opern, die auf einem gekürzten und ansonsten nicht (oder nur leicht) veränderten präexisten-ten Dramentext beruhen und nicht auf

³ Robert Münster, „Heinrich Zöllners Erinnerungen an Johannes Brahms“, *Musik in Bayern* 55 (1998), S. 101–115; ders., „München 1887: Richard Strauss, Hermann Levi und die Uraufführung von Heinrich Zöllners ‚Faust‘. Aus Zöllners ‚Erinnerungen‘“, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Josef Gmeiner u. a., Tutzing 1999, S. 257–268.

⁴ Georg von Graevenitz, „Zum Tode von Heinrich Zöllner“, *Neue Zeitschrift für Musik* (1941), S. 389.

⁵ Das 1821 veröffentlichte Gedicht von Wilhelm Müller war unter anderem zuvor bereits von Franz Schubert vertont worden, es erhielt aber erst durch die Männerchor-Komposition von Carl Friedrich Zöllner seine bis heute andauernde Popularität.

⁶ Julius Korngold, „Heinrich Zöllner: Die versunkene Glocke“, in: ders., *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Kritische Aufsätze*, Leipzig [u. a.] 1921, S. 128–130, hier S. 129.

⁷ Zitiert nach Münster, „München 1887“, S. 263.

einem zu diesem Zweck arrangierten Textbuch: *Faust* (1887) beruht auf Goethes Drama, *Die versunkene Glocke* (1899) auf einem drei Jahre zuvor uraufgeführten Drama von Gerhart Hauptmann. Eine weitere Parallele, die allerdings noch genauer beleuchtet werden müsste, betrifft die Darstellung musikalischer Naturschilderungen. Nicht nur findet sich im Nachlass des Leipziger Komponisten eine gedruckte Partitur von *Eine Alpensinfonie* mit eigenhändiger Widmung von Strauss; auch Zöllners eigene Sinfonie Nr. 3 in d-moll (1913) mit dem Titel *Das Hochgebirge* beschreibt eine Bergwanderung.⁸ In der Ausführung zeigen sich freilich mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten: Anders als Strauss' Orchesterwerk folgt Zöllners Sinfonie in ihrer viersätzigen Anlage „Allegro moderato“ – „Adagio molto“ – „Scherzo“ – „Adagio. Thema con variazioni“ dem klassischen Sinfonien-Modell. Die Naturschilderungen werden auch nicht im Sinne einer Schilderung äußerer Vorgänge gezeichnet, sondern es handelt sich, ähnlich Ludwig van Beethovens *Pastorale* (1808), um eine musikalische Darstellung von Stimmungen, für die sich als ein zeitgenössischer Bezugspunkt die *Natursinfonie* (1911) von Siegmund von Hausegger ausmachen lässt.

Wechselseitiger Nutzen

Anfangs gründete sich die Beziehung auf wechselseitigem Nutzen: Als Münchner Kapellmeister führte Strauss zwei von Zöllners Opern auf. Zöllner wiederum unterstützte Strauss bei der 1903 gegründeten Anstalt für musikalische Aufführungsrechte (AFMA). Hierbei kam zupass, dass Zöllner in Leipzig, dem Zentrum des Musikverlagswesens, über einen gewissen Einfluss verfügte: Seit 1898 wirkte er dort als Universitätsmusikdirektor, und 1902 übernahm er am Konservatorium als Nachfolger seines Lehrers Carl Reinicke eine Kompositionsprofessur.⁹ Strauss bat daher am 28. April 1905, Zöllner möge sich dafür einsetzen, für die

⁸ Er durchmisst die Graubündener Alpen: „Tief im Schooße der Alpen ein ungeheures Felsental. Der Wanderer, der durch die Hochtäler emporsteigt in dies einsame Alpengebiet, sieht einen dreiköpfigen Bergriesen sich erst ganz allmählich enthüllen, bis er endlich in voller Macht und Größe einer ragenden Götterburg gleich erscheint.“ Zitiert nach: Dritte Sinfonie (in d-moll) von Heinrich Zöllner. Op. 130. (Im Hochgebirge). Kurze Angabe und Erläuterung der Musikthemen, Bremen 1913, S. 2. Die Sinfonie hatte in ihrer Zeit eine gewisse Verbreitung, und eine Werbebroschüre des Musikverlags Schweers & Haake nennt u. a. Aufführungen von Arthur Nikisch (Berliner Philharmoniker), Felix von Weingartner (Wiener Philharmoniker), Hans Knappertsbusch (Concertgebouworkest Amsterdam), Carl Schuricht (Theater Wiesbaden), Hermann Abendroth (Gürzenich Orchester). Vgl. Werbebroschüre, Bremen o. J. [1926].

⁹ Zur Vita Zöllners bis zu diesem Zeitpunkt siehe Eugen Segnitz, „Heinrich Zöllner“, in: *Monographien Moderner Musiker. II: 20 Biographien zeitgenössischer Tonsetzer mit Porträts*, Leipzig 1907, S. 268–275.

Verbreitung eines hinsichtlich der Urheberrechts-Initiative wohlwollenden Texts des Musikkritikers Ernst Otto Nodnagel in den Leipziger Medien zu sorgen. Er schrieb:

„Verehrter Freund,

Wollen Sie mir einen großen Gefallen tun. Soeben erscheint hier in der Lessmann'schen Zeitung beiliegender Artikel von Ernst Otto Nodnagel, der in sehr sachlicher Weise und ungeheuer deutlich wichtige Erklärungen über das Ergebnis des ersten Geschäftsjahres der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht enthält. Es läge mir und der Genossenschaft ungeheuer viel daran, dass dieser Artikel die möglichste Verbreitung findet, und ich wäre Ihnen persönlich zu grossem Dank verpflichtet, wenn Sie diesen Artikel in das Leipziger Tageblatt und in sonstige wichtige Blätter, die Ihnen zur Verfügung stehen, lancieren könnten.

Hoffentlich erfahre ich bald günstiges von Ihnen darüber.

Im Voraus herzlichsten Dank und wärmste Grüße

Ihr stets ergebener

Dr. Richard Strauss!“

Bevor Zöllner die genannten Stellen in Leipzig annahm, hatte er in unterschiedlichen Teilen der Welt gewirkt. Durch Vermittlung Hugo Riemanns erhielt er 1878 seine erste Anstellung und wurde Universitätsmusikdirektor in Dorpat, im Zarenreich. Die Hochschule im heutigen Tartu (Estland) wurde vor allem von Deutschbalten besucht, sodass die Lehrsprache Deutsch war. 1885 übernahm er die Leitung des angesehenen Kölner Männergesangsvereins, 1890 die Leitung des „Deutschen Liederkranzes von New-York“.

Strauss hatte er in Köln kennengelernt, als dieser sich 1887 zur Uraufführung seines Chorwerks *Wandrer's Sturmlied* durch das Gürzenich-Orchester in der Domstadt aufhielt. Das Stück ist dem früheren Münchner Hofkapellmeister Franz Wüllner gewidmet, der 1877 nach Kompetenzstreitigkeiten mit Hermann Levi aus dem Nationaltheater ausgeschieden war und seit 1884 das Kölner Konservatorium leitete. Nach Zöllners Darstellung entdeckte Strauss auf dem Flügel des gemeinsamen Bekannten Wüllner den soeben erschienenen Klavierauszug des *Faust* und begann ihn durchzuspielen. Als Wüllner kurz darauf vom Konservatorium zurückkam, hatte Strauss die Noten eingesteckt und erklärte, „den nehme ich mit nach München!“ Zöllner erinnerte sich weiter: „Es dauerte kaum zwei Wochen bis ich vom Münchner Intendanten Baron von Perfall Nachricht wegen der München zu überlassenden Uraufführung meines *Faust* erhielt. So hatte ich dem damals persönlich mir unbekanntem Richard Strauss die so schnell-

le Annahme meines Werkes an einer der größten Bühnen zu verdanken.“¹⁰ Die Münchner Oper trat dabei in ein bereits bestehendes Vertragsverhältnis ein, da das Kölner Stadttheater das Uraufführungsrecht erworben hatte; aus diesem Grund war zuvor eine Aufführung des ersten Akts durch das Kölner Tonkünstlerfest nicht zustande gekommen.¹¹

Eine Untersuchung der Oper nach musikwissenschaftlichen Kriterien steht noch aus. Jedenfalls überliefert Zöllner die Wertschätzung Levis, der den vierten Akt zum „Bedeutendste[n], was nach Wagner geschrieben wurde“, erklärte. Auch Strauss habe sich positiv geäußert: Er hatte Zöllner den gerade vollendeten *Don Juan* auf dem Klavier vorgespielt, worauf dieser lobte, er ergehe sich in „kolossalen Kühnheiten“. Darauf habe Strauss anerkennend entgegnet: „Na, redn’s net. Sie haben in Ihrem 4. Akte von *Faust* Sachen, die steh’n auch in keinem Harmoniebuch!“¹² Auch Wilhelm Kienzl, der Komponist des *Evangelimann* (1895), beurteilte den *Faust* ausgesprochen freundlich; er empfahl das Stück wegen „des ihm innewohnenden Talentes“ nachdrücklich „allen Musikfreunden zum Privatstudium, allen größeren Bühnen zur Aufführung“.¹³ Von den Wagner-Gegnern wurde das Vorhaben hingegen meist negativ beurteilt, und Johannes Brahms stellte Zöllner zur Rede, da er eine *Faust*-Oper für ein Sakrileg hielt. Brahms mag daher die abwertenden Bemerkungen von Elisabeth von Herzogenberg wohlwollend aufgenommen haben, die die Oper „künstlerisch [für] ein Unding“ hielt, auch wenn sie einräumte, sie enthalte „neben einer Masse schwächlichen und seichten Wusts“ aber „ein paar merkwürdig talentvolle Momente“.¹⁴ Dass das Vorhaben vermessen wirken könne, war Zöllner völlig bewusst, sodass er sich bei einem seiner künstlerischen Leitbilder rückzuversichern versuchte. Auf Vermittlung des Chorleiters und Komponisten Carl Riedel kam er in Kontakt mit Franz Liszt, der sich Anfang 1884 bereit erklärte, die bereits abgeschlossenen Teile des *Faust* zu beurteilen. Für Zöllner war dies ein entscheidender Moment, denn er hatte sich vorgenommen, „billigt der Meister dein Werk, so vollende ichs. Lehnt er’s ab – hält er meine Kraft für nicht groß genug, so bleibe es als Torso in meinem Pulte.“¹⁵ Die zustimmenden Bemerkungen Liszts, der den ersten Akt anschließend für das Frankfurter Musikfest vorschlug, ermutigten Zöllner, die Oper fertigzustellen.

¹⁰ Münster, „München 1887“, S. 262.

¹¹ Heinrich Zöllner, *Erinnerungen*, Mschr. Manuskript, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur Ana 423. Kapitel „Köln“, S. 6.

¹² Ebd.

¹³ Wilhelm Kienzl, „Faust. Musikdrama von Heinrich Zöllner“, in: ders., *Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze*, Berlin ²1904, S. 125–136, hier S. 136.

¹⁴ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin ²1908, S. 177.

¹⁵ Zöllner, *Erinnerungen*. Kapitel „Meine Dorpater Lehrjahre“.

Die Orchesterproben in München wurden anfangs von Strauss geleitet, der damals dritter Kapellmeister der Hofoper war. Nach Zöllners Erinnerungen waren dessen Dirigierbewegungen, in den Proben mehr noch als in den Aufführungen, weit ausgreifender gewesen als in den späteren Jahren:

„Als ich im Oktober nach meiner Ankunft das Münchner Opernhaus betrat, erschollen mir aus einem Probensaal die Anfangsakkorde des vierten Akts meines Faust entgegen. Am Dirigentenpulte stand ein langer, hagerer junger Mann. Seine Bewegungen beim Dirigieren waren äußerst lebhaft – das Ausstrecken, das Zurückziehen der Arme, das Spreizen, das Zusammenkrallen der Finger, das plötzliche in die Kniee knicken, das seine lange Figur fast um ein Drittel verkürzte, dann wiederum das heftige Emporschnellen des Körpers mit einem Rucke, welcher das Haarbüschel auf seinem Kopfe in eine lustig emporflackernde Raketenbewegung versetzte, die kurzen, während des Spielens ins Orchester geschleuderten Bemerkungen, dann plötzlich eine hemmende Bewegung der Arme, und nun mit trocken gemüthlichem Ausdruck: ‚Sagns hoit, was ham’s da in der ersten Klarinette im dritten Takt nach ‚Ein’s für’n Ton? Des muß es sein, net e!‘¹⁶

Die Endproben und die Uraufführung übernahm Levi, was Zöllner keineswegs als problematisch ansah, da Strauss seiner Einschätzung nach „noch keine führende Persönlichkeit am Münchner Hoftheater [war], wenn auch sein erfrischender Einfluss sich schon überall geltend machte. Der musikalische Diktator war Hermann Levi.“¹⁷ Dieser sei ein „Dirigent feinsten Art“, der sich billige Effekte versage, „objektiv über der Sache stehend, ein kluger bedeutender Feldherr“, der die Farben des Orchesters geschickt zu nutzen verstehe. Zur Profilierung des aufstrebenden Strauss wären Uraufführungen wie die von Zöllners *Faust* geeignet gewesen. Dass er sie seinem Chef überlassen musste, dürfte zusätzlich zur Verstimmung beigetragen haben; bekanntlich beendete Strauss wenig später sein erstes Münchner Engagement, als er 1888 die Uraufführung der von ihm einstudierten *Die Feen*, einer bis zu diesem Zeitpunkt nie vollständig gespielten Jugendoper von Richard Wagner, an den zweiten Kapellmeister, Franz Fischer, abtreten musste. Strauss kündigte und nahm die Stelle des zweiten Kapellmeisters am Hoftheater Weimar an. Während Zöllner mit Levis Dirigat einverstanden war, missfiel Strauss die Unterordnung unter den Hofkapellmeister entschieden, wie eine spätere Äußerung gegenüber Hans von Bülow belegt. Im Gegensatz zu Zöllner, der die Leistung von Levi als herausragend charakterisierte, beschrieb Strauss sie als mangel-

¹⁶ Münster, „München 1887“, S. 258.

¹⁷ Ebd.

haft: Levi habe die Oper „ungeheuer nachlässig einstudiert“; er klagte, dass Levi „neulich den schweren Zöllnerschen *Faust* mit einer einzigen kleinen Probe“ dirigierte.¹⁸ Später leitete auch Strauss Aufführungen der Oper, und Zöllner hörte unter seiner Leitung eine „glanzvolle Aufführung“.¹⁹ Neben den neun Vorstellungen in München, die bis 1892 reichten²⁰, sind Aufführungen in Antwerpen, Hamburg, Köln, Leipzig und Prag (durch Angelo Neumann) belegt. Dabei war die Oper nicht überall erfolgreich, und Bülow berichtete Strauss, dass „Zöllners sofort durchgefall[e]ner ‚Faust‘“ nur eine Aufführung erlebte.²¹ Dabei handelte es sich um die Produktion in Hamburg, wo man es nach Zöllners Erinnerungen versäumt hatte, eigene Noten anfertigen zu lassen, sodass man auf die aus Köln zurückgreifen musste; da sie auch dort benötigt wurden, gab es keine weiteren Vorstellungen.

1890 gab Zöllner die Stelle in Köln auf und übernahm die Leitung vom „Deutschen Liederkranz von New-York“. Strauss brachte sich in die Neubesetzung der vakanten Leitung des Männergesangvereins ein, indem er Zöllner mit Brief vom 1. September 1890 als Nachfolger seinen Freund Otto Singer junior (1863–1931) empfahl. Singer machte sich vor allem durch die Anfertigung von Klavierauszügen einen Namen und erstellte auch die der meisten Opern von Strauss. Der Vorschlag war erfolgreich, denn Singer wurde tatsächlich zum neuen Leiter des Kölner Männergesangvereins und Lehrer am Konservatorium bestellt.

„Lieber Freund!

Wie ich höre, hat mein Freund Otto Singer sich um die durch Ihren Abgang erledigte Stellung eines Dirigenten vom Kölner Männergesangverein beworben. Für den Fall, daß Sie, was ich ja voraussetzen darf, bei der Neubesetzung der genannten Stelle das entscheidende Wort zu sprechen haben, möchte ich mir erlauben, Ihnen Herrn Singer als ausgezeichneten, fein gebildeten u. sehr begabten Musiker dringend zu empfehlen, der sich auch für die Lehrerstelle am Conservatorium, die mit der obigen Stelle, wie ich höre, verbunden ist, vortrefflich eignet. Sie würden mir außerdem einen großen gebührlchen Gefallen erweisen, wenn Sie Herrn Singers Bewerbung freundlichst befürworten wollten.

¹⁸ Brief von Richard Strauss an Hans von Bülow vom 17. Juni 1888. Vgl. *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, hrsg. von Gabriele Strauss, Band 1, Berlin 1996, S. 72.

¹⁹ Münster S. 262.

²⁰ Karl von Perfall, *Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München*, München 1893, S. 131.

²¹ Brief vom 27.3.1888 aus Hamburg; vgl. Gabriele Strauss, *Lieber Collega! ...*, S. 71f.

Ihren famosen Hymnus auf die Liebe schon dieses Jahr auf der Tonkünstler-
versammlung aufzuführen, war leider nicht mehr möglich, doch jedenfalls,
wie ich mit großer Freude hörte, [ist er] auf meine Empfehlung hin für die
nächste Versammlung in Aussicht genommen [worden].

Mit herzlichsten Grüßen

Ihr aufrichtig ergebener
Richard Strauss“

1894 kehrte Strauss ans Münchner Nationaltheater zurück, wo er aufgrund von
Hermann Levis schwächelnder Gesundheit nun häufiger mit größeren Aufgaben
betreut wurde; als ihm dennoch dessen Nachfolge verweigert wurde, wechselte
er 1898 als Hofkapellmeister nach Berlin. In der Spielzeit 1895/96 leitete er in
München – neben seinem eigenen, nicht positiv aufgenommenen *Guntram* und
anderen Opern – auch Aufführungen der hoch patriotischen Oper *Der Über-
fall*²² von Zöllner. Dessen Auslandstätigkeiten hatten offenbar seine patriotischen
Einstellungen verstärkt, ohne dass sie ins Fanatische gingen: In seinen Lebens-
erinnerungen wendet er sich explizit gegen Überheblichkeit gegenüber anderen
Völkern. In New York komponierte er die Opern *Bei Sedan* (Leipzig 1895) und
Der Überfall (Dresden 1895), die Episoden aus dem deutsch-französischen Krieg
von 1870/71 behandeln. Im Anschluss an Wagners *Ring*-Tetralogie bezeichnete er
sie als „Duologie“, obwohl sie nicht inhaltlich, sondern nur durch den Themen-
bereich verbunden sind. Die Uraufführung der zweiten Oper sollte ursprünglich
im Münchner Nationaltheater stattfinden, aber da man dort in dem vorgesehenen
Zeitraum durch Wagner-Aufführungen ausgelastet war, gab die Direktion die Ur-
aufführungsrechte nach Dresden ab.²³ Für die erneute Wahl einer Oper Zöllners
an der Hofoper sprach, wie Oskar Merz in den *Münchner Neuesten Nachrichten*
unterstrich, dass sein *Faust* dort „in sehr gutem Andenken“ stehe.²⁴ Die Auf-

²² Die Oper spielt in der von den Deutschen besetzten Picardie, französische Freischärler
drängen die Bäuerin Reine Guyou, mit dem Wirt Rodolphe ein Brautpaar zu spielen. Auf
dem Hochzeitsfest sollen einquartierte Besatzungssoldaten betrunken gemacht werden,
um sie dann zu ermorden. Widerstrebend willigt sie ein, verliebt sie sich dann aber in
den preußischen Ulanen Wilhelm und rettet ihn, als die Aufständischen ein Massaker an
den Deutschen verüben. Innerlich zerbrochen angesichts ihres Verrats gegenüber Frank-
reich, ersticht sie sich mit Wilhelms Schwert und stirbt „mit seligem Lächeln“. Während
sie entseelt in seine Arme sinkt, beleuchten die „ersten rothen Strahlen der aufgehenden
Sonne [...] das Antlitz der Todten.“ Heinrich Zöllner, *Der Ueberfall*. Oper in zwei Akten
mit Benutzung der Novelle „Die Danaide“ von Ernst von Wildenbruch. Textbuch. Berlin
[1895], S. 48.

²³ *Musikalisches Wochenblatt* (1895), S. 449. Zöllner selbst geht auf diese Aufführungen in
seinen Erinnerungen, die nicht alle Lebensabschnitte behandeln, nicht ein.

²⁴ *Münchner Neueste Nachrichten* vom 16. Oktober 1895.

führung beurteilte er wie andere Rezensenten als gelungen: „Die Direktion führte Kapellmeister Strauß in verdienstvoller Weise; Chöre wie Orchester leisteten Ausgezeichnetes, was bei den wiederholt vorkommenden komplizierten Taktarten besondere Anerkennung verdient.“²⁵ Die Schauspielerin Hedwig Pringsheim, die Schwiegermutter Thomas Manns, besuchte die Aufführung und hielt in ihrem Tagebuch fest: „Abends in die Premiere vom Zöllners *Überfall*. Ganz vorzügliche Aufführung unter Strauß, sehr wirksames Buch, eine grausame Episode aus dem 70er Krieg behandelnd, auch teilweise hübsche Musik.“²⁶ Die Oper erfuhr kurz nach der Uraufführung auch mehrere Aufführungen am Weimarer Hoftheater und wurde bezeichnenderweise 1914 zu Beginn des Ersten Weltkrieges noch einmal aus der Versenkung geholt.²⁷

1898 kehrte Zöllner nach Deutschland zurück, um Leipziger Universitätsmusikdirektor zu werden und später eine Kompositionsprofessur am Leipziger Konservatorium zu übernehmen. Diese Funktionen nutzte er, um sich für Aufführungen von Strauss' Werken einzusetzen, wie zwei Schreiben aus dem Jahr 1899 zeigen. Strauss sollte bei dem in Zöllners Verantwortung fallenden alljährlichen Konzerts der Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli, den Paulinern, auftreten und eigene Werke dirigieren. Am 4. Februar schrieb Strauss:

„Lieber Herr Z.!

Ich kann Ihnen schon heute sagen, daß Röhl [?] Don Quixote nicht unter 200 M. abgibt. Er verleiht es aber auch! Vielleicht geht's eh billiger.

Am 18. Februar abends in Leipzig zu sein, ist mir ganz unmöglich, da ich einen Liederabend zu begleiten versprochen habe.

13. Februar vormittags habe ich Probe bei Winderstein.²⁸

Am 14. Februar den ganzen Tag in Leipzig (Hotel Hauffe).

Von früh bis Mittwoch Mittag ist meine Adresse Bremen (Hillmann Hotel).

Herzlich grüßend

Ihr Rich. Strauss“

Ein weiteres Schreiben vom 12. Februar 1899 zeigt, dass das Konzertvorhaben nicht wie von Zöllner geplant durchgeführt werden konnte. Strauss konnte aufgrund anderer Verpflichtungen nicht ausreichend Probenzeit erübrigen, und er war auch mit den vorgeschlagenen Werken nicht einverstanden. Wenn er schreibt, es gebe „keine“ Sopranszenen im *Guntram*, dann meinte er offensichtlich

²⁵ Ebd.

²⁶ Hedwig Pringsheim, *Tagebücher 1892–1897*, hrsg. von Cristina Herbst, Göttingen 2013, S. 360.

²⁷ Vgl. Theaterzettel-weimar.de, aufgerufen am 9.10.2021.

²⁸ Dabei handelte es sich um das 1896 von Hans Winderstein gegründete Orchester, das zu dieser Zeit mit dem Gewandhausorchester konkurrierte.

lich, dass nichts aus der Partitur für den geplanten Konzertzweck geeignet sei. Seine weiteren Äußerungen machen deutlich, dass er nicht an einer Aufführung dieser Oper interessiert war.

„Lieber Herr Zöllner!

Nachdem ich gute Aussicht [hatte], den Liederabend vom 18. auf den 17. zu verlegen, was mir leider nicht gelungen ist, bedaure ich also nochmals am 18. abends nicht in Leipzig zur Probe sein zu können. Damit fällt also Don Quixote definitiv aus, da er unter 3 Proben absolut unmöglich ist. Ich meine, wir lassen es bei Tod u. Verklärung. Sopranscenen aus Guntram gibt's nicht; oft für Tenor [,] aber nur längere Concertfass. Meine Frau singt allerdings öffentlich nur Lieder, ist aber für [den] 20. Feb. aus gesundheitlichen Gründen nicht in der Lage, eine neuerliche Einladung anzunehmen. Tod u. Verklär. ist wirkungsvoller als die beiden Guntram Vorspiele. Bin am 14. Feb. in Leipzig (Hotel Hauffe) u. gegenwärtig so erkältet, daß mir das Wasser aus den Augen tropft.

Gruß

Ihr R. Strauss

[in umgekehrter Schrift:] Haben Sie mein Telegramm aus Brunn erhalten?“

Beim Konzert am 20. Februar 1899 im Gewandhaus erklang schließlich tatsächlich *Tod und Verklärung* unter der Leitung von Strauss. Bereits vier Tage darauf wandte er sich wieder an Zöllner, um nun die Honorarfrage zu klären. Obwohl er bereit war, für ein niedrigeres Honorar als üblich aufzutreten, bestand der bekanntermaßen auf seinen finanziellen Vorteil bedachte Strauss auf einer angemessenen Bezahlung.

„Lieber Herr Zöllner,

als Sie mich in Ihrem Brief vom 8. Jan. zu Ihrem Festkonzert einluden, waren Sie so freundlich, sich auch nach den Bedingungen meiner Mitwirkung, die die Pauliner, wenn auch knapp an Geld, gern erfüllen würden, zu erkundigen. Ich bin darauf nicht wieder zurückgekommen u. wollte die Honorierung dieses Concerts Ihnen selbst überlassen. Inzwischen ist das Concert glücklich verlaufen, ich bin aber bis heute noch ohne Honorar! Darf ich mir nun bei Ihnen die ergebene Anfrage erlauben, wie es sich damit verhält?

Ich bin ja weit entfernt, aus meiner Mitwirkung am Montag großen Gewinn ziehen zu wollen, doch bin ich, bei meinem knapp bemessenen Urlaub u. bei meiner so stark in Anspruch genommenen Arbeitszeit u. Arbeitskraft auch leider nicht in der Lage, nur für Gottes Lohn zu arbeiten, zumal in Concerten, die doch gegen Entgelt abgehalten werden u. wozu Billets verkauft werden. Ich hoffe, da die Anregung vom Vorstand der Pauliner selbst ausgegangen

[ist], daher nicht unbescheiden zu sein, wenn ich mir erlaube, für meine Mitwirkung Herrn Fastnacht das ausnahmsweise niedrige Honorar von 300 Mark in Anregung zu bringen.

Wenn ich Ihnen sage, daß ich gewöhnlich nicht unter 500 Mark, im Ausland nicht unter 1000 Mark dirigiere; im Windersteinconcert erhielt ich 400 Mark, so werden Sie verstehen, daß ich Ihre Verhältnisse bereits berücksichtigt habe u. das gesagt, nicht fürchten dürfte, als unbescheiden zu gelten.

Sind Sie inzwischen so freundlich gewesen, die leidige Geschichte mit dem Gewandhausorchester schnell zu erledigen? Wie geht's mit Ihrer Influenza? Ist Ihnen Concert u. Kneipe gut bekommen?

[unleserlich] u. grüße Sie herzlich

Ihr aufrichtig ergebener
Richard Strauss“

Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA)

Strauss war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts federführend bei der Neuordnung der Tantiemenbewegung in Deutschland, im Bemühen um ein Urheberrecht, das die Rechte der Komponisten auf eine neue Grundlage zu stellen sollte. Vielfach gilt er sogar als einer der Gründungsväter der GEMA, was jedoch nicht ganz zutrifft, auch wenn sie als Nachfolgeorganisation der 1933 von Joseph Goebbels gegründeten STAGMA angesehen werden muss, in der wiederum die zuvor miteinander konkurrierenden Verwertungsgesellschaften zusammengefasst wurden. Deutschland hinkte in der Urheberrechtsfrage anfangs hinterher, denn in Frankreich hatte sich bereits 1851 vor allem auf Betreiben der Unterhaltungskomponisten die SACEM konstituiert (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique), kurze Zeit gefolgt später von vergleichbaren Institutionen in Österreich und Italien. In Deutschland gab es zerstrittene Interessengruppen, und selbst die deutschen Verleger waren uneins. Oskar von Hase vom Verlag Breitkopf & Härtel lehnte Konzerttantiemen rundweg ab, während Hugo Bock vom Verlag Bote & Bock – dem Strauss später in seinem *Krämerspiegel* ein bissiges Denkmal mit juristischem Nachspiel setzen sollte – diese durchaus befürwortete. Auch Komponisten wie Engelbert Humperdinck und Gustav Mahler beteiligten sich an der Lösungssuche, die 1901 schließlich mit einem neuen Urheberschutzgesetz, das den Komponisten die ausschließlichen Aufführungsrechte ihrer Kompositionen zusicherte, endete; das Urhebergesetz von 1870 hatte dies noch nicht enthalten. Strauss hatte im Vorfeld der 1898 stattfindenden Verhandlungen ein Fragen der Urhebervergütung betreffendes Schreiben an 160 Komponisten verfasst, das als grundlegend für die Gründung der GDT („Genossenschaft deutscher Tonsetzer“) zu gelten hat. Kompliziert wurde die Situation dadurch, dass das 1901

verabschiedete „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst“ auf Widerstand von Komponistenseite stieß. Es waren schließlich der Komponist Hans Sommer, von 1898 bis 1903 Vorsitzender der „Genossenschaft Deutscher Komponisten“, der Jurist Friedrich Rösch sowie Strauss selbst, die die Hauptarbeit bei der Durchsetzung der Komponistenrechte leisteten. Einen Einblick in das Fortschreiten der Initiative gibt ein Brief von Strauss vom 19. Januar 1900 aus Elberfeld. Er schrieb an Zöllner:

„Lieber Herr Zöllner!

herzlichen Dank für Ihre lieben zustimmenden Zeilen; freue mich sehr zur kritischen Zustimmung. Wie Sie sehen, erreichte mich Brief auf einer kleinen Tournee in den Rheinlanden, dafür Sie mich entschuldigen, wenn ich Ihnen nur in Kürze mitteile, daß unsere Sache noch gut zu stehen scheint. Rösch arbeitet mächtig u. erwirbt sich täglich unsterbliche Verdienste um das Heil der armen Componisten. Jetzt hat er einen großen Bericht über die französische Société des auteurs ausgearbeitet, im Anschluß daran sollen dann die Statuten unserer Tantiemengesellschaft kommen. Freue mich, daß Ihr neuer Männerchor gefallen [hat]. In der nächsten Zeit können [wir] 3 uns wieder schreib[en].

Mit besten Grüßen

Ihr stets aufrichtig ergebener

Richard Strauss“

Trotz der Gallionsfigur des berühmten Strauss wären die Bemühungen vermutlich nicht erfolgreich gewesen, hätte man sich nicht auf ein umfangreiches Netzwerk stützen können – und eben auch auf lokaler Ebene ihren Einfluss geltend machende Persönlichkeiten wie Zöllner, der später dem Beirat angehörte.²⁹ Schließlich wurde am 1. Juli 1903 die Verwertungsgesellschaft AFMA (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) als Organ der GDT gegründet, die vor allem die Rechte von Komponisten der sogenannten ernsten Musik schützen sollte – in der es aber schon wenig später zu Verwerfungen kam. Die erzielte Einigung sah eine Aufteilung der Einnahmen zwischen Urhebern (75%) und Komponisten (25%) vor. Dennoch waren nicht alle Komponisten zufrieden, und auch die Aus-

²⁹ In diesem Gremium vertreten waren weiterhin die Komponisten Eugen d’Albert, Felix Draeseke, Friedrich Hegar, Joseph Joachim, Gustav Mahler, Felix Mottl, Theodor Müller-Reuter, Jean Louis Nicodé, Robert Radecke, Max von Schillings, Bernhard Scholz, Ludwig Thuille und Philipp Wolfrum. Siehe Manuela Maria Schmidt, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland. Eine Studie über den langen Weg bis zur Errichtung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) im Jahre 1903 und zum Wirken des Komponisten Richard Strauss (1864–1949) für Verbesserungen des Urheberrechts*, Berlin 2005, S. 442.

einandersetzungen mit den Verlegern und den Veranstaltern nahmen kein Ende. 1915 kam es zu sogar einer von Gegnern der AFMA – federführend dabei von Verlegerseite Bock, von Hase sowie Robert Lienau – gegründeten konkurrierenden „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte“, heute auch „alte GEMA“ genannt. Entzündet hatte sich der Streit an den Einnahmen aus technischen Reproduktionsgeräten, besonders dem Phonographen, sowie der stärkeren Berücksichtigung der „leichten Muse“, was auf Strauss' Widerstand stieß. In den Briefen von Strauss an Zöllner kommt dieser Konflikt vor allem in Attacken auf von Hase zum Ausdruck.

Trotz der Konflikte zwischen Komponisten und Verlegern wollte sich Zöllner bei einer von Hase initiierten Stiftung engagieren. Dieser wollte ein Heim für Musiker im Ruhestand einrichten, ein sinnvolles Unterfangen, das offensichtlich in keiner Beziehung zur Urheberrechtsfrage stand. Dass Zöllner trotz der Differenzen die Stiftung unterstützte, macht einen spezifischer Charakterzug des Leipziger Komponisten deutlich. Er behielt stets eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber den verschiedenen Lagern innerhalb der Musikszene, was seiner Karriere nicht förderlich war. Als erklärter Anhänger Wagners wurde er von dessen Gegnern wie Eduard Hanslick offen angefeindet, aber gleichzeitig versäumte er es, sich der Unterstützung einflussreicher Wagnerianer zu versichern. Immer wieder zwischen den Fronten stehend, sah er sich als ein Opfer der Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen „Cliques“, denn für „dergleichen Spitzfindigkeiten waren meine Lebensfechterkünste doch nicht fein genug“; „aus welchen Erbärmlichkeiten und Winkelzügen ist doch das Leben zusammengesetzt“.³⁰ Strauss hingegen war zu sehr in die Streitigkeiten verstrickt, als dass er für die Stiftung von Hases zu gewinnen gewesen wäre. Er teilte Zöllner am 2. November 1901 mit:

„Lieber Herr Zöllner,

Verzeihen Sie, daß ich Sie so lange ohne Antwort ließ, aber ich hatte so furchtbar viel Arbeit!

Nach reiflicher Überlegung muß ich heute auf Ihre liebenswürdige Aufforderung, dem Vorstand Ihres Musikergremiums beizutreten, höflichst dankend ablehnen. Die Gründe sind folgende: Herr von Hase hat die Stiftung gemacht. Ich möchte nicht selbst dazu beitragen, daß dieser Herr glaubt, durch ein kleines Almosen könne er das furchtbare Unrecht u. den [kaum] ueberschaubaren Schaden, den er durch sein Verhalten in der Urhebergesetzfrage dem jungen Stand der deutschen Componisten in böswilliger Absicht zugefügt hat, auch nur einigermaßen gut machen.

³⁰ Zöllner, *Erinnerungen*, S. 25.

Durch den großen Verlust, den wir durch die neue Lage der Gesetzgebung in der Verfolgung unserer Pläne erlitten haben, sind wir mehr denn je darauf angewiesen, unsere ganzen Kräfte zusammen zu nehmen, um nicht ganz ins Hintertreffen zu kommen. Ich könnte mich also nicht an einer derartigen Zersplitterung der für die Wohltätigkeit aufzubringenden Mittel direkt beteiligen, daß ich hier für ein Musikerheim zu Gunsten alter Musiker (die sich doch nicht verbergen werden) gegeben, während gerade jetzt die lebenden jungen frischen, in voller Tätigkeit stehenden Kräfte in materieller u. intellektueller Hinsicht für sich nur [das] allernötigste haben. Also seien Sie mir nicht böse, aber es ist wirklich unmöglich. Sie werden ja ohne mich auch auskommen!

Mit besten Grüßen

Ihr stets aufrichtig ergebener

Richard Strauss“

Auch die weitere Korrespondenz dreht sich um diesen Fragenkomplex. Ein anderer Brief von Strauss thematisiert einen kritischen Artikel, der den Unmut der Verfechter des Urheberrechts erregt hatte. Der Altenburger Hofkapellmeister und Musikkritiker Georg Göhler hatte in der Zeitschrift *Der Kunstwart* einen Artikel veröffentlicht, in dem er klagte, das heute auch in der Musik „Geschäftemacherei“ dominiere. In scharfen Worten wandte er sich gegen das am 1. Januar 1902 in Kraft getretene Urheberrechtsgesetz. Der Gesetzgeber habe sich dabei über den Tisch ziehen lassen „von einer Gruppe von Interessenten, die die Absicht hat, das gesamte deutsche Konzertwesen durch eine Anstalt für Aufführungsrecht besteuern zu lassen“. Dies schädige die deutsche Kunstpflege, denn von finanzschwachen Musikvereinen, die ohnehin oft mit Verlust arbeiteten, seien diese Ausgaben nicht zu leisten.³¹ Strauss hoffte, Hans Sommer werde sich mit dem Herausgeber Ferdinand Avenarius ins Benehmen setzen, um in der Zeitschrift die Gegenposition zu begründen. Darüber hinaus erhoffte sich Strauss weitere Angriffe gegen Göhler, wie er am 1. November 1903 an Zöllner schrieb:

„Werther Herr College!

Besten Dank für Ihren anregenden Brief: selbstverständlich muß gegen das ‚Grammophon des Herrn von Hase‘ ordentlich losgegangen werden u. zwar von vielen Seiten!

Ein wahres Kesseltreiben gegen den eitlen Herrn Göhler!

Professor Hans Sommer (mit dem Herausgeber des *Kunstwarts* befreundet) wird versuchen, dort eine Gründung unterzubringen. Von Vorstands wegen wird ebenfalls eine offiziöse gewünschte Erklärung in der ‚Musik‘ abgeschos-

³¹ Georg Göhler, „Tantiemen für Konzertaufführungen?“, *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 17,1 (1903), S. 123–129.

sen: wenn wir auch etwas Pikantes, gut Gewürztes loslassen könnten (in welchem Blatt?, am besten der Leipziger Tageszeitung) wäre es famos. Damit in den verschiedenen Erklärungen Wiederholungen vermieden werden, wäre es sehr wünschenswert, wenn Sie Ihre Gründung, die die Sie wohl schon auf den Fingern brennt aber vielleicht gar schon zu Papier gebracht ist, mit Freund Rösch einmal durchsehen würden. Derselbe ist Dienstag abend in Leipzig u. wäre Ihnen dankbar, wenn Sie ihm ein paar Abendstündchen freundlichst reservieren wollten. Das Bombardement auf Göhler von den verschiedensten Seiten muß einfach tödlich niederstreckend werden. Also nur frisch Pulver aufschütten u. anzünden!

Wie geht es Ihnen? Würde mich sehr freuen, Sie auch wiederzusehen.

Mit verbindlichsten Grüßen

Ihr hochachtungsvoll ergebener

Dr. Richard Strauss“

Das Ansinnen von Strauss war erfolgreich, seinen Beifall zur publizistischen Reaktion Zöllners machte ein Brief vom 13. Mai 1904 klar. Dass die Situation zu dieser Zeit schwierig blieb, macht allerdings die kämpferische Durchhalteparole am Briefende deutlich.

„Lieber Herr Zöllner!

Ein herzliches Bravo für den ausgezeichneten, famos instrumentierten, schön ‚gepfefferten‘ Artikel contra Göhler! Wärmste Grüße
Ihres

Stets aufrichtig ergebener

Richard Strauss

Und wir werden doch noch siegen!

Wenn auch noch nicht heute, aber nun heißt es doppelt kämpfen und zusammenhalten durch dick und dünn!“

1905 kam es zu einer Wiederaufführung von Zöllners *Faust* in Leipzig, zu der der Komponist auch Strauss einlud, der sich gerade zu eigenen Konzerten in der Stadt aufhielt. Mit Brief vom 18. Februar sagte Strauss ab, nicht ohne erneut die Auseinandersetzungen mit den Leipziger Verlagen zu thematisieren. Über den aktuellen Anlass erfährt man nichts, aber jedenfalls solle sich Zöllner keinesfalls mit von Hase arrangieren, sondern dessen Briefe einfach wegwerfen.

„Lieber Herr Professor!

Herzlichen Dank für Ihre freundlichen Zeilen; ich käme sehr gerne in Ihren Fausten (meine Frau muß leider danken, da sie am Abend vor dem Concert niemals ausgeht). Aus demselben Schonungsbedürfnis heraus müssen wir auch Ihre liebenswürdige Einladung zum Treffen auf der Generalprobe herzlich dankend ablehnen, meine Frau geht nach dem Singen stets nach Hause u. ich möchte sie dann nicht allein lassen. Vielen Dank!

Von einer Besprechung verspricht sich Rösch nicht viel. Wen soll man denn so aufklären? Unsere Leipziger Feinde sind überhaupt nicht aufzuklären, da sie Zwietracht säen u. nicht bekehrt sein wollen. Diese Anstalt blüht und gedeiht, was wollen wir mehr? Wir haben Gott sei Dank die lieben Herrn Verleger aus Leipzig nicht mehr nötig. Wenn sich die Herren an unseren Einnahmen beteiligen wollen, müssen sie jetzt schon zu uns kommen u. sich unseren Satzungen unterwerfen. Werfen Sie die Zuschriften des Herrn Hase auch weiterhin in den Papierkorb: sie tun nichts besseres mehr. Eventuell schreiben Sie selbst, wenn Sie Aufklärungen möchten, an Rösch.

Herzliche Grüße und Dank Ihr stets ergebener Dr. Richard Strauss“

Dass Zöllner offenbar nicht immer auf derselben Linie wie Strauss lag, macht ein Brief vom 3. April 1907 deutlich. Zöllner versuchte erneut, Strauss für den Vorstand des ursprünglich von Hase initiierten Musikerheims zu gewinnen; wie beim ersten Versuch war dies erfolglos.

„Lieber Herr Zöllner,
in Erwiderung Ihres freundlichen Schreibens sage ich Ihnen herzlichen Dank für die mir zuge dachte Auszeichnung als Vorstandsmitglied dem ‚Musikerheim‘ beizutreten, bedaure jedoch zugleich aufrichtig, dieselbe nicht annehmen zu können. Wie Sie wissen, figuriere ich als Vorstand der Componistengenossenschaft u. der Unterstützungskasse der Genossenschaft u. ihrer in aller Kürze zuwachsenden Tantiemenanstalt.

Um wenigstens mit meiner Person der drohenden Gefahr der Zersplitterung der verschiedenen wohlthätigen Interessen auszuweichen, muß ich daher den Eintritt in den Vorstand Ihres Vereins dankend ablehnen.

Mit besten Grüßen

Ihr aufrichtig ergebener Richard Strauss“

1907 wurde Zöllner Kapellmeister der kurz zuvor eröffneten Vlaamse Opera Antwerpen – vielleicht in der Hoffnung, damit seine eigenen Opern wieder auf die Bühne zu bringen. Seine Stellen als Leipziger Universitätsmusikdirektor und Kompositionsprofessor gab er dafür auf. Ob er daraufhin aus Strauss’ Blickwinkel an Nutzen verlor oder andere Umstände zur Entfremdung beitrugen: Jedenfalls

vermittelt ein formell gehaltener Brief vom 8. Juni 1912 den Eindruck schwindender persönlicher Nähe. An Stelle des zuvor üblichen „Lieber Herr Zöllner“ (oder sogar „Lieber Freund“) tritt das distanziertere „Sehr verehrter Herr College“. Knapp erteilt er Zöllners Bitte eine Absage, sich für dessen zweite Sinfonie einzusetzen; da diese gerade von verschiedenen Orchestern in ganz Deutschland aufgeführt wurde, war dies kein abwegiges Anliegen. Strauss, zu dieser Zeit Generalmusikdirektor der Berliner Hofoper, verwies darauf, seine Programmplanung sei bereits abgeschlossen:

„Sehr verehrter Herr College!

Zu meinem grossen Bedauern ist es mir unmöglich, Ihnen für Ihre Sinfonie eine Zusage geben zu können, da meine Programme für den nächsten Winter schon seit längerer Zeit feststehen.

Mit freundlichen Grüßen

Stets ergeben

Dr. Richard Strauss“

Nach dem Krieg lebte Zöllner in Freiburg, wo er vor allem als Musikkritiker wirkte und an lokalen Einrichtungen unterrichtete. Aus dieser Zeit ist ein letzter, auf den 22. Februar 1934 datierter Brief von Strauss überliefert. In diesem ging er auf die Bitte Zöllners ein, sich bei der politischen Führung für den Chorleiter und Musikwissenschaftler Rudolf Hüsgen einzusetzen, ohne dass deutlich wird, weshalb er in Schwierigkeiten steckte. Hüsgen, der in diesem Jahr in der *Zeitschrift für Musik* einen Artikel zum 80. Geburtstag Zöllners publizierte, dürfte einer seiner Schüler gewesen sein. Zugleich promovierte er an der Universität Freiburg, wo er im darauffolgenden Jahr eine Dissertation über das Thema *Der junge Reger und seine Orgelwerke* abschloss.

„Sehr verehrter Freund!

Eine Eingabe an den Herrn Reichskanzler für Ihren bedrängten Freund dürfte, glaube ich wenig Zweck haben. Ich empfehle dieselbe an Herrn Dr. Goebbels, Präsident der Reichskulturkammer zu richten, von wo aus ich wahrscheinlich direkt mit der Sache befasst werden dürfte, und gerne bereit bin, mich für Herrn Hüsgen zu verwenden. Über das Defizit in der Afmakasse zu schreiben müsste ich sehr ausführlich sein, bitte begnügen Sie sich mit der Versicherung, dass die Ordnung der Dinge auf dem besten Wege ist und in kürzester Zeit die Stagma bestens funktionieren wird. Mit freundlichen Grüßen

Ihr aufrichtig ergebener

Dr. Richard Strauss“

Abstract:

Zu dem von Richard Strauss aufgebauten Netzwerk von Musikern und weiteren befreundeten Mitstreitern gehörte der aus Leipzig gebürtige Komponist Heinrich Zöllner. Der bereits berühmte Strauss förderte den zehn Jahre älteren Komponisten u. a. durch Aufführungen von dessen Oper *Faust*. In dem in der Bayerischen Staatsbibliothek beherbergten Konvolut von dreizehn Briefen von Strauss an Zöllner werden vor allem die Auseinandersetzungen mit den Verlegern um ein neues Urhebergesetz sowie die Gründung der GDT und AFMA zum Thema.

Ein Musikalienverzeichnis von St. Moritz in Ingolstadt aus dem Jahre 1710.

Grundlage einer Betrachtung der Musik in Ingolstadt im Umfeld der Landesuniversität Ingolstadt im 17. Jahrhundert¹

Vorbemerkung

Die reiche Ingolstädter Geschichte lässt sich eindrucksvoll auch an ihren historischen Kirchenbauten ablesen,² als da sind: die älteste Pfarrkirche St. Moritz, das Münster zur Schönen Unserer Lieben Frau, ehemals Herrschaftskirche, zugleich *templum academicum* und bis heute zweite Stadtpfarrkirche, die Franziskanerkirche, die Kirche der Franziskanerinnen St. Johann im Gnadenthal, die Spitalkirche, die Sebastiankirche und das Oratorium der Bürgerkongregation Maria de Victoria (gerne auch als Asamkirche bezeichnet). Dazu kommen die abgegangenen Kirchenbauten: die Hl. Kreuzkirche der Jesuiten (musste im 19. Jahrhundert einem Kasernenbau weichen), die Augustinerkirche (ein Werk des bedeutenden Rokoko-Baumeisters Johann Michael Fischer aus dem Jahre 1746 und in den letzten Kriegstagen 1945 zerstört), und schließlich das Kirchlein St. Peter und Paul beim herzoglichen Georgianum (Umnutzung 1817).

Mit Vollendung der ersten Kirchenbauten setzte sicherlich auch eine entsprechende Pflege von Sakralmusik ein, speziell bei St. Moritz seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und bei der Liebfrauenkirche seit etwa 1430. Der Bedeutung kirchlicher Einflüsse auf die Stadtgemeinschaft kann sich allein schon durch die Beschäftigung mit diesem Themenkreis angenähert werden. Der hier vorgelegte Bericht zur Kirchenmusik in Ingolstadt widmet sich dem Zeitraum des 17. Jahrhunderts, beginnend etwa 100 Jahre nach Gründung des herzoglichen

¹ Grundlage für diesen Beitrag war ein Referat beim Interdisziplinären Symposium anlässlich der 525-jährigen Geschichte des Georgianums am 26.1.2019 in Ingolstadt.

² Vgl. Siegfried Hofmann, *Geschichte der Stadt Ingolstadt 1506–1600*, Ingolstadt 2006, S. 421–429.



Abb. 1: Ingolstadt, Pfarrkirche St. Moritz aus dem großen Stadtmodell von Jakob Sandtner von 1572/1573; © Stadtarchiv Ingolstadt.

Georgianums bis zur Niederlegung des Inventars über den Musikalienbestand bei St. Moritz im Jahr 1710.³

Im Jahr 1985 befassten sich auf Initiative des damaligen Kulturreferenten Siegfried Hofmann die städtischen Institutionen Stadtarchiv, Stadtmuseum und wissenschaftliche Bibliothek in umfassender Weise mit der Geschichte der Musik in Ingolstadt. Diese Arbeiten fanden in einer umfangreichen Ausstellung und dem dazugehörigen Ausstellungskatalog ihren Niederschlag,⁴ was sich gleichzeitig als Initialisierung und Grundlage für weitere Detailforschungen erweisen sollte.⁵ Das an dieser Stelle betrachtete Musikalieninventar von St. Moritz aus

³ Vgl. dazu grundlegend Theodor Kroyer, *Gregor Aichinger. Ausgewählte Werke, Beiträge zur Musikgeschichte Ingolstadts* (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 10/1), Leipzig 1909; Götz Freiherr von Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt-Lands-hut-München*, München 1937.

⁴ Siegfried Hofmann (Hrsg.), *Musik in Ingolstadt: Zur Geschichte der Musikkultur*, Ingolstadt 1984, im Besonderen die Abschnitte „Musik in der Herrschafts- und Residenzkirche zur Schönen Unserer Lieben Frau“ (S. 24–39); „Chorregenten und Cantoren“ (S. 66–82); „Organisten“ (S. 83–96); weiters die Abschnitte von Karl Batz, „Katholische Kirchenmusik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“ (S. 40–65) und „Universität und Musik“ (S. 111–124).

⁵ Hingewiesen sei auf die Gründung der Internationalen Simon Mayr Gesellschaft im Jahr 1995 und deren umfangreiche Aktivitäten.

dem Jahre 1710 liefert aufschlussreiche Erkenntnisse zur Kirchenmusikpraxis im 17. Jahrhundert in Ingolstadt.

Die Musikpflege in Ingolstadt erreichte einen ersten Höhepunkt als die Stadt Residenz des Teilherzogtums Bayern-Ingolstadt wurde. Bei den Ingolstädter Herzögen Stephan der Kneißel, Ludwig der Gebartete und Ludwig der Bucklige stellte profane wie sakrale Musik einen unverzichtbaren Bestandteil höfischen Lebens dar.⁶ Zwar wurden größere Hofmusikkollegien nicht verpflichtet und die „Lautenschlager“ oder „Singer“ pflegten ihre musikalischen Verrichtungen innerhalb des intimeren Bereichs des Hoflebens zumeist solistisch oder in kleinen Gruppierungen. Bei höfischen Festlichkeiten und offiziellen Anlässen, bei Empfängen, Hoftagen, Turnieren und Jagden gewährleisteten Pfeifer, Trompeter und Pauker in größeren Besetzungen die Repräsentation des Fürsten auch musikalisch.⁷

In der Herrschaftskirche zur Schönen Unserer Lieben Frau war die Liturgie von Anfang an mit Musik verbunden. Die fürstlichen Stiftungen,⁸ 1429 begonnen, sahen eine Reihe von Gottesdiensten vor, die zusätzlich zum sonstigen Gottesdienstgeschehen hinzutreten sollten. Die genaue Einteilung der täglichen Messen mit der musikalischen Gestaltung durch die „Psalteristen“ und Chorknaben, dazu den „allweg besten Organisten, so man ihn finden kann“, war sicherlich auch über Ingolstadt hinaus wirksam geworden. Herzog Ludwig der Gebartete verfügte außerdem, dass „das Lob Gottes ohne Unterlass geschehen und der Psalmengesang wahren soll, solange die Welt besteht.“⁹

Zur Musik im Umfeld der Universität

Die erste bayerische Landesuniversität, die 1472 in Ingolstadt gegründet wurde, bestimmte nicht nur das gesamte bayerische Bildungswesen, sie prägte auch mehr als dreihundert Jahre das geistige Leben in Ingolstadt. Unzweifelhaft beeinflusste diese Institution die Musikkultur nachhaltig.

An der Universität galt die Musik innerhalb der *artes liberales* als reguläres akademisches Fach, das als Theorievorlesung im Quadrivium als Fundamentalmusikwissenschaft betrieben wurde. 1478 wurde die *musica myris*¹⁰ in den Vorlesungsplan der Artistenfakultät aufgenommen. Den ersten Musikunterricht erteilte

⁶ Theodor Straub, „Weltliche Hofmusik“, in: Hofmann (Hrsg.), *Musik in Ingolstadt*, S. 9–23.

⁷ Ebd.

⁸ Kopialbuch der Stiftungen Herzog Ludwig des Gebarteten, ca. 1442, Pfarrarchiv zur Schönen Unserer Lieben Frau.

⁹ Psalteristenstiftung von 1429, Kopialbuch der Stiftungen im Pfarrarchiv zur Schönen Unserer Lieben Frau.

¹⁰ Bezeichnung für die Musiktheorie nach Johannes de Muris (um 1300–um 1360).

wohl Conrad von Zabern (Ende 14. Jh.–um 1475). 1498 ist eine musiktheoretische Schrift, die *Musica speculativa* von Magister Erasmus Heritius (um 1465–nach 1514), datiert und 1516 gab Johannes Aventin (1477–1534) seine *Musicae rudimenta* in Druck (Augsburg: Johann Miller; VD16 T 2349). Bedeutsam für die Universität war 1573 der Erwerb der Bibliothek des Augsburger Bischofs Eglolf von Knöringen (1537–1575), da darin auch die gesamte Büchersammlung des Musiktheoretikers Heinrich Glarean (1488–1563)¹¹ enthalten war. Dass Musik auch in den angegliederten Institutionen eine nicht unerhebliche Rolle spielte und dabei den Strömungen der Zeit folgte, liegt nahe.

Zur Musik am Georgianum¹²

1494 stiftete Herzog Georg der Reiche von Bayern-Landshut an der Universität das Collegium Georgianum, das in erster Linie der Ausbildung von Priestern gelten sollte. Zunächst wurden elf Stipendiaten aufgenommen. Durch die Stiftung weiterer Stipendien und Benefizien konnte diese Zahl bis zum Ende des Jahrhunderts auf bis zu 80 Stipendiaten erweitert werden. Im Georgianum wurde Musik, namentlich Kirchengesang, von Anfang an gepflegt. Um Aufnahme im Georgianum zu finden, musste zunächst die Fähigkeit zum Chorgesang nachgewiesen werden: „das chorgesang ettlichermaßen singen können.“¹³

Im Seminar waren den Kollegiaten bei Androhung drastischer Disziplinarmaßnahmen ihre sängerischen Verpflichtungen bereits seit der Stiftungsurkunde exakt vorgeschrieben: „all feyerabend ain vesper und salve, all feyertag ein ambt, yeden monttags ain vigili und darnach am erichtag ein selambt got dem allmechtigen und seinem himmlischen here zu lob und ere in der capellen des collegium andechtiglich zu singen.“¹⁴

Dass die instrumental begleitete Kirchenmusik in den folgenden Jahrhunderten einen immer größeren Stellenwert einnahm, lässt sich an den 1675 erlassenen Statuten des Georgianums ablesen, die die Kollegiaten anwiesen, sich nicht nur im Choral- und Figuralgesang, sondern auch in den „ecclesiasticis Instrumentis“

¹¹ Vgl. Inga Mai Groote, Iain Fenlon (Hrsg.), *Heinrich Glarean's Books: The Intellectual World of Sixteenth-Century Musical Humanist*, Cambridge 2013. Für den Literaturhinweis ist Herrn Dr. Stefan Gasch zu danken.

¹² Vgl. Armin Brinzing, „Die Musikpflege am Collegium Georgianum in Ingolstadt, Landshut und München“, *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 63–93, sowie die Beiträge von Rainald Becker, Claudius Stein und Stefanie Juanette Pohl in *Musik in Bayern* 85 (2020).

¹³ Brinzing, „Die Musikpflege am Collegium Georgianum“, S. 64.

¹⁴ Carl Prantl, *Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität*, Bd. 2, München 1872, S. 125, Urk. Nr. 27.

fortzubilden. Das ein Jahr zuvor (1674) erstellte Inventar gibt hierzu Aufschluss.¹⁵ Es ist im Vergleich mit dem späteren Inventar von St. Moritz aus dem Jahre 1710 eine aufschlussreiche Quelle zur Kirchenmusik in Ingolstadt im 17. Jahrhundert.

Das Musikalienverzeichnis von St. Moritz aus dem Jahre 1710¹⁶

1524 war die Inkorporation von St. Moritz in die Universität erfolgt. Dies bedeutete nicht nur, dass das Präsentationsrecht der Pfarrer nun beim Herzog lag, sondern auch eine vollkommene finanzielle Übertragung auf die Universität. Zumeist waren die Pfarrer bei St. Moritz auch mit einer Professur für Theologie betraut, was eine enge Verbindung zwischen Pfarrei und Universität nahelegt. Unter den Pfarrern finden sich ganz bedeutende Vertreter wie *pars pro toto* der Gegner Martin Luthers Dr. Johannes Eck (1486–1543), Georg Hauer (1484–1536) oder Martin Eisengrein (1543–1584). An der lateinischen Schule bei St. Moritz wurde auch für die Ausbildung von Schülern in der lateinischen Kirchenmusik Sorge getragen.¹⁷ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass bei St. Moritz im Verlauf des 16./17. Jahrhunderts kaum Nachrichten über Orgelbauten oder -reparaturen vorliegen. Dies hat wohl seine Ursache in der Situation, dass St. Moritz nach 1524 finanziell nicht von der Stadt versorgt worden war. Dass 1508 die Errichtung einer Orgel für St. Moritz durch den renommierten Orgelbauer Hans Kindler belegt ist, bestätigt die geänderten Zuständigkeiten.¹⁸

Schon der Freisinger Organist und Musikwissenschaftler Rudolf Quoika widmete sich im Jahr 1965 in einer Betrachtung dem Inventarverzeichnis von St. Moritz.¹⁹ Den Schwerpunkt seiner Veröffentlichung legte er dabei auf die Übertragung des autographen Originals sowie einen kommentierenden Anhang, der dem seinerzeitigen Kenntnisstand folgte.

Das Verzeichnis umfasst einen gewaltigen Bestand an Musikalien: 393 Werke von 102 namentlich benannten Komponisten und zusätzlich 161 als unbekannt (*incertus, incognitus*) bezeichneten Autoren weisen eine ungemein reiche Musikpraxis an der Moritzpfarrei und damit in ganz Ingolstadt und auch im Bayern des 17. Jahrhunderts aus. Das Verzeichnis ist Bestandteil eines Inventars, das unter dem an St. Moritz wirkenden Pfarrer Dr. Jakob Stuber (1697–1713) über sämtliche beweglichen Stücke angefertigt wurde. Es besteht insgesamt aus 56 beschriebenen

¹⁵ Brinzing, „Die Musikpflege am Collegium Georgianum“, S. 84–92.

¹⁶ Stadtarchiv Ingolstadt, Sign. A V/51.

¹⁷ Hofmann, *Geschichte der Stadt Ingolstadt*, S. 421–423.

¹⁸ Karl Batz, „Instrumentenbau“, in: Hofmann (Hrsg.), *Musik in Ingolstadt*, S. 143–167, hier S. 145.

¹⁹ Rudolf Quoika, „Barocke Kirchenmusik in Ingolstadt“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 49 (1965), S. 125–143.

Seiten, wobei das Musikinventar allein 32 Seiten einnimmt. Der Musikteil ist folgendermaßen betitelt:

*Hierauf die beschreibung waß bey dem Hochlöblichen Gottshaus vnnder Pfarrkirchen St. Moritz von gedruckten vnd geschriebenen vnterschiedlichen Musika-
lien nach lauts beylag vorhanden wie folgt, nämlich Missae, Motetten, Sonatae,
Vesperae, Litaniae, Antiphonae, Trauergsänger, Angstgsänger vnd Todtengsän-
ger, beschrieben worden den 12. Octobris 1710.*

Leider ist eine jeweilige Unterscheidung, bei welchem Werk es sich um gedrucktes oder handschriftliches Material handelt, nicht im Einzelnen festgehalten. Dadurch wird eine Zuhilfenahme von Verlags- oder Druckerverzeichnissen zur Identifizierung oder Auffindung von aufgelisteten Musikalien erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht.

Das Verzeichnis besteht aus zwei Teilen, wobei der erste Teil keinerlei Gliederung aufweist und bei der Aufstellung der Werke und ihrer Komponisten kein System erkennen lässt. Enthalten sind Messen, Psalmen, Motetten, Vespern, Sonaten und einige Einzelwerke. Insgesamt sind 54 Werke von 45 Komponisten verzeichnet, zwei sind mit *incertus* als unbekannt deklariert, einige Komponisten sind mehrfach aufgeführt. Dabei handelt es sich um Johann Melchior Glettle (1626–1683), Johann Stadlmayr (um 1570–1648), Leonhard Gallerani (um 1580–1632) und Laurentius Calvo (?–?). Die offenkundige Sonderbehandlung dieses Teils legt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um einen Bestand handelt, der vielleicht als Besitztum einer Bruderschaft anzusehen ist.

Der zweite Teil ist systematisch angelegt und in folgende Abschnitte gegliedert:

Missae
Sonaten
Pastorellen
Motetten für die Wochentage der Weihnachtszeit
Prozessionsgesänge zu Fronleichnam
De nomine Jesu
Mariengesänge
De Apostolis
De Martyrum
De Confessoribus
De resurectione Dominus
Pro tempore Pentecostis
In festo S. Michaelis
Motetten pro omni tempore

unterschiedl. Gsänger von unserer lieben Frau

Angstgsänger

Todtensänge profundis

Vesperae

Psalmen

Marianische Antiphonen

Litaniae Lauretanae Beat. Virg. Mariae und Te Deum Laudamus

Diese Gliederung zeigt Bezüge zur liturgischen Praxis im Kirchenjahr bei St. Moritz. Gelegentliche Anmerkungen im Verzeichnis wie „desunt“ („sie fehlen“) weisen darauf hin, dass möglicherweise ein älteres Inventar zum Vergleich herangezogen wurde.

Dem Musikalienverzeichnis sind im ersten Teil noch angehängt: ein Buch „Passionis Dom. Nostri Jes. Christ et lamentationes choralis“, ein „altes und neues Graduale, so zerrissen“ sowie ein „Antiphonarium, zwei alte Psalteria“. Am Ende des zweiten Teils sind festgehalten: 1 Missal, 1 Ritual sowie ein Instrumentarium ein Paar Pauken, drei Violinen, eine Bratsche und ein Violon oder „Pahsgeigen“.

Das Inventar unterliegt folgender Systematik: Genannt wird jeweils der Name des Autors (bedauerlicherweise in einigen Fällen ohne Vornamen), danach folgt die Benennung des Werkes und schließlich werden noch Besetzung und Anzahl der Stimmen aufgeführt. Dies lässt gute Rückschlüsse auf die kirchenmusikalischen Gepflogenheiten in Ingolstadt im 17. Jahrhundert zu, vor allem welche Rolle das Eindringen von Instrumentalmusik in die gottesdienstlichen Verrichtungen einnimmt. Insgesamt 58 Sonaten und Pastorellen von nahezu der Hälfte der als unbekannt bezeichneten Autoren legen die Vermutung nahe, dass es sich bei einem Großteil dieser Werke um handschriftliche Gelegenheitskompositionen handelt. Allerdings finden sich auch Stücke von Komponisten, die man schon aufgrund ihres Œuvres ohnehin als passend in diesen Instrumentalrubriken vermuten konnte, genannt seien Giuseppe Torelli (1658–1709), Heinrich Schmelzer (um 1623–1680) oder Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704). Der „sonata da chiesa“ folgend sind dabei die Besetzungen häufig klein gehalten, drei- bis sechsstimmige Sonaten werden nur einmal von einer zehnstimmigen *Sonata floriana* eines unbekanntenen Verfassers durchbrochen (Besetzung: zwei Violinen, zwei Violon, Fagott, vier Clarini, Pauken).

Nun hatten bekanntlich die Quantität und Vielfalt der Instrumentalmusik, beispielsweise die Verwendung von Sonaten und Pastorellen anstelle vokaler Propriumsteile, in Bayern immer mehr zugenommen und schließlich vielerorts zu einer Verweltlichung der Kirchenmusik geführt. Spuren hierzu sind auch im Moritzverzeichnis erkennbar. Das Inventar macht deutlich, dass in Ingolstadt im 17. Jahrhundert die Kirchenmusik nunmehr nicht nur – alten Vorgaben zufolge –

in lateinischer, sondern immer mehr auch in deutscher Sprache vollzogen wurde. Lässt man die Messen, deren Ordinariumstexte natürlich in Latein abgefasst sind, sowie die rein instrumentalen Sonaten und Pastorellen außer Acht, ist von den restlichen Werken immerhin etwa ein Drittel mit deutschen Texten komponiert (183 in Latein, 66 in Deutsch). Die Besetzungen wechseln von klein zu groß, von drei bis zu 20 Stimmen. Die Vokalstimmen sind von solistisch bis zu achttimmig besetzt.

Bemerkenswert ist, dass von insgesamt knapp 400 Werken kaum A-capella-Kompositionen vorhanden waren, mit Ausnahme von einmal fünfstimmig (CCATB), viermal vierstimmig (4 x CATB) und sechsmal dreistimmig (2 x CCB, CAB, 2 x ATB, CCT). Ein vier- oder fünfstimmiger Chorsatz ist rein vokal ausgeführt gut denkbar. Wie bei mehreren vokalen Besetzungen eine Mitwirkung der Orgel explizit vermerkt wurde, ist diese auch bei den dreistimmigen Stücken nicht auszuschließen.

Die kleineren Besetzungen erwecken oftmals den Eindruck, als wären sie den örtlichen Gegebenheiten angepasst. Vornehmlich bei den anonymen Kompositionen scheint dies auf einen lokalen Autor, der bei Bedarf eben eine entsprechende Komposition lieferte, hinzudeuten. So erklärt sich möglicherweise auch, warum sich die instrumentalen Besetzungsanforderungen innerhalb eines eingegrenzten, gleichbleibenden Rahmens bewegen: überwiegend ein bis drei Violinen, zwei bis vier Violen, Bass, Orgel, zuweilen Fagott. Bei größeren Besetzungen finden sich zwei bis vier Clarini, drei Trombonen und Pauken. Holzbläser mit Ausnahme des Fagotts kommen nicht vor. Die Trombonen sind wohl auch immer wieder den Vokalstimmen *colla parte* folgend eingesetzt.

Der Rubrik Mariengesänge mit zwölf Werken folgt eine eigene Abteilung mit „unterschiedliche Gsänger von unserer lieben Frau“. Dies ist sicherlich im Zusammenhang mit der großen Marienverehrung in Ingolstadt zu sehen. Die Abteilung umfasst 50 Nummern, 31 davon ohne Angabe eines Verfassers. 13 Werke sind von Anton Deichel (um 1662–1712), allesamt mit deutschen Titeln. Es handelt sich meist um kleine, intime Werke mit einer vokalen Solostimme und kleinster instrumentaler Besetzung. Die fast durchweg deutschen Texte wie auch die auffallend hohe Anonymität der Komponisten weisen darauf hin, dass hier volksnahes Kirchenliedergut zum jeweiligen Gebrauch und zu den Verhältnissen vor Ort von lokalen Musikern eingerichtet worden waren.

Um eine Ingolstädter Besonderheit dürfte es sich wohl bei den „Angstgsänger“ handeln. Diese fanden besonders bei den in St. Moritz so beliebten Ölbergandachten ihre Verwendung. In Ingolstadt waren die Bedürfnisse nach sinnhafter Ausgestaltung ihrer Glaubenswelten durch die Jesuiten nachhaltig gefördert worden. Zu den Höhepunkten paraliturgischer Ausformungen gehörte hier neben den „Lebenden Bildern“ mit Szenen aus dem Passionsgeschehen auch

die Verehrung des Heiligen Grabes, das bühnenartig mit Kulissen gestaltet und mit bunten Wasserkugeln, Spiegelgläsern und anderem Zierrat versehen wurde. Musik war fester Bestandteil dieser Andachten.²⁰

Von dem zu dieser Zeit an St. Moritz und an der Liebfrauenkirche wirkenden Musikpersonal, das zu einem Großteil namhaft gemacht werden kann, finden sich kaum Komponistennamen im Inventarverzeichnis. Als Ausnahmen sind zu benennen: Johann Martin Bottn (1644–1706; 1678 bis 1706 als Schulmeister und Chorregent bei St. Moritz), Dominikus Deichel (1658–1713; 1680 bis 1682 Organist bei St. Moritz), Johann Joseph Fux (1659 / 1660–1741; 1686 bis 1688 Organist bei St. Moritz) und Georg Christoph Leuttner (um 1630–1703; 1648 Organist an der Oberen Pfarrkirche).

Die Aufteilung der Aufgaben des Musikpersonals in den beiden Pfarreien, wie dies aus der Schulordnung von 1597 hervorgeht, wies dem Schulmeister, der häufig gleichzeitig das Amt des Chorregenten innehatte, den ersten Rang zu. Während bei beiden Kirchen die Besetzung der Organisten fast immer für kürzere Abschnitte erfolgte, sind bei den Chorregenten im 17. Jahrhundert durchweg längere Dienstzeiten festzustellen. Da die Organisten- beziehungsweise Cantorendienste so schlecht dotiert waren, dass der Verdienst zum Unterhalt einer Familie nicht ausreichte, waren die Organistenposten häufig mit musikalisch gebildeten Studenten besetzt, die für ein oder zwei Jahre den Dienst ausübten. Von den 17 Organisten im betreffenden Zeitraum²¹ ist lediglich einer nicht an der Universität immatrikuliert.

Erstaunlich ist, dass sich von den bekannten Ingolstädter Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts keine Werke im Inventar befinden. Zu nennen wären hier der Organist der Oberen Stadtpfarrkirche Leonhard Waldeisen (um 1470 / 1480–1546), der bei Lipowsky 1811 als „Excelens organicen“ gerühmt wurde²² und der viele vierstimmige Kirchengesänge komponierte, die laut Lipowsky dort noch vorhanden waren. Möglicherweise hatten sich unter den „Incognitus“-Beständen Werke von Waldeisen befunden, naheliegender aber steht zu vermuten, dass die Kompositionen nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen und deshalb aus dem Bestand entfernt worden waren.

Der Ingolstädter Organist Michael Tonsor (vor 1546–um 1605 / 1607), Schüler von Orlando di Lasso (1532–1594), hatte bei dessen Drucker Adam Berg 1566 in München Kompositionen verlegt, die von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt waren. Auch dieser Name findet sich nicht im Verzeichnis.

²⁰ Vgl. Karl Batz, „Gregor Aichinger Komponist im Umfeld der Gegenreformation unter Berücksichtigung seiner Ingolstädter Jahre“, *Musik in Bayern* 81 (2016), S. 23–49, hier S. 34.

²¹ Vgl. dazu die Liste der Moritzorganisten im Anhang 1.

²² Felix Joseph Lipowsky, *Bairisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 367.

Zu Lebzeiten hoch angesehen war Gregor Aichinger (1564–1628). Auf seinem Epitaph im Kreuzgang des Augsburger Doms werden besonders seine „Kunsterfahrung, der Zauber seiner Musik und die hohe Bildung seines Geistes“²³ gerühmt. Seine Vita ist nicht zuletzt durch die insgesamt zehn Jahre andauernden Studien in Ingolstadt nachhaltig geprägt worden.²⁴ Sein Name fehlt jedoch im Moritzinventar. Allerdings ist er zumindest mit einer Komposition im Musikalieninventar des Georgianums aus dem Jahre 1674 vertreten.

Bekannte und unbekannte Namen wechseln sich im Verzeichnis ab. Eine größere Zahl ist nur mit einem oder wenigen weiteren Werken vertreten. Es finden sich aber auch Komponisten mit mehreren Werken, allen voran der Münchner Hofkapellmeister Johann Kaspar Kerll (1627–1693) mit insgesamt 18 Kompositionen.

Es folgt mit dem Vizekapellmeister der Eichstätter Hofkapelle Anton Deichel und 16 verzeichneten Werken ein Komponist, bei dem die hohe Zahl der Kompositionen aufgrund der regionalen Bezüge nicht wundert. Zu Ingolstadt können wegen seines Studienaufenthaltes an der Universität unmittelbare Beziehungen angenommen werden. Auch seine mehrfachen Auftritte als Komponist von Musiken zum Ingolstädter Jesuitentheater lassen eine nachhaltige Beziehung zu Ingolstadt als gegeben erscheinen.²⁵

Die Autoren Johann Baptist Mocci (1620–1688; elf Werke), Georg Kirchbauer (?–?; zehn Werke), Johann Melchior Glettle (neun Werke) und Johann Paul Agricola (um 1639–1697; neun Werke) sind ebenfalls mehrfach vertreten, auch prominente Vertreter ihrer Epoche sind häufiger aufgeführt, das sind Heinrich Ignaz Franz Biber, Giacomo Carissimi (1605–1674), Johann Joseph Fux, Ferdinando di Lasso (1560 / 1562?–1609) oder Giuseppe Torelli.

Vergleich mit anderen zeitgenössischen Inventaren

Verschiedene Inventare bzw. Verzeichnisse des betrachteten Zeitraums (unter anderem aus Bamberg, Freising oder Augsburg) sind vergleichend hinzuziehen und ergänzen die bereits gewonnenen Erkenntnisse insbesondere in Bezug auf die Biografien der Komponisten.

²³ Epitaph-Inschrift: LEGE VIATOR ET LVGE HIC TVMLATVS EST PERREVERENDVS ET ERVDITVS DOMINVS GREGORIVS AICHINGER RATISBONENSIS BOIVS APUD HANC CATHEDRALEM CHORI VICARIVS ET CANONICVS AD D GERTRVDIS VIR PRAETER PIETATEM ET CAETERAS VIRTVTES TVM MVSICE ARTIS PERITIA ET SVA VITATE TVM MORVM ELEGANTIA ET FACILITATE MIRIVICE GRATVS.

²⁴ Vgl. Batz, „Gregor Aichinger, Komponist im Umfeld der Gegenreformation“, S. 23–49.

²⁵ Vgl. dazu die Liste der Komponisten im Anhang 2.

An erster Stelle ist das Musikalieninventar des Georgianums aus dem Jahr 1674 zu nennen.²⁶ Ähnlich wie beim Verzeichnis von St. Moritz findet man eine Gliederung in *Missae, Psalmi, Motettae* (in dieser Rubrik sind auch Instrumentalmusiken und deutsche Gesänge aufgeführt), *Lytaniae* und *Libri maiores*. Bei Letzteren handelt es sich Brinzing zufolge um großformatige Chorbuchdrucke, die wohl aufgrund des Formats und repräsentativen Zuschnitts gesondert aufbewahrt worden waren. Leider hat sich – wie bei St. Moritz – auch der Musikalienbestand des Georgianums nicht erhalten. 1807 wurden die Bestände des inzwischen nach Landshut übersiedelten Collegiums öffentlich versteigert. Immerhin begegnet der/dem Leser:in beim Vergleich der beiden Inventare eine ganze Reihe von gleichen Komponistennamen: Georg Arnold (1621–1676), Lorenzo Calvo, Samuel Capricornus (1628–1665), Maurizio Cazzati (um 1620–1677), Johann Melchior Glettle, Caspar Lang (?–?), Ambrosius Reiner (1604–1672), Johann Stadlmayr und Georg Victorin (um 1570–1639). Von den im Moritzverzeichnis vermissten Ingolstädter Autoren ist beim Georgianum mit Gregor Aichinger wenigstens einer vertreten.

Weitere zum Vergleich herangezogene Inventare und Publikationen dienen, wie bereits angeführt, vornehmlich der Ergänzung in Bezug auf Biografie und Werk der bei St. Moritz aufgeführten Autoren. Interessant ist die Veröffentlichung eines Bamberger Musikalienverzeichnisses von 1661²⁷ sowie eines Inventarverzeichnisses aus Freising von 1651.²⁸ Beide weisen einige mit Ingolstadt übereinstimmende Komponistennamen auf.²⁹ Dazu kommen dort die Namen der mit Ingolstadt verbundenen Komponisten des 16. Jahrhunderts, die aber nicht im Moritzverzeichnis aufscheinen: Gregor Aichinger, Adam Gumpelzhaimer (1559–1625) und Michael Tonsor.

Robert Münster hat 1976 ein Kirchenmusikinventar der Pfarrkirche Vilsbiburg aus den Jahren 1725/26³⁰ publiziert, das auch weiterführende Hinweise in Bezug auf relevante Biografien vorlegt.³¹ Er ging in seiner Betrachtung davon aus, dass

²⁶ Brinzing, „Die Musikpflege am Collegium Georgianum“, S. 63–93.

²⁷ Axel Beer, „Ein unbekanntes Bamberger Musikalienverzeichnis aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, *Musik in Bayern* 42 (1991), S. 111–119.

²⁸ Karl Gustav Fellerer, „Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert“, *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1924), S. 471–483.

²⁹ Ambrosius Rainer (1604–1672), Georg Victorin, Christoph Sätzl (1592–1655) und Johann Stadlmayr (um 1570–1648).

³⁰ Robert Münster, „Ein Kirchenmusikinventar der Pfarrkirche Vilsbiburg aus der Zeit des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern“, *Der Storchenturm* 21 (1976), S. 78–82.

³¹ Heinrich Ignaz Franz Biber, Gasparo Casati (1610–1641), Maurizio Cazzati, Thomas Eisenhut (1644–1702), Johann Melchior Glettle, Johann Kaspar Kerll, Georg Christoph Leuttner, Rupert Ignaz Mayr, Kaspar Prenz, Johann Georg Reichwein (1640–um 1700), Heinrich Schmelzer, Johann Stadlmayr.

es sich bei den verzeichneten Werken jeweils um Drucke handeln würde, und hat die Ausgaben über Eitner und RISM zum Teil auch lokalisiert.

Schließlich finden sich auch Namens- und Werkübereinstimmungen im Verlagsverzeichnis des Augsburger Verlegers Johann Jacob Lotter seel. Erben aus dem Jahre 1753.³² Und es nimmt nicht wunder, dass in dem *Bairischen Musiklexikon* von Lipowsky aus dem Jahre 1811 etliche Namen mit einzelnen Autoren von St. Moritz übereinstimmen.³³

Schlussbemerkung

Es ist bemerkenswert, dass sich in dem Verzeichnis von St. Moritz keiner der renommierten Komponisten aus dem Ingolstädter Umfeld findet, wie Michael Tonsor, Gregor Aichinger oder Adam Gumpelzhaimer. Darüber hinaus fehlen auch prominente Namen des 16. Jahrhunderts wie Orlando di Lasso oder Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594). Stattdessen sind nun Autoren wie Johann Kaspar Kerll in München, Rupert Ignaz Mayr (1646–1712) in Freising, Georg Arnold in Bamberg, Kaspar Prenz (um 1635–1717) in Eichstätt oder Johann Georg Reichwein (1640–um 1700) in Regensburg repräsentativ für die bayerische Kirchenmusik vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geworden und spiegeln eine Musikpraxis wider, die nunmehr eine instrumental durchsetzte konzertante Kompositionsweise zeigt.

Das Verzeichnis ist als durchaus repräsentativ für die frühbarocke katholische Kirchenmusikpraxis in Bayern zu werten. Schon allein anhand der Wirkungsstätten der Komponisten und ihrer über ganz Bayern verteilten geografischen Präsenz wird dies deutlich. Es sind weitgehend Werke, die den Zeitgeschmack des 17. Jahrhunderts mit Komponisten vorwiegend süddeutscher Herkunft widerspiegeln und lediglich vereinzelt durch Namen ergänzt werden, die nicht zuletzt aufgrund biografischer Verflechtungen nach Bayern den Weg in das Repertoire gefunden haben. Zu nennen sind der Münchner Hofkapellmeister Giuseppe Antonio Bernabei (1649–1732), der Neuburger Hofkapellmeister Johann Baptist Mocchi (1620–1688), der Ansbacher Hofkapellmeister Giuseppe Torelli oder Giacomo Carissimi, Lehrer am Collegium Germanicum in Rom und durch sei-

³² Adolf Layer, *Katalog des Augsburger Verlegers Lotter von 1753* (Catalogus musicus, Bd. 2), Faksimile mit Register und Nachwort, Augsburg/Dillingen 1964: Giovanni Battista Bassani (um 1647–1716), Giuseppe Antonio Bernabei, Giacomo Carissimi, Johann Joseph Fux, Rupert Ignaz Mayr, Johann Christoph Pez (1664–1716).

³³ Lipowsky, *Bairisches Musik Lexikon*: Georg Arnold, Giuseppe Antonio Bernabei, Heinrich Ignaz Franz Biber, Heinrich Brunner (vor 1670–nach 1692), Johann Kaspar Kerll, Wolff Jacob Lauffensteiner (1676–1754), Franciscus de la Marche (1611–1676), Johann Christoph Pez, Kaspar Prenz, Ambrosius Reiner, Ludwig Georg Sinsig (?–?), Georg Victorin.

nen Schüler Philipp Jacob Baudrexel (1627–1691) mit guten Verbindungen nach Bayern ausgezeichnet. Dass namhafte Vertreter des geistlichen Konzerts und der Kirchenmusik protestantischer Provenienz wie beispielsweise Heinrich Schütz (1585–1672) gänzlich fehlen, überrascht bei der Rolle, die Ingolstadt als Bollwerk gegen den Protestantismus bei der Gegenreformation einnahm, nicht.

In Ingolstadt haben sich wie bereits angeführt weder bei St. Moritz noch in den Beständen des städtischen Archivs von den Werken des Inventars jedwede Musikalien erhalten. Dass es sich aber dem Inventar zufolge und bei Betrachtung der Kirchenmusik der einschlägigen Jahre in Ingolstadt um Glanzleistungen frühbarocker Musikausübung handelt, liegt nahe. So versteht sich der hier vorgelegte Beitrag zur katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts in Ingolstadt als eine Grundlage zur weiteren Betrachtung, insbesondere im Vergleich mit höfischen und kirchlichen Zentren in Süddeutschland, Österreich und Italien sowie einschlägigen Residenzen und Universitätsstädten.

Abstract:

Der vorliegende Beitrag stellt ein Musikalienverzeichnis aus St. Moritz in Ingolstadt aus dem Jahr 1710 vor und liefert damit eine Detailstudie zur reichen Ingolstädter Musikgeschichte, deren erste Höhepunkte sich bis in die Zeit der Residenzstadt des Teilherzogtums Bayern-Ingolstadt zurückverfolgen lässt. Der Beitrag widmet sich dem Zeitraum des 17. Jahrhunderts, beginnend etwa 100 Jahre nach Gründung des herzoglichen Georgianums bis zur Niederlegung des Inventars über den Musikalienbestand bei St. Moritz im Jahr 1710. Das Musikalieninventar wird in zwei Anhängen erstmals erschlossen und liefert aufschlussreiche Erkenntnisse zur Kirchenmusikpraxis im 17. Jahrhundert in Ingolstadt und stellt die Grundlage für eine Betrachtung der Musik in Ingolstadt im Umfeld der dortigen Landesuniversität im 17. Jahrhundert dar.

Anhang 1

Liste der Organisten bei St. Moritz im 17. Jahrhundert³⁴

Die Organistendienste bei St. Moritz waren so schlecht dotiert, dass der Verdienst zum Unterhalt einer Familie nicht ausreichte. Deshalb waren die Organistenposten häufig mit musikalisch gebildeten Studenten besetzt, die für ein oder zwei Jahre den Dienst ausübten. Obwohl St. Moritz ab 1524 der Universität inkorporiert worden war,³⁵ erfolgte die Besetzung der Organisten stets durch den Rat der Stadt.³⁶ Allerdings: Von den 18 aufgeführten Organisten im betreffenden Zeitraum sind alle mit einer Ausnahme an der Universität immatrikuliert.³⁷ Für die Zeitspanne vom Beginn des Jahrhunderts bis etwa zum Ende des Dreißigjährigen Krieges ist die Datenlage lückenhaft. 1637 wird im Rat der Stadt über die Zahlungsunfähigkeit der Pfarreien verhandelt, was sicher einen nicht unerheblichen Einfluss auf die kirchlichen Verrichtungen zur Folge gehabt hatte und eine bereits seit Längerem stattfindende Entwicklung, nicht zuletzt aufgrund der Kriegsergebnisse, darstellen dürfte. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass das weitere Musikpersonal, insbesondere die Posten der Chorregenten, über einen längeren Zeitraum besetzt worden war, so Veit Höckmair 1645–1678 oder Johann Martin Bottn 1678–1706, der auch im Inventarverzeichnis als Komponist aufscheint. Dass die im gleichen Zeitraum als Organisten aufgeführten Petrus, Michael und Johann Heckmayr mit Veit in verwandtschaftlicher Beziehung standen, erscheint nahelegend.

- 1599–?: Melchior Sturm (UM 20.12.1599 „Frisingensis logicae et institutum“)
- 1637–1641: Stephan Schmid (UM 23.11.1601 „Stephanus Schmidt Ingolstadianus grammaticae studiosus“)
- 1642: Johann Ringler, Studiosus³⁸ (UM 20.05.1639 „Neostadianus philosophiae studiosus“)

³⁴ Vgl. dazu: Siegfried Hofmann, „Organisten“, in: ders. (Hrsg.), *Musik in Ingolstadt, Zur Geschichte der Musikkultur. Ausstellung des Stadtarchivs und Stadtmuseums Ingolstadt vom 19.10. bis 18.11.1984* (Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt, Bd. 93), Ingolstadt 1984, S. 83–96, sowie Karl Batz, „Katholische Kirchenmusik“, in: ebd., S. 40–65.

³⁵ Franz Xaver Buchner, *Das Bistum Eichstätt. Historisch-statistische Beschreibung, auf Grund der Literatur, der Registratur des Bischöflichen Ordinariats Eichstätt sowie der pfarramtlichen Berichte*, 2 Bde., Eichstätt 1937–1938, Bd. 1, S. 568.

³⁶ Für die Besetzung der Pfarrer hatte der Herzog das Präsentationsrecht.

³⁷ UM = Universitätsmatrikel; KR = Kirchenrechnung. Zu den Immatrikulationen (UM) vgl. Götz Freiherr von Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt, Landshut, München, Teil 1: Ingolstadt*, Bd. 1: 1472–1600, München 1937.

³⁸ Die Bezeichnung Studiosus wurde nach den Einträgen in den Kirchenrechnungen über-

- 1642: Gedion Bayr, Studiosus (UM 21.12.1639 „Ratisbonensis humanista“)
- 1642–1647: Bartholome Dieter, Studiosus (UM 20.10.1640 „Straubingensis logicus“)
- 1648–1651: Johann Wilhelm Hofer, Studiosus (UM 25.10.1607 „Guilelmus Hofer ab Urfarn nobilis Bavarus philosophiae“)
- 1652–1654: M. Petrus Heckmayr, Studiosus (KR 1652/53 „Theol. stud.“)
- 1655–1658: M. Michael Heckmayr, Studiosus (KR 1655–1658 „i. u. cand.“)
- 1658–1659: M. Leonardus Hoblinger, Studiosus (UM 11.11.1652 „Trostpurgensis logices studiosus“)
- 1659–1661: Johann Heckmayr, Studiosus (UM 26.10.1651)
- 1664–1666: Johann Georg von Zimern (UM 26.10.1660 „Rottwilanus physicae studiosus“)
- 1667–1669: Johann Franz Gruner
- 1670–1677: Johann Ignatius Praunegger (UM 11.12.1658 „principista pauper“)
- 1678–1680: Jacob Haim, Studiosus (UM 04.11.1672 „Buchornensis physicae studiosus“)
- 1680–1682: Dominicus Deichel, Studiosus (UM 06.11.1680 „Eggenfeldensis Bavarus philosophiae studiosus pauper“)
- 1682–1685: Franz Lampacher Studiosus (UM 16.11.1680 „Auensis Bavarus physicae studiosus“)
- 1686–1688: Johann Joseph Fux, Studiosus (UM 28.12.1683 „Joannes Josephus Fux, Styrius Hyrtenfeldensis logicae studiosus pauper“)
- 1689: Johann Michael Jobst (UM 14.10.1689 „Joannes Michael Franciscus Jobst Norimbergensis Franco logices studiosus“)

nommen.

Anhang 2

Liste der Komponisten im Musikalieninventar von St. Moritz in Ingolstadt aus dem Jahre 1710³⁹

Die Liste der Komponisten ist in alphabetischer Reihenfolge der Komponistennamen erstellt und hat die verzeichneten Werke aus den einzelnen Rubriken zusammenfassend zugeordnet. Die Werkbeschreibungen übernehmen den Wortlaut der originalen Vorlage. Die im Inventarverzeichnis genannten Werke unbekannter Komponisten erscheinen in der hier vorgelegten Liste nicht. Die Werktitel sind jeweils kursiv kenntlich gemacht.

Absolom (?-?)

Werke Inv. 1710:

Psalm *Laudate Jerusalem*, 9 voc.: CATB, 2 V., Va., Fagott, org.

Adler, Gabriel (?-?)

R.D.⁴⁰

Werke Inv. 1710:

Komm heiliger Geist, 5 voc.: A solo, 4 Ripieni, Canto, Alt, Tenor, Basso

Agricola, Johann Paul (um 1639, Hilpoltstein–3. Juli 1697, Neuburg/Donau)

UM⁴¹ Ing.: 23. Oktober 1660 „Joannes Paulus Agricola Hilpoldstainensis primj anj theologus, dedit pro inscriptione“

1663 Kammermusikus und Hoforganist in Neuburg/Donau, später kurpfälzischer Kapellmeister

Werke Inv. 1710:

Pastorella, 10 voc.: 2 V., 2 Va., Fagott, 4 Clarini, Tympani

Motette *Mater amabilis*, 3 voc.: C solo, 2 V.

Motette *Plena vocibus exultet*, 6 voc.: CCB, 2 Va., org. etiam de quovis sancto

Mutter der lieb Brunnen, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Psalm *Laetatus sum*, 8 voc.: CATB, 2 V., Va., Fagott

Psalm *Nisi Dominus*, 5 voc.: CATB, cum org.

Antiphon *Alma redemptoris mater*

Litania Lauretana, 10 voc.: CCAATTBB, 2 V., Basso cont.

Alauda, Coelestin (?-?)

Cameni Monasterij St. Georgi herceniae silvae OSB (St. Georgen im Schwarzwald)

³⁹ Biografische Angaben ohne Fußnotenverweis sind dem BMLO (Bayerisches Musiker Lexikon Online) entnommen.

⁴⁰ RD ist die Abkürzung für Reverendus Dominus (hochwürdiger Herr) und gibt den Stand als Priester an.

⁴¹ UM ist die Abkürzung für Universitätsmatrikel.

Werke Inv. 1710:

Motetten op. 2, 16 partes

Anselm, Benedict (?-?)

UM Ing.: 10. November 1604 „Benedictus Anselmus Clericus Mantuanus studiosus“

Werke Inv. 1710:

Lucifer, 4 voc.: B solo, 2 V., org.; in dedicationis templi

Ansolon⁴² (?-?)

Werke Inv. 1710:

Antiphon *Salve Regina*, 3 voc.: B solo, org.

Arnoldus ab Audenarden (Belgien ?-?)

Werke Inv. 1710:

Pastorella, 5 voc.: 2 V., 7 Va., org.

Arnold, Georg⁴³ (23. April 1621, Feldsberg in Südmähren–16. Januar 1676, Bamberg)

1640 Organist der Stadtpfarrkirche St. Markus in Wolfsberg / Kärnten

1649 Hoforganist in Bamberg

Werke Inv. 1710:

Missae et psalmi⁴⁴ 15 partes

Psalmi

Augustin (?-?)

Werke Inv. 1710:

Non plus me ligate, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Baal, Marino (vormals Johann) (18. Dezember 1657, Karlstadt–19. Mai 1701, Münsterschwarzach)

1677 Kapellmeister in Bamberg (in der Nachfolge von Georg Arnold)

1685 beendete er den Dienst und trat als Pater Marianus dem Benediktiner-Konvent in Schwarzach bei.

Werke Inv. 1710:

Missa *Quid novi*, 9 voc.: CATB, 2 V., 3 Va.

Bassani, Giovanni Battista (um 1647, Padua–1. Oktober 1716, Bergamo)

Ausbildung als Violinist in Venedig bei Giovanni Battista Vitali

1688 Kapellmeister an der Kathedrale von Ferrara

⁴² Möglicherweise identisch mit dem eingangs aufgeführten Absalom.

⁴³ Gerhard Weinzierl, „Repräsentant des Hochbarock in Bamberg. Der fürstbischöfliche Hoforganist Georg Arnold“, *Musik in Bayern* 36 (1987), S. 23–30.

⁴⁴ Vgl. dazu: Armin Brinzing, „Die Musikpflege am Collegium Georgianum in Ingolstadt, Landshut und München“, *Musik in Bayern* 68 (2005), S. 85. Brinzing benennt in dem Inventar des Georgianums von 1674 unter I.9 ebenfalls Missae et Psalmi in 15 partes von Georg Arnold.

1712 Kapellmeister bei St. Maria Maggiore in Bergamo

Werke Inv. 1710:

Motette *Alma parens*, 6 voc.: CATB, 2 V.

Tubae feralis, 3 voc.: B solo. 2 V.

Baudrexel, Philipp Jakob (2. Mai 1627, Füssen–23. März 1691, Mainz)

Ab 1644 Studium am Germanicum in Rom und Schüler von Giacomo Carissimi

1678 Domkapellmeister in Mainz

Werke Inv. 1710:

Psalmi, 15 partes

Baumgartner, Jacob (?–?)

Werke Inv. 1710:

Missae, 18 partes (zusammen mit Johann Stadlmair in Teil 1 aufgeführt)

Bernabei, (Giuseppe Antonio?, dieser 1649, Rom–9. März 1732, München)

1688 Hofkapellmeister in München

Werke Inv. 1710:

Ite procul jam divitiae, 5 voc.: CC, 2 V., org.

Biber, Heinrich Ignaz Franz (12. August 1644, Wartenberg–3. Mai 1704, Salzburg)

1684 Hofkapellmeister in Salzburg

Werke Inv. 1710:

Missa catholica, 13 voc.: CATB, 2 V., 3 Va., 2 Clarini, 3 Trombon, org.

Sonate, 5 voc.: 2 V., 2 Va., Basso Violon

Borro, Johann Jacob (Porro Giovanni Giacomo; 1590, Lugano–1656, München)

Ab 1618 Organist in Turin und Rom

1636 Hofkapellmeister in München

Werke Inv. 1710:

Antiphon *Regina coeli*, 6 voc.: CCA, 2 V. org., *in diesem Regina coeli kann aus dem Alt gar woll ein Baß gesungen werden*

Antiphon *Regina coeli*, 5 voc.: CA, 2 V., org.

Antiphon *Salve Regina*, 6 voc.: CC, con choro plene CATB

Bottn, Johann Martin (16. Oktober 1644, Neumarkt / Opf.⁴⁵–1706, Ingolstadt)

1678–1706 Schulmeister und Chorregent bei St. Moritz in Ingolstadt

Werke Inv. 1710:

O bitterer Tod, o strenges Gricht, 4 voc.: C solo, 3 V.

Salve Regina, 2 voc.: B solo, org.

Boxberger, Benedikt (?–?)

1597 als „Deutscher Schulmeister“ in Ingolstadt nachgewiesen⁴⁶

⁴⁵ Stadtarchiv Ingolstadt, Geburtsbriefsprotokoll vom Johann Martin Bottn, Sign. A XX,21 „Vater: Jakob Ludwig gewester Rector chori in Neumarkt Opf.“

⁴⁶ Stadtarchiv Ingolstadt B 68, Eintrag für das Jahr 1597.

Werke Inv. 1710:

Quis me seperati, 5 voc.: B solo, 2 V., 2 Va.

Brunner, (Adam) Heinrich (vor 1670–nach 1692)

Wirkungsort Bamberg

Werke Inv. 1710:

Marianische Lieder oder Weihnachtsgsänger, 6 partes

Calvo (Calvi), Laurentius (?–?)

Als Musiker an der Kathedrale von Pavia erwähnt

Herausgeber von Sammelwerken, z. B. *Rosarium Litaniarum* (Venedig 1626),⁴⁷

weitere eine Sammlung *Raccolta de sacri concerti*⁴⁸

Werke Inv. 1710:

Litaniae, 9 partes

Motetten, 5 partes

Camenis (?–?)

Monasterii S. Georgij Herciniae silvae ord. S. Benedicti (St. Georgen im Schwarzwald)

Werke Inv. 1710:

Motetten, 11 partes

Capricornus, Samuel Friedrich (Bockshorn) (21. Dezember 1628, Žerčice–10. November 1665, Stuttgart)

Nach 1646 Musiker am kaiserlichen Hof in Wien

1657 Hofkapellmeister in Stuttgart

Werke Inv. 1710:

Missa, 10 voc.: CCAATTBB, 2 V., org.

Carissimi, Giacomo (18. April 1605, Marino / Rom–12. Januar 1674, Rom)

1628 Kapellmeister an Santo Stefano Rotondo in Rom

Werke Inv. 1710:

Mitti tormenta, 3 voc.: CCT

Militis est vita hominis, 5 voc.: CCB, 2 V.

Cassati, Gasparo (1610, Pavia–1641, Novara)

Domkapellmeister in Novara

Werke Inv. 1710:

Motetten, 6 partes

Cazzati, Maurizio (um 1620, Guastalla–1677, Mantua)

1673 Domkapellmeister in Mantua

⁴⁷ Guglielmo Barbian, Art. „Fabio Costantini“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 2, Kassel, Basel, London 1989, Sp. 1704.

⁴⁸ Vgl. dazu Brinzing, „Musikpflege am Georgianum“. Brinzing benennt in dem Inventar des Georgianums von 1674 unter III.24 diese Sammlung.

Werke Inv. 1710:

Psal., 10 partes

Missae et Motetten, 12 partes

Clemens, Johannes (?-?)

Werke Inv. 1710:

Sonate, 5 voc.: 2 V., 2 Va. di Braccio et Basso Violon

Deichel, Anton (um 1662, Eggenfelden–27. Mai 1712, Eichstätt)

1690 fürstbischöflicher Hofmusikus in Eichstätt

1705–1712 Vicekapellmeister der Hofkapelle in Eichstätt⁴⁹

UM Ing.: 20. November 1680 „Antonius Deichel Eggenfeldensis Bavarus, philosophiae studiosus pauper“

1690 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Amici veri et falsi*⁵⁰

1700 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitendrama *Carolus I. Britanniae rex*⁵¹

1701 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitendrama *Religio honorata*⁵²

Werke Inv. 1710:

Motette *Ad sanctum Martyrum Sebastianum*, 10 voc.: C solo, 2 V., 2 Va., 3 Clarini, Tympani, org.

Turria eburnea, 4 voc.: A solo, 2 V. org.

Auxilium christianorum, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Consolatrix afflictorum, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Sancta Dei Genitrix, 4 voc.: V., org.

Mit Geigen und Trompeten, 4 voc.: A solo, 2 V., org.

Bist in Maria Hand, 4 voc.: C solo, 2 V., Va.

Leben und dabei nit wissen, 4 voc.: A solo, 2 V., Ba.

Wehmütig wir dich grüßen, 4 voc.: C solo, 2 V., Va.

Weiche gschwind du weiser König, 5 voc.: C solo, 4 Instrum.

Wacht auf ihr Sünder, 4 voc.: C solo, 3 Instrum.

Wer wird mein Begierd, 6 voc.: C solo, 4 Instrum., org.

Maria dein Namen, 4 voc.: C solo, 3 Instrum.

Maria zu lieben, 4 voc.: C solo, 3 Instrum.

Es ist nicht mehr Zeit zu schlafen, 4 voc.: C solo, 3 Instrum.

Liebste Seel, was träumt dem Leben, 5 voc.: C solo, 3 Va., org.

⁴⁹ *Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt* (1895), S. 58 und 1896, S. 116; weiters: Hubert Unverricht, „Die Eichstätter Hofkapellmeister“, *Musik in Bayern* 42 (1991), S. 97–109, hier S. 102.

⁵⁰ Ruth Hofmann, „Jesuitentheater in Ingolstadt“, in: Hofmann (Hrsg.), *Musik in Ingolstadt*, S. 168–186, hier S. 175.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

Deichel, Johann Dominicus (4. Juli 1658, Eggenfelden–10. Januar 1713, Altötting)
1680–1682 Organist bei St. Moritz in Ingolstadt

UM Ing.: 20. November 1680 „Dominicus Deichel Eggenfeldensis Bavarus, maior
syntaxista pauper“

1680 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Hostia piacularis*⁵³

1681 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Sigismundus*⁵⁴

1685 Hoforganist in München

1707 Kapellmeister in Altötting

Werke Inv. 1710:

Motette *Salve mundi Domina*, 7 voc.: CC, 2 V., 2 Va., Fagott

Ampice Domino, 3 voc.: B solo, 2 V.

Maria Mutter Gottes mein, 4 voc.: C solo, 3 Va.

Valete mundi pompae, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Psalm *Laudate pueri*, 4 voc.: B solo, 2 V., org.

Dreher, Rudolf (?–?)

Werke Inv. 1710:

Missae

Eder, Benedict (?–?)

OSB⁵⁵

Werke Inv. 1710:

Schönste, muß ich darum vor leiden, 3 voc.: C solo, 2 V

Eisenhut, P. Thomas (23. Mai 1644, Augsburg–4. November 1702, Kempten)

Augustinerchorherr bei St. Georg in Augsburg

1677 fürstbäblicher Kapellmeister in Kempten

Werke Inv. 1710:

Motetten, 6 partes

Endres, Caspar (?–6. November 1674, Wasserburg)

Werke Inv. 1710:

Missa, 6 voc.: CATB, 2 V

Finati (?–?)

Werke Inv. 1710:

Litania Lauretana, 5 voc.: CCATB, 2 V. org.

Fux, Johann Joseph (1659 / 60, Hirtenfeld / Graz–13. Februar 1741, Wien)

UM Ing.: 28. Dezember 1683 „Joannes Josephus Fux Styrius Hyrtenfeldensis logi-
cae studiosus pauper“

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ OSB ist die Abkürzung für Ordo Sancti Benedicti (Orden des Heiligen Benedikt) und weist den Genannten als Mitglied des Benediktinerordens aus.

1686–1688 Organist bei St. Moritz in Ingolstadt⁵⁶

1715 Hofkapellmeister in Wien

Werke Inv. 1710:

Motette *Sancti Dei*, 12 voc.: CATB, 2 Va., Violon, 3 Ripieni ad. lib.

Motette *Quis est hic*, 10 voc.: CCATB, 2 V., 3 Va., Basso cont.

Motette *Accurite populi*, 9 voc.: CATB, 2 V., 3 Va., org.

O pein, o rueth, 6 voc.: CC, 4 Instrum.

Gallerani, Leonardi (um 1580, Brescia–1632, Padua)

1620 Kapellmeister an der Basilika des Heiligen Antonius in Padua⁵⁷

Werke Inv. 1710:

Missae, Vesperae, Motetten, 9 partes

Missae et psalmi, 6 partes

Psalmi, 5 partes

Galley, Johann Michael (1645, Hagnau / Bodensee–16. Januar 1696, Augsburg)

UM Ing.: 24. Oktober 1669 „Joannes Michael Galley, Hagnauensis ad lacum Acro-
nium philosophiae studiosus pauper“

1673 Komponist der Musik zu dem Ingolstädter Jesuitendrama *Sigericus sive In-
nocentia novercalis odii victima*⁵⁸

1692 Domkapellmeister in Augsburg

Werke Inv. 1710:

Emitte Domine, 5 voc.: C solo con 4 Instrum. (Verz. 1710, 2. Teil)

In lectulo meo, 4 voc.: A solo, 2 V., org. (Verz. 1710, 2. Teil)

Gerer, Domin. Babtist (1656, Höchstädt–1728, Dillingen?)

Kapellmeister in Dillingen

Werke Inv. 1710:

Cum tanto rigore, 4 voc.: B solo, 2 V., Ba.

Exite filiae Sion, videte vestrum regem, 3 voc.: C solo, 2 V.

Glettle, Johann Melchior (Juli 1626, Bremgarten / Aargau–6. September 1683,
Augsburg)

1654 Domkapellmeister in Augsburg

Werke Inv. 1710:

Missae et Lytaniae, 16 partes

Motetten, 7 partes

Psalmi con 3 vocibus, 6 partes

⁵⁶ Karl Batz, „Zwei Meister des musikalischen Barock im Umfeld der Universität zu Ingol-
stadt“, *Ingolstädter Heimatblätter* 43 (1980), Nr. 6, S. 21f.

⁵⁷ Antonio Garbelotto, Art. „Leandro Gallerano“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,
hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 16, Kassel u. a. 1989, Sp. 403f.

⁵⁸ Carl Max Haas, *Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt*, Emsdetten 1958, S. 112.

Vesperae psalmi, *etws zerrissen*

Missa puerpera, 20 voc.: 5 concert CCATB, 2 V., 3 Va.: 3 Clarini, 2 Trombon cum 5 capell

Missa de nomine Jesu, 11 voc.: CCATB, 2 V., 3 Va., org.

Motette *Cum jucundiate*, 6 voc.: AT, 2 V., e Basso Viola

Motette *O Domine*, 6 voc.: CCATTB et 2 V.

Quis mihi det bibere, 5 voc.: B solo, 2 V., 2 Va.

Glettle, Paulus (?-?)

UM Ing.: 17. Oktober 1681 „Paulus Glettle, Societas Jesu, rudimentorum professor“.

Paul Glettle, wohl ein Verwandter von Johann Michael Glettle und von Professor Ignaz Glettle (1556, Augsburg–1708, Rottenburg) trat 1706 zum Protestantismus über.⁵⁹

Werke Inv. 1710:

Motette *Somme lenis, somme molis*, 6 voc.: AATT, 2 V., org.

Gözl, Gabriel (?-?)

Werke Inv. 1710:

Missa suspirans, 11 voc.: CATB, 2 V., 2 Clarini, 2 Tromp.

Golling, Matthias (?-?)

Werke Inv. 1710:

Sonate, 6 voc.: 2 V., 3 Tromb. org.

Sonate, 3 voc.: V. solo con due Brazzi (2 Va.)

Hack, Alexander (vor 1672-?)

Werke Inv. 1710:

Psalm *Confitebor*, 3 voc.: C solo, 2 V.

Heller, Johann Kilian (um 1633, Hammelburg–10. Oktober 1674, Würzburg)
1658 Priesterweihe

Werke Inv. 1710:

5 missae et 6 pro defunctis, 2 Sonaten, 2 Motetten et psalmi vesp.

Missa de requiem, 8 voc.: CATB, 4 Va.

Hölzl, Christoph (?-?)

Werke Inv. 1710:

Österlicher Jubel

Hözl, Rudolf (?-?)

Werke Inv. 1710:

Psalmi, Motetten, 15 partes

⁵⁹ Laetitia Boehm, *Biographisches Lexikon der Ludwig-Maximilians-Universität München*, Teil I: Ingolstadt-Landshut 1472–1826, Berlin 1998, S. 149.

Jung, Guglielmus (?-?)

Werke Inv. 1710:

Sonaten

Motette *Estote fortes*, 7 voc.: BB, 5 Instrument.

Kerll, Johann Kaspar (9. April 1627, Adorf / Vogtland–13. Februar 1693, München)

1656 Hofkapellmeister in München

1674 Hoforganist in Wien

Werke Inv. 1710:

Missa nigra, 11 voc.: CCATTB, con 5 Instrum.

Missa dormi puer, 10 voc.: CCATB, 2 V., 3 Tromp.

Missa pro defunctis vel Requiem, 9 voc.: CATTB, 4 Instrum.

Sonate, 3 voc.: 2 V., Va di braccio

Sonate, 5 voc.: 2 V., 2 Va., o. Tromb., org.

O quam suavis, 3 voc.: CC, org.

Motette *Plaudentes virgini*, 7 voc.: CATB, 3 V.

Motette *Veni sancte spiritus*, 9 voc.: CCATB, 2 V., 2 Va., org.

Ad arma mortales, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Chare Jesu dulcis hospes, 6 voc.: C solo, V., 3 Va., org.

Expandiste in cruce, 3 voc.: C solo, 2 V. (de Passione domini)

Plorate, 4 voc.: CATB

Quis mihi det bibere, 6 voc.: AA, 4 Instrum.

Miseremini mei, 7 voc.: C solo, 5 Instrum., org.

Psalm *Confitebor*, 4 voc.: TT, 2 V.

Psalm *Beatus vir*, 5 voc.: TT, 2 V., org.

Antiphon *Alma redemptoris mater*, 4 voc.: CAB, org.

Antiphon *Alma redemptoris mater*, 3 voc.: ATB, org.

Kirchbauer, (Johannes) Georg (?-?)

R. D.

1683 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Dolus bonus*, hier wird er als „Mon. Caesarensis Cappellae Mag.“ (Kloster Kaisheim?)⁶⁰ bezeichnet.

Werke Inv. 1710:

Missa, 15 voc.: CCATB, 3 Clarini, 3 Tromb., 4 Ripieno

Missa, 9 voc.: CATB, 5 Instrum.

Pastorella, 5 voc.: 2 V., 2 Va., Fagott, cum org.

Agiti coeli, 14 voc.: CCATB, 2 V., 2 Va., Fagott, 3 Clarini, Tympani

Exaltabo te Deum meum, 9 voc.: CCATB, 2 V., 2 Clar.

Gentes accurito, 14 voc.: CCATB, V., Fagott, 3 Clarini, Tympani

O Sacramentum pietatis, 11 voc.: CCATB, 2 V., 2 Stimmen fehlen

⁶⁰ Ruth Hofmann, „Jesuitentheater in Ingolstadt“, S. 175.

Antiphon *Salve Regina*, 4 voc.: T solo, 2 V., org.

Te Deum, 8 voc.: CCATB, 2 V., Basso cont.

Lang, Casparus (?-?)

UM Ing.: 1612, *Sacrae cantiones*, Konstanz 1660⁶¹

Werke Inv. 1710:

Motetten, 4 partes

Lasso, Ferdinand I. (1560 / 1562, München–1609, München)⁶²

Werke Inv. 1710:

Psalmi, Magnificat

Lauffensteiner, Wolff Jacob (28. April 1676, Steyr–März 1754, München)

Werke Inv. 1710:

Sonate, 5 voc.: 2 V., 2 Va., e Basso Viola

Leuttner, Georg Christoph (nach 1627, Wolfratshausen–1703, Altötting?)

UM Ing.: 7. November 1643, „Georgius Leuttner Wolferzhusianus Boius logicae e mathematicae studiosus“

1644 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Cordubaeus*⁶³

1645 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Nihil est opertum quod non reveletur*⁶⁴

1647 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Wenceslaus*⁶⁵

1648 Organist an der Oberen Pfarrkirche in Ingolstadt⁶⁶

UM Ing.: 15. November 1674 „Georgius Christophorus Leytner sacrorum canonicum et institutionum imperialium studiosus“

1694 Stiftskapellmeister in Freising

Werke Inv. 1710:

Motetten et psalmi, 8 partes

Missa Felix adventus, 12 voc.: CATB, 2 V., 3 Va., 2 Clarini, Tympani

Sonate, 8 voc.: 2 V., 3 Tromb., 3 Violae con Basso continuo

Psalm *Laudate pueri*, 4 voc.: A solo, 2 V., org.

Antiphon *Regina coeli*, 6 voc.: CC, 2 V., Va., org.

⁶¹ Brinzing, „Musikpflege am Collegium Georgianum, S. 87.

⁶² Wer von den beiden Ferdinand Lasso, also Ferdinand I. Lasso (1560, München–1609, München) oder sein gleichnamiger Sohn Ferdinand II. Lasso (1592, München–1636, München), als Autor bei St. Moritz in Betracht kommt, geht aus dem Inventartext nicht hervor. Vielleicht ist der Eintrag in dem Verzeichnis des Georgianums aus dem Jahr 1674, wo eine Magnificat-Komposition mit dem Vermerk „Ferdinandi de Lasso Filij Orlando di Lasso“ zweifelsfrei als Werk von Ferdinand I. identifiziert ist, ein entsprechender Hinweis (vgl. Brinzing, „Musikpflege am Collegium Georgianum“, S. 92).

⁶³ Haas, *Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt*, S. 112.

⁶⁴ Ebd., S. 110.

⁶⁵ Ebd., S. 111.

⁶⁶ Kirchenrechnung Zur Schönen Unserer Lieben Frau 1648, fol. 46ʷ.

Mandl, Maria (?-?)

Werke Inv. 1710:

Motetten, 6 partes

Marche, Franciscus de la (1611?, München–1676, Eichstätt?)

1649–1672 Hofkapellmeister in Eichstätt⁶⁷

Werke Inv. 1710:

Motette *Veni sancte spiritus*, 5 voc.: CCATB

Mayr, Caspar Georg (?-?)

Werke Inv. 1710:

Sonate, 4 voc.: 2 V., Va., Basso

Mayr, Rupert Ignaz (1646, Schärding–7. Februar 1712, Freising)

1670 als Violinist in Freising nachgewiesen, desgl. in Eichstätt, Regensburg, Passau u. München

1696 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Maria fidelis*⁶⁸

1706–1712 Hofkapellmeister in Freising

Werke Inv. 1710:

4 Lamento, 5 voc.: V. solo, 3 Va., Fagott

Sonate, 4 voc.: 2 V. con Viola e Basso Viola

Motette *Stellarum Aureo* „pro festo SS Trium Regum“, 4 voc.: A solo, cum 3 Instrum.

Mesander, Vincentinus (?-?)

Werke Inv. 1710:

Motetten

Mocchi, Johann Baptist⁶⁹ (1620, Marino / Rom–24. März 1688, Marino)

Schüler von Giacomo Carissimi

1648–1679 Hofkapellmeister in Neuburg / Donau

Werke Inv. 1710:

Pastorella, 10 voc.: 2 V., 2 Va., Fagott, 4 Clarini, Tympani

Motette *Liebes Schäflein*, 3 voc.: C solo, 2 V.

Motette *Beati estis*, 4 voc.: BB, 2 V.

Dicite laudem, 3 voc.: ATB

Motette *Congaudete*, 10 voc.: CCATB, 2 V., 2 Clarini, org.

Motette *Lucifer*, 15 voc.: CCATTB, 2 V., 2 Va., Bass, 4 Trompeten, Tympani

Exulta jubila, 4 voc.: B solo, 2 V., Bc, org.

Exulta vocem, 4 voc.: CC, 2 V.

⁶⁷ Hubert Unverricht, „Die Eichstätter Hofkapellmeister“, S. 100–102.

⁶⁸ Ruth Hofmann, „Jesuitentheater in Ingolstadt“, S. 175.

⁶⁹ Paul Winter, Eine deutsche Krippenkantate von Giovanni Battista Mocchi (1620–1688), Kassel / Basel 1956, hier: Einführung.

Psalm *Dixit Dominus*, 9 voc.: CATB, 2 V., Va., Fagott, org.

Antiphon *Ave Maria*, 4 voc.: ATB, org.

Te Deum, 11 voc.: CATB, 2 V., Va. Fagott, 2 Clarini, org.

Molitor, Valentin (15. April 1637, Rappertswil/ St. Gallen–4. Oktober 1713, Weingarten)

1685 Stiftskapellmeister in St. Gallen

Werke Inv. 1710:

Weihnachtsmäher, 11 partes (Verz. 1710, 1. Teil)

Moser, Mauritius (vor 1685?–?)

OSB

Mönch, als Komponist in Benediktbeuern nachgewiesen

Werke Inv. 1710:

Motetten, 8 partes

Motette *O Mater Dei*, 5 voc.: C solo, 2 V., 2 Va., org.

Antiphon *Alma redemptoris mater*, 6 voc.: T solo, 5 Instrum.

Antiphon *Salve Regina*, 7 voc.: B solo, 2 V., 2 Va., Violon, org.

Mückh (?–?)

Werke Inv. 1710:

O Tod, o Tod, 5 voc.: C solo, 2 V., Va., org.

Nicolai, Johann Michael (1629, Ulrichshalben bei Weimar–26. Januar 1685, Stuttgart)

ab 1655 Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle

Werke Inv. 1710:

Capriziae sonatae, 5 partes

Pez, Johann Christoph (9. September 1664, München–25. September 1716, Stuttgart)

1706 Herzoglicher Oberkapellmeister in Stuttgart

Werke Inv. 1710:

Sonate, 6 voc.: 2 V., Va., Fagott, 2 Clarini

Pfendner, Heinrich (um 1590, Hollfeld/ Oberfranken–1631?, Würzburg)

1618 Organist in Würzburg

Werke Inv. 1710:

Motetten, 5 partes

Philippi, Johann (?–?)

Werke Inv. 1710:

Missae

Piaso, Blasius (?–?)

Werke Inv. 1710:

Motetten, 6 partes

Piscator, Georg (1607, Passau–1660, Wien?)

1635 Berufung an die bayerische Hofkapelle

1643 Kapellmeister und Organist an der Schottenkirche in Wien

Werke Inv. 1710:

Motette *Ave singulare coeli ormentum*, 7 voc.: CATB, CATB, 2 V., 2 Va.

Plawen, Leopold von (um 1620, Innsbruck–um 1682, ?)

Benediktiner, Komponist und Verleger

Werke Inv. 1710:

Missa festivis, et 4 Exequialibus, 15 partes

Motetten, 7 partes

Prenz, Caspar (um 1635, München–20. August 1717, Eichstätt)

1672–1717 Hofkapellmeister in Eichstätt⁷⁰

Werke Inv. 1710:

Motette *Terribilis est locum*, 19 (16) voc.: voces conc., 2 V., 3 Va., 2 Clarini, 3 Tromb., BC (org.)

Litania Lauretana, 15 voc.: CCATB, con 5 Instrum. 4 Ripieno, org.

Prumer (?–?)

S. J.⁷¹

Werke Inv. 1710:

Psalm *Laudate pueri*, 4 voc.: B solo, 2 V., org.

Reichard, Pankratus (?–?)

Werke Inv. 1710:

Motette *Warum weinet Jesu so bitter*, 4 voc.: C solo, 2 V., org.

Litania Lauretana, 7 voc.: A solo, praeci, 4 capell, con Instrum.

Reichwein, Johann Georg (1640, Pressrath–um 1700, Regensburg)

1679–1691 Domkapellmeister in Regensburg

Werke Inv. 1710:

Cantate, voc.: CATB, 2 V., 2 Clarini, Tympani, org.

Reiner, Ambrosius (7. Dezember 1604, Weingarten–4. Juli 1672, Innsbruck)

Werke Inv. 1710⁷²:

Missae, 12 partes

Psalmi et Motetten, 9 partes

Reiner, Johann (?–?)

Werke Inv. 1710:

Motetten, 9 partes

⁷⁰ Hubert Unverricht, „Die Eichstätter Hofkapellmeister“, S. 102.

⁷¹ „SJ“ ist die Abkürzung für Societas Jesu (Gesellschaft Jesu), die Mitglieder werden zumeist als „Jesuiten“ bezeichnet.

⁷² Mehrere Werke von Ambrosius Reiner sind auch im Inventar des Georgianums aufgeführt. Vgl. Brinzing, „Musikpflege am Collegium Georgianum“, S. 84–91.

Riemele, Franz Ignaz (?-?)

UM Ing.: 16. November 1681, „Franciscus Ignatius Rimmel Neoburgensis Palatinus iuris utriusque studiosus“

Werke Inv. 1710:

Pastorella, 3 voc.: V., 2 Va., org.

Rocher, Ambrosius (?-?)

O. Aug. in monasterio Floriani (Augustinerstift St. Florian bei Linz?)

Werke Inv. 1710:

Miseremini mei, 8 voc.: CATB, con 4 Instrum.

Rosenmüller, Johann (um 1619, Ölsnitz/Vogtland–12. September 1684, Wolfenbüttel)

Werke Inv. 1710:

Sonaten, 11 partes

Sätterl, Gabriel (?-?)

Werke Inv. 1710:

Litania Lauretana, 12 voc.: CAATTBB, 2 V., 2 Tromb., org.

Sätzl, Christoph⁷³ (20. Mai 1592, Meersburg–13. April 1655, Hall/Tirol)

1621 Domkapellmeister in Brixen

1632 Hofkapellmeister in Hall/Tirol

Werke Inv. 1710:

Motetten

Sailer, Christian (?-?)

Werke Inv. 1710:

Motette *Salve Virgo egregia*, 12 voc.: CCC, 4 Ripieni, 5 Instrum.

Schmelzer, Johann Heinrich (um 1623, Scheibbs–1680, Prag)

1679 Hofkapellmeister in Wien

Werke Inv. 1710:

Sonate, 5 voc.: 2 V., 2 Va., Basso Viola

Sonate, 6 voc.: 2 V., 3 Va., Violon

Pastorella, 5 voc.: 2 V., 2 Va., org.

Pastorella, 5 voc.: 2 V., 2 Va., Basso cont.

Antiphon *Salve Regina*, 5 voc.: C solo, V. solo, 2 V., org.

Schweni, Felician (?-?)

Werke Inv. 1710:

Missae

Salve et alma et ave Regina, 5 partes

Magnificat, 4 partes

⁷³ Ebd., S. 85–88.

Sinsig, Ludwig Georg (?-?)

UM Ing.: 31. Oktober 1685, „Georgius Ludovicus Sinzig Neoburgensis Palatinus iuris utriusque studiosus pauper“

Werke Inv. 1710:

Sonate, 5 voc.: 2 V., 3 Va. con org.

Motette *O oliva fructivera*, 13 voc.: CCATB, 5 Instrum., 3 Ripieni, org.

Psalm *Beatus vir*, 5 voc.: T solo, 2 V., org.

Stadius, Abraham (?-?)

Werke Inv. 1710:

Motetten

Stadlmayr, Johann⁷⁴ (um 1570, Freising–12. Juli 1648, Innsbruck)

1604 Hofkapellmeister in Innsbruck

Werke Inv. 1710:

Missae, 18 partes

Psalmi et Motetten, 8 partes

Weihnachtslieder

Magnificat, 10 partes

Introitus

Steingriessler (auch Steingrübler), Johannes Georg (? , Allersberg-?)

R. P.

UM Ing.: 22. April 1688, „Joannes Georgius Steingriessler Allerspergensis Palatinum poesos studiosus pauper“

1698–1720 Domkapellmeister in Eichstätt

1706 Komponist der Musik zum Ingolstädter Jesuitentheater *Albani Tragoedia* (hier bezeichnet als „Eccl. Cathedr. Eystad. Capellae Mag. et Chori Vicarius“⁷⁵)

Werke Inv. 1710:

Mein Lobgedicht ich dir aufricht, 3 voc.: C solo, 2 V.

Stoss, Jacob Johann (?-?)

Werke Inv. 1710:

Sonata, 4 voc.: 2 V., Fagotto, org

Pastorella, 4 voc.: 2 V., Va. alta, org.

Taubenschmid, Ferdinand (?-?)

1669–1670? Augsburger Chorvikar

Werke Inv. 1710:

Psalm *Laudate pueri*, 7 voc.: CTB, 2 V., 2 Clarini, org.

Teybner, Johann Caspar (?-?)

Werke Inv. 1710:

⁷⁴ Ebd., S. 84–89.

⁷⁵ Hofmann, „Jesuitentheater in Ingolstadt“, S. 176.

Sonate, 4 voc.: 2 V., 2 Va.

Sonate, 5 voc.: 2 V., 3 Va., o. Tromb.

Torelli, Giuseppe (22. April 1658, Verona–8. Februar 1709, Bologna)

1698 Hofkapellmeister in Ansbach

Werke Inv. 1710:

Sonate, 4 voc.: 2 V., 1 Va. et Violon cum organo

Sonate, 4 voc.: 2 V. e Va. con Violon

Turibus Franciscus (?–?)

R. P.

Werke Inv. 1710:

Tandem audite me, 4 voc.: C solo, 2 V., Basso Viola (Verz. 1710, 2. Teil)

Valentini, Giovanni (1582/1583, Venedig–29./30. April 1649, Wien)

Werke Inv. 1710:

Missae et psalmi, 6 partes

Missa, 13 voc.: CCAATTBB, con 5 Instrum.

Victorin, Georg (um 1570, Hultschin / Schlesien–1639, München)

UM Ing.: 23.7.1588 „Georgius Victorinus Hultschinensis ex ducata opauicensis“⁷⁶

Musikdirektor bei St. Michael in München

Werke Inv. 1710⁷⁷:

Motetten, 4 partes

Vincentus, Caspar (um 1580, St. Omer–1624, Würzburg)

1618 Domorganist in Würzburg

Werke Inv. 1710:

Psalm *Laudate pueri*, 7 voc.: ATB, con 4 Instrum.

Vötter, Romanus (vor 1696, ?–?)

O. Sancti Spiritus Memmingae

Werke Inv. 1710:

Offertorium in festis Mauritij SS. Apostolorum Petri et Pauli, 5 voc.: CCATB et 2 V., 3 Va., 2 Clarini, Tympani, org.

Wagnereckh, Vitus Adam Ignatius (?–1702, Freising)

1671–1702 Hofkapellmeister in Freising

Werke Inv. 1710:

Missa Vina, 15 voc.: CCATB, 2 V., 3 Va., 2 Clarini, 2 Cornetti

Missa vita nostra brevis, 9 voc.: CATB, 2 V., 3 Va.

Wer ist Dir, 6 voc.: C Solo, 2 V., 2 Va., org.

Psalm *Confitebor*, 3 voc.: B solo, 2 V.

⁷⁶ Vgl. dazu Karl Batz, „Universität und Musik“, S. 120.

⁷⁷ Brinzing, „Musikpflege am Collegium Georgianum“, S. 90.

Wanner, Johann Leonhard

UM Ing.: 1645, „Joann Leonhard Wanner logicus“

1651/ 52 in Ingolstadt belegt⁷⁸

Werke Inv. 1710:

Antiphon *Ave Regina coelorum*, 12 voc.: CCATTB con 5 Va., org.

Widmann, Bartholomäus (?-?)

Werke Inv. 1710:

Prozessionale et 2 partes Antiphon musicum

Wielant, Johann Michael (?-?)

Werke Inv. 1710:

Sonate, 4 voc.: V solo, 2 Va., org.

Zamponi, Gioseffo (um 1600, Rom–Februar 1662, Brüssel)

1648 Leiter der musica da camera von Erzherzog Leopold Wilhelm in Brüssel

Werke Inv. 1710:

Motette *Gaudete pastores*, 4 voc. concert.: SATB, 2 V., 2 Va.

Psalm *Laudate Pueri*, 4 voc.: CCB, org.

Zellner, Georg (?-?)

Werke Inv. 1710:

Missa, 10 voc.: CATB, 2 V., 3 Tromb. cum org.

Motette *Misericordia Domini*, 5 voc.: CCATB, 5 Instrum., org.

Ziggeler, Georg (?-?)

UM Ing.: 1625, „Georgius Ziggeler Aulendorfensis logices, controversiarum et casuum conscientiae studiosus“

Werke Inv. 1710:

Missae, 12 partes

Bei beiden Teilen des Inventars sind darüber hinaus im Anhang vermerkt:

1. Teil:

1 Buch Passionis Dom. nostri Jes. Christ et lamentationes choralis

1 altes und neues Graduale, so zerrissen

1 Antiphonarium, zwei alte Psalteria

2. Teil:

1 Missal

1 Ritual

1 Paar Pauken

3 Violinen

1 Bratsche

1 Violon oder Pafsgegen

⁷⁸ Stadtarchiv Ingolstadt, R 50.

Bayern ist doch ein Orgelland. Zum Orgeljahr 2021

Wie andere Gebiete des süddeutschen Sprachraums stand Bayern bislang in Sachen Orgelkultur etwas abseits. Abgesehen von wenigen Touristen-Magneten wie den Riepp-Organen in Ottobeuren oder der lange Zeit weltgrößten Kirchenorgel im Passauer Dom waren einigen Spezialisten nur sporadisch Orgeln oder Örgelchen bekannt, auf denen man angeblich kaum mehr als Versettenliteratur spielen konnte. In neuerer Zeit kamen etliche spektakuläre Neubauten hinzu, vorwiegend in den städtischen Zentren. Mit berühmten Orgellandschaften wie dem Elsass oder den Niederlanden konnte der Freistaat im allgemeinen Bewusstsein lange nicht konkurrieren.

Dabei hat er mit seinen mehr als 5000 Organen eine überraschend große Vielfalt an Instrumenten seit dem 17. Jahrhundert zu bieten. Weil die Menschen gerade in der Fläche seit Generationen großen Wert auf die Ausstattung ihrer Gotteshäuser und damit die Gestaltung der Gottesdienste legten, entstand zwischen Mainfranken und dem Alpengebiet eine hoch differenzierte und kontinuierlich gepflegte Orgelkultur. Mit Einflüssen etwa aus Thüringen oder Italien ist sie in den Kosmos europäischer Orgelstile eingebunden und steht hinter der französischen oder norddeutschen Tradition keineswegs zurück. Die besondere Qualität süddeutscher Organen des 17. bis 19. Jahrhunderts liegt in ihrer hoch differenzierten Farbpalette im Grundtonbereich, deren nuancenreiche Einzelstimmen besonders reizvolle Mischungen ermöglichen.

Heute gibt es in Bayern etwa 40 Orgelbaubetriebe; sie beschäftigen zusammen rund 500 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Bereichen Neubau, Restaurierung und Pflege; gut die Hälfte ist im Bund Deutscher Orgelbaumeister e. V. (BDO) organisiert. Dominierten bis Ende des 20. Jahrhunderts wenige größere Firmen das Geschehen, so sind es heute überwiegend kleinere, oft hoch spezialisierte Werkstätten oder Alleinmeister. Nicht zu unterschätzen ist die Wechselwirkung: Viele Arbeiten im Land werden durch auswärtige, teilweise auch ausländische Orgelbauerinnen und Orgelbauer erbracht. Umgekehrt ist die Qualitätsarbeit ansässiger Werkstätten in anderen Gegenden und im (fernen) Ausland äußerst gefragt; dadurch ist die Musikszene Bayerns an einem ungemein regen kulturellen Austausch beteiligt. Schließlich fungiert eine fahrbare Orgel aus dem Freistaat regelmäßig als Botschafterin: Das auf einen LKW montierte

Werk der Firma Hoffmann & Schindler aus Ostheim vor der Rhön wird gerne für Freiluftveranstaltungen gebucht. Am 12. September 2021 „gastierte“ diese mobile Orgel auf dem Erfurter Hauptbahnhof: Zu Geräuschen einer Dampflok spielte Universitätsmusikdirektor David Timm aus Leipzig. – Neben Österreich gehört Bayern zu den Gebieten, in denen schon seit den 1980er-Jahren ein systematisches Orgel-Inventar erstellt wurde. Vom bayerischen Kultusministerium gefördert organisiert es die Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e. V. 1987 wurde unter der Ägide von Michael Bernhard die EDV eingesetzt. Heute ist die Orgeldatenbank Bayern über die Bayerische Staatsbibliothek abrufbar. Das Jahrbuch *Musik in Bayern* veröffentlicht regelmäßig Bilder und Kurzbeschreibungen neuer Instrumente und vermittelt damit zumindest repräsentativ die Orgelbautätigkeit im Land.

2008 riefen einige Landesmusikräte die Initiative „Instrument des Jahres“ ins Leben. Für 2021 wurde die Orgel ausgewählt; es ist besonders erfreulich, dass just zu diesem Anlass Bayern der Kampagne beiträgt. Dass dieses Orgeljahr zunächst vorwiegend digital etwa mit vielen Videos im Internet starten musste, ist kein Nachteil; Orgeln sind extrem nachhaltige Güter, für die wir uns auch noch begeistern, wenn kein elektronisches Betriebssystem mehr funktionieren sollte. Daher lohnt sich der Blick auf den überaus reichhaltigen Bestand besonders: Zum einen ist höchst erstaunlich, was sich alles an historischen Orgeldenkmälern auch nach zwischenzeitlicher Überformung erhalten hat. Zum andern verblüfft trotz schwieriger kirchlicher Situationen immer wieder das Engagement auch kleiner Gemeinden, erheblich in *ihre* Orgel zu investieren. Nicht zu vernachlässigen sind Orgelaktivitäten jenseits kirchlicher Räume.

Aus der Barockzeit

Technisch wie musikalisch kompliziert ist die Situation in der ehemaligen Abteikirche **Niederschönenfeld**. Wegen des Psallierchors auf der Rückempore verfügt die Orgel von Paulus Prescher (1683) über zwei Prospekte, zwei Spielanlagen und zwei Tönhöhen. Diese Anlage wurde durch Johannes Klais Orgelbau GmbH & Co. KG, Bonn, von 2017 bis 2019 unter Leitung des aus Würzburg stammenden Hans-Wolfgang Theobald soweit wie möglich und vertretbar auf ihren ursprünglichen Zustand zurückgeführt¹ – einschließlich ungleichstufiger Temperierung und früherer Stimmtonhöhen.

¹ Hans-Wolfgang Theobald, „Zwei Gesichter, zwei Spieltische, zwei Tönhöhen. Die Paulus Prescher-Orgel von 1683 in der ehemaligen Abteikirche von Niederschönenfeld“, *organ – Journal für die Orgel* 23/1 (2020), S. 36–41; Franz Körndle, „Der Nördlinger Orgelmacher Paul Prescher und seine Orgel in Niederschönenfeld“, *Musik in Bayern* 85 (2020), S. 87–105.

Ergänzend wurde für die heutige Liturgie- und Chorpraxis eine neue Begleit-Orgel durch Franz Schreier errichtet. – Die Firma Klais restaurierte 2020/21 außerdem die auf Balthasar Freiwiß zurückgehende Orgel in Rottenbuch.

Das Ortsmuseum in **Tutzing** wird auch künftig die sechsregistrige Orgel von Philipp Franz Schleich von 1720 beherbergen. Neben einem weiteren Exemplar im Stadtmuseum Regensburg ist es das einzige erhaltene Werk dieses Orgelbauers, der aus einer in Franken und der Oberpfalz tätigen Dynastie stammt. Die genaue Herkunft des Instruments ist ebenso unklar wie die Frage, wie es zunächst an das Ostufer des Starnberger Sees gelangte. Ende der 1950er-Jahre war es dem Gründungsdirektor des Tutzinger Gymnasiums, Johann Salomon, angeboten worden. Erst nach 1980 wurden die auf einem Dachboden gelagerten Teile entdeckt. Hausmeister Kurt Lorenz machte Pfarrgemeinderat Georg Voll-



muth auf den wertvollen Fund aufmerksam. Orgelbaumeister Dieter Schingnitz fand in der Windlade eine Inschrift, welche die Urheberschaft Schleichs und damit die Sensation bestätigte. Das Werk wurde dann in der Nikolauskirche auf der Ilkahöhe (Oberzeismering) aufgestellt und instandgesetzt. Die mitteltönige Temperierung, die kurze Oktave und die ungewöhnliche Stimmtonhöhe (ca. ein Halbton über $a' = 440$ Hz) der kleinen Barockorgel erschwerten das Zusammenwirken mit Musikerinnen und Musikern in der für Kasualien genutzten Kirche; deshalb wurde von privater Seite eine neue Orgel aus der Werkstatt Stefan Heiß aus Füssen für diesen Ort gestiftet. Die Schleich-Orgel erhielt 2018 ‚Asyl‘ im Museum. Glücklicherweise sind Verkaufspläne der Gemeinde vom Tisch; beabsichtigt ist die denkmalgerechte Restaurierung des wertvollen Instruments. Zu ihrem 300. Geburtstag war es trotz Pandemie in einem Freiluftkonzert zu hören; weitere Präsentationen sollen folgen.

Abb. 1: Tutzing, Philipp Franz Schleich, 1720;
Foto: Helene von Rechenberg.

Ein außergewöhnlich großer Bestand an unverändertem Pfeifenwerk von Johann Christoph Egedacher (1697) bzw. Johann Konrad Brandenstein (1740) hat sich in der ehemaligen Abteikirche **Raitenhaslach** bei Burghausen² erhalten, obwohl das Instrument 1904 durch Martin Hechenberger auf pneumatische Kegelladen umgerüstet wurde. Es wäre ein herber Verlust, die 72 Prozent barocker Klangsubstanz zugunsten einer bestenfalls durchschnittlichen Technik preiszugeben, würde hier der sogenannte ‚gewachsene Zustand‘ konserviert werden. Die Orgelbauerfamilie Egedacher zählte zur Elite im süddeutschen Raum. Von Brandenstein sind mittlerweile über 60 Arbeiten nachgewiesen, sodass auch ihm hohe Bedeutung zukommt. Schließlich lassen sich viele Details der Anlage von 1740 in Raitenhaslach an Spuren wie Spielschrank oder Balggestellen zweifelsfrei rekonstruieren. Die Voraussetzungen, eine der größten Barockorgeln Oberbayerns zurückzugewinnen, sind in Raitenhaslach günstiger als etwa in Attel, wo ein durchaus gelungener Neubau die ursprüngliche Situation adaptierte.³



Abb. 2: Raitenhaslach, Christoph Egedacher, 1697; Johann Konrad Brandenstein, 1740; Foto: Archiv des BDO.

² Markus Zimmermann, „Wertvolle Pfeifen müssen zur Geltung kommen. Der außergewöhnlich große barocke Pfeifenbestand der Orgel in der ehemaligen Abteikirche Raitenhaslach ist akut gefährdet“, *organ – Journal für die Orgel* 1 (2021), S. 8–9.

³ *Musik in Bayern* 83/84 (2017/18), S. 223–235.



Abb. 3: Markt Nordheim, Johann Bernhard Ehrlich, 1786; Foto: Orgelbau Waltershausen.

Mit ihren auffallend vielen Grundstimmen zeichnet die einmanualige Orgel (1786) in der Dorfkirche von **Markt Nordheim** (Mittelfranken) bereits den Wandel vom galanten Stil zur Frühromantik nach. Ihr Erbauer, Johann Bernhard Ehrlich, griff sowohl fränkische als auch thüringische Traditionen auf. Die Wiederherstellung führte die Werkstatt Orgelbau Waltershausen (Thüringen) aus, die mit diesem auch im Bach-Umkreis verbreiteten Orgeltyp besonders vertraut ist. Diese Werkstatt hat sich unter anderem durch die Rekonstruktion spätbarocker Balganlagen und durch die sensible Intonation charakteristischer Grundstimmen einen Namen gemacht.⁴

Romantik und die Folgen

Schier unerschöpflich ist der Reichtum an Orgeldenkmälern der Romantik in Bayern, der sich nach Jahrzehnten der Vernachlässigung nun wieder großer Be-

⁴ *Die Ehrlich-Orgel zu Markt Nordheim. Festschrift zur Einweihung der Johann Bernhard Ehrlich-Orgel nach der Restaurierung durch Orgelbau Waltershausen 2018*, hrsg. vom Evang.-Luth. Pfarramt St. Georg, Markt Nordheim [2018].

liebtheit erfreut. Dabei waren es vor allem die „Orgelbau-Anstalten“ der Gründerzeit, die sowohl in den Städten als auch in der Fläche teilweise mehrere hundert Instrumente errichteten: Steinmeyer (Oettingen), Strebel (Nürnberg), Bittner (Eichstätt), Maerz (München), Schlimbach (Würzburg), Koulen (Augsburg u. a.), Hindelang (Ebenhofen) oder Siemann (Regensburg bzw. München). Neben der orchestralen Erweiterung des Registerfundus wurde im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert mit Pneumatik und Elektrizität als Alternative zur rein mechanischen Steuerung experimentiert. Exemplare nahezu aller Größen und Systeme sind inzwischen mustergültig restauriert, so in St. Elisabeth, Nürnberg, St. Nikolaus in Übersee und St. Otto in Bamberg. Weitere Schätze dieser Zeit harren noch ihrer Würdigung oder sind eingelagert, etwa in den Orgelmuseen von Valley oder Kelheim. – Aus heutiger Sicht schwer verständlich ist, weshalb noch 1982 die große Koulen-Orgel von 1914 für St. Martin in Landshut ersetzt werden musste. – Wurde das neue Werk gelegentlich hinter historischen Fassaden eingebaut, so wurden andernorts geradezu monumentale Aufbauten in allen Facetten des Historismus und im Geiste des Jugendstils geschaffen.

Ein originelles Gesamtkunstwerk der Gründerzeit ist in **Augsburg-Göggingen** zu bewundern. Der Schreiner Friedrich Hessing (1838–1918) hatte zunächst im aufstrebenden Unternehmen von Georg Friedrich Steinmeyer die Abteilung für Harmonien aufgebaut. Ab 1867 konstruierte er orthopädische Prothesen. Damit war er so erfolgreich, dass er 1868/69 eine Heilanstalt einrichtete. Für diese entwarf er eigens eine außen neobarocke und innen nach Vorbildern der englischen Gotik gestaltete Kirche samt Orgel. Letztere wurde 1896 von Steinmeyer als op. 566 gebaut und erhielt auf der „Bayer. Landes-Industrie-Gewerbe- und Kunstausstellung“ in Nürnberg eine goldene Medaille.⁵ Es handelt sich um ein kleineres, zweimanualiges Werk; auf einem weiteren Manual ist eine Physsharmonika (Harmonium-Zungenregister mit Windschweller) spielbar.

Ein besonders aussagekräftiges Beispiel des spätrömantischen Orgelbaus entstand 1915 in der kurz zuvor errichteten neuen Kirche St. Margaret in **München-Sendling**. Passend zum neobarocken Bau entwarf Architekt Franz Xaver Bömmel eine Orgelfassade, die sowohl die Emporenbögen als auch das Westfenster einbezieht. Leopold Nenninger und der aus der Schweiz stammende Albert Moser schufen ein 57-registriges Werk, das neben orchestralem Registerfundus bereits Ideen verschiedener Reformbestrebungen wie hohe Teiltöne aufgriff; selbstverständlich bot das monumentale Instrument alle damals gängigen Spiel- und Registrierhilfen. – Vor allem die Rückwand der Kirche wurde im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt, was für den Wiederaufbau der Orgel erhebliche

⁵ Hermann Fischer, *Die Orgelbauerfamilie Steinmeyer in Oettingen. In memoriam Theodor Wohnhaas (1922–2009)*, Berlin 2001, insbes. S. 384f.



Abb. 4: München-Sendling, St. Margaret, Leopold Nenninger und Albert Moser, 1915, Zustand 2020; Foto: Ran Keren.

Konsequenzen zeitigte; diverse ‚Providurien‘ vermochten nie wirklich zu überzeugen. Trotz Plünderung und Veränderungen hat sich jedoch eine beachtliche Klangsubstanz von 1915 erhalten. Die Kompletterneuerung von 2019/20 in einer Kooperation der Münchner Werkstätte Kaps mit Orgelbau Klais zieht geradezu die Quintessenz aus der Orgel- und Musikgeschichte von St. Margaret in den letzten 100 Jahren: Gewonnen wurde ein stattlicher und vielseitiger Klangkörper an einer für die Kirchenmusik Münchens wichtigen Stelle. Er enthält Materialien aus allen Baustufen, ergänzt um teilweise bereits länger geplante Register und technische Möglichkeiten. Der monumentale Freipfeifen-Prospekt enthält neben der Domorgel den einzigen sichtbaren 32'.⁶

Auch in Bayern brachte die Zwischenkriegszeit einen weiteren Boom im Orgelbau, begründet unter anderem durch das enorme Wachstum der Großstädte. Die Elektrotechnik machte es nun möglich, in großen Räumen mehrteilige Orgelanlagen zu realisieren, die von einem Zentralspieltisch aus steuerbar sind.

⁶ Christian Bischof (Hrsg.), *Die große Margaretenorgel München-Sendling*, München 2020 [ausführliche Festschrift].

Neben Passau entstanden solche Systeme im Würzburger Dom, in St. Lorenz in Nürnberg und in der Abteikirche Schweiklberg. Äußerlich kennzeichnen die sogenannten Freipfeifen-Prospekte diese Epoche: Im Sinn der neuen Sachlichkeit wurde auf Gehäusebauten verzichtet und das Klangmaterial offen arrangiert. Ein Beispiel hierfür ist die unter dem Einfluss des Nationalsozialismus 1936 als opus 1627 in der Minoritenkirche **Regensburg** eingebaute mehrteilige Steinmeyer-Orgel, 2020 durch Hermann Eule Orgelbau Bautzen restauriert.

Nach 1945

Die Jahre nach 1945 brachten zwar eine große Zahl von Kirchen- und Orgelneubauten, doch führte die Euphorie auch zu im Nachhinein bedauerlichen Verlusten: Orgeln mit Substanz des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts wurden oft voreilig umgeformt oder ganz beseitigt. Gefragt waren vor allem in den neuen und wieder hergerichteten Kirchen zunächst weiterhin Freipfeifenprospekte, ab den späten 1950er-Jahren dann schlichte Schreingehäuse. Das Klangkonzept orientierte sich an der sogenannten Orgelbewegung, deren Vertreter in der Folge von Singe- und Liturgiebewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts die norddeutsche Barockorgel als Ideal propagierten. Kennzeichen jener Instrumente ist eine starke Betonung der hohen Lagen und Mixturen; der Grundtonbereich wurde besonders ausgedünnt. Ein Beispiel hierfür ist die von Karl Richter geplante Ott-Orgel der Markuskirche in München aus dem Jahr 1967, renoviert 2021 durch Reinhard Frenger.

Seit etwa den 1970er-Jahren ist eine größere stilistische Vielfalt im Orgelbau zu beobachten. Merkmale auswärtiger Orgellandschaften wurden nun exakter studiert und als ganze Instrumente adaptiert oder zumindest teilweise integriert. So finden wir zunehmend Nachbildungen etwa norddeutscher oder französischer Zungenstimmen in den Instrumenten. Eigens zu erwähnen sind hierbei jene Orgeln, mit denen eine Annäherung an die Klangwelt von Johann Sebastian Bach gesucht wird. Zu den neueren Exemplaren zählt die (teilweise) Rekonstruktion der dreimanualigen Wiegleb-Orgel von 1738⁷ in der St.-Gumbertus-Kirche in **Ansbach** durch die Gebr. Reil aus Holland (2007). An ihr zeigt sich die Affinität von kurpfälzisch-fränkischer und thüringischer Bautradition: Mit seiner großen Besetzung reicht dieser protestantisch-mitteldeutsche Orgeltyp weit über die damals üblichen Klangschemata hinaus. Logische Fortsetzung dieses musikalischen Konzepts ist die 2020 durch Hendrik Ahrend (Leer / Ostfriesland) fertiggestellte

⁷ Egert Pöhlmann (Hrsg.), *Festschrift zur Einweihung der rekonstruierten Orgel von Johann Christoph Wiegleb (1735) in der ehemaligen Hof- und Stiftskirche St. Gumbertus zu Ansbach am 17. Juni 2007*, Ansbach 2007.



Abb. 5: München, Hochschule für Musik und Theater, Rowan West, 2019; Foto: Michael Frömbgen.

„Bachorgel“⁸ in der Dreieinigkeitskirche Regensburg, die viele Aspekte des Ansbacher Instruments aufgreift. Dagegen repräsentiert das von Rowan West, einem aus Australien stammenden und in Ahrweiler ansässigen Orgelbauer, 2019 in der Hochschule für Musik und Theater in München errichtete Werk⁹ gleichsam den Kernbestand einer zweimanualigen Orgel von Gottfried Silbermann. Ein Instrument, das Studierenden möglichst authentische Bedingungen für das Bach-Spiel bietet, fehlte dort bislang; die wohltemperierte Stimmung und die Keilbaldanlage sind wesentliche Parameter für ein Klangbild, wie es der Thomas-kantor erlebt haben dürfte.

Die Werkstatt West ist bekannt für ihre konsequente Anwendung historischer Herstellungstechniken; seit einigen Jahren ist dort der aus Landshut stammende Christoph Weber maßgeblich verantwortlich.

Waren mehrteilige Großorgeln Jahrzehnte hindurch als monströs verachtet worden, so wird es seit Kurzem wieder geschätzt, auf diese Weise Musik räumlich, dreidimensional zu erleben; viele Kompositionen der Spät- und Nachromantik rechnen sogar mit Echowirkungen oder Fernwerken. Die von Hermann Eule Orgelbau (Bautzen) 2020 erstellte Anlage in der Basilika St. Jakob in **Straubing** zeugt mit Haupt-, Chor- und Fernorgel von diesem neuerlichen Trend. Neben

⁸ Bachorgel Regensburg – Förderverein e. V. (Hrsg.), *Die Bachorgel in der Dreieinigkeitskirche Regensburg*, Regensburg 202 [Festschrift]; *Bild und Disposition Musik in Bayern* 85 (2020), S. 212.

⁹ *Die neue West-Orgel in der Hochschule für Musik und Theater München*, hrsg. von ders., München 2019.

einigen Registern und dem Hauptprospekt der Maerz-Orgel von 1898 wurden Elemente der englischen bzw. amerikanischen sinfonischen Orgeltradition übernommen: das extrem leise Labialregister „Erzähler“ oder das auf hohem Winddruck stehende „French Horn“.¹⁰

Von diesen klassischen Orgelanlagen zu unterscheiden sind Orgelensembles, die gleichsam arbeitsteilig und nicht zentral steuerbar für musikalische Stilvielfalt in großen Räumen sorgen. Diesem Prinzip folgt die im Herbst 2021 vollendete Orgeltrias¹¹ in der Basilika St. Lorenz in **Kempten**. Bereits Franz Xaver Lehrndorfer (1889–1954) und sein Sohn Franz (1928–2013, später Münchner Domorganist und Hochschullehrer) hatten um 1940 große Pläne: Die Walcker-Orgel von 1865 war daraufhin von der Firma Zeilhuber 1940 umgebaut worden. Im Zuge der jetzigen Neuordnung durch Orgelbau Lenter (Sachsenheim / Württemberg) wurde ihr klanglicher Kern, der die Streicherstimmen betont, wieder herausgearbeitet, wobei die Zusätze von 1940 größtenteils beibehalten wurden. Gleichzeitig wurde nun die technische Anlage, insbesondere das Windsystem, erheblich verbessert. Vom Hauptspieltisch auf der Westempore ist außerdem die Orgel im Barockgehäuse an der nördlichen Chorwand spielbar. Es handelt sich um ein neues Instrument im Geiste süddeutscher Vorbilder des 18. Jahrhunderts, wie sie Eberhard Friedrich Walcker als Grundlage seines musikalischen Konzepts kannte. Losgelöst von diesem den langen Kirchenraum füllenden und sich stilistisch ergänzenden ‚Duo‘ wurde in das ebenfalls historische Symmetriehäuser auf der Südseite ein weiteres Instrument eingebaut, das konsequent an der (monastischen) Musikpraxis des 17. Jahrhunderts ausgerichtet ist. Es wurde von Rowan West gebaut und verfügt über eine nahezu mitteltönige Temperierung, in Bass- und Diskant geteilte Register und eine Keilbalg-Anlage.

Experimente

„Viele Orgeln sehen ja immer noch aus wie Raddampfer aus dem 19. Jahrhundert“, spottete ein Mitarbeiter im Bauamt des Bistums Würzburg. Womöglich bewirkte dieser Ausspruch ab den 1990er-Jahren etliche Orgelneubauten in Franken mit teilweise im Kontext der Kirchengestaltung entstandenen bemerkenswerten Prospekten. Dieses progressive Vorgehen machte auch in anderen Landesteilen Schule; aus der zurückliegenden Dekade seien drei Beispiele genannt: Die Orgel im Mutterhaus der Barmherzigen Schwestern in **Augsburg**¹² errichtete 2014 die in Buchloe, jedoch auch im Vatikan und in den USA tätige Werkstatt von Robert

¹⁰ Disposition und Fotos *Musik in Bayern* 85 (2020), S. 213f.

¹¹ Ein Orgelführer ist in Vorbereitung.

¹² Bild und Disposition *Musik in Bayern* 78 (2013), S. 180.



Abb. 6: Holzkirchen, St. Josef, Wilhelm Stöberl, 1984; Reinhard Frenger, 2018; Foto: Reinhard Frenger.

Wech. Hier kam es darauf an, den Klangkörper und vor allem den Spieltisch so in die neuzeitliche Architektur zu integrieren, dass das Instrument bevorzugt im Stundengebet des Konvents eingesetzt werden kann.

Die Form eines ungleichmäßigen Kegels hat die neue Pfarrkirche St. Josef in **Holzkirchen**; sie entstand 2016 nach einem Entwurf von Architekt Eberhard Wimmer. Hier lautete 2018 die Aufgabe für das Team von Reinhard Frenger, den technischen Neubau der in die Höhe ausgerichteten Vorgängerorgel (Wilhelm Stöberl, 1984) so zu platzieren, dass er ebenerdig, mit allen Teilwerken auf einer Ebene, außerdem der Wandkrümmung und der Kegelform folgend unterzubringen war. Die vormals übereinanderstehenden Windladen wurden radial in Höhe des Kranzgesimses angeordnet. Stahlgitter lassen die einzelnen Teilwerke dahinter erahnen, ohne zu viel Technik wie etwa die Schwelljalousien zu zeigen. Der hinzugefügte Violonbass steht ebenerdig hinten im Untergehäuse. Die Holzwaben-Konstruktion bewirkte zunächst eine etwas trockene Akustik. Nachträglich wurden die Holzflächen zwischen den Stegen mit kleinen Öffnungen versehen; überraschenderweise führte dies zu einem für Wort und Musik gleichermaßen angenehmen Raumklang. So konnte die Intonation von 1984 den neuen Verhältnissen erfolgreich angepasst werden.

In die Höhe ausdehnen konnte dagegen Jürgen Lutz aus Feuchtwangen 2019 seine neue Orgel¹³ für die **Martha-Kirche** (wo übrigens einst die Meistersinger probten) nahe des Nürnberger Hauptbahnhofs. Das seit dem 19. Jahrhundert der reformierten Diasporagemeinde dienende Gotteshaus war 2014 ausgebrannt. Abermals entschied man sich für einen Orgelstandort auf der Rückempore und opferte sogar das große Fenster. Da die Empore jedoch nur eine geringe Tiefe aufweist, mithin die Grundfläche für die Orgel minimal ist, wurden die beiden Manualwerke übereinander angeordnet, ohne dass dies im Prospekt sichtbar ist. Dieser gleicht einem Bilderrahmen im Hochformat. Sein Dekor ist die Musik selbst: zwei hintereinanderstehende Reihen von klingenden Pfeifen mit gegenläufigen Mündungs- und Labienlinien. Für weitere Belebung sorgt allein der jeweils unterschiedliche Einfall von Tages- oder Kunstlicht. – Diese Beispiele zeigen, dass neben einer profilierten musikalischen Gestaltung die Zusammenarbeit zwischen Architekten und Orgelbauern an Bedeutung zunimmt.

Von den außerkirchlichen Orgelstandorten sei hier stellvertretend der Sophienaal in der Oberfinanzdirektion München genannt. Diese nach den Kriegszerstörungen gefragte Ausweichspielstätte erhielt bereits 1948 eine Orgel aus dem Haus Steinmeyer, die für die Heilig-Geist-Kirche in Heidelberg gedacht war; das Instrument wurde unlängst durch die Werkstätte Münchner Orgelbau Johannes Führer wieder spielbar gemacht.

Markus Harder-Völkman erweckte 2012 jene Orgel im Lichthof der Ludwig-Maximilians-Universität („Weiße-Rose-Orgel“) wieder zum Leben, die traditionell die Feierlichkeiten zum Gedenken an die Geschwister Scholl begleitet. Auch diese Orgel stammt von Steinmeyer (1960, opus 1999) und wurde vom damaligen Universitätsmusikdirektor Rudolf Zöbeley geplant; in den 1990er-Jahren war der Spieltisch abgetrennt worden.

Soeben durch Siegfried Schmid (Knottenried bei Immenstadt) reaktiviert und restauriert wurde die Steinmeyer-Orgel (1972) in der Kongresshalle Augsburg.

Auch an den drei verbliebenen Hochschulen, an denen das Fach Orgel gelehrt wird, hat sich in puncto Instrumentenausstattung in letzter Zeit etwas getan. So erhielt die Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg eine Reihe neuer Orgeln einheimischer und auswärtiger Werkstätten. Jüngstes und wohl experimentellstes Medium größeren Umfangs für Forschung und Lehre ist die 2016 gebaute Klais-Orgel¹⁴ im Konzertsaal der Hochschule für Musik **Würzburg**. Auf 45 Registern stehen die wichtigsten Grundfarben zahlreicher europäischer Orgeltraditionen verschiedener Zeiten zur Verfügung; die

¹³ Bild und Disposition *Musik in Bayern* 84 (2019), S. 286.

¹⁴ Christoph Bossert, „Konzeption und Disposition der neuen Klais-Orgel in der Hochschule für Musik Würzburg“, *Ars Organi* 66 (2018), S. 87–93.



Abb. 7: Klais-Orgel im Konzertsaal der Hochschule für Musik Würzburg, 2016; Foto: Achim Seip.

Studierenden sollen somit inspiriert werden, die für die jeweilige Literatur gewünschten Tönungen zu erkunden. Die Einzeltonsteuerung auf Kegelladen erlaubt es, diesen Fundus per Transmission und Extension mehrfach auszuwerten. Die elektrischen Proportionalmagnete übertragen die Spielimpulse schrittweise, sodass sowohl eine differenzierte Artikulation als auch experimentelle Wirkungen möglich sind. Ergänzt wird das Spektrum durch zahlreiche Spielhilfen und Sonderfunktionen. Zu wünschen bleibt, dass das noch ausstehende Zusatzwerk mit einigen für die Hochromantik wichtigen Stimmen bald realisiert werden kann. Zum Orgeljahr 2021 wurden auf Initiative von Professor Christoph Bossert Bundes- und Landesmittel freigegeben, mit denen eine Digitale Lehrbibliothek (DLB) aufgebaut wird. Sie enthält Lehrvideos für den Unterricht zur historischen zeitgenössischen und innovativen Orgelmusik.

Mit erheblichen Eigenleistungen örtlicher Kirchenmusiker und Verantwortlicher in den jeweiligen Gemeinden entstehen derzeit im Bistum Augsburg Chorgelnen, so in Memmingen, St. Josef und Augsburg, St. Elisabeth. Dabei finden andernorts abgelegte Orgeln eine neue Bestimmung und Wertschätzung. Die riesigen Kirchen werden inzwischen häufig für Gottesdienste und Veranstaltungen im kleineren Kreis genutzt, für deren musikalische Gestaltung eine einzige, weit entfernte Klangquelle wenig zuträglich ist.

Fazit

Wie bereits die Auszeichnung von Orgelbau und Orgelmusik aus Deutschland als immaterielles Kulturerbe der Menschheit durch die UNESCO 2017 ist auch das Orgeljahr 2021 als weitere Einladung zu verstehen, die grenzenlose Vielfalt des Phänomens Orgel sicht-, hör- und fühlbar zu machen; am größten, vielseitigsten und innovativsten Musikinstrument gibt es optisch, technisch und vor allem klanglich ungemein vieles zu entdecken. Bayern hat in allen Facetten – Neubau, Restaurierung, Rekonstruktion, Umgestaltung, Translozierung – vieles zu bieten. Einiges davon wird während der 68. Internationalen Orgeltagung der Gesellschaft der Orgelfreunde e. V. (GdO) zu erleben sein, die unter der Leitung von Professor Franz Körndle vom 31. Juli bis 6. August 2022 in Augsburg stattfinden wird. – In vielen Betrieben ist die Nachfolge ungeklärt und es fehlt an Nachwuchs. Beides lässt sich mit dauerhaftem und breitem Interesse am Kulturgut Orgel zumindest abfedern. Nur so können letztlich das Fachwissen und die jahrhundertelange Erfahrung rund um den Orgelbau erhalten werden. Vor dem Hintergrund zunehmender Standardisierung sind die durch die Orgelkunst gesetzten individuellen Akzente besonders gefragt.

Abstract:

Mehr als 5000 Orgeln des 17. bis 21. Jahrhunderts zeugen in Bayern von der enormen stilistischen Vielfalt dieser Instrumente. Rund 40 Fachbetriebe im Freistaat befassen sich mit der Rekonstruktion und Restaurierung historischer Werke, aber ebenso mit fantasievollen Neu- und Umbauten. Hinzu kommt ein reger kultureller Austausch: Die fachliche Leistung einheimischer Firmen ist in anderen Regionen und auch im (fernen) Ausland sehr gefragt; umgekehrt setzen auswärtige Werkstätten in Kirchen, Konzertsälen und Ausbildungsstätten zwischen Mainfranken und Alpenrand künstlerisch wertvolle Akzente.

Die hier in Text und Bild vorgestellten Beispiele vermitteln, wie stark sich einzelne Orgeln in ihrem technischen Aufbau sowie ihrer klanglichen und äußeren Gestaltung unterscheiden. Sie zu erhalten und sinnvoll zu nutzen erfordert daher stets eigens ausgearbeitete Konzepte. Damit es aber nicht bei einer bloßen Bestandswahrung für das von der UNESCO 2017 als immaterielles Kulturerbe ausgezeichnete Gut bleibt, muss das größte, vielfältigste und innovativste Musikinstrument im Bewusstsein einer großen Öffentlichkeit präsent bleiben. Einige Landesmusikräte haben die Orgel 2021 als „Instrument des Jahres“ ausgewählt. Es gilt nun, die einfallsreichen Aktivitäten dieses „Orgeljahres“ als Initialzündung zu betrachten und in kreativer Weise fortzusetzen und auszubauen.

Zum Tod des Musikdenkers Reinhold Schlötterer

Der Musikwissenschaftler Dr. Reinhold Schlötterer ist am 17. September 2021 in seiner Heimatstadt München gestorben. Er war ein Vorbild: als Mensch, als Lehrer, als Wissenschaftler, als Denker.

Wie kann man ihn als Menschen beschreiben? Er war sehr umgänglich, stets freundlich, seinen Mitmenschen zugewandt, liebte Gespräche im kleinen Kreis Gleichgesinnter. Keinesfalls war er ein Stubengelehrter. Umfassend gebildet und sachverständig war er nicht nur in der Musik, sondern auch in der Kunstgeschichte. Er beherrschte viele Sprachen: Alt- und Neugriechisch, Latein, Italienisch, Englisch, Französisch; für seine Feldforschungen im Mittelmeerraum lernte er noch Türkisch. Sehr sensibel reagierte er auf Dichtung, vor allem wenn aus ihr Musik wurde. Italienische Madrigale und Opernlibretti, deutsche Gedichte und besonders die Sprachkunst von Hofmannsthal liebte er. Weil er stets nach Zusammenhängen und übergreifenden Entwicklungen suchte, war ihm die europäische Kultur- und Geistesgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart selbstverständlich präsent. Dabei fiel mir immer seine bescheidene Grundhaltung auf. Er hatte es nicht nötig, sein überlegenes Wissen vorzuführen.

Die Beschäftigung mit Musik war seine Lebensaufgabe. Ich habe mich gefragt, was der innerste Antrieb für sein intensives, reiches, Tag für Tag von Musik erfülltes Leben war. Vor drei Jahren habe ich ihn einmal nach seiner Kriegswundung gefragt, von der er sonst nie sprach. In Russland hatten Granatsplitter seinen ganzen Rücken aufgerissen und innere Organe verletzt. Die Ärzte hielten ihn für unrettbar verloren. Seit der Corona-Pandemie kennt man wieder den Begriff der *Triage*: Behandelt wird nur, wer voraussichtlich durchkommen wird. Er selbst sagte mir: „Ich verdanke mein Leben den Krankenschwestern im Meininger Lazarett, die mich hingebend gepflegt haben. Sie wollten einen jungen Menschen von 18 Jahren nicht sterben lassen.“ Dies nach dem Trauma des nahen Todes neugeschenkte Leben wollte er bewusst leben – ein *Carpe diem* für volle 75 Jahre. Für ihn wie für seine Frau Roswitha war Musik eine existenzielle Sache. – Im Jahr 1980 hat er mich zu einer Probe des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks im Herkulesaal mitgenommen. Wir saßen nebeneinander im Rang links, mit guter Sicht auf Dirigent und Orchester. Georg Solti probte *Les Préludes* von Franz Liszt. Ich war fasziniert von der pantherhaften Körpersprache, mit der Solti

das Orchester antrieb, und sagte das auch. Schlötterer schwieg eine Weile. Dann, ziemlich leise: „Ich ertrage das nicht.“ Hatte ich was Falsches gesagt? Nein! Allmählich dämmerte mir, dass das sieghafte Finalthema von *Les Préludes* seit dem Russlandfeldzug die Wehrmachtsberichte im Rundfunk einleitete.

Reinhold Schlötterer hat das Orgelspiel bei Prof. Michael Schneider gelernt, der seinerseits bei Rudolf von Ficker studiert hatte und Kirchenmusikdirektor an der Markuskirche war. Sein Hauptfach an der Universität München war Musikwissenschaft, als Nebenfächer studierte er Byzantinistik bei Franz Dölger und Philosophie bei Ernesto Grassi. Dem jungen Organisten ging Bach über alles. Er wollte deswegen seine Doktorarbeit über „Durchführungstechnik bei Bach“ schreiben. Wo gemeinhin die Barockmusik und die Wiener Klassik als zwei grundverschiedene Epochen gelten, sah er Gemeinsamkeiten im musikalischen Satz. Sein Doktorvater Rudolf von Ficker brummte ihm aber ein ganz anderes Thema auf: *Die kirchenmusikalische Terminologie bei den griechischen Kirchenvätern*. Trockener und musikferner kann ein Promotionsthema nicht sein. Ficker wollte Schlötterers Griechischkenntnisse ausnützen und sah die Promotion als Zuarbeit für sein eigenes Hauptwerk über die *Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit* – das Fragment geblieben ist. Insgesamt wirkte Rudolf von Ficker, der unter den Repressionen der strammen Nazis an der Universität gelitten und in dieser Zeit nichts veröffentlicht hatte, auf Schlötterer „resigniert“.

Aufgrund der Dissertation wurde Schlötterer ein Kenner der byzantinischen Notation. Seine zahlreichen Rezensionen in der weltweit gelesenen *Byzantinischen Zeitschrift* und Kongressvorträge machten ihn bis in die 1970er-Jahre in der Byzantinistik bekannter als in der Musikwissenschaft. Mit Jørgen Raasted und anderen Byzantinisten war er eng befreundet. Eine seiner Rezensionen beginnt so: „Im Gegensatz zu der älteren, weithin an fertige Lösungen glaubenden byzantinischen Musikforschung [...] setzt sich seit einiger Zeit [...] die Haltung eines besonnenen Sondierens innerhalb genau umgrenzter Problemkreise durch.“¹ Das ist ein typischer Schlötterer-Satz, der sich bruchlos auf die ganze Musikwissenschaft übertragen lässt, so wie er sie verstand.

Als Thrasybulos Georgiades 1956 nach München berufen wurde, hat er Schlötterer als „Konservator“ (der eigenartige Titel haftete an der etatmäßigen Planstelle) am musikwissenschaftlichen Institut angestellt. Georgiades entwarf ein Pflichtprogramm des Musikwissenschaftsstudiums: die sogenannte *Historische Satzlehre*. Die konventionellen Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre üben mit ihren schulmäßigen Begriffen nur oberflächliche „fertige Lösungen“ ein. Georgiades und Schlötterer wollten dagegen einen unverstellten

¹ Rezension von J. Raasted, „Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts“, in: *Byzantinische Zeitschrift* 62 (1969), S. 88.

Blick auf die historische Wirklichkeit von Kompositionen eröffnen. Die 1000 Jahre abendländischer Musikgeschichte waren in Epochen gegliedert: *Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit* (mit Aufführungsversuchen) – *Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie* (Palestrinasatz; mit Vokalem Ensemble) – *Bach-Choral*. Diese Kurse unterrichtete Schlötterer von 1956 bis 1990 und leitete auch das Vokale Ensemble bis 1972, bis Theodor Göllner eine eigene Planstelle für Institutschor und -orchester erwirken und mit Rudolf Nowotny besetzen konnte. Die Kurse in *Generalbass* und *Partiturspiel* übernahm Roswitha Schlötterer-Traimer, seine Frau, eine hervorragende Pianistin.

Wer das randständige Fach Musikwissenschaft wählt, tut das, weil er Musik liebt. Musik weckt Emotionen, und man spürt, dass sie Erfahrungen jenseits unserer nüchtern verwaltungsmäßigen Welt bietet. Der Student, die Studentin hat bestimmte Lieblingsstücke: die *Matthäuspassion*, Mozarts *Don Giovanni*, Klavier-sonaten oder späte Quartette von Beethoven, *Le Sacre du Printemps*, Stücke von Miles Davis – was auch immer. Darüber möchte man etwas erfahren, vielleicht sogar, worauf ihre Wirkung beruht. Und nun zwingt einen die Studienordnung, sich mit mittelalterlichen Quint-Organen, mit isorhythmischen Motetten, mit Palestrina-Messen und Bach-Chorälen zu beschäftigen, letztere gewiss keine zentralen Werke von Bach. Das waren die gefürchteten Schlötterer-Kurse, in denen man einen Soggetto von Palestrina in einer vierstimmigen Imitation durchführen musste oder eine Chormelodie im Generalbass-Stil vierstimmig zu setzen hatte. Learning-by-doing war die Devise. Im *Palestrinasatz* lehnte er die übliche Kontrapunktlehre gemäß den Fux'schen Gattungen strikt ab. Stattdessen lernte man mithilfe eigener Satzversuche die musikalischen Gattungen des 16. Jahrhunderts kennen: Lauda, Messe, Motette bis hin zu den chromatischen Madrigalen von Gesualdo. Schlötterer warb in den 1960er-Jahren vergeblich für seine Lehrmethode.² Bei einem Wettbewerb der *Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina* zum 400. Todesjahr 1994 errang er für sein Buch *Palestrina compositore*³ den ersten Preis – eine späte Anerkennung seiner Arbeit

In diesen Kursen schied sich die Spreu vom Weizen. Viele erfüllten notgedrungen ihre Pflicht, weil sie die Zwischenprüfung bestehen wollten, manche wechselten an

² R. Schlötterer, „Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas“, in: *Achiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 40–50, und: „Lehrmethoden des Palestrina-Kontrapunkts“, in: Georg Reichert, Martin Just (Hrsg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, S. 361f. Die Diskussion fasste man bündig zusammen: „Von mehreren Seiten wird der Wert von Schlötterers Methode bezweifelt.“ Mittlerweile ist die Historische Satzlehre (mit Varianten) Standard an deutschen Musikhochschulen.

³ Druckfassung italienisch: *Palestrina*, 2001, deutsche Fassung: *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg 2002.

eine „leichtere“ Universität, wenige waren davon fasziniert, wie Schlötterer vom musikalischen Detail den Blick auf die Musikgeschichte als Ganzes weiten konnte. Unverkennbar hat er dabei die Methode von Georgiades weitergeführt. Wie weit schon Ernesto Grassi, der im Rahmen der Geistesgeschichte des Humanismus auch über Kunstästhetik las, bei ihm den Sinn für Grundfragen des Fachs gefördert hat, habe ich ihn nie gefragt.

Schlötterers Lehrmethode lässt sich am besten anhand des Kurses „Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts“ darstellen, weil es darin um das Standardrepertoire in Konzert und Oper ging. Der umständliche Titel war Programm: Eine Komposition ist mehr als angewandte Harmonielehre. Es ging nicht darum, Akkorde und Kadenzen zu bezeichnen, oder schulmäßig die Teile der Sonatensatzform zu analysieren. Man sollte vielmehr erfassen, wie Klangfolgen mit Motiven, Rhythmen, Metrik, Dynamik, Instrumentation usw. zusammenwirken. Wenn ein Referent, wie man das in der Schule gelernt hatte, z. B. bei einem Schubert-Lied, weitschweifig mit Schuberts Biografie begann und absehbar war, dass er zum eigentlichen Thema, dem Lied, nicht viel würde sagen können, unterbrach ihn Schlötterer höflich: „Darf ich Sie etwas fragen?“ Dann stellte er eine einfache, aber grundsätzliche Frage: „Das Gedicht hat vier Strophen. Hat Schubert das musikalisch umgesetzt?“ Um den – eigenen Denkens ungewohnten – Referenten psychisch zu schonen, wandte sich Schlötterer an die Kursteilnehmer. So lenkte er Schritt für Schritt zu den Punkten hin, die für ihn zentral waren. Er nannte das „geistige Führung“. Wenn der Kurs nicht mehr weiter wusste, man aber doch ahnte, dass Schlötterer sehr wohl noch mehr hätte sagen können, pflegte er zu sagen: „Es ist schwierig!“ Er wollte Studienanfänger nicht überfordern, aber doch die einmal geweckte Neugier wachhalten. Seine natürliche Autorität spürte jeder.

Um das selbstständige Denken anzuregen, gab er den Studenten einen einfachen Rat: „Studieren Sie zuerst die Partitur! Dann gewinnen Sie einen eigenen Standpunkt und können einschätzen, was die bisherige Literatur zu sagen hatte!“ Das war ein anderer Ansatz als der, den die üblichen „Anleitungen zu wissenschaftlicher Arbeit“ predigen: Beginne die Arbeit mit einer Literaturrecherche! Schlötterer selbst hat jeden Tag mit einer Stunde Partiturstudiums begonnen und dann das, was er sich erarbeitet hatte, am Klavier dargestellt. Der Satz der alten Studienordnung: „Das Klavier ist Arbeitsinstrument“, meinte genau das. Bei aller pädagogischen Hilfestellung verlor er aber das Erkenntnisziel nicht aus den Augen: die großen Meisterwerke der abendländischen Musik zu verstehen, sich den Sinn hinter den Noten zu erarbeiten, und das im Bewusstsein, dass große Kunst immer einen unerklärbaren Rest haben wird. Seine rigorose Maxime war daher: „Es gibt zwei Wege, sich mit Kunst zu beschäftigen: sich ihrem Anspruch

bedingungslos zu stellen, oder sie auf das eigene Niveau herunterzuziehen. Nur der erste Weg ist legitim.“

Der unvermeidliche Leistungsdruck im Universitätsbetrieb, mit Klausuren, Noten, Zwischenprüfung, widerstrebte ihm innerlich. Dass ein Seminar, kaum dass man ins Thema eingearbeitet war, am Semesterschluss bereits endete, störte Schlötterer. Er strebte eine kontinuierliche Arbeit mit interessierten Studenten an und gründete 1977 die Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. Da konnte man erleben, was er als Ideal eines akademischen Unterrichts ansah: eine offene Diskussion, keine lustlos abgelesenen 20-Minuten-Referate. Statt der großen Fragen und „fertiger Lösungen“ ging es um kleine, beantwortbare Fragen, um „ein besonnenes Sondieren innerhalb eng umrissener Problemkreise“. Aus der Summe der Detailfragen ergab sich dann „von selbst“ ein fundiertes Gesamtbild. Wenn sich z. B. eine Dissonanzfolge *harmonisch* nicht erklären ließ, dann half es weiter, das *kontrapunktische* Zusammentreffen mehrerer Motive zu untersuchen, aufgrund dessen sich die Dissonanzen „sekundär“ ergaben. War man nun schon zu einem „schönen“, will sagen befriedigenden Ergebnis gekommen und wollte eigentlich zum nächsten Thema übergehen, meldete sich Schlötterer: „Darf ich noch etwas sagen?“ Und dann trug er in wenigen Sätzen seine Sicht der Dinge vor, die oft eine ganz neue Perspektive eröffnete – die Form betreffend, musik-historisch oder dramaturgisch –, die alles vorherige überhöhte. Es herrschte dann staunendes Schweigen, wenn er uns seine Gedankenwelt öffnete. Solche Sternstunden der Erkenntnis gab es im normalen Universitätsbetrieb nicht. – Nach anstrengenden Sitzungen war ihm entspannende und anregende Geselligkeit wichtig, weil er seine Studenten auch „menschlich“ kennenlernen wollte. Dass er beim gemeinsamen Mittagessen der Strauss-Arbeitsgruppe in Garmisch stets die gesamte Getränkerechnung bezahlte, ließ man sich gern gefallen. Die Arbeitsgruppe bestand ununterbrochen bis 2019, bis zur Coronakrise, also mehr als 40 Jahre. Erst im Nachhinein wird einem bewusst, wie einzigartig hier das Humboldtsche Universitätsideal weitergetragen wurde.⁴

Die zünftige Musikwissenschaft pflegte 1977 noch die allgemeinen Vorurteile gegen Richard Strauss: Warum sollte man sich mit diesem Routinier der Instrumentation, einer industriellen „Komponiermaschine“ (Adorno), einem Reaktionär, der noch 1948 tonal komponierte und sich dem atonalen Zeitgeist verweigerte, befassen? Schlötterers schlichte Frage lautete damals: „Sehen wir einfach genauer hin! Vielleicht steckt doch etwas unter der glänzenden Oberfläche!“ Das war die Initialzündung für eine ernsthafte Richard-Strauss-Forschung. Ein ers-

⁴ Zur Strauss-Arbeitsgruppe vgl. Bernd Edelmann, „Gegen Strauss’ Verdammnis“, in: *Akademie aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 02 (2011), S. 36–39.

tes Ergebnis war das Buch über den *Rosenkavalier*. Zwar trügen die einzelnen Beiträge die Namen des jeweiligen Bearbeiters, schrieb er im Vorwort, „doch ist gewiß überall auch etwas von der gemeinsamen Arbeit der Gruppe zu spüren, von unseren Fragen und Gesprächen, vor allem aber von unserer gemeinsamen Bemühung um das Werk“⁵. Inzwischen wird Strauss von der Musikwissenschaft ernst genommen. Den Strauss-Kongress 1999 zum 50. Todestag, *Richard Strauss und die Moderne*⁶, hat die Strauss-Arbeitsgruppe selbst vorbereitet, zu der großen Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek haben Reinhold und Roswitha Schlötterer grundlegende Beiträge verfasst.⁷ Das DFG-Forschungsprojekt *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* begann 2010 am Strauss-Institut Garmisch, die Quellen zum Werk erstmals systematisch zu erschließen. Fast zeitgleich, 2011, startete das Akademien-Projekt einer *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss*. Zu Strauss’ 150. Geburtstag 2014 veranstaltete das Münchner Institut ein weiteres Symposium⁸ und Walter Werbeck gab das *Richard Strauss Handbuch* heraus. Es enthält sieben Beiträge von Mitgliedern der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. Aus der schlichten Frage, ob sich die Beschäftigung mit Strauss überhaupt lohne, erwuchs eine wissenschaftliche Erfolgsgeschichte. Zu Recht nennt Hartmut Schick Reinhold Schlötterer den „Nestor der Straussforschung“.

Diese wissenschaftliche Betriebsamkeit sagt nun freilich wenig aus über Schlötterers „Geistigkeit“ – der etwas angestaubte Begriff lässt sich kaum vermeiden. Er war ein Musikdenker. Das mag an zwei Beispielen deutlich werden.

Richard Strauss’ Lied *Im Abendrot* ist in der Aussegnungshalle erklingen, die letzte Strophe von Eichendorffs Gedicht stand in der Traueranzeige:

O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist das etwa der Tod?

⁵ Reinhold Schlötterer (Hrsg.), *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss*, Wien 1985, S. 5.

⁶ Bernd Edelmann, Birgit Lodes, Reinhold Schlötterer (Hrsg.), *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, Berlin 2001.

⁷ Richard Strauss: *Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 70), München 1999.

⁸ Sebastian Bolz, Adrian Kech, Hartmut Schick (Hrsg.), *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag*, München, 26.–28. Juni 2014, München 2017.

Der letzte große Aufsatz von Schlötterer handelt von diesem Lied, das Richard Strauss 1948, ein Jahr vor seinem Tod, komponiert hat. Gleich zu Beginn des Gesangs schreibt Strauss reine Quint/Oktav-Parallelen: Ein Es-Dur-Dreiklang weicht zu einem g-Moll-Dreiklang aus und kehrt zu Es-Dur zurück. Den Theoretiker schaudert's. Solche Parallelen sind jedenfalls schwere Fehler. Und ein Weiteres fiel Schlötterer auf: Strauss, der Komponist der *Elektra*, schreibt nur reine Dreiklänge und Septakkorde. Trotzdem geht er an die Grenzen der Tonalität, da er die Dreiklänge auf allen zwölf chromatischen Tonstufen ansetzt. Wie geht das zusammen? Der Titel des Aufsatzes sagt es: „Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss“⁹. „Elementar“ nennt Schlötterer Phänomene, die unmittelbar aus dem Potenzial des Tonsystems geschöpft sind, unabhängig von den historisch geltenden Tonsatzregeln. Ähnlich nannte Carl Orff „elementare“ Musik „urstofflich“, für ihn wie für Schlötterer waren die „primären Klangformen“ prägend, mit denen Rudolf von Ficker die frühe Mehrstimmigkeit beschrieben hatte. Wer vom Tonsystem ausgeht, vom blanken „Material“ der Musik, dringt zum Kern der Sache durch und streift alle äußerlichen Etikettierungen wie „barock, klassisch, romantisch“ usw. ab.

Den letzten Vers des Gedichts vertont Strauss als eine Musik des Todes.

70 **immer langsamer** **ritard. sehr langsam**

ist dies et - wa der Tod?

es D [Tod und Verklärung] F b Ges

Der Reihe nach: Der es-Moll-Akkord repräsentiert die Grenztonart des Quintenzirkels und ist für Strauss generell ein Tonsymbol für den Tod, sowohl bei Salome („das Geheimnis des Todes“) wie bei Elektra. Die Quintparallelen vom es-Moll-Akkord zum D-Dur-Akkord sind ein Pendant zu den (diatonischen) Parallelen des Anfangs (Es-Dur zu G-Dur), jetzt aber mit chromatisch absteigenden Quinten in den Außenstimmen und einem enharmonisch umgedeuteten Terzton (*ges* = *fis*). Ein Mollakkord verwandelt sich in einen Durakkord. Schlötterer nennt für diesen groben „Fehler“ zwei Belegstellen: Wagners Motiv der Todesverkündung im II. Akt der *Walküre* und Bachs Rezitativ aus der Kantate *Gelobet seist du Jesu Christ* BWV 91: Der Gottessohn wird den Christen „durch dieses *Jammertal*“ vor seinen Thron führen. Der Tod einmal in Wagners germanischer Mythologie, zum andern in Bachs protestantischer Theologie – eine chromatische Quintparallele

⁹ In: Richard Strauss. *Der Komponist und sein Werk*, S. 497–214.

als Klangereignis ist nicht weltanschaulich fixiert. Der D-Dur-Akkord eröffnet ein „Jenseits“: Der 84-jährige Strauss blickt 60 Jahre zurück auf den ersten großen Erfolg des 24-Jährigen, auf die Tondichtung *Tod und Verklärung*, die er als Künstlerdrama sah: Im Tod verlässt die Seele den Körper, um das „Idealtheema“ (siehe Notenbeispiel) „im ewigen Weltraum vollendet in herrlichster Gestalt zu finden“, was dem Künstler „hienieden“ nicht gelang. Hatte Strauss in *Tod und Verklärung* den Tod noch theatralisch durch einen Tam-Tam-Schlag dargestellt, so genügte ihm im Lied ein Trugschluss nach Ces-Dur, freilich ohne vorhergehende Dominante (b-Moll statt B-Dur).

Man muss sich also fragen, was diese disparaten Akkorde im Innersten zusammenhält. Denn die reinen Dreiklänge gehören keiner gemeinsamen Tonart an, sie sind „exterritorial“ (Schlötterer). Nur der vom *es* zum *B* absteigende Quartbass, eine seit dem 16. Jahrhundert beliebte (und bis in die moderne Popmusik gebräuchliche) Klangfolge, hält sie zusammen.



Man sieht: Strauss' Basslinie steht zwar eindeutig in Es-Dur, aber kein einziger Akkord stimmt mit dem traditionellen Tonmodell überein. Strauss komponiert tonal und atonal zugleich. Um die schöpferische Freiheit, mit der Strauss die Tonalität behandelt, zu erkennen, muss sich auch der Exeget von Konventionen freimachen. Wenn eine komplexe Stelle wie diese sechs Takte in der Strauss-Arbeitsgruppe erschlossen war, pflegte Schlötterer zu sagen: „Es ist ein Wunder!“ Trotz allen Kunstverstands hatte er das Staunen nicht verlernt. Darum war auch sein Anspruch im Konzert hoch. *Im Abendrot* verlangt ein sängerfreundliches, getragenes Sprechtempo. Strauss war ein Allabreve-Dirigent. Wenn ein Dirigent im breiten opulenten Orchesterklang badete und dann für das nachdenkliche Zögern im letzten Vers, „den ... Tod“, keine Geduld mehr hatte, verdarb das Schlötterer den ganzen Abend. –

Das Lied entstand im Schweizer Exil, als Strauss am Ende seiner Lebenswanderung Autographen verkaufen musste, um seine Hotelrechnung bezahlen zu können. „Wie sind *wir* wandermüde“, das schloss auch seine Frau Pauline ein. Schlötterer konnte Eichendorffs „Wir“ auch auf sich und seine Frau Roswitha beziehen. Sie waren ein ideales musikalisches Paar, Roswitha die begnadete Pianistin und gelernte Kapellmeisterin, Reinhold der überlegene analytische Kopf, der Denker. Roswitha starb am 16. Oktober 2013. Auch bei ihrer Trauerfeier erklang bereits das Lied *Im Abendrot*. Über den schweren Verlust half Reinhold hinweg, dass er „Erinnerungen an Roswitha“ niederschrieb – und weiterarbeitete. Dass er seinen Vortrag beim Münchner Strauss-Symposium im Juni 2014 ihrem Gedäch-

nis widmete, blieb zwar unausgesprochen, aber *Im Abendrot* war das Schicksalslied der Beiden.

Mein zweites Beispiel ist das antike *Seikilos-Lied*. Dazu muss ich etwas ausholen. Die großen Leistungen der deutschen Musikwissenschaft, die Gesamtausgaben und „Denkmäler“-Editionen, beruhen auf der Philologie. Joachim Kaiser hat einmal gesagt, die Musikwissenschaft „sei in ihrer Schriftgläubigkeit“ sehr protestantisch – mit dem zugehörigen Arbeitsethos, möchte man ergänzen. Als Schlötterer die Edition der *Prophetiae Sibyllarum* von Orlando di Lasso vorbereitete, konnte er es kaum verwinden, dass er die originalen „alten“ C-Schlüssel durch oktavierende Violinschlüssel zu ersetzen hatte. Den Editionsrichtlinien war ein normiertes Notenbild wichtiger als die Disposition der Stimmlagen, die sich in Lassos Schlüsselung abbildete. Dass die originale Notenschrift und die damit verbundene Klangvorstellung einander bedingen, haben Rudolf von Ficker und Georgiades als fundamentale Frage erkannt.¹⁰ Das war der Hintergrund für die „Aufführungsversuche“ von mittelalterlicher Musik: Wenn die Notenschrift defizitär ist, wird der Versuch, diese Musik selbst zum Klingen zu bringen, zu einer unverzichtbaren Erkenntnisquelle. Dass auch die Musiker um Andrea von Ramm (*Studio für frühe Musik*) Georgiades gehört haben, sei am Rande erwähnt.

Das gilt noch viel grundsätzlicher für die altgriechische Musik. Reinhold und Roswitha Schlötterer haben viele Reisen nach Griechenland, Süditalien (dem „Graecia magna“) und nach Kleinasien unternommen. Dass ein Musikwissenschaftler auch musikethnologisch forscht, ist sehr ungewöhnlich. Schlötterer trieb die von Georgiades verfolgte Frage um, ob im Mittelmeerraum noch Spuren der verlorenen antiken Musik weiterleben. Feldforschung, also das Ziehen über die Dörfer und die Aufzeichnung dessen, was dörfliche Laien- oder bulgarische Profimusiker bei Hochzeiten spielten, fand Georgiades „unter seiner Würde“ – so Schlötterer. Im Studienplan fehlte Musikethnologie, Schlötterer hielt sie aber für so wichtig, dass er ab 1976 regelmäßig Übungen zur Volksmusik des Mittelmeerraums anbot. Es kamen immer einige Studenten aus Griechenland nach München – sei es wegen Georgiades (z. B. Dimitris Themelis) oder wegen des guten Rufes der Münchner Byzantinistik –, die die neugriechische Volksmusik „in sich trugen“ (Schlötterer).

Sein erster musikethnologischer Aufsatz: „Das Seikilos-Epitaph, mit den Erfahrungen der Musikethnologie betrachtet“,¹¹ ist sehr skeptisch. Den Versuch von

¹⁰ Thrasybulos Georgiades (Hrsg.), *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*, Kassel etc. 1971; Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel etc. 2012.

¹¹ Vgl. *Anuario musical* 39/40 (1984/85) S. 249–264. In seinem letzten musikethnologischen Aufsatz eröffnet Schlötterer für das Melosmodell des Seikilos-Liedes, den Wechsel von zwei Grundtönen im Ganztonabstand, eine weite kulturgeschichtliche Perspektive:

zial, das in den elementaren Quinten steckt. Schlötterer stellt eine plausible neue These auf: Es gab neben der „gelehrten“ musiktheoretisch basierten Musik, z. B. den kultisch gebundenen Hymnen, auch Lieder, die sich naiv an musikalisch-elementaren Dingen wie Quinten orientierten und die man in geselliger Runde sang. Wegen des eingängigen Rhythmus des Seikilos-Liedes wäre auch an Tanz zu denken, dementsprechend begleitet mit Schlaginstrumenten (Klappern, Rasseln, Rahmentrommel).

Das auf einer Grabstele des 1. Jahrhunderts eingemeißelte Seikilos-Lied ist inzwischen sehr populär und in vielen Aufnahmen (auf Youtube) zu hören. Das liegt auch am Text, der sich nicht an Götter wendet wie die (auch vollständig erhaltenen) Mesomedes-Hymnen, sondern vom Menschen spricht, vom Tod. Der erste Vers wird gewöhnlich etwas blass übersetzt: „Solange du lebst, tritt in Erscheinung!“ (φαίνου). Das kann bedeuten: wirke in der Öffentlichkeit! Vielleicht als Gegensatz zur Maxime des Epikur: „Lebe im Verborgenen!“ (λάθε βίωσας). Dann heißt es: „Betrauere nichts zu viel. / Das Leben währt nur kurz. / Das Ende bringt die Zeit von selbst.“ Daraus spricht eine stoische Gelassenheit, eine Mahnung an die Lebenden.

In seinem von Musik erfüllten Leben hat Schlötterer vielen Studentengenerationen den Weg gewiesen, wie über Musik nachzudenken sei. Die erzwungene Isolation in der Corona-Zeit traf diesen mittelmeerisch-geselligen Mann hart. Drei Wochen vor seinem Tod habe ich ihm einen Aufsatz über Strauss' *Don Quixote* geschickt mit der Widmung: „dem Gründer der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe dankbar zugeeignet“. (Das unter Straussianern gern zitierte „Habe Dank!“ aus dem Lied *Zueignung* erschien mir ihm gegenüber zu abgebraucht.) Er antwortete: „Es war für mich eine große Freude, Deinen Aufsatz, zumal mit Widmung, im Briefkasten zu finden. Ganz herzlichen Dank für beides. Eine Belebung in meinem tristen Alltag. Ich habe natürlich gleich wild darin herumgelesen. Später mehr. [...] Leider geht es mir nicht gut, ich fühle mich permanent müde und kraftlos. Ich würde Dich so gerne persönlich treffen, sobald ich mich stark dazu fühle, melde ich mich.“¹² Später mehr ...! „Letzte Worte“ hallen lange nach.

Am Ende seines reichen Lebens von 95 Jahren sah er dem Tod, dem er schon einmal nahe war, gelassen entgegen. Die Griechen sprechen von einem *kalós thánatos*. Mit einem „schönen Tod“ ist das unzureichend übersetzt, denn *kalós* hat einen starken ethischen Sinn: *Kalós thánatos* ist der Tod eines aufrechten, lauten, unbestechlichen, geachteten Mannes. Es war Reinhold Schlötterers *Charakter*, der ihn zum menschlichen wie fachlichen Vorbild gemacht hat.

¹² Mail vom 25. August 2021.

Erinnerungen an einen Freund. Zum Tod von Manfred Hermann Schmid

Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid ist am 5. Oktober 2021 in Augsburg gestorben. Es werden nun Gedenkveranstaltungen mit den üblichen akademischen Ritualen stattfinden und Nachrufe in den Fachzeitschriften erscheinen, die seine enorme wissenschaftliche Leistung würdigen. Ich will hier nur über den „Menschen“ hinter dem Wissenschaftler reden. Meine Leitlinie ist dabei unser beider Freundschaft über 58 Jahre. Wir hatten ein sehr verschiedenes Naturell, und weil er sich seines Weges immer sicher war, hat er mein Leben viel stärker beeinflusst als ich seines. Trotz dieser „Asymmetrie“ blieben wir über diese lange Zeit befreundet, auch als er in Tübingen lebte, ich in München, und wir uns monatelang oder sogar jahrelang nicht sahen. Zu großen Gefühlsausbrüchen neigten wir beide nicht. Aber ein halbes Jahr vor seinem Tod unterschrieb er, vollkommend überraschend, eine Mail mit diesem Satz: „Dein alter Freund Manfred, der in vielen Dingen auf niemand so vertraut hat – und vertraut – wie auf Dich: vom Rhythmischen beim gemeinsamen Musizieren bis zum Leben überhaupt.“ (Mail vom 15. März 2021) Unseren langen gemeinsamen Weg will ich darstellen.

Ich habe Manfred 1963 bei den *Ottobeurer Musikwochen* kennengelernt. Dort trafen sich alljährlich im Sommer Musikstudenten des Augsburger Konservatoriums, später auch der Münchner Musikhochschule, mit Schülern aus Gymnasien des bayerischen Schwabens zu gemeinsamem Musizieren. In der Schule stritten damals die Beatles-Fans mit den Rolling Stones-Fans, welche Gruppe besser sei. Dass man gerade die zweite Solovioline des d-Moll-Doppelkonzerts von Bach übte, interessierte niemand. Und nun traf man in Ottobeuren plötzlich auf Gleichaltrige, die mit großer Begeisterung Kammermusik und Orchesterwerke spielten. Viele dieser „Ottobeurer“ haben sich vor allem im Augsburger Musikleben einen Namen gemacht, ich nenne nur den Geiger und zuletzt Leiter des Leopold-Mozart-Zentrums, Bernhard Tluck, den ich ebenfalls seit 1963 kenne.

Manfred fiel mir auf als schwächtiges, blasses Bürschchen, das ausgezeichnet Geige spielte. Mehrmals übernahm er Solopartien, und man erfuhr, dass er Koeckert-Schüler sei. Das beeindruckte mich, einen Bratscher aus Kaufbeuren, denn meine eigene Geigenlehrerin, Hiltrud Hafner, war auch Koeckert-

Schülerin und hat mich ebenfalls mit Ševčík-Studien gequält. Zudem besaß ich schon in der Schulzeit die überaus durchdachte und trotzdem musikalische Gesamteinspielung der Beethoven-Quartette durch das Koeckert-Quartett. Die Schlusskonzerte fanden im Kaisersaal des Klosters Ottobeuren statt. Auf dem Programm standen Bachs *Brandenburgische Konzerte*, Haydn-Sinfonien, Mozarts Violinkonzerte, Mendelssohns *Hebriden-Ouverture*, Tschaikowskys *Streicher-Serenade*, Werke also über dem Niveau eines Scholorchesters. Für einen internen Vortragsabend Ende Juli 1969 probte Manfred mit mir als Bratscher (unsere beiden Mitstreiter habe ich vergessen) eine Woche lang den ersten Satz aus Beethovens Quartett e-Moll, op. 59/2, ein sowohl rhythmisch wie in der Intonation heikles Stück. Nach unserem Auftritt lobte uns die Münchner Geigerin Annemarie Wendl, eine Tutorin in Ottobeuren: „Ihr wart mutig! Respekt! Dass da noch *Einiges* fehlt, wisst ihr selbst.“ Dass Manfred in Ottobeuren geboren ist, dass sein Großvater Hermann Köbele Organist in der Klosterkirche war, die berühmten Riepp-Orgeln gespielt und erforscht hat, und dass seine Eltern dort geheiratet haben, erfuhr ich erst viel später.

Manfred wollte Geiger werden oder Dirigent. „Musikmachen ist ja viel schöner als die Wissenschaft.“ Erst als er merkte, dass sein Geigenspiel den Ansprüchen Koeckerts nicht voll genügte, schwenkte er allmählich auf die Musikwissenschaft um. Wo sollte er studieren? Der Vater war bereits 1960 gestorben, so beriet ihn die Mutter. Das Münchner Seminar mit Thrasybulos Georgiades galt als schwierig und elitär. Man wählte Salzburg als Studienort, denn seine Mutter kannte Gerhard Croll von der Mozart-Gesamtausgabe her. Dort wurde ihm früh eine anspruchsvolle Aufgabe gestellt, nämlich einen Katalog der Mozart- und Haydn-Manuskripte im Archiv der Erzabtei St. Peter zu erstellen. Die Erfahrung, Musikalien aus dem Familienbesitz der Mozarts in Händen zu halten, hat ihn zeitlebens geprägt. Es war Manfreds letzter Wunsch, im alten Friedhof von St. Peter bestattet zu werden. Dies hat der Prior und Stiftsbibliothekar, Pater Petrus Eder, ermöglicht, wofür wir ihm herzlich danken. Er hat bei Manfred promoviert und nun auch das Requiem zelebriert. Der Beginn von Manfreds Laufbahn und sein Tod schließen sich so an einem besonderen Ort zusammen.

In seiner Salzburger Zeit haben wir nur gelegentlich in den Ferien in Augsburg Streichquartett gespielt. Der Wechsel nach München zu dem gefürchteten Georgiades offenbarte Manfred nun eine ganz neue Methode, Musik zu verstehen. Er bewunderte an ihm, mit welcher Ruhe er Partituren betrachtete. Oft ging er von einem Detail aus, das sich dann als „Schlüssel“ für das Verständnis des Ganzen erwies. Ich habe Manfred damals öfter in seiner Dachkammer in der Dianastraße besucht, die mir wie das Spitzweg-Stübchen des armen Poeten vorkam. Ich war damals schon Wissenschaftlicher Assistent bei den Juristen und glaubte meine Karriere vorgezeichnet. An *eine* Bemerkung von Manfred erinnere ich mich

gut: „Wagner lässt den Tristan, die Hauptperson!!! [die Ausrufezeichen sollen den erhöhten Tonfall andeuten] erst in der 5. Szene des I. Akts auftreten! Der 1. und 3. Akt *Tristan* sind so vollkommen symmetrisch gebaut. Das hat Wagner von Calderon gelernt.“ Ich meinte damals den *Tristan* ganz gut zu kennen. Von solchen Fragen hatte ich keine Ahnung – und das gab mir zu denken. Die Gespräche in der Dianastraße verleiteten mich letztendlich mein Berufsziel eines hochbezahlten Wirtschaftsjuristen.

Im Jahr 1975 hat Manfred mit dem Thema *Mozart und die Salzburger Tradition* promoviert und wurde Assistent am Münchner Institut. Einmal habe ich ihn im Vorzimmer, neben der Instituts-Bibliothek, besucht und ihn beiläufig gefragt, welches Buch er mir für Beethovens späte Quartette empfehlen könne. Er antwortete barsch: „Da gibts nix!“ Ich war baff. Alle Analysen seien zu oberflächlich, keine erfasse, was Beethovens gewollt habe. Das machte mich neugierig. Meine Arbeitsgemeinschaft in der juristischen Referendarzeit jeweils Donnerstagnachmittag war trostlos langweilig. Ich hatte viel Zeit und fragte, ob ich irgendeinen Kurs in Musikwissenschaft besuchen könnte. „Geh in den Palestrinasatz von Schlötterer!“, sagte er: „Da lernst du, welches Eigenleben die Töne haben.“ Der Satz ist mir unvergesslich. Dieses „Eigenleben der Töne“ war es, das Manfred sein Leben lang beschäftigt hat: *die Musik selbst*, so eigengesetzlich und schwer zugänglich wie sie ist, so schwer auch über sie zu schreiben ist – losgelöst von allem Drumherum. So fing ich an, Musikwissenschaft zu studieren. Für diese radikale Wende meines Lebens bin ich Manfred tiefsten Dank schuldig. Und meine Frau Eva hat mich in dieser Entscheidung bestärkt. Vielleicht wollte sie auch nur keinen „Juristen“ als Mann.

Die Jahre ab 1975 waren die intensivsten unserer Freundschaft. Wir waren beide jung verheiratet und trafen uns oft in seinem schönen Haus in Straußdorf bei Grafing. Wir spielten alles, was uns in die Finger kam, vierhändig am Klavier, Schuberts fröhliche Militärmärsche und die große f-Moll-Fantasie, aber noch lieber Haydn- und Mozart-Sinfonien, auch *alle* (!) Beethoven-Sinfonien in den Ausgaben der Edition Peters. Wir waren ziemlich geübt im Blattspiel, und über die technischen Schwierigkeiten haben wir beiden Nebenfachpianisten uns hinweggemogelt. Das schulte den Sinn fürs Wesentliche. Wir ärgerten uns maßlos über die langweiligen, schlecht vorbereiteten Vorlesungen an der Uni. Mein Mitstudent, der Augsburger Sänger Hans Ganser, hat mir einmal zugeflüstert: „Da schaut man nach einer halben Stunde auf die Uhr – und es sind gerade zehn Minuten um!“ Wir sprachen über die Gegenstände von Manfreds aktuellen Seminaren zur Musik von Weber, Schumann und insbesondere Wagner. So lernte ich ihn beim allmählichen Verfertigen seiner Gedanken kennen. Wie sich nachträglich herausstellte, waren dies die Kapitel seiner späteren Habilitation *Musik*

als *Abbild* (1980). – Beim Schafkopfen waren wir Manfred und seiner Frau Eva übrigens hoffnungslos unterlegen.

Neue Aufgaben haben ihn immer herausgefordert. Als seine befristete Stelle an der LMU zu Ende ging, übernahm er die Leitung des Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum. Er konzipierte eine beeindruckende Ausstellung zu Theobald Böhms 100. Todestag, die *Revolution der Flöte*, und konnte bedeutende Sammlungsstücke erwerben. So entdeckte er die Welt der historischen Musikinstrumente für sich. Er befasste sich auch mit dem großartigen Bestand an außereuropäischen Musikinstrumenten im Museum. Sein Interesse an Musikethnologie, das bereits Reinhold Schlötterer und Issam El-Mallah geweckt hatten, hat der Schlagzeuger András Varsányi, der zwei Jahre in Bali studiert hatte, auch auf das indonesische Gamelan gelenkt.

1986 wurde Manfred auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl in Tübingen berufen. Das war seine geistige Heimat, gewissermaßen sein Erbhof. Er vertrat in vierter Generation eine Tübinger Gelehrtenfamilie. Sein Urgroßvater Emil Kauffmann hatte 1877 das Fach Musikwissenschaft (neben der älteren Universitätsmusik) in Tübingen begründet und korrespondierte mit Hugo Wolf. Sein Großvater, Wilhelm Schmid, war Pianist, spielte mit Vorliebe die *Diabelli-Variationen* und komponierte auch, ergriff aber auf Druck seines Vaters den Brotberuf eines Gräzisten. Sein Vater Ernst Fritz Schmid wurde 1935 Universitätsmusikdirektor in Tübingen und begründete nach dem Krieg die *Neue Mozart-Ausgabe*. Auch für Manfred stand Mozart im Zentrum seines Denkens. Aus der Überfülle seiner wissenschaftlichen Arbeiten ragt die Herausgabe seiner *Mozart-Studien* heraus, mit denen er der Mozartforschung eine neue Basis schaffen wollte. Die Reihe war ursprünglich auf drei bis sechs Bände geplant. Als ihn Ulrich Konrad fragte: „Wie lange wollen Sie das noch machen?“, antwortete er: „Solange ich jeweils selbst einen Text beisteuern kann.“ Band 28 über Mozarts *Idomeneo* ist 2021 erschienen, Band 29 ist bereits weitgehend vorbereitet. Er hat daran so lange gearbeitet, bis ihm buchstäblich der Tod die Hand von der Tastatur nahm.

Wissenschaft war für ihn ein absoluter Wert. Dazu eine Geschichte: Im Promotionsausschuss der Fakultät lehnte er eine Dissertation ab, weil sie wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genüge. Die Kollegen pflichteten ihm bei. Doch bei der Abstimmung war er plötzlich der einzige, der gegen die Annahme der Promotion stimmte. Unter Protest verließ er den Ausschuss. Damit macht man sich nicht beliebt. Die Geschichte hat zwei Aspekte: Erstens Manfreds tiefe Überzeugung, dass wissenschaftliche Ansprüche nicht verhandelbar seien, wer sie nicht erfüllt, möge außerhalb der Universität sein Glück suchen. Zweitens markiert sie das kontinuierliche Absinken des Universitätsniveaus, das im Bachelor-System seinen vorläufigen Tiefpunkt erreicht hat. Ein Physikstudent würde niemals sagen: Die Quantenmechanik ist mir zu kompliziert. Das lerne ich nicht!

Aber die Geisteswissenschaften gelten eben als „weiche Fächer“. Doch nicht für Manfred!

Er war ein Schnelldenker und erkannte sofort die Reichweite einer Frage und ebenso das Potenzial einer Antwort, jedenfalls in der Geistesgeschichte und in der Musikwissenschaft. Das konnte man erleben, wenn er sich zu Wort meldete, bei Tagungen und Kongressen oder auch im Doktorandenkolloquium von Hartmut Schick an der LMU, zu dem er sich noch aus der Klinik zugeschaltet hat. Ich habe immer seine Fähigkeit bewundert, ein Problem systematisch anzugehen und zu durchdenken. Ich denke an seine beiden Mozart-Bücher *Italienischer Vers und musikalische Syntax* sowie *Orchester und Solist in Mozarts Konzerten*. Ich selbst bin froh, wenn ich Einzelfälle befriedigend lösen kann, denke eher kasuistisch. Das mag eine Spätfolge meiner juristischen Prägung sein. Zu diesem systematischen Denken befragt, bekannte Manfred offen: „Mir fällt’s auch schwer!“ Aber er zwang sich dazu, wenn ihn eine neue Idee gepackt hatte. Ausgehend von einer stets klaren Fragestellung hat er auch seinen eigenen, oft sehr verknüpften Schreibstil entwickelt: „Nur Hauptsätze! Die Dinge sind kompliziert genug, dann muss wenigstens der Satzbau einfach sein!“

Gegen das heutige Spezialistentum war er skeptisch. Er wollte die Musikgeschichte als Ganzheit im Blick haben, vom griechischen Tonsystem über die spätantike Weitergabe ins europäische Mittelalter und schließlich zur eigenständigen Weiterentwicklung seit dem Spätmittelalter. „Es führt immer eine Erkenntnis vom Alten zum Neuen, eine Erkenntnis der Kontinuität wie des Traditionsbruchs. Die Verbindlichkeit der Chronologie hat auch ihren Einfluß auf wissenschaftliche Methode.“¹ Diesen Ansatz hat er mustergültig in einem Buch eingelöst, das für mich sein schönstes und wichtigstes ist: seiner *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*.² Darin stellt er 1000 Jahre abendländischer Musikgeschichte anhand der Notenzeichen dar. Seine stupende Kenntnis musiktheoretischer Schriften konnte er aus der Sammlung schöpfen, die Bernhard Meier in Tübingen zusammengetragen hatte. Rudolf von Ficker und Georgiades haben die Fundamentalfrage gestellt, wie sich in den jeweiligen Epochen die Notenschrift und die Realität der erklingenden Musik gegenseitig bedingen. Nur das war komponierbar, was man niederschreiben konnte. Und wie es erklang, ist nochmals eine ganz andere Frage. Eine Transkription im moder-

¹ Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid, „Zum Geleit“, in: *Altes im Neuen. Festschrift. Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 51), Tutzing 1995, S. 9.

² Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 18, Kassel etc. 2012, 2. Auflage 2016.

nen 6/8-Takt, z. B. eines *Virelai* von Machaut, entstanden um 1350, verfälscht das Prinzip der originalen Mensuralnotation.

Editionsprobleme gibt es nicht nur bei der sogenannten „älteren Musik“. Als Mozartforscher kämpfte Manfred besonders leidenschaftlich für die „Italienische Partituranordnung“, bei der die 1. Violine im obersten Notensystem steht. Sobald Mozart das melodieführende oberste System und das harmoniebestimmende Basssystem zuunterst ausgeführt hatte, ging er daran, die acht oder zehn Systeme dazwischen mit den mittleren Streichern und den Bläsern zu füllen. Er *dachte* in dieser Partituranordnung. Deren klarer Rahmen ist in der modernen Partitur (mit den Holzbläsern zuoberst) nicht mehr sichtbar. Deswegen plädierte Manfred für zwei getrennte Editionen, eine für die Wissenschaft, eine andere für die Praxis. Da heutzutage Faksimilia und Digitalisate die Originalquellen und Autographe, die gewissenhafte Pianisten wie Alfred Brendel oder Rudolf Buchbinder längst fürs Werkstudium heranziehen, leicht verfügbar machen, hat diese Grundsatzfrage an Brisanz verloren. Doch die gute alte Tradition der wissenschaftlichen Fehde hat Manfred auch gerne gepflegt. Kompromisse – gerade in Editionsfragen – einzugehen, fiel ihm schwer. Da gab er noch eher ein Ehrenamt auf. Mit der Diskussion dieser Grundsatzfrage hatte sich die „Münchener Schule“ einst die Feindschaft der praxisorientierten Editionsphilologen zugezogen. Die *Notationskunde* als *Summa* von Manfreds Erfahrungen hat die Chance, die Fronten zu befrieden, zumal es dabei vor allem um die Musik vor 1600 geht. Irgendwann wird sich schon ein friedliches Nebeneinander einstellen. – Am 17. September 2021 ist Reinhold Schlötterer gestorben, der letzte Schüler Rudolf von Fickers, nur drei Wochen später folgte ihm Manfred Schmid im Tode nach, der letzte Doktorand von Georgiades. Mit beiden tragen wir auch die „Münchener Schule“ zu Grabe.

Auf dem glänzenden Bild des Wissenschaftlers gibt es allerdings einen dunklen Schatten. Wir waren sehr überrascht, als uns Gerüchte über eine Trennung von Manfred und Eva erreichten. Zusammen mit einer alten Freundin der beiden versuchten meine Frau Eva, deren Rat als Psychologin Manfred immer schätzte, und ich ein Schlichtungsgespräch in Reutlingen. Wie unversöhnlich da die gegenseitigen Vorwürfe aufeinanderprallten, ohne dass die tieferen Ursachen des Zerwürfnisses irgendwie erkennbar wurden, hat uns Drei tief erschüttert. Manfreds Frau Eva zog 1996 mit den drei Kindern Clara, Georg und Rudolf nach Schleswig-Holstein; die 800 Kilometer Abstand zwischen Rendsburg und Tübingen verhinderten regelmäßige Besuche der Kinder. Manfred hat nie eingestanden, dass auch er – möglicherweise – am Zerbrechen der Ehe Schuld haben könnte, ebensowenig mochte er anerkennen, mit welcher Kraft Eva, alleinerziehend, seine Kinder großgezogen hat. Darüber sollte man unter Freunden doch sprechen können. Andererseits war ich auch zu feige nachzuhaken, um unsere Freundschaft nicht zu gefährden.

Man möchte zwischen dem Wissenschaftler und dem „Menschen“ gerne trennen. Aber es wollte mir nicht gelingen. Die alte Vertrautheit war dahin. Wir taten nur so, als habe sich nichts geändert. Seine geistige Überlegenheit, gegründet auf dem hohen Ethos als Wissenschaftler, wurde mir etwas schal und ich beobachtete ihn kritischer. Ich bin nicht der Einzige, dem seine stets gewährte Distanz zu seinen Mitmenschen auffiel; seine Gefühle verschloss er ohnehin tief in sich selbst. Über die anstehenden wissenschaftlichen Projekte konnte man weiter trefflich neutral reden. Doch unverkennbar hat die Trennung auch Manfred selbst sehr belastet. Eva starb 2016 nach schwerer Krankheit. Als ich ihn am Ende meines Interviews (dazu später) nach seiner Familie befragte, wurde er sehr schmalzlig und sprach nur von den „vielen bitteren Erfahrungen, die mir nicht erspart geblieben sind“. Mehr wollte er nicht sagen, auch nicht, als das Mikrofon abgeschaltet war und wir noch lange von alten Zeiten redeten.

Seinen 70. Geburtstag 2017 hat Manfred in Prag gemeinsam mit Milada Jonášová, mit seinen Kindern und Enkeln, mit seinem Neffen Gottfried und *meiner* Familie gefeiert, das erschien mir wie ein glücklicher Neubeginn. Bei dem Besuch der Prager Mozartstätten – des Strahov-Klosters, beim üppigen Essen im Gasthaus „Zu den drei Löwen“, wo Mozart 1787 logiert hatte, und einer fröhlichen Geburtstagsfeier in der Villa Bertramka – war Manfred sehr entspannt, wenn nicht gar glücklich. Keine drei Wochen später starb seine Mutter am 29. August 2017 mit 95 Jahren. Damit war die Euphorie von Prag schon wieder jäh zu Ende.

Mit dem Tod seiner Mutter begann das, was ich im Nachhinein den „langen Abschied“ nennen möchte. Im Mai 2018 führte ich mit Manfred ein Interview.³ Als die ersten Druckfahnen kamen, lag Manfred bereits in der Augsburger Universitätsklinik mit der fatalen Diagnose Leukämie. Man lernte medizinische Begriffe: die lymphatische Form und die myeloische. Kurz nach Manfred kam der Augsburger Pianist Gottfried Hefele, den er gut kannte, in die Klinik. Er war nach wenigen Wochen tot (27. August 2018). Die lymphatische Leukämie von Hefele ist nicht heilbar, die myeloische von Manfred (in Grenzen) schon. Nachdem die erste Transplantation von Knochenmarkszellen erfolgreich verlaufen war und ich ihn aus der Klinik heimgefahren hatte, fragte ich ihn, was ihm im Leben jetzt noch wichtig sei: Quartettspielen? Konzerte? Opernbesuche? Vielleicht eine Italienreise? Er antwortete: „Denken und Schreiben – das ist mein Leben!“

³ Bernd Edelmann, „Das Erbe mehren. Ein Gespräch mit Manfred Hermann Schmid über Familiengeschichte und Musikwissenschaft“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2017/18. Jubiläumsband*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg, Stuttgart 2018, S. 347–362. Diesem Gespräch habe ich manche Stellen der vorliegenden „Erinnerungen“ entnommen.

Im Bewusstsein seiner kurzen Lebensfrist schrieb er ein Buch über *Beethovens Streichquartette*. Dessen Entstehung ist anhand der Mail-Daten gut zu belegen. Im Seniorenstudium der LMU gab es im Sommersemester 2020 einen Kurs: *1770 – ein starker Jahrgang: Hegel, Hölderlin, Beethoven*. Darin hatte ich einen Vortrag zu Beethovens Biografie übernommen, und weil ich die altbekannten Geschichten aus seinem Leben nicht wiederkäuen wollte, unternahm ich den Versuch, den Weg von Bonn nach Wien mit Werken zu verknüpfen, die für seine jeweilige Lebensphase charakteristisch waren, unter dem Titel „Vom kurfürstlichen Hofmusiker zum Weltbürger. Stationen von Beethovens Künstlerleben“. Der mündliche Vortrag entfiel coronabedingt, so lieferte ich ein online verfügbares Skript mit vielen Notenbeispielen und Links zu Youtube-Aufnahmen. Ich machte mir Vorwürfe, dass ich den Text nicht seniorengerecht leicht verdaulich aufbereitet hatte, aber es gab *einen* Senior, der meinen Text für „das Beste“ hielt, was er bisher von mir gelesen hatte: Manfred Schmid. Ich hatte ihm den Text am 16. Juli 2020 geschickt, am 19. Juli 2020 schrieb er mir detaillierte weiterführende Hinweise sowie: Der Text habe ihn so angeregt, dass er ein Buch über Beethovens Streichquartette schreiben wolle. Das habe er schon vor Jahren für die Reihe „Wissen“ des Beck-Verlags vorgehabt. Bei der Widmung meines Vortrags „Meinen lieben Musikfreunden, die mit mir Beethoven-Quartette gespielt haben – trotz all ihrer Widrigkeiten“ habe ich gar nicht in erster Linie an ihn gedacht. Nach vier Monaten schickte er mir ein Fragment von 112 Seiten, er war bis zum Es-Dur-Quartett op. 74 gekommen. „Noch nie habe ich einen Text so schnell geschrieben. Als hätte er nur gewartet, um nach Jahrzehnten aufs Papier zu kommen.“ (11. November 2020)

Weil sich seine Blutwerte verschlechtert hatten, unterzog er sich in der Klinik einer zweiten Stammzellentherapie. Und arbeitete weiter. „Ich sitze jetzt an op. 131“, dem cis-Moll-Quartett, meldete er aus der Klinik (11. Dezember 2020). Und dann: „Ich habe mir selbst eine Weihnachtsbescherung gemacht. Das Beethoven-Buch ist im ersten Durchgang fertig.“ (20. Dezember 2020) Das fertige Manuskript von 240 Seiten schickte er mir schließlich als PDF am 11. Februar 2021.

Mit welcher Willenskraft und Konzentrationsfähigkeit Manfred in sechseinhalb Monaten ein derart schwieriges Thema in einem „fast manischen Schreibschub“ (Manfred) bewältigen konnte, war und ist mir unfassbar. Es war für ihn Therapie: „Das Denken ist es, was mich bisher am Leben erhält.“

Als ich mit ihm telefonierte, versuchte er mein Erstaunen abzuwiegeln: „Ich habe nur in die Partitur gesehen, um zu überprüfen, ob ich alles richtig im Kopf hatte. Über Beethoven schreibt sich's viel leichter als über Mozart.“ Unbegreiflich! Er kannte die Quartette in- und auswendig!

Dazu muss ich etwas nachtragen. Rudolf Koeckert zog sich 1982 aus dem Konzertleben zurück, wollte aber privat sowohl weiter Quartett spielen wie

seine Erfahrungen an andere weitergeben. So gründete sich ein Quartett mit dem Rechtshistoriker Dieter Nörr (1. Violine) und Volker Marschall, der früher Cellist beim *Chicago Symphony Orchestra* gewesen war, sowie mit dem Ehepaar Schmid in den Mittelstimmen: Manfred, Bratsche, und Eva, 2. Geige. Sie hatte nach dem Violinstudium am Mozarteum Salzburg noch Unterricht bei Koeckert genommen und oft Violinsonaten mit Frau Georgiades-Speckner gespielt. Von 1982 bis 1986 hat Koeckert mit diesen Musikern alle Beethoven-Quartette studiert und gespielt. Später fuhr Manfred von Tübingen aus mit seinem Renault R4 noch etliche Jahre zum Quartett mit Koeckert nach München, und bei Nacht und (im Winter) bei Nebel wieder zurück. Koeckert erklärte nicht viel, sondern spielte vor, wie er sich etwas dachte, und ließ dann eine Stelle zehn- bis 20-mal wiederholen, bis sie seiner Klangvorstellung entsprach. Als Manfred seinen Text zum Kopfsatz des Quartetts op. 18/6 ein zweites Mal durchging, schrieb er: „Mir war auch gleich wieder lebendig, wie oft wir den Seitensatz [T. 45ff.] bei Koeckert spielen mussten, bis er mit Phrasierung und Dynamik einigermaßen zufrieden war. Einigermaßen.“ (5. Januar 2021) Wer den gedruckten Text liest, wird spüren, wie die Koeckert-Proben noch in der Art der Werkbetrachtung nachwirken. Das Buch ist deswegen dem Gedenken an seine *beiden* Lehrer Georgiades und Koeckert gewidmet.⁴

Als ich Manfred 1975 nach Literatur zu den späten Beethoven-Quartetten gefragt hatte, sagte er noch: „Da gibt's nix!“ Jetzt gibt's eins zu diesen Werken, die sich „rätselhaft-vieldeutig in sich selbst [verschließen], als letzte Dokumente dessen, was Kunst vermag“. Das Buch schließt mit einem Pathos, das Manfred sein Leben lang gemieden hat: „Die Werke stellen ihre Ansprüche an Menschen, die ihnen begegnen möchten. Unter Aspekten purer Nützlichkeit, bei denen nur Leistungen zählen, die für möglichst viele Menschen wirksam werden, ist Beethovens Spätwerk *L'art pour l'art*. Ein großer Irrtum. Denn es rechtfertigt sich nicht vor der Kunstwelt, sondern vor der Wahrheit. So will ich es sagen, in der Hoffnung, nicht gefragt zu werden, was das zwischen Gott und den Menschen sei, die Wahrheit.“ Das ist seine Mahnung an uns: Keine Anstrengung zu scheuen, um die großen Meisterwerke der Musik zu verstehen – so wie er „um sein Leben geschrieben“ hat. Der Bärenreiter-Verlag hat das Buch just am Tag der Trauerfeier auszuliefern begonnen. Es kostet 39,99 €, ein alberner und unwürdiger Preis, als sei es ein Schnäppchenangebot im Räumungsverkauf. (Manfred hätte sich über diese Krämerseelen gewiss aufgeregt!)

Für die Trauerfeier wünschte sich Manfred die erst jüngst entdeckte Frühfassung eines Lasso-Requiems von 1575 aus dem Bestand der Benediktinerabtei

⁴ Manfred Hermann Schmid: *Beethovens Streichquartette. Auf der Spur musikalischer Gedanken. Ein Werkführer*, Kassel/Berlin 2021, S. 82.

St. Ulrich und Afra (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Sign. *Tonkunst Schletterer* 23). Zufällig probten die vorzüglichen Sänger der *Capella Foccaro* gerade dieses Requiem für ein Konzert im Rahmen des 3. *Festivals für Alte Musik Augsburg*. Zur Communion spielte die Geigerin Angelika Löw-Beer, begleitet vom Organisten Heinz Dannenbauer, das *Tempo di Menuetto* aus Mozarts Violinsonate e-Moll KV 304, zum Auszug das *Largo e spiccato* aus dem *Concerto* d-Moll von Vivaldi (*Lestro armonico* op. 3/11) und den Kopfsatz aus der Violinsonate g-Moll von Telemann (TWV 41:G1). Die strenge Erhabenheit des Lasso-Requiem in extrem tiefer Lage einerseits, die leise, verhangene Trauer der Violsachen (mit dem Lichtblick des E-Dur-Mittelteils von Mozart) andererseits zu hören, war bewegend. Sein Bruder Ernst hatte in kürzester Zeit die ausgezeichneten Musiker verpflichten können. Manfreds Abschied von dieser Welt an diesem 8. Oktober 2021 hätte mit dem Erscheinen seines Beethoven-Buches, mit der Musik von Lasso, Mozart, italienischer und deutscher Violinmusik sowie der Zusage einer Grabstelle im Friedhof von St. Peter nicht schöner ausfallen können. *Finis coronat vitam opusque*.

Dass die erzwungene Isolation während der Corona-Pandemie die „Einsamkeit und Freiheit“ wissenschaftlicher Erkenntnis (das sind Worte Wilhelm von Humboldts) gefördert hat, mag sein. Wir haben aber vor allem der Frau an seiner Seite, Milada Jonášová, zu danken. In Prag wegen der strikten Coronaregeln festgehalten, war sie über Skype ständig mit Manfred verbunden und hat ihm in der Klinik Mut und Kraft zum Weiterleben gegeben, und das hieß für Manfred: Weiterdenken und Weiterschreiben. Sonst gäbe es sein Vermächtnis, das Beethoven-Buch, nicht, und wir wären wohl schon vor zwei Jahren an Manfreds Sarg gestanden.

Der Doyen der bayerischen Musikgeschichtsforschung. Robert Münster zum Gedenken

Am 27. März 2021 verstarb Dr. Robert Münster, der unserer Gesellschaft jahrzehntelang aufs Engste verbunden war. Schon kurz nach Gründung des Vereins, am 12. Juni 1958, trat er in die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte ein und war eines ihrer ersten Mitglieder; sein Mitgliedsausweis trägt die Nummer 18. Von 1974 bis 2001 war er stellvertretender Vorsitzender; in dieser Funktion hat er die Gesellschaft maßgeblich mitgeprägt und deren Aktivitäten vielfältig mitgestaltet. In seine Zeit als Vorstandsmitglied fällt die Schaffung einer Mitarbeiterstelle in unserer Gesellschaft. Schließlich ist *Musik in Bayern* ohne ihn nicht denkbar: Zahlreiche Aufsätze und Rezensionen hat er für unser Organ geschrieben. Zudem war er zusammen mit Kurt Dorfmueller Redakteur der ersten vier Nummern des *Mitteilungsblattes der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*, das *Musik in Bayern* vorausgegangen war.

Geboren am 3. März 1928 in Düren wuchs er ab 1932 in München auf, studierte hier bei Rudolf von Ficker und Georg Reichert Musikwissenschaft und promovierte 1956 mit der Arbeit *Die Sinfonien Toeschis. Mit Biographie und thematischem Verzeichnis*. Von 1957 bis 1959 war er als Assistent des Leiters der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Ernst Fritz Schmid, tätig, 1959 wurde er Mitarbeiter der Bayerischen Staatsbibliothek, deren Musikabteilung er von 1969 bis 1991 leitete. In diese Zeit fallen spektakuläre Erwerbungen, genannt seien hier nur die autographe Partitur von Gustav Mahlers 8. Symphonie im Jahr 1981 sowie die Nachlässe u. a. von Karl Amadeus Hartmann und Werner Egk. Er gestaltete groß angelegte Ausstellungen über *Carl Orff* (1970 und 1979), *Mozarts Idomeneo* (1981) sowie *Jugendstilmusik? Münchner Musikleben 1890–1914* (1987). Deren Kataloge sind unverzichtbare Forschungsbeiträge zu den jeweiligen Themen.

Neben der bibliothekarischen Arbeit blieb Münster unermüdlicher Forscher in zahlreichen Bereichen der Musikwissenschaft. Mozart und Brahms zählten zu seinen Schwerpunkten. Man denke nur an seine mehr als 60 Veröffentlichungen zu Mozart, von denen viele anlässlich seines 65. Geburtstages im Buch *„Ich bin hier sehr beliebt“ Mozart und das kurfürstliche Bayern* (Tutzing 1993) zusammengefasst wurden. So entstand ein einzigartiges Kompendium zur Thematik „Mozart und Bayern“. Eine weitere, mit prachtvollem Bildmaterial ausgestattete Publi-

kation zu Mozart, „*Ich würde München gewiss Ehre machen*“. *Mozart und der kurfürstliche Hof zu München* erschien 2002. Neben seinen Forschungen zu Mozart stehen bedeutende Entdeckungen von dessen Werk, so etwa die Symphonie KV 19a des Neunjährigen, eine Singspielfassung der Oper *La finta giardiniera* sowie als geradezu sensationeller Fund die Aufführungspartitur von Mozarts in München uraufgeführter Opera seria *Idomeneo*. Münster edierte *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank* (Tutzing 1995), seine gesammelten Aufsätze zu Brahms erschienen, herausgegeben von Thomas Hauschka, 2020 in Wien. Schon früh fühlte er sich aber besonders der Musikgeschichte Bayerns verbunden, deren Doyen er jahrzehntelang war. So begann er 1957 zusammen mit Monsignore Alois Kirchberger, Musikbestände in bayerischen und schwäbischen Kirchen und Klöstern zu erforschen. Da hier reiche Schätze zu finden waren, initiierte er 1967 mithilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Reihe der *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, die es bisher auf rund 40 Bände gebracht hat. Fünf davon hat er selbst verfasst oder mitverfasst. Und Münster brachte die Musik, die auf dem Weg der Katalogisierung zum guten Teil erst wiederentdeckt worden war, auch zum Erklingen. Mit Alois Kirchberger zusammen gründete er die Schallplattenreihe *Musica Bavarica*, schon 1967 erschien eine erste Aufnahme. Auch am 1976 von Franz Zech initiierten *Musiksommer zwischen Inn und Salzach* war er maßgeblich beteiligt. Aber auch mit der Volksmusik beschäftigte sich Münster wissenschaftlich, Forschungen, die u. a. in der Ausstellung *Volksmusik in Bayern* (1985) mit dem dazugehörigen Katalog dokumentiert wurden. Zu erwähnen sind ferner seine zahlreichen Beiträge zum Musikleben in der Zeit Kurfürst Max III. Josephs sowie zu Richard Wagner. Noch bis ins hohe Alter blieb Münster aktiv: So entstanden Beiträge zu Carl Orff und Johannes Brahms in unserem Jahrbuch, und auch im von unserer Gesellschaft mitherausgegebenen Sammelband *Musik in Bayern zur Zeit Napoleons* (München 2020) war er mit gewichtigen Beiträgen vertreten.

Zahlreiche Würdigungen und Auszeichnungen wurden ihm zuteil, die in ihrer Vollständigkeit aufzulisten zu weit führte. Stellvertretend genannt seien das Ehrendoktorat der Hochschule für Musik und Theater München (2002), ferner war er Träger der Medaille Bene Merenti der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, er erhielt das Bundesverdienstkreuz am Bande und den Bayerischen Verdienstorden, schließlich das Komturkreuz des Päpstlichen Ritterordens des heiligen Gregor des Großen. Erst im vergangenen Jahr wurde er als Ehrenmitglied in die *Akademie für Mozart-Forschung an der Internationalen Stiftung Mozarteum* gewählt.

Robert Münster zeichnete sich durch seine liebenswürdig bescheidene und ruhige Art aus. Mitunter spürte man feinen, vielleicht auch ein wenig verschmitzten Humor. Seine Lebensleistung ist schier unüberschaubar, sie kann eigentlich gar

nicht angemessen gewürdigt werden. Die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte hat mit ihm eines ihrer bedeutendsten Mitglieder verloren; wir werden ihm ein ehrendes Angedenken bewahren.

Andreas Meixner

Musiker, Forscher und Poet. Zum Tode von Thomas Emmerig (1948–2021)



Wenn in der Oberpfälzer Musiklandschaft der Grandseigneur der Musikwissenschaft zu suchen wäre, würde Thomas Emmerig sicher zu dem kleinen Kreis der würdigen Kandidaten zählen. Nicht nur, dass er sich bei der Erforschung und Wiederentdeckung regionaler Komponisten ungemein verdient gemacht hat. Es ist die zurückhaltende Noblesse, mit der Emmerig stets das künstlerische Schaffen und die Lebenswege der porträtierten Menschen beschrieb und analysierte.

Seine Bücher in den Schriftenreihen *Neue Wege* des Sudetendeutschen Musikinstituts oder *Komponisten in Bayern* des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler zeugen immer von einer ganzheitlichen Betrachtungsweise, weit über das Wissenschaftliche hinaus.

Geboren wurde Thomas Emmerig 1948 in München, studierte Musikwissenschaften und Germanistik in Regensburg. Er promovierte 1985 und arbeitete von 1978 bis 1997 als Verlagslektor eines Musikverlages. Danach war er bis zuletzt als freier Autor und Buchhersteller tätig, schuf selbst über 60 Kompositionen, überwiegend für kammermusikalische Besetzungen. In den Jahren 1972 bis 1980 organisierte er die Konzertreihen der Künstlergemeinschaften *Eckiger Kreis Regens-*

burg und *Junge Akademie Regensburg*, schrieb zudem viele Jahre Konzertkritiken für die *Mittelbayerische Zeitung*.

Dass er als Lyriker auch einige kleine Gedichtbände herausgab, wissen nur die Wenigsten, doch lässt sich gerade dort seiner hohen Sensibilität und Beobachtungsgabe nachspüren. Für die Gestaltung der Bücher konnte er den Straubinger Bildhauer und Zeichner Hans Rieser gewinnen, dem er in jahrzehntelanger Freundschaft tief verbunden war. Eine Publikation über den Künstlerfreund im vergangenen Jahr sollte zu seinem letzten abgeschlossenen Buchprojekt werden.

Als Herausgeber der über 600 Seiten umfassenden *Musikgeschichte Regensburgs* schuf er 2006 ein Kompendium und Standardwerk der Regensburger Musikforschung. Auf sein reges Interesse stieß auch die Dokumentation kleiner, aber durchaus bedeutender Konzertreihen, er sammelte immer geduldig und recherchierte akribisch. Als langjähriger Vorsitzender belebte er die Arbeit der Heinrich-Simbriger-Stiftung, brachte Simbrigers Werk wieder in die Aufmerksamkeit der Fachwelt und der Konzertbesucher, beschäftigte sich ebenso intensiv mit dem Œuvre des Musiktheoretikers und Komponisten Joseph Riepel. Das gilt auch für den in Stalingrad verschollenen Regensburger Komponisten Max Jobst, dessen Leben und Musik ihm sehr nahestanden. Die Zusammenarbeit mit der Regensburger Musikedition und dem Sudetendeutschen Musikinstitut führte auch dazu, dass Musik aus dieser Reihe von Komponisten teils erstmals wieder aufgeführt werden konnte.

Zuletzt trat der Komponist Emmerig aus seiner Bescheidenheit hervor und bemühte sich selbst um die Aufführung seiner *Missa in dubio* für Baritonsolo und vierstimmigen Chor, nach Texten des Schriftstellers Peter Coryllis. Dieser letzte Wunsch sollte sich zu Lebzeiten nicht mehr erfüllen. Er starb Ende Januar im Alter von 72 Jahren.

Rezensionen

Stefan Gasch, Markus Grassl und August Valentin Raabe (Hrsg.), Henricus Isaac (c. 1450/5–1517). Composition, Reception, Interpretation, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2019, 380 S., div. Abbildungen und Notenbeispiele

Heinrich Isaac gehört zu den kanonischen Komponisten der Renaissance. Allerdings wurde er in der Wahrnehmung des 16. Jahrhunderts von Josquin Desprez überstrahlt, eine Rezeptionskonstante, die im Grunde auch heute noch zu beobachten ist: So ist es wohl nicht falsch zu behaupten, dass sich Josquin Desprez in den letzten Dekaden einer gründlicheren Erforschung und Würdigung als sein ungefähr gleichaltriger Kollege erfreuen durfte. Dabei war Letzterer zu seinen Lebzeiten ähnlich berühmt und angesehen, was sich etwa in der vielzitierten Geschichte der Rekrutierung eines neuen Kapellmeisters für Ercole I. d'Este von Ferrara zeigt: Immerhin war Isaac gemeinsam mit Josquin in der engen Auswahl, wobei er dem Herzog als weniger teuer, angenehmer im Umgang und willfähriger präsentiert wurde; die Entscheidung fiel trotzdem für Josquin, von dem man sagte, dass er nur dann komponiere, wann er wolle.

Aus Anlass von Heinrich Isaacs 500. Todesjahr trachteten u. a. einerseits eine vom 1. bis 3. Juli 2017 an der Universität Wien abgehaltene Tagung, andererseits ein Panel an der *Medieval and Renaissance Music Conference* vom Sommer desselben Jahres danach, den Blick auf den Komponisten aus unterschiedlichen Perspektiven zu erweitern. Eine Auswahl der Beiträge zu diesen beiden Veranstaltungen liegt nun in einem von Stefan Gasch, Markus Grassl und August Valentin Rabe herausgegebenen Sammelband vor. Dieser demonstriert die Ergiebigkeit der Beschäftigung mit dem Komponisten aus biografischer, lebensweltlicher, philologischer, kompositions-, aufführungs- und rezeptionshistorischer Perspektive. So zeigen die eröffnenden Beiträge von Nicole Schwindt, Giovanni Zanovello und Grantley McDonald auf eindrucksvolle Weise, dass die Erforschung Isaacs immer wieder auch neue Blicke in die damalige musikalische Lebenswelt erlaubt. Schwindt und Zanovello weisen anhand einer bisher im Zusammenhang mit Isaac ungewürdigten Florentiner Quelle die mögliche Bedeutung des Instrumentalisten Augustin Schubinger für einen wichtigen Karriereschritt des Komponisten nach, nämlich für sein Engagement durch Maximilian I. Mit den Vernetzungen von Musikern untereinander beschäftigt sich auch Grantley McDonald in seinem Beitrag über Maximilians Hofkapelle. Als besonders aufschlussreich für die Geschichte des Musikerdaseins um 1500 erweist sich darüber hinaus der Nachweis

einer großen beruflichen Vielseitigkeit der Kapellmitglieder jenseits ihrer musikalischen Tätigkeiten.

Auf musikalische Quellen fokussiert sind die Beiträge von David J. Burn, Ruth I. DeFord, David Fallows, David Merlin und Jessie Ann Owens. Fallows befasst sich einerseits mit neuen Zuschreibungen und neuen Werken in den von Royston Gustavson kürzlich entdeckten sogenannten Egenolff-Stimmbüchern, in einem zweiten Beitrag andererseits mit der Annotationspraxis des Sängers und Kopisten Lucas Wagenrieder, die ihrerseits vertiefte Einblicke in die Geschichte der musikalischen Autorschaft bietet. David Merlin untersucht die Choralvorlagen Isaacs und zeigt detailliert die Schwierigkeiten auf, die sich bei einer entsprechenden Verortung der *Missa de Beata Maria Virigne* à 4 (I) ergeben. Burn und DeFord nehmen die erste umfassende Filiationsanalyse der in der Handschrift CZ-Bam 14/5 überlieferten Kompositionen aus Isaacs *Choralis Constantinus* vor. Sie weisen nach, dass der spektakuläre Handschriftenfund aus dem Jahr 2012 vom berühmterbüchtigten Nürnberger Druck des *Choralis Constantinus* aus den 1550er-Jahren abhängt. Damit widersprechen sie der Lesart der Entdecker der Handschrift, Martin Horyna und Vladimír Mañas, die CZ-Bam 14/5 als unabhängige Quelle bewertet haben. Einen ganz anderen Ansatz verfolgt Owens, sie analysiert eine Musikhandschrift als Quelle für die Geschichte der musikalischen Komposition: Anhand des Berliner Isaac-Autographs untersucht sie die Arbeitsweise des Komponisten und kann nachweisen, dass er die Sequenzvertonung *Sanctissime virginis votiva festa* in einem additiven Verfahren niedergeschrieben hat. Ihr Beitrag verweist auf die Bedeutung der Beschäftigung mit den aus dieser Zeit leider selten erhaltenen Komponistenautographen im Zusammenhang mit der Erforschung von Kompositions- und Schreibpraktiken.

Eine weitere Gruppe von Beiträgen befasst sich mit verschiedenen Werken Isaacs und deren unterschiedlichen Kontexten. Blake Wilson bietet einerseits einen neuen Blick auf das musikalische Verhältnis von Isaacs Lamentationskomposition *Quis dabit capiti meo aquam* und seiner *Missa Salva nos*. Andererseits würdigt er die Rezeptionsgeschichte der Motette u. a. am Beispiel eines Madrigals aus der Feder Francesco Layolles, das er als Gedenkkomposition für Isaac und sein Wirken in Florenz interpretiert. Eine gründliche analytische Arbeit bietet Eleanor Hedger mit ihren Beobachtungen zu Isaacs *Missa Comme femme desconfortée*, in der sie besonders auf die Einbettung der weltlichen Vorlage in die Messkomposition fokussiert. Mit der Wahrnehmbarkeit von musikalischen Strukturen und Texten in Isaacs Werk befasst sich auch Klaus Pietschmann in seinem überzeugenden Rekontextualisierungsversuch von dessen *Optime pastor*: Er stellt die Hypothese auf, dass die Motette für den Empfang des päpstlichen Gesandten Lorenzo Campeggi durch Maximilian I. im Jahr 1514 komponiert worden sei, und nicht für eine Italienreise von Matthäus Kardinal Lang. Damit beteiligt er

sich an einer in den letzten Jahren aktuell gewordenen Diskussion nicht nur um die Bedeutung dieser großen Zeremonialmotette, sondern auch um das Problem der präzisen Verortbarkeit von Vokalpolyphonie überhaupt.

Schließlich sind vier Beiträge unterschiedlichen Fragen der Instrumentalpraxis gewidmet, und zwar erklärtermaßen im Sinne eines weit gefassten aufführungshistorischen Kontexts für Isaacs Choralmissen, denen im Rahmen der Wiener Tagung ein Konzert gewidmet war. Markus Grassl geht der Frage nach der liturgischen Einbindung von Blasinstrumenten nach: Er bietet einen Überblick über den rezenten Forschungsstand und betont mit Blick auf seine große, als Appendix edierte und 74 Nummern umfassende Primärquellensammlung, dass Bläserensembles in der Liturgie und in der liturgischen Alternatimpraxis um 1500 häufiger anzutreffen waren als bisher gedacht. Gleich zwei Beiträge befassen sich mit Orgelbau und Orgelspiel: Franz Körndle resümiert in seinen *Anmerkungen zu Orgel, Alternatim und Ablass um 1500* das zunehmende instrumentenbauliche Raffinement. Darüber hinaus illustriert er das große Interesse Maximilians an der Orgel, deren Verwendung in der damaligen Alternatimpraxis und die wirtschaftliche Bedeutung des Ablasses für deren Pflege und Erhalt. Demgegenüber fokussiert August Valentin Rabe ausschließlich auf die Rolle der Orgel in der Alternatimpraxis. Dabei diskutiert er insbesondere die Bedeutung des polyphonen Spiels, wobei er von unterschiedlichen, auch pädagogischen Quellen ausgeht. Ebenso versammelt Rabe Zeugnisse zur zeitgenössischen Wahrnehmung von Organisten und Orgelspiel u. a. aus der Feder von Joachim Vadian. Ausgehend vom Benedictus aus Isaacs *Missa Quant jay au cueur* wendet sich Kateryna Schöning der Praxis der Lautenintabulierung im 16. Jahrhundert zu und systematisiert unterschiedliche Herangehensweisen. Am Beispiel von sieben Quellen beschreibt sie die damals übliche Spannweite von der strengen Reproduktion des Originals bis hin zu dessen reich verzierter Bearbeitung: eine in dieser exemplarischen Fokussierung nützliche und aufschlussreiche Zusammenschau.

Abgerundet wird der Band durch einen Beitrag von Ivo Ignaz Berg, der auf die Verbindung von Notations- und Aufführungspraxis eingeht: ein Beitrag, der sich emphatisch für das Musizieren aus Originalnotation und für die damit verbundene künstlerische Erforschung der Musik der Renaissance jenseits der heute üblichen Partiturnotation ausspricht. Insgesamt betrachtet bringt der Sammelband nicht nur in Sachen Isaac vielfältigen Erkenntnisgewinn, sondern auch in Sachen der für ihn relevanten weiteren Kontexte. Gerade die vielen über engere musikhistorische Fragestellungen hinausweisenden lebensweltlich-sozialgeschichtlichen Aspekte machen die Lektüre auch für ein allgemeinhistorisch interessiertes Publikum lohnend. Der polyglotte Band ist sorgfältig redigiert und ansprechend gesetzt, englische Abstracts sowie ein Personen- und Werkregister tragen sehr zur Benutzerfreundlichkeit bei.

Michael Meyer

Stefan Gasch and Sonja Tröster in collaboration with Birgit Lodes, Ludwig Senfl (c. 1490–1543). A Catalogue Raisonné of the Works and Sources. Volume 1: Catalogue of the Works. 682 S. Volume 2: Catalogue of the Sources. Abbreviations, Bibliography, Indexes (Collection Épitome musical), Tournhout – Tours 2019 und 2020, 412 Seiten

From the beginning of the rediscovery of medieval and Renaissance music by 18th-century historiographers (e.g. J. G. Walther, J. N. Forkel, E. L. Gerber), Ludwig Senfl (c. 1490–1543) became one of central heroes of music history. As the author of numerous polyphonic settings of German songs, he represented a key figure of 16th-century German music culture in the nationalistic narrative of 19th-century musicology. This period also gave birth to the misleading assumption of a very close connection between Luther and Senfl, but on the other hand it stimulated an ongoing interest in the composer and his works. Eleven volumes of a critical edition of Senfl's music were published between 1937–74 within the series *Das Erbe deutscher Musik*, and in 1968, Martin Bente substantially contributed to a modern interpretation of the composer's life and output in his dissertation. Nevertheless, preparing the new article for the second edition of the encyclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2006), Birgit Lodes compiled the first comprehensive list of Senfl's works and evaluated the unsatisfactory state of knowledge about his life and music. Afterwards she initiated the research project *Ludwig Senfl – A Catalogue Raisonné of the Works and Sources* (2008–2015) with the aim of creating a modern research tool for studies in the musical culture of the 16th century. In fact, the sources known and accessible today (including those from Central and Eastern Europe) make it possible to draw a slightly different picture of the transmission and reception of Senfl's oeuvre than in the 1960s. Already during preparation of the printed catalogue, the online database *Senfl Catalogue Online* was accessible to researchers and remains available for the future, being continuously updated.

The catalogue, comprising over a thousand pages in total, is a result of the long and meticulous work of Stefan Gasch and Sonja Tröster supported by Birgit Lodes. Their methodological approach to the enormous and complex source material is described in detail in the preface, along with the history of Senfl research and the problems the authors faced during the compilation of the catalogue. Not only researchers of 16th-century music but any scholar addressing the task of systematic organisation of repertory should appreciate its concept and comprehensive content, which includes compositions with problematic attributions and anonymous pieces ascribed to Senfl by modern scholarship. To achieve a certain degree of flexibility (even in the printed publication) and to facilitate updates reflecting current research, the musical output is pragmatically handled by genre (Ordinar-

ies of the Mass, Proper settings, Magnificat settings, Motets, Ode settings, Songs) and continuously numbered. This system allows not only for new contributions to the online database but also for publication of an additional catalogue volume when needed in the future. Individual entries are headed by the abbreviation of genre, catalogue number and standard title (e. g. P1 *In Dominicis ad aspersionem aquae benedictae*), and they are followed by up to ten categories of information, where relevant (number of voices, liturgical type, references, incipits, sources, music, comments, related settings, facsimiles and editions, literature).

The second volume of the *Catalogue Raisonné* is dedicated to all kinds of sources, including music by Senfl and references to his lost compositions or to the composer himself. Manuscripts, individual prints, printed collections, tabulatures, theoretical writings and other sources (e. g. playing cards, paintings, embroidery on linen) are organised alphabetically by their RISM sigla. Different lists of sources referred to in the catalogue, a general bibliography and several detailed indices (text incipits, acrostics, places of printing, printers, publishers and editors, theoretical writings and textbooks, names) crown the outstanding work of these Viennese musicologists.

Today, as the number of digital databases increases, one may ask whether it still makes sense to publish printed catalogues of music. Isn't it easier to browse an electronic tool and to search items automatically by keywords or music incipits? The approach of the Senfl research team gives us a (more or less) ideal solution to this problem. Whereas the database offers a quick pragmatic search of well-defined information, the book format makes systematic browsing of extant volumes all the easier.

For more details on the ongoing Senfl research and the *New Senfl Edition* consult www.senflonline.com or https://www.univie.ac.at/muwidb/senfl/editor/start_eng.html.

Lenka Hlávková

Elisabeth Kuen, Politische Botschaft und ästhetische Inszenierung. Aspekte der Opernlibrettistik am Hofe Max II. Emanuels von Bayern 1685–1688, Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München (Open Publishing in the Humanities), München 2020

Dass die Festaufführungen der Hofoper des 17. und 18. Jahrhunderts repräsentativen Zwecken dienten und dass die vertonten Libretti in diesem Kontext Träger politischer Inhalte waren, zählt zum musikgeschichtlichen Allgemeinwissen. Doch welcher Inhalte? Blickt man auf das Werkspezifische, so gewinnt man den Eindruck, als wären die Mitglieder der Höfe, zumindest in Versailles und Wien, im späten 17. Jahrhundert vorzugsweise auf Analogien zu Personen und ihren Verhältnissen zueinander in der Gegenwart aus gewesen. Im 18. Jahrhundert spielte dies kaum noch eine Rolle.

Was die entschlüsselnde Analyse der Textbücher angeht, hat sie erst im Zuge der Entwicklung der Librettologie als Zweig der Literaturwissenschaft eine differenzierte methodische Grundlage erhalten. Sie berücksichtigt nicht nur die sprachlichen und formalen Strukturen, sondern auch die Kontexte (Institution, Zeremoniell, Aufführungsanlass, politisch-ethische Diskurse). Hieran knüpft die vorliegende, 2019 an der Ludwig-Maximilians-Universität München verteidigte literaturwissenschaftliche Dissertation an. Sie untersucht vier Libretti aus der Zeit der von dynastischem Ehrgeiz getragenen engen Anlehnung des Münchner Hofes unter Kurfürst Max II. Emanuel an den Kaiserhof in Wien, die sich im militärischen Engagement Bayerns im Kampf gegen die Osmanen zeigte und in der Eheschließung mit der Tochter des Kaisers, Maria Antonia, 1685 gipfelte. Konkret geht es um die Wiener Hochzeitsoper *Il Palladio di Roma* (1685) sowie die drei nachfolgenden Münchner Werke *Servio Tullio* (1685/86), *Alarico Il Baltha* (1687) und *Niobe Regina di Tebe* (1688). Leitfrage der Untersuchung ist, ob sich die Bindung an den Kaiserhof „durch eine Diskursivierung politischer Postulate im Medium der Hofoper widerspiegelt“ (S. 6). Die Beschränkung auf die Textbücher ist darin begründet, dass sie die Dynastie betreffende Informationen, vor allem zur Genealogie, im Medium der Sprache konservieren und sie einem über das Publikum der Aufführung hinausreichenden Rezipientenkreis zugänglich machen. Die musikalische Einkleidung und die Aufführung als Ereignis sind dafür nicht relevant.

Die Antwort wird in drei Schritten gesucht: Erstens durch die Rekonstruktion der formalen und inhaltlichen Rahmenbedingungen der Librettolektüre (die politischen Handlungsoptionen des Kurfürsten, die Rolle der Opernaufführungen im Rahmen der absolutistischen Herrschaftslegitimation, die Struktur des Librettos, das Profil der Hofoper in München und Wien), zweitens durch die detaillierte Analyse der Texte sowie drittens durch die auswertende Zusammenschau der Er-

gebnisse. Die Arbeitsschritte zielen darauf ab, die Aussageabsicht der Librettisten anhand werkimmanenter Daten zu rekonstruieren und diese von subjektiven, anders begründeten Deutungen von Rezipienten zu unterscheiden, die etwa in Form von brieflich überlieferten Schlüsseln nachweisbar sind. Eigene Schlüssel zum richtigen Verständnis liefern wiederum manche Librettisten, indem sie ihrem Text eine „Allegoria“ begeben, so etwa Nicolò Minato in *Il Palladio di Roma*.

Unstimmigkeiten der Allegorese veranlassen Kuen bei dieser Oper zu der These, dass Minato damit eine gleichsam offizielle Deutung vorschreibt, die sich auf den Festanlass (die dynastische Verbindung, die auf einem militärischen Bündnis fußt) bezieht. Ihr stellt sie eine stimmigere, mehr Details des Librettos umfassende Deutung als gleichberechtigt an die Seite, die das Vater-Sohn-Verhältnis in den Mittelpunkt stellt und die Forderung des Kaisers an den Schwiegersohn nach Unterordnung beinhaltet. *Servio Tullio* begreift Kuen als Antwort auf die Wiener Hochzeitsoper: Ausgehend vom Widmungstext und von deutenden Randnoten zum Prolog identifiziert sie Max Emanuel mit dem Titelhelden der Oper. Sie sieht Rücksichtnahmen auf Wien am Werk (Aspekt des Dienens und der Selbstüberwindung), aber auch das selbstbewusste Beharren auf dynastische Ebenbürtigkeit und gerechte Belohnung – womit konkret die Übertragung der Statthalterschaft der Spanischen Niederlande gemeint ist.

Für *Alarico Il Baltha* postuliert Kuen drei Deutungsebenen: die Widmung, die die Qualitäten des Kurfürsten feiert, das Thema, das auf die legitime Ausübung kaiserlicher Herrschaft (in den Niederlanden) bezogen wird, und punktuelle Bezüge der Handlung, die auf Max Emanuels Stellung als Souverän und Heerführer anspielen. Kuen erkennt hier aber auch „selbstkritische Momente“ des Kurfürsten, der im Libretto auf seine Abhängigkeit vom Kaiser und seine Schwäche für Frauen hinweist (S. 173).

Auch *Niobe Regina di Tebe* kann auf verschiedenen Ebenen entschlüsselt werden: auf der Grundlage der Widmung als Abbild des Gegensatzes zwischen dem demütigen Kurfürstenpaar und den stolzen Osmanen (Niobe), als Inszenierung eines kunstsinnigen Fürsten (Anfione als Max Emanuel), ausgehend von einem „Netz oszillierender punktueller Allegorien und assoziativer Analogien“ (S. 237) schließlich als Kritik am Kaiser und den spanischen Habsburgern. Kuen betont, dass die Deutungen nebeneinander bestehen und je nach Perspektive als mehr oder weniger plausibel erscheinen.

In der Zusammenschau der Ergebnisse stellt Kuen als Inhalt der Libretti Diskurse um die Erblegitimation der Dynastie und um die Herrschertugenden heraus, die in Beziehung zur Tagespolitik gesetzt werden können. So liest sie aus der Abfolge der Münchner Opern eine „Klimax der Unzufriedenheit“ (S. 253) des Kurfürsten mit dem Kaiser heraus – was bestens zu den wachsenden Spannun-

gen zwischen den Höfen in Wien und München passt. Voraussetzung für Kuens These ist die Entscheidung, dass die verschiedenen Ebenen der Allegorese, d. h. die durch lenkende Hinweise in den Widmungen auf der einen und aufgrund unterschiedlicher Kontextinformationen und Leseperspektiven gewonnenen (hypothetischen) Deutungen auf der anderen Seite gleichberechtigt sind. Das ist zwar nachvollziehbar, weil die gleichsam vorgeschriebenen Allegorien unstimmig oder oberflächlich sein können. Gleichwohl ergibt sich daraus das Grundproblem der ganzen Methode: Da die Ergebnisse nicht mit Rezeptionszeugnissen abgeglichen werden können – derlei Zeugnisse sind nicht überliefert –, bleiben sie hypothetisch. Zwar belegen die Wiener Schlüssellibretti der 1670er-Jahre, mit handschriftlichen Deutungshilfen versehene Textbücher, die Praxis der Deutung; da die Schlüssel aber nicht übereinstimmen und in ihrer Deutlichkeit schwer einzuschätzen sind, stellt sich die Frage der methodischen Kontrolle möglicher Rekonstruktionen. Neue Informationen zu politischen Kontexten und möglichen Adressaten eröffnen immer wieder neue Perspektiven für die Deutung. Kuen selbst spricht von der „Vagheit und Vielschichtigkeit der Referenzen“ (S. 253). Wenn die historische Relevanz möglicher Deutungen unklar bleibt, was hindert daran, etwa die Identifizierung von Momenten der Selbstkritik in *Alarico Il Baltaha* als Spekulation abzutun?

Ein Kernpunkt der von Kuen vorgelegten Interpretationen ist die Deutung der Opernaufführungen als Medium der Kommunikation zwischen den Höfen in Wien und München. Auch wenn die Annahme nicht von vornherein unwahrscheinlich oder abwegig ist, so gibt es doch keinen Beleg für ihre Richtigkeit. Wir wissen nicht, ob Leopold I. sich von den Münchner Aufführungen berichten ließ oder die Libretti las. Ob sie überhaupt nach Wien gelangten? Wollte man sie dort überhaupt lesen? Zwar trifft man in der Forschungsliteratur allenthalben auf die Behauptung, dass die Opernaufführungen durch den Versand der Libretti und durch Gesandtenberichte über den Aufführungsort hinauswirkten, doch gibt es hierfür keine Beweise. Wien verließen im Auftrag des Hofes nachweislich nur die Textbücher des Rossballetts *La Contesa dell’Aria e dell’Aqua* sowie der Oper *Il Pomo d’Oro*. Beide Libretti waren anlässlich der Kaiserhochzeit von 1667 entstanden und wurden nun – nur! – nach Spanien geschickt, der Heimat der Braut. Daraus zu folgern, dass es generell eine systematische, vom Hof betriebene Verteilung in andere Länder gegeben habe, geht zu weit. Aufführungsberichte (geschweige denn entschlüsselnde Berichte) aus anderen Residenzen aus der Feder von Wiener Botschaftern liegen auch nicht vor. Dieser Befund mahnt zur Vorsicht. Man darf vermuten, dass politische Allegorien auf der Opernbühne wohl eher auf den eigenen Hof zielten und nicht auf Adressaten jenseits der Landesgrenzen. Wäre somit die außenpolitische Bedeutung relativiert, stellt sich die Frage nach der Bedeutung von derlei Anspielungen für die innerhöfische

Kommunikation. Außerdem: Haben die Konstruktion des Dramas und seine artifizielle sprachliche Formung keine Bedeutung bei der allein lesenden Rezeption? Es ist erstaunlich, dass in der vorliegenden literaturwissenschaftlichen Dissertation vom Literarischen nicht die Rede ist. Der Fokus auf die politischen Bedeutungen absorbiert diesen Aspekt gänzlich. Von der im Untertitel genannten „ästhetischen Inszenierung“ erfährt man wenig.

Kuens Arbeit wirft die Frage nach der Reichweite der „entschlüsselnden“ Librettoanalyse auf. Während die Autorin hier ein weites Feld erblickt, das Überlegungen etwa zu allegorischen Deutungen in lediglich möglichen Rezeptionssituationen (S. 251) einschließt, ist der Rezensent skeptisch im Blick auf den Erkenntnisgewinn. Die äußere Form der Arbeit ist tadellos, der Verzicht auf ein Register zu bedauern.

Christoph Henzel

Joachim Brügge (Hrsg.), *Sowohl Mozart als auch ... Salzburger Jubiläumstagung zur Rezeptions- und Interpretationsforschung (2016)* (Rombach Wissenschaften – Reihe *klang-reden*, Band 18), Verlag Rombach, Freiburg 2017

Jubiläen sind nicht selten Anlass zum Rückblick und dazu, Bilanz zu ziehen. Die beiden hier federführenden Institutionen, die Internationale Stiftung Mozarteum und die Universität Mozarteum Salzburg, verfügen nicht nur über eine (1991 eröffnete) „Mozart Ton- und Filmsammlung“, sondern forschen seit 2006 auch am „Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte“ (IMRI). Die Erträge beider Einrichtungen haben ihren Niederschlag nicht nur in dem hier vorzustellenden Jubiläumsband gefunden, sondern auch in fünf bisherigen Einzelpublikationen in der Reihe *klang-reden*. Sie befassen sich mit der „Interpretationsgeschichte von W. A. Mozarts Kammermusik“ allgemein (Band 14, 2014), aber auch mit den „drei letzten Sinfonien“ (Bd. 1, 2008) oder mit einzelnen Werken wie dem Divertimento KV 563 (Bd. 12, 2014) oder der *Kleinen Nachtmusik* KV 525 (Bd. 15, 2015).

So kann das IMRI auf bisherige Forschungen zurückblicken, entwickelt in dem Band aber auch Zukunftsperspektiven, vor allem zu einem geplanten *Handbuch der Musikalischen Interpretationsforschung*.

Drei einleitende Beiträge befassen sich mit der Mozartinterpretation am Beispiel der Violinsonaten (Bernadetta Czapruga), der Solokadenz am Beispiel des Klavierkonzerts KV 491 (Rainer J. Schwob) und der Violinkonzerte KV 207 und 218. Letztere dienen Alexander Drčar dazu, „philharmonischen Mozartklang versus historisierende Aufführungspraxis“ herauszuarbeiten.

Rainer J. Schwobs detailreiche Analyse beantwortet beispielsweise Fragen nach dem Beginn und Ende einer Kadenz, nach ihren Tonarten und nach der Frage, wie „Kadenzen formal strukturiert sind“ (S. 84–87); vor dem „Resümee“ findet sich dann ein ausführlicher Rückblick auf alle behandelten Kadenzen („Wie könnte man die Kadenzen musikalisch und stilistisch charakterisieren?“).

Ein zweiter Themenblock erarbeitet dann in mehreren Statements das Projekt des bereits genannten *Handbuchs*. Sein Abschnitt A soll „Fragestellungen, Methoden und Theorien der musikalischen Interpretationsforschung darstellen“ (S. 164), während der Abschnitt B die „Quellen der Interpretationsforschung“ abhandeln wird: „Die Komponisten werden sozusagen entmachtet, an ihre Stelle treten in einem Aufwertungsmechanismus die Interpreten“, die dann die vielen Diagramme studieren dürfen, die mit der Software Sonic Visualiser erstellt wurden. Denn die Partituren der Komponisten sind höchst unzulänglich; erst die differenzierte und ins Detail gehende Interpretationsforschung erschließt alle Parameter des musikalischen Werks und seiner Realisierung.

Aus den beiden letzten Teilen, die eine Fülle an Aspekten bieten und hier nicht ausführlich gewürdigt werden können, sei Ulrich Leisingers Betrachtung über *Die Fragmente Mozarts* herausgehoben (S. 289–304). Sie formuliert Rückschlüsse auf Mozarts Kompositionsverfahren, wie sie sich aus der Gestalt der Fragmente ergeben.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Christoph Teichner, Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Ignaz Franz von Beeckes (1733–1803) (Musik in Baden-Württemberg. Quellen und Studien, Band 11), Verlag J. B. Metzler, Berlin 2020, 730 S., Notenbeispiele

Zu Lebzeiten vor allem als Pianist geschätzt und auch als Komponist – obwohl als solcher wohl weitgehend Autodidakt – von nicht geringer Reputation, diente der Dragoneroffizier Ignaz Franz (von) Beecke¹ ab 1759 dem gräflichen und seit 1774 fürstlichen Haus Oettingen-Wallerstein, anfangs als Adjutant des Erbgrafen Kraft Ernst (1748–1802) und ab 1773 als Intendant von dessen Hofkapelle, die er im Zusammenwirken mit dem späteren musikalischen Leiter Antonio Rosetti (1750–1792) zu hohem Ansehen führte. Als Protégé des einflussreichen Prince de Turenne erschienen seine Werke bereits in den 1760er-Jahren in Paris mit einem königlichen Druckprivileg. Zahlreiche Reisen führten ihn in die europäischen Musikmetropolen, wo er nicht nur seine Kompositionen mit Erfolg zur Aufführung brachte, sondern auch zahlreiche Bekanntschaften mit Angehörigen hoher und höchster Kreise knüpfte und mit berühmten Musikerkollegen wie etwa Christoph Willibald Gluck oder Johann Adolf Hasse in engeren Kontakt trat.

Nach seinem Tod traf ihn dasselbe Schicksal wie viele andere Komponisten seiner Zeit, unter ihnen auch Antonio Rosetti, dessen Ruhm denjenigen des Kapellkollegen zu Lebzeiten noch weit überstrahlte. Beeckes Musik fiel dem Vergessen anheim. Erst nach dem Ersten Weltkrieg erinnerte sich die junge deutsche Musikwissenschaft seines Schaffens. 1921 promovierte der aus Lettland gebürtige Friedrich Munter (1881–1939) an der Universität München bei Adolf Sandberger mit einer Arbeit über Beeckes Instrumentalmusik, der er auch eine erste kurz gefasste Werkliste beifügte. In seinen Analysen wurde er dem Komponisten aber oftmals nicht gerecht und stufte ihn in seinem Gesamturteil – ganz dem Heroenkult seiner Zeit verpflichtet – fatalerweise lediglich als Exponenten einer „Gesellschaftsmusik von harmlos-heiterem Charakter“ ein, an deren „Wiederbelebung [...] kaum zu denken“ sei.² Das abwertende Etikett haftete nachhaltig und stand so einer unvoreingenommenen Beurteilung von Beeckes Musik lange Zeit nachdrücklich im Wege. Erst der Nördlinger Musikerzieher Helmut Scheck nahm sich ihrer ab den 1960er-Jahren mit einigem Aplomb wieder an: zunächst in seiner Zulassungsarbeit für das Lehramt an Höheren Schulen, die er dem von Munter ausgesparten Vokalschaffen des Komponisten widmete, und später als Dirigent,

¹ Auf das vom Rezensenten hier in Klammern gesetzte Adelsprädikat wird noch zurückzukommen sein.

² Friedrich Munter, „Ignaz von Beecke und seine Instrumentalkompositionen“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 595, 603.

der immer wieder – etwa bei den *Rieser Kulturtagen* – Werke des Wallersteiner Hofmusikintendanten aufs Programm setzte. Seit rund 20 Jahren beziehen auch die *Rosetti-Festtage im Ries* Beecke fest in ihre Programmplanung mit ein und haben so ihr Publikum in etlichen Konzerten mit seiner Musik wieder bekannt gemacht, die durch ihre oftmals durchaus unkonventionelle Sprache, ihre Frische und ihren lyrischen Charme noch immer für sich einnimmt und oft genug sogar zu bezaubern vermag.

Christoph Teichner, Akademischer Rat am Lehrstuhl für Musikerziehung der Universität Augsburg, beschäftigt sich seit Jahren nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als Musiker intensiv mit Beeckes Schaffen und war und ist mit dem von ihm geleiteten Originalklang-Ensemble *Musica Obligata* an Konzertprojekten bei den *Rosetti-Festtagen im Ries*, aber auch andernorts maßgeblich beteiligt. Mit dem hier zu besprechenden Thematischen Katalog, der erstmals das Gesamtchaffen des Komponisten umfasst, wurde Teichner im Jahr 2019 an der Hochschule für Musik und Theater München in Verbindung mit dem Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München zum Dr. phil. promoviert.

Trotz Beeckes lakonischer Bemerkung „*bei mir ist die Musik nur Liebhaberey und Leidenschaft*“ (zitiert nach Teichner, S. 1) lassen sich in Bibliotheken und Archiven noch heute nicht weniger als 334 Werke seiner Komposition nachweisen.³ Das Verhältnis von Instrumental- zu Vokalmusiken ist mit 182 zu 151 zahlenmäßig nahezu gleichgewichtig. Die meisten der etwa 500 Quellen finden sich in der ehemaligen Oettingen-Wallerstein'schen Hofbibliothek (193), die seit 1980 zur Universitätsbibliothek Augsburg gehört. Größere Bestände gibt es hierzulande z. B. auch in der Staatsbibliothek zu Berlin und in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sowie in Regensburg, wo die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und die Sammlung Proske der Bischöflichen Zentralbibliothek zusammengenommen einen vergleichbaren Rang beanspruchen können. Hinzu kommen weniger umfangreiche Beecke-Bestände in zahlreichen Archiven und Bibliotheken unterschiedlicher Größe in Europa und den USA. In Teichners Einleitung ist in demselben Kontext neben den führenden Bibliotheken in Berlin, Paris und Wien nur von „zahlreichen kleineren deutschen Sammlungen“ die Rede (S. 1); eine Revision dieser wohl veralteten Formulierung dürfte bei der Endredaktion des Textes versehentlich unterblieben sein.

Der Werkbestand ist zwölf teilweise mehrfach unterteilten Werkgruppen zugeordnet. Innerhalb der Werkgruppen erfolgt die Anordnung bei der Instru-

³ Darunter auch acht verschollene Werke, ein nur unvollständig erhaltenes Stück, eine offensichtliche Fehlzuschreibung sowie die Oper *Nina*, von der nur einzelne, im Katalog gesondert aufgeführte Nummern erhalten sind.

mentalmusik nach Tonarten und darin chronologisch,⁴ bei der Vokalmusik hingegen „alphabetisch nach Textanfang“ (S. 4), wobei dieses Prinzip aber aus welchen Gründen auch immer nicht durchgängig Beachtung findet. Jedem Werk ist eine durchlaufende Beecke-Verzeichnis-Nummer (BEEV) zugewiesen, die der Reihenfolge im Katalog entspricht: I. Klaviersonaten (BEEV 1–60); II. Sonstige Klavierkompositionen (BEEV 61–72); III. Werke für Klavier zu 4 Händen/ mehrere Tasteninstrumente (BEEV 73–79); IV.A. Sonaten für Klavier und Violine (BEEV 80–91); IV.B. Größer besetzte Kammermusik mit Klavier (BEEV 92–96); IV.C. Konzerte für Klavier und Orchester (BEEV 97–112); V.A. Kammermusik ohne Klavier: Trios (BEEV 113–118); V.B. Kammermusik ohne Klavier: Streichquartette (BEEV 119–132); V.C. Kammermusik ohne Klavier: Quartette und Quintett mit Bläsern (BEEV 133–139); V.D. Kammermusik ohne Klavier: Bläserpartiten (BEEV 140–142); VI.A. Sinfonien (BEEV 143–169); VI.B. Sinfonie concertanti (BEEV 170–173); VI.C. Sonstige Orchesterwerke (BEEV 174–182); VII. Werke für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (BEEV 183–247); VIII. Werke für mehrere Singstimmen mit Klavier (BEEV 248–267); IX. Einzelarien und Szenen mit Orchester (BEEV 268–289); X. Kantaten (BEEV 290–311); XI. Größere musikdramatische Werke, Schauspielmusik (BEEV 312–322); XII. Kirchenmusik (BEEV 323–334).

Die Werkbeschreibungen bieten eine Fülle an Information. Nach Titel und Besetzung folgen ausführliche Incipits der Einzelsätze bzw. größerer unterscheidbarer Werkabschnitte (samt Taktzahlen), die „nicht nur eine Werkidentifizierung ermöglichen, sondern den ersten Sinnabschnitt von Sätzen oder übergeordneten Kompositionsteilen in Besetzung und Struktur möglichst nachvollziehbar darstellen“ sollen (S. 5) – eine lobenswerte Praxis, die in derartigen Verzeichnissen durchaus nicht die Regel ist. Es schließen sich an: die Tempobezeichnungen der Einzelsätze bzw. Werkabschnitte, die Fundorte und Signaturen der Quellen sowie deren Titel im originalen Wortlaut, die Namen von Widmungsträgern, Kurzbeschreibungen der Quellen und Hinweise zur Datierung. Der Autor weist darauf hin, dass hierbei „aus zeitlichen Gründen“ – es handelt sich bei der Arbeit, wie schon angemerkt, um eine Dissertation – „größtenteils auf bereits bestehende Erkenntnisse aus früheren Quellenuntersuchungen (z. B. bei der Erstellung von Sammlungskatalogen und RISM-Erfassung) zurückgegriffen werden musste“, wobei auf eigene Wasserzeichenuntersuchungen „noch am ehesten verzichtet werden“ konnte (S. 5). In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass knapp 100 der rund 500 ausgewerteten Quellen für RISM bislang noch nicht erfasst worden sind. Es folgen Hinweise auf die Werkzählungen bei Mun-

⁴ Eine Ausnahme hiervon bildet Werkgruppe VI.C., Sonstige Orchesterwerke. Hier erfolgt die Ordnung primär alphabetisch nach Titeln.

ter, Scheck und Murray⁵ sowie die (vorhandenen) RISM-Nummern. Die Einträge enden mit ergänzenden Anmerkungen zu den behandelten Werken. Bei den Vokalkompositionen konnten außerdem zahlreiche bislang unbekannte Textverfasser ermittelt werden.

Nach dem eigentlichen Hauptteil (S. 7–631) schließt sich ein etwa 25-seitiger Abschnitt „Zur Werküberlieferung“ an, in dem Teichner nach einigen Ausführungen zu Beeckes Hand- und Notenschrift zunächst eine Übersicht über die 85 autograph erhaltenen Kompositionen gibt, die mit einer Ausnahme (Bayerische Staatsbibliothek München) allesamt in der Universitätsbibliothek Augsburg verwahrt werden. Es folgen zwei kommentierte Listen mit „autornahen“ Abschriften, von denen die eine Kopien mit autographen Zusätzen des Komponisten und die andere Abschriften von der Hand Oettingen-Wallersteiner Hofmusiker umfasst (insgesamt 126 Titel); entsprechende Informationen zu den vielen anderen abschriftlichen Quellen fehlen bedauerlicherweise. Am Ende des Abschnitts steht eine 90 Titel zählende Übersicht über die im Druck erschienenen Werke Beeckes.

Überaus verdienstvoll ist, dass sich Teichner auf mehr als 40 Druckseiten auch dessen Biographie widmet und sich dabei auf eine außerordentlich breite Basis archivarischer Quellen (darunter nicht weniger als 425 Briefe) stützt, die im Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Archiv Schloss Harburg und in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten sind. Hundert Jahre nach Friedrich Munter und rund siebzig Jahre nach Ernst Fritz Schmid's Arbeiten, die ja im Wesentlichen noch auf Munter beruhen, liegt damit endlich eine quellenbasierte Lebensbeschreibung des Komponisten vor, die über Munter und Schmid ganz erheblich hinausgeht.

Ein Wort zum Adelsprädikat des „Ignaz Franz von Beecke“: In der Einleitung spricht Teichner von dessen „Nobilitierung“ (S. 1), ordnet sie aber weder zeitlich ein, noch liefert er einen Beleg hierfür. Tatsächlich gibt es für eine Erhebung Beeckes in den Adelsstand keinerlei Beweis. Seine Familie war bürgerlich und er selbst hat sich dieses Adelsprädikats, soweit bekannt ist, nie bedient. In den Adelsmatrikeln sucht man seinen Namen vergeblich. Dass er in den Druckausgaben seiner Werke meist (wenn auch nicht durchgängig) als *de* bzw. *von Beecke* titulierte und auch von Zeitgenossen immer wieder in der Weise angesprochen wird, verweist Volker von Volckamer, dem langjährigen Leiter des Oettingen-Wallerstein'schen Hausarchivs, zufolge in Wahrheit lediglich auf eine gängige Praxis der Zeit, eine schmeichelhafte „*façon de parler*“, die den gesellschaftlichen Rang zum Ausdruck bringen sollte, der Beecke schon in den 1760er-Jahren als

⁵ Sterling E. Murray hat in der Reihe *The Symphony 1720–1840* 1981 einen Band mit Sinfonien der Wallersteiner Hofmusiker herausgegeben und hierfür auch eine kommentierte Liste der Sinfonien und Sinfonie concertanti Beeckes erarbeitet.

Protegé des mächtigen Prince de Turenne in Paris und später als Wallersteiner Hofmusikintendant zugemessen wurde.

Im Anschluss an die Ausführungen zu Beeckes Biografie widmet sich Teichner dann nochmals dessen Schaffen und liefert auf knapp 20 Seiten „generelle Anmerkungen“, wie er sich ausdrückt, zu dessen Klavier-, Orchester- und Vokalmusik. Dabei beschreibt er einzelne Gattungen näher, ordnet sie in den Werkkontext ein und kommt dabei immer wieder auf die zeitgenössische Rezeption zu sprechen. Zahlreiche Details belegen auch hier die Vertrautheit des Verfassers mit den musikalischen wie den archivarischen Quellen.

Der Anhang umfasst ein Abkürzungs- und ein Literaturverzeichnis, wobei Letzteres aber wohl nur die zitierten Arbeiten enthält, ein Register der Textanfänge von Vokalwerken und ein Personenregister. Es sei nicht verschwiegen, dass der Rezensent Teichners umfangreichem Werkkatalog einen doch auch etwas umfangreicheren Recherche-Apparat gewünscht hätte. Vermisst wird ein vollständiges Verzeichnis der Manuskriptquellen und der besitzenden Institutionen ebenso wie eine Gesamt-Bibliografie des Schrifttums zu Beeckes Leben und Schaffen. Anstelle der vielen Einzelhinweise wären auch zusammenfassende Bemerkungen zum Thema Papier und Wasserzeichen und zu den Schreiberhänden außerhalb des Oettingen-Wallersteiner Hofes durchaus wünschenswert.

Alles in allem ist Christoph Teichner eine beeindruckende Arbeit gelungen, deren großes Verdienst es ist, das Schaffen eines bemerkenswert eigenständigen Komponisten – dessen frühes Œuvre noch dem „galanten Zeitalter“ verpflichtet ist, der in seinen späten Werken aber auch schon die Tür zur Romantik ein Stück weit aufstößt – der interessierten musikalischen Öffentlichkeit endlich in aller Breite und Vielseitigkeit bekannt zu machen. Es ist davon auszugehen, dass die Verbreitung von Beeckes Musik, sei es in edierter Form, im Konzert oder via Tonträger, von Teichners verdienstvoller Arbeit in hohem Maße profitieren wird.

Günther Grünsteudel

Hildegard Herrmann-Schneider, Wo die Engel musizieren. Musik im Stift Stams, Verlag A. Weger, Brixen 2020, 544 S.

Mit dem großformatigen, reich bebilderten Buch *Wo die Engel musizieren. Musik im Stift Stams* legt Hildegard Herrmann-Schneider ihre Forschungsergebnisse aus vielen Jahren musikwissenschaftlicher Tätigkeit im Stift Stams vor. Ausgehend von der Katalogisierung von Musikhandschriften für RISM hat sie viele Mosaiksteine gesammelt, zur Darstellung von Musik in der bildenden Kunst, zum klösterlichen Musikleben, zu personellen und institutionellen Strukturen im Stift und zu den Verbindungen des Klosters mit der geistlichen und weltlichen Sphäre außerhalb. Dass diese vielen Puzzlesteine dennoch kein abschließendes Bild ergeben, betont die Autorin eingangs ausdrücklich. Der Band dokumentiert vielmehr eine Vielzahl von Einzelbefunden akribisch, vernetzt Informationen aus verschiedenen Bereichen, interpretiert sie auf Basis des derzeitigen Wissensstandes und liefert dort, wo kein abschließendes Urteil möglich ist, begründete Hypothesen. Dabei wird eine Vielzahl von Quellen und Archivalien ausgewertet. Die Grenze zwischen Information und Interpretation wird sprachlich stets klar gezogen.

Der Zeitraum der Dokumentation erstreckt sich vom Mittelalter bis in die Gegenwart, wobei der Schwerpunkt auf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegt, aus der die meisten Quellen überliefert sind. Der geografische Raum schließt Klöster und Orte in Süddeutschland ebenso ein wie in Nord- und Südtirol. Inhaltlich deckt der Band die ganze Vielfalt des florierenden Musiklebens in einem reichen, selbstbewussten Zisterzienserstift ab: Er behandelt die Visualisierung von Musik im klösterlichen Raum, Musikinstrumente und Musikalieninventare sowie den Musikalienbestand des Klosters – Letzteres nicht nur mit Blick auf den Notentext, sondern auch auf weitere Informationen wie Widmungsträger, Ausführende und Aufführungsvermerke. Weiterhin kommen Aufführungsanlässe im Lauf des (Kirchen-)Jahres zur Sprache, die musikalischen Beziehungen zu anderen Klöstern im deutschen Sprachraum und Impulse von außen. Die Spuren, die auswärtige Komponisten und Musiker in Stams hinterlassen haben, werden ebenso thematisiert wie die vom Kloster unterstützte Musikkapelle und das vom Kloster betriebene Knabenseminar. Dem berühmtesten Stamser Komponisten und Musikpädagogen P. Stefan Paluselli ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Besonders zu erwähnen sind außerdem drei als Kapitel integrierte Verzeichnisse, in denen biografische Informationen sowie Quellen- und Literaturhinweise zu zahlreichen Personen zusammengetragen sind – eines zu Stamser Zisterziensern, die im musikalischen Kontext eine Rolle spielten, eines zu Singknaben und Schülern des Stamser Seminars und eines zu Stamser Zisterziensern, die ohne musikalische Funktion im Buch erwähnt werden. Diese Verzeichnisse geben anhand von

Einzelschicksalen einen lebendigen Einblick in vergangene Lebenswirklichkeiten und sind gleichzeitig ein wertvolles Repertorium für verschiedene historische Forschungsbereiche, indem sie helfen, Personen aus dem Raum Tirol zu identifizieren und einzuordnen. Ein weiterer, wesentlicher Beitrag von Hildegard Herrmann-Schneider zur Dokumentation der Musikgeschichte von Stift Stams konnte im Medium „Buch“ nur unzureichend berücksichtigt werden: Zwischen 1996 und 2018 hat die Autorin gemeinsam mit ihrem Mann Manfred Schneider zahlreiche Konzerte veranstaltet und als CD-Einspielungen klanglich festgehalten, in denen Werke aus dem Musikarchiv des Klosters aufgeführt wurden. Als Ersatz für die dort erklungene Musik sind in einem eigenen Kapitel die CD-Cover abgebildet und die Aufführungsdaten, Programmpunkte und zugehörigen Stamser Quellen mit Signatur beigefügt. Über die Signaturen lassen sich im RISM-OPAC weitere Angaben zu den Quellen und Stücken ermitteln. Abgerundet wird der Band durch eine Zeittafel zur Geschichte des Stifts, ein Verzeichnis der Äbte, ein Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein Personen- und Ortsregister.

Die einzelnen Kapitel sind in sich abgeschlossen, sodass es jedem Leser freisteht, das Buch nicht vom Anfang bis zum Ende durchzuarbeiten, was sicherlich auch nicht die Absicht der Autorin wäre, sondern sich von seinem Interesse oder seiner Fragestellung durch den Band führen zu lassen. Da die Vielzahl an Detailinformationen es unmöglich macht, den für eine Rezension üblichen inhaltlichen Überblick flächendeckend zu liefern, seien im Folgenden zu jedem Kapitel einige wesentliche Punkte herausgegriffen.

Der musikhistorische Rundgang beginnt mit der Verbindung von Musik und bildender Kunst in der Klosterkirche. Hier ist insbesondere der Hochaltar von Bartholomäus Steinle zu erwähnen, bei dem wie auf einem Theaterprospekt in Blau und Gold Maria als Himmelskönigin, umgeben von musizierenden Engeln plastisch dargestellt ist. Weitere musizierende Engel, denen das Buch seinen Titel verdankt, sind auf einem Fresko in der südlichen Chorapsis zu sehen, auf dem Schalldeckel der Kanzel und am Rückpositiv der Hauptorgel. Auch innerhalb des Klostergebäudes und auf dem übrigen Klostergelände findet man Darstellungen von musizierenden Engeln, Heiligen und Menschen, ebenso in liturgischen Handschriften Stamser Provenienz.

Im folgenden Kapitel werden die Musikinstrumente des Stifts behandelt, allen voran die Orgeln, aber auch weitere Tasteninstrumente sowie Streich-, Zupf- und Blasinstrumente. Einige von ihnen werden heute im Tiroler Landesmuseum verwahrt. Bei der Beschreibung wird soweit möglich die Erwerbs-, Bau- und Umbaugeschichte angeführt sowie die Existenz weiterer, nicht mehr erhaltener Instrumente belegt. Eigens erwähnt werden soll hier eine Vogelorgel, daneben eine Diskant-Viola des Münchner Geigenbauers Rudolf Höß (1706), eine Bass-Viola da gamba aus der Innsbrucker Werkstatt von Johann Georg Psenner d. Ä.

(1749), die später zu einem Violoncello umgebaut wurde, und ein 1777 von P. Vitalis Haselberger OESA aus Kloster Seefeld erbauter Violone. Außerdem seien zwei Oboen des renommierten Leipziger Blasinstrumentenmachers Carl Wilhelm Sattler (1738–1788) genannt. Abgerundet werden die Beschreibungen durch archivalische Angaben zur Reparatur von Instrumenten sowie durch Hinweise auf deren praktische Nutzung, beispielsweise anhand von erhaltenen Musikalien, wenn es sich, wie etwa beim Csakan, um seltene Instrumente handelt.

Musikalieninventare des 18. und 19. Jahrhunderts werfen ein Licht darauf, welches Notenmaterial zu dieser Zeit im Kloster vorhanden war. Außerdem geben sie vereinzelt darüber Auskunft, wer es angeschafft hat und wie seine Verwendbarkeit später bewertet wurde. Hier sind alle gängigen Komponistennamen und Gattungen des genannten Zeitraums vertreten. Dies zeigt, dass das Stift musikalisch auf der Höhe der Zeit stand und sowohl die Quantität als auch die Qualität an Musikern hatte, um die Stücke aufzuführen. Neben überregional bekannten Komponisten findet man die Namen von vielen Klosterkomponisten aus dem süddeutschen Raum, die mit geistlichen und weltlichen Werken vertreten sind.

Ein eigenes Kapitel ist den Zeugnissen des Choralgesangs gewidmet, für den trotz seiner großen Bedeutung für das klösterliche Leben nur wenige Quellen greifbar sind. Sie sind verstreut überliefert, das Corpus ist noch nicht rekonstruiert und noch nicht abschließend aufgearbeitet. Die greifbaren und gesicherten Quellen hat die Autorin im RISM-OPAC beschreiben, so wie sie anhand der Signaturen auffindbar sind. Die ältesten musikalischen Zeugnisse liegen, wie so oft, fragmentarisch vor. Es handelt sich um Fragmente aus Breviarien des 11. und 12. Jahrhunderts sowie aus einem Graduale des 13. Jahrhunderts. Rückschlüsse auf das Verständnis und die Aufführungspraxis des Choralgesangs im 18. Jahrhundert lassen sich aus dem handgeschriebenen *Stamser Choralbuch* (1769) ziehen, das dem Notationsgebrauch der Zeit angepasst ist und dessen deutliche Gebrauchsspuren von seiner praktischen Bedeutung zeugen.

Besonders zu erwähnen sind außerdem mehrere Druckbögen zu dem bei Hans Paur 1558 in Innsbruck gedruckten *Catholisch Gesangbuechlein*, welche die Autorin 2017 im Stiftsarchiv entdeckt hat. Für die Entstehungsgeschichte dieses Gesangbuches lässt der Fund die Hypothese zu, dass die Druckbögen 1557 zur Begutachtung nach Stams gelangten, während der eigentliche Druck erst ein Jahr später erschien.

Das Kapitel über Äbte und Konventualen als Widmungsträger von Musik zeigt zum einen die Ausstrahlungskraft des Stifts in die Umgebung, denn seit dem 17. Jahrhundert widmeten nicht nur Innsbrucker Komponisten wie Ambrosius Reiner und Johann Stadlmayr, sondern auch Brixener Komponisten wie Ingenuin Molitor ihre Werke hochgestellten Stamser Persönlichkeiten. Zum anderen wirft es ein Licht auf die Anlässe und den Ablauf von Feierlichkeiten im

Kloster. Dazu gehörten insbesondere die Wahl und Weihe von Äbten, die zugehörigen Jahrestage, die Geburts- und Namenstage von Äbten, aber auch vereinzelt Namenstage, Primizfeiern und Priesterjubiläen von Konventsmitgliedern. Die musikalischen Darbietungen zu diesen Anlässen bildeten eine willkommene Abwechslung im Klosteralltag. So komponierte P. Stefan Paluselli neben vielen anderen Huldigungsmusiken zur Abtwahl und -weihe von Sebastian Stöckl 1790 die Kantate *Das frohlockende Stams*, in der Pauken und Trompeten erklingen und allegorische Figuren den Jubilar lobpreisen. Anhand zahlreicher erhaltener Quellen lassen sich Einzelheiten zu den Aufführungen und Überarbeitungen für spätere, ähnliche Anlässe gut dokumentieren.

Im folgenden Kapitel zur Sakralmusik im Lauf des Kirchenjahrs sind neben den zu erwartenden kirchlichen Hochfesten musikalische Beispiele für typisch alpenländische Weihnachtsmusik zu finden, darunter Pastormessen, pastorale *Tantum-ergo*-Vertonungen und Sinfonien, Kantaten, Herbergs- und Hirtenlieder. Auch hier war P. Stefan Paluselli aktiv und komponierte unter anderem einen *Cantus Pastoritius*, in dem die Protagonisten *Infans, Bos, Asino* und *Genitrix* auftreten. Eigens zu erwähnen ist auch die Musik für Marienfeste. Hier boten sich viele Anlässe für eine besondere musikalische Gestaltung, zumal die Marienverehrung in Zisterzienserklöstern generell einen hohen Stellenwert einnimmt, Maria Patronin der Stamser Stiftskirche ist und im Kloster eine Bruderschaft Maria vom Guten Rat bestand.

Zur Musikpflege im weltlichen Jahreskreis gehören ebenfalls typische lokale Gepflogenheiten wie das Anklöpfeln, das Krippelesingen oder das Neujahrsblasen. Hier zeigt sich nicht zum einzigen Mal die soziale Verflechtung zwischen dem Kloster und der einheimischen Bevölkerung, indem Letztere zu diesen Anlässen das Kloster besuchten und für ihre Darbietungen ein Geldgeschenk erhielten. Für die Musiker und Seminaristen des Klosters gab es im Lauf des Jahres zu verschiedenen Gelegenheiten Ausfahrten mit Schlitten oder Kutsche, die von Essen, Gesang und Tanz begleitet wurden. Die Singknaben wurden zuweilen nach einer Theateraufführung mit Musik durch eine besondere Mahlzeit belohnt. Die Bühnenproduktionen waren dabei, wie die Ausgabenbücher zeigen, teils durchaus opulent ausgestattet.

Für die 1847 neu organisierte Musikkapelle, wie sie bis heute in ganz Tirol fest im Gemeindeleben verankert ist, steuerte das Stift einen Großteil der Musikinstrumente bei. Sebastian Unterweger (1823–1870), Organist der Pfarrkirche und Schullehrer, arrangierte für die Musikkapelle zahlreiche Stücke, darunter Ausschnitte aus aktuellen italienischen Opern von Rossini, Donizetti und Verdi, und entlieh für seine Arbeit regelmäßig Musikalien aus dem Stift.

Die musikalischen Beziehungen zu anderen Klöstern erstreckten sich auf ganz Süddeutschland sowie Nord- und Südtirol. Musikalische Fahrten führen von

Stams zum Mutterkloster Kaisheim und nach Fürstenfeld, aber auch nach Andechs, Füssen, Benediktbeuern, Neustift, Wilten, Marchtal, Rot an der Rot, Telfs, Reutte und München. Alle diese Spuren werden akribisch nachgezeichnet und durch konkrete Beispiele wie etwa Provenienzvermerke auf Musikalien belegt. Natürlich bestand auch ein reger musikalischer Austausch mit der Bischofsstadt Brixen und mit dem nahe gelegenen Innsbruck.

Wie schon erwähnt, ist dem berühmtesten und fruchtbarsten Musiker aus Stams, P. Stefan Paluselli (1748–1805), ein eigenes Kapitel gewidmet. Paluselli stammte aus Kurtatsch, legte 1771 in Stams die Profess ab und wurde 1794 in Brixen zum Priester geweiht. Im Stift wirkte er als Chorregent, Musiklehrer, Violinist und Orgelspieler, organisierte das Notenmaterial neu, komponierte über 200 Werke in zahlreichen Gattungen und entwickelte ein Solmisationssystem, das der späteren Tonika-Do-Methode entspricht. Dazu konstruierte er mehrere heute noch erhaltene drehbare Scheiben, die als Solmisationskompass dienten und durch welche Tonstufen, Vorzeichen und Tonbezeichnungen aufeinander abgestimmt und geübt werden konnten.

Schließlich haben auch viele auswärtige Komponisten und Musiker ihre Spuren in Stams hinterlassen: als Gäste auf der Durchreise, als Schreiber von Musikalien oder als vom Kloster beauftragte Komponisten. Hier ist vor allem der Mainzer Kapellmeister Jan Zach (1713–1773) zu nennen, der das Kloster mehrfach besuchte. Von ihm sind in Stams zahlreiche, teils autographe Musikalien überliefert, darunter eine Kantate zum Geburtstag von Abt Vigil Kranicher von Kranichsfeld aus dem Jahr 1771. Ein Titelblatt zu Zachs *Missa solemnis* in D (WV GotZ B5) ist als Trompe-l'œil-Malerei am Gehäuse der 1771 erbauten Orgel in der Heilig-Blut-Kapelle zu finden. Es ist der Stamser Abschrift Alois Speckers (A-ST Mus.ms. 6409) nachgebildet und über der Tastatur angebracht, genau dort, wo der Organist seine Noten ablegt.

Insgesamt betrachtet bietet der Band sehr viel mehr und detailliertere Informationen, als hier referiert werden konnten. Er wendet sich an Musikwissenschaftler, Historiker verschiedener Disziplinen (Lokalgeschichte Tirols, Kirchen- und Klostergeschichte, Kunst- und Liturgiegeschichte), Handschriften- und Instrumentenkundler sowie an musikalisch und lokalhistorisch Interessierte. Die zahlreichen Abbildungen fügen dem Text eine weitere, wertvolle Dimension hinzu. Viele Leser mit Vorwissen werden in diesem Buch Anknüpfungspunkte für bereits Bekanntes finden oder ihrem Wissensstand neue Mosaiksteine hinzufügen können, sei es durch die Lektüre einzelner Abschnitte oder Kapitel oder durch eine gezielte Suche im Register. Manche Querverbindung wird sich dabei vielleicht nicht sofort herstellen lassen, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt erkennbar werden. Das Buch sei daher nicht nur all jenen empfohlen, die sich für die Musikgeschichte von Stift Stams interessieren, es ist auch hervorragend als

Nachschlagewerk für alle geeignet, die sich mit einer verwandten Thematik befassen oder beschäftigen möchten. Die gründliche Recherche, die auf jeder Seite zu spüren ist, und die gut lesbare Sprache machen das Buch in jedem Fall zu einer anregenden und gewinnbringenden Lektüre.

Daniela v. Aretin

Roman Smolorz, Die Regensburger Domspatzen im Nationalsozialismus. Singen zwischen Katholischer Kirche und NS-Staat, Verlag Pustet, Regensburg 2017, 216 Seiten, s/w-Abbildungen

Bernhard Frings und Bernhard Löffler, Der Chor zuerst. Institutionelle Strukturen und erzieherische Praxis der Regensburger Domspatzen 1945 bis 1995, Verlag Pustet, Regensburg 2019, 424 Seiten, s/w-Abbildungen

Fast 950 Jahre lang wirkte in Regensburg – wie in zahlreichen anderen Kathedralen – ein Domchor, bestehend aus einigen Knaben und geleitet von einem Geistlichen; erst seit 1910 ist die Bezeichnung „Regensburger Domspatzen“ belegt. Aus dieser überschaubaren Einrichtung wurde seit dem Amtsantritt von Domkapellmeister Theobald Schrems 1924 in sehr kurzer Zeit ein regelrechtes Imperium aus mehreren Sängerguppen, Standorten und Aufgaben mitsamt einem schwer durchschaubaren Geflecht von Zuständigkeiten, Abhängigkeiten und Interessenskonflikten. Auslöser für diese Expansion waren letztlich der Männer- und der Materialmangel nach dem Ersten Weltkrieg. – Die beiden hier vorgestellten Publikationen zeichnen die historische Entwicklung der Institution während der Amtszeit von Theobald Schrems (1924–1963) und Georg Ratzinger (1964–1994) nach und legen damit jene Problemfelder offen, die zu den unrühmlichen Auftritten während des Nationalsozialismus und zu den öffentlich bekannt gewordenen Missbrauchsfällen führten. Beiden Studien fehlt glücklicherweise jeglicher auf Sensation gerichtete Ton. Einer nüchternen Betrachtung förderlich ist, dass die Autoren nicht den einschlägigen Dunstkreisen angehören. Sie halten sich außerdem mit Wertungen sehr zurück; wo sie dennoch behutsam versucht werden, sind sie als solche kenntlich gemacht. – Allein die schieren Fakten belegen, dass die Persönlichkeiten und das Wohl tausender Kinder und Jugendlicher stets weit hinter Erfolg und Ansehen des berühmten Chores zurückstehen mussten.

Sinnvollerweise beginnt der Wirtschafts- und Sozialhistoriker Roman Smolorz seine Darstellung rund ein Jahrzehnt vor der Machtübernahme durch das NS-Regime. Denn sowohl im „System Schrems“ als auch in der allgemeinen (kirchen)politischen Lage kristallisierten sich bereits vor 1933 jene wesentlichen Dilemmata heraus, denen der Chor ausgesetzt war: Die Bistumsleitung und vor allem das Domkapitel erwarteten im Dom weiterhin von „ihrem“ Chor vollen Einsatz an Sonn- und Feiertagen im Sinn des päpstlichen Motu proprio zur Kirchenmusik von 1910. Dieser konnte jedoch nur aufrechterhalten werden, wenn eine quantitativ ausreichende und qualifizierte Nachwuchsförderung dauerhaft gesichert war. Hierzu wiederum bedurfte es außerkirchlicher Mittel, weshalb ein Förderverein gegründet sowie in der Folge kommunale und staatliche Zuschüsse in Anspruch

genommen werden mussten. Um weitere Ressourcen zu erwirtschaften, musste der Chor – auch auf Druck von Zuschussgebern – zunehmend öffentliche Auftritte absolvieren sowie Funk- und Schallplattenaufnahmen bewältigen. So kam es immer mehr zu In- und Auslandskonzertreisen mit teilweise deutlich propagandistischer Wirkung und schließlich zu mehreren Auftritten der Domspatzen im Hauptquartier Adolf Hitlers auf dem Obersalzberg. Das böse Wort vom Domchor als „fahrende Singtruppe“ verdeutlicht die kirchliche Kritik; zugleich verschmähten eben diese Kritiker das Renommee keineswegs. Zusätzlich – wenn womöglich auch unbeabsichtigt – förderten der Ehrgeiz von Domkapellmeister Theobald Schrems einerseits und die Karriereambitionen des NS-Funktionärs Martin Miederer andererseits die unheilvolle Entwicklung.

Anhand der Prinzipal-Agent-Theorie beleuchtet Smolorz Aufbau und Funktionsweise des verhängnisvollen Räderwerks, dessen Akteure immer wieder als *Prinzipale* und zugleich als *Agenten*, als Herren *und* Beherrschte der einzelnen Verfahren erscheinen. Wesentliche Ursache für die oft schwierigen Doppelrollen der Verantwortlichen war, dass sie durchweg zwei übergeordneten Prinzipalen dienen mussten: der Kirche und dem NS-Staat; Schrems' Pläne, in Regensburg ein Musikgymnasium zu errichten, scheiterten letztlich daran, dass Miederer dieses Projekt nach Frankfurt am Main umlenkte, um es ohne kirchliche Mitwirkung durchzuziehen; das Regensburger Musikgymnasium wurde erst nach dem Krieg realisiert. – Leider bleiben in der wohlstrukturierten Abhandlung die „Schaltpläne“ des Apparats wegen zu geringer Schriftgröße fast wertlos.

Selbst wenn einige im komplexen Geflecht entstandene Freiräume genutzt werden konnten, bleibt festzustellen, dass Kinder und Jugendliche – außer der naturgemäßen Mehrfachbelastung durch Schule, Proben, Gottesdienste und Auftritte – zum Spielball der gnadenlos durchgesetzten Interessen von Erwachsenen wurden. In dieser düsteren Bilanz ist es ein sehr schwacher Trost, dass die Regensburger Domspatzen nach 1945 von ihrem Ausweichquartier in Etterzhausen aus relativ rasch mit Genehmigung der Militärregierung wieder ihren traditionsreichen Aufgaben nachkommen durften.

Bernhard Frings und Bernhard Löffler, beide Spezialisten für bayerische Landesgeschichte, richten in ihrer Studie zur Entwicklung der Regensburger Domspatzen in den folgenden Jahrzehnten den Fokus neben den Strukturen vor allem auf die Erziehungspraktiken und die Außenwahrnehmung. Erschreckend ist, wie viele Momente als Problemursachen fortbestanden: Zur permanenten Finanz-, Raum- und Personalnot kam weiterhin ein weitgehend autokratisches Regime, zunächst von Domkapellmeister Schrems und ihm nahestehenden, teils verwandten Mitarbeitern. Sein Amtsnachfolger, Georg Ratzinger, musste ab 1964 zunächst mehr schlecht als recht einen wirtschaftlichen Scherbenhaufen zusammenkehren.

Nach wie vor bestand ein Dickicht aus Körperschaften und Zuständigkeiten, das erst um 1975 durch Eingreifen des Bayerischen Kultusministeriums teilweise gelichtet wurde. Wie andere Bildungseinrichtungen (mit Internat) waren auch die Ausbildungsstätten der Domspatzen ein Sammelbecken für nicht immer qualifizierte Lehr- und Erziehungskräfte. Unter ihnen fanden sich in den 1950er- und 1960er-Jahren noch viele, die vom Krieg geschädigt waren. Einige, auch etliche Vertreter der besonderen *species* der Präfekten, darf man getrost als „verkrachte Existenzen“ bezeichnen, wenngleich ihre Arbeitsbedingungen alles andere als angenehm waren.

So verwundert es nicht, dass in der zunächst in Etterzhausen eingerichteten, 1981 nach Pielenhofen verlegten Vorschule in aller Abgeschiedenheit ein Massenbetrieb entstand, in dem Acht- bis Zehnjährige zu „Singefleisch“ für die Repräsentationschöre abgerichtet wurden. Die Bezeichnung „Musikkaserne“ ist nicht übertrieben; in Berichten ehemaliger Zöglinge ist von der „Hölle“ die Rede. Nur wenig entspannter ging es in der Dompräbende zu, wo die Unterstufenschüler logierten, und im nach und nach entstandenen Komplex an der Regensburger Reichsstraße. Erst ab den 1970er-Jahren kam es zögerlich zu Verbesserungen, nicht zuletzt deshalb, weil Georg Ratzinger inzwischen seine Position festigen konnte. Als böte die gefährliche Gemengelage nicht schon genug Potenzial, die natürliche Entwicklung zweier Generationen Heranwachsender zu schädigen: Auch in der Person Ratzingers blieb den Domspatzen der geradezu pathologische Ehrgeiz Erwachsener leider erhalten, vereint mit dem cholерischen Temperament des Domkapellmeisters und dessen mitunter überschätzten musikpädagogischen Fähigkeiten. Dass Ratzinger den Schülern auch verständnisvoll begegnete, kann über die Exzesse nicht hinwegtäuschen.

Schließlich, und hier werden Frings und Löffler sehr deutlich, ist die Chronik der Domspatzen in der zweiten Jahrhunderthälfte auch ein Lehrbuch fehlender bzw. mangelhafter Kontrolle von außen. Quasi unter Luftabschluss wurden handfeste Straftatbestände geduldet, kleingeredet oder verschwiegen. Es ist schlicht falsch, dass Domkapellmeister und Bistumsleitung von den Missständen einschließlich körperlicher und sexualisierter Gewalt in den Internaten nichts gewusst haben; deutliche Hinweise der Schulaufsicht oder der Eltern wurden kaum beachtet. Und wieder fragte kaum jemand nach den weitgehend wehrlosen Betroffenen, sodass viele Kinder und Jugendliche Missbrauch im mehrfachen Kontrapunkt erlebten: durch Überforderung, Ignoranz gegenüber ihren Bedürfnissen, Ausnutzung als „Werbeträger“ und zuletzt dadurch, dass ihnen oft nicht geglaubt wurde – und wird. In diesem Zusammenhang ist auch auf die für die Aufklärung wenig hilfreiche Haltung des vormaligen Regensburger Bischofs Gerhard Ludwig Müller hinzuweisen. Wären 2010 nicht in großem Umfang Skandale anderer Bildungseinrichtungen zutage gefördert worden, wären wohl auch die

meisten der hier geschilderten Verbrechen unbekannt geblieben. Selbst unter Berücksichtigung aller „zeittypischer“ Erziehungsmethoden: Für die Zeit nach 1945 kommen Einwirkungen von außen zur Relativierung nicht in Betracht wie etwa die Gleichschaltung durch den NS-Staat. Der im Anhang abgedruckte Bericht eines nur kurzzeitig in Etterzhausen tätigen Erziehers spricht zu den unwürdigen Tatsachen hinter den strahlenden Kulissen Bände. Anders ausgedrückt: Was nach 1945 hier passierte, geschah ohne Not und hätte zumindest in weiten Teilen vermieden werden können. Dies ist der eigentliche Skandal!

Buchtechnisch bleibt zu bemerken, dass Frings und Löffler in ihrer detaillierten Arbeit die frühere Entwicklung teilweise referieren und zum Beispiel eine Skizze zur Person von Theobald Schrems zur Studie von Smolorz nachreichen. Wiederholende Passagen dienen der Systematik und erleichtern das Verständnis bei auszugweisem Gebrauch. Auf ein Personenregister wurde leider verzichtet.

Die Lektüre beider Bände ist naturgemäß nicht erfreulich, geschweige denn unterhaltsam. Viele Musikbegeisterte oder anderweitig den Regensburger Domspatzen Verbundene werden diese Regesten über eine Institution zumindest bayernweiter Bedeutung nur ungern zur Kenntnis nehmen. Der Glanz und die Nostalgie alter Aufnahmen haben Kratzer bekommen – dies gilt keineswegs nur für die Regensburger Domspatzen. Möge die umfassende Forschungsarbeit der Autoren dazu dienen, künftige Entgleisungen dieser Art zu verhindern und alle Beteiligten wachsam zu machen!

Markus Zimmermann

Antonio Rosetti, Three Violin Concertos. Lena Neudauer, Violine, Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Johannes Moesus. Cpo LC 8492

Der aus Leitmeritz stammende Wallersteiner Hofkapellmeister Antonio Rosetti (1750–1792 fast zeitgleich mit Wolfgang Amadeus Mozart) ist durch eine ganze Reihe von Veröffentlichungen in den letzten Jahrzehnten immer mehr ins Blickfeld des Musiklebens gerückt. Einerseits wurden große Teile seiner Kammermusik im Amadeus-Verlag mustergültig publiziert, ebenso wie sein Requiem im Ortus-Verlag (vgl. *Musik in Bayern* 85 [2020]), andererseits wurden sein Œuvre und sein Umkreis in der Wallersteiner Hofkapelle durch mehrere Monografien gründlich aufgehellert (Sterling E. Murray und Günther Grünsteudel, vgl. *Musik in Bayern* 64 [2002] und 81 [2016]).

Maßgeblich beteiligt an dieser Entdeckung ist nicht zuletzt die Internationale Rosetti-Gesellschaft (IRG), die vor allem durch die *Rosetti-Festtage im Ries* den Komponisten und sein Werk bekannt macht. Der Präsident dieser Gesellschaft, Johannes Moesus, und die Geigerin Lena Neudauer, seit 2016 Professorin an der Münchner Hochschule für Musik und Theater, stellen nun, zusammen mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester Pforzheim, drei Violinkonzerte Rosettis auf einer schönen CD beim Label Cpo vor. Die drei Werke folgen dem Schema schnell-langsam-schnell, sind aber höchst abwechslungsreich und mit Freude zu hören.

Bewegliches Figurenwerk, überraschende Motive und virtuose Partien zeichnen alle drei Konzerte aus, die Lena Neudauer mit souveräner Tongebung gestaltet, einschließlich der stilgetreu ausgeführten Kadenzen. Im Booklet erläutert Günther Grünsteudel mit profunder Sachkenntnis sowohl die Quellenlage und Entstehungszeit der drei Konzerte wie ihre spezifischen Formprinzipien. Dabei hebt er zu Recht die langsamen Sätze hervor, die äußerst gesanglich gestaltet sind und von Lena Neudauer und dem Orchester mit Schmelz ausgekostet werden (besonders das Konzert in D-Dur, Murray C7). Die Kontraste zwischen den Mittelsätzen und den sie umgebenden Sätzen zeigen unterschiedliche Gesichter: Während der erste Satz des Konzerts in C-Dur (Murray C 5) „überraschend im Piano der Streicher“ beginnt (Günther Grünsteudel) und anschließend festlich auftrumpft, geht es in den Schlusssätzen in der Regel sprudelnd-übermütig zu; der letzte Satz des Konzerts F-Dur (Murray C 11) beginnt allerdings mit einem Andante-Teil, bevor böhmische Jagdmotive den Verlauf bestimmen, der „im Pianissimo“ endet. Johannes Moesus leitet das Orchester einfühlsam und in wirkungsvollem Zusammenklang mit der Solistin.

Eine abwechslungsreiche Aufnahme, die edlen Hörgenuss gewährt!

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Anton Bruckner, Symphonies Nos. 1–9, Münchner Philharmoniker, Valery Gergiev (9 CDs). Münchner Philharmoniker 2020 (MPHIL0022)

Sie seien „das weltbeste Bruckner-Orchester“, urteilte Gerhard R. Koch über die Münchner Philharmoniker in seinem Nachruf auf James Levine („Mystiker und Machtmensch“, FAZ vom 18. März 2021). Wie dem auch sei: Auffälligerweise bildet Levine, Chef des Orchesters von 1999 bis 2004, eine Ausnahme in der Ahnengalerie der Münchner Chefdirigenten, da er nie Bruckner dirigiert hat und so mit einer bemerkenswert heterogenen Tradition brach, die von Siegmund von Hausegger in den Zwanzigerjahren über Oswald Kabasta in der NS-Zeit bis zu Levines Nachfolgern Christian Thielemann, Lorin Maazel und nun auch Valery Gergiev reicht. Nicht minder auffällig für ein Orchester, das den Ruf einer exzeptionellen Bruckner-Kompetenz genießt, erscheint der Umstand, dass es bisher nie einen kompletten Symphonienzyklus auf Tonträger vorgelegt hat. Selbst Levines Vorgänger Sergiu Celibidache, international gefeiert, doch der Tonkonserve abhold, hinterließ sein bis heute faszinierendes, in den kontemplativen Tempi seiner Spätphase aber auch polarisierendes Bruckner-Vermächtnis erst ab der dritten Symphonie, sodass den Münchner Philharmonikern fehlte, was Aachen, Berlin, Dresden, Hamburg, Köln, Leipzig, Saarbrücken, Amsterdam, Chicago, Linz, Moskau, Wien und selbst die Konkurrenz vor der eigenen Haustür, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, längst, zum Teil gar mehrfach, vorzuweisen haben: alle neune, von der Studiensymphonie in f-Moll und der „Annullierten“ einmal zu schweigen.

Diese beiden fehlen auch in dem Paket, mit dem Gergiev, seit 2015 bei den Münchnern als Chef im Amt, multimediale Präsenz demonstriert: Die Konzerte wurden zwischen 2017 und 2019 in der Stiftskirche Sankt Florian aufgezeichnet und liegen als CD- wie auch als DVD-Blu-ray-Edition vor. Als Bruckner-Dirigent war Gergiev vor seiner Münchner Zeit ein unbeschriebenes Blatt. Die Konstellation schien günstig, dies zu ändern, das symbolische Kapital für die Beteiligten beträchtlich. Die Frage nach dem Repertoirewert eines neuen Bruckner-Zyklus stellt sich heute nicht mehr – die Bruckner-Diskografie unter abruckner.com verzeichnet derzeit rund 50 Gesamteinspielungen; mindestens drei weitere, unter Andris Nelsons, Markus Poschner und Christian Thielemann, entstehen gerade – es bleibt aber die Frage nach den spezifischen Qualitäten. Dabei gäbe es durchaus schon bei der Wahl der Fassungen die Möglichkeit, die ewige Wiederkehr des Gleichen zu meiden, wie es jüngst Jakub Hrůša mit der Gegenüberstellung aller Versionen der Vierten gelang und wie es Poschner und Thielemann dem Vernehmen nach planen. Gergiev entschied sich fürs traditionell Bewährte, im Fall der Vierten also für die zweite Fassung von 1878 (mit dem Finale von 1880), bei der Dritten ist es die dritte von 1889, bei der Achten die zweite von 1890, bei der

Ersten die erste, die „Linzer“; alle in den Editionen Leopold Nowaks. Apropos Tradition: Die Münchner Philharmoniker haben die erste Fassung der Vierten 1975 uraufgeführt, warum nehmen sie die nicht zur Abwechslung einmal neu auf?

Bei der Wahl des Ortes lockte offenbar die Aura des Kirchenraums, der den Sarkophag Bruckners beherbergt und dem Celibidache einst attestierte: „Wir singen in Sankt Florian! Eine höhere Ehre gibt's doch gar nicht!“ Dieser Verlockung hätten Dirigent und Orchester aber besser widerstanden. Keine einzige Bruckner-Symphonie, und das ist keine ganz neue Erkenntnis, ist für diese oder eine andere Kirche komponiert. Natürlich kann eine gelungene Bruckner-Aufführung dort zu einem Erlebnis werden, an dem der Genius loci nicht unbeträchtlichen Anteil hat. Dieses Erlebnis lässt sich aber kaum reproduzieren. Jedenfalls leiden die Aufnahmen hörbar unter dem gewaltigen Hall der Basilika, der eine differenzierte Ortung und Nachverfolgung der musikalischen Architektur über weite Strecken verhindert. Das Technikteam um Produzent Johannes Müller und Toningenieur Stephan Reh hat dabei sicher alle Regler seiner Kunst bemüht, um das Beste herauszumodellieren. Hervorzuheben sind die subtilen Holzbläser, besonders bei Übergangspassagen wie etwa in der Dritten (erster Satz, Takt 55ff. oder 95ff., zusammen mit dem *ppp*-zarten Solohorn). Trotz solch schöner Details drohen die Konturen zu verschwimmen, es dominiert oft ein basslastig-wuchtiges Brummen und Grummeln, das die Balance stört und das dynamische Spektrum einengt, da es langsame Steigerungen wie im Adagio der Siebten zu nivellieren droht. Vergleicht man den Anfang der Vierten mit Gergievs zwei Jahre älterer Aufnahme aus der Philharmonie am Gasteig, hat man dort ein deutlich plastischeres, konturierteres Klangbild – aus einem akustisch heiklen Saal, der aber aufnahmetechnisch der Kirche deutlich überlegen ist. Und wer mit der komplex-polyphonen Fünften die Probe aufs Exempel machen will, sollte Rudolf Kempes alte Münchner Aufnahme von 1975 aus dem Schrank holen. Kempes Klarheit und Transparenz sind vorbildlich, auch wenn die Blechbläser etwas schärfer und weniger rund klingen als bei Gergiev. Aufgezeichnet wurde damals übrigens im Bürgerbräu-Keller.

Gergievs *Tempi* sind gemessen langsam und fließend, nie extrem. Letzteres lässt sich über seinen Zugang zu Bruckner verallgemeinern; es resultiert aus einem Annäherungsprozess, der in Münchner Konzerten Schritt für Schritt vorbereitet wurde. Revolutionäre Akzente setzt Gergiev nicht, sondern er vertraut auf den gewohnt warmen, sonoren Klang seines Orchesters. Dieser Zugriff überzeugt am ehesten bei den langsamen Sätzen der späten Symphonien; grundlegend neue Einsichten darf man sich davon nicht erwarten.

Was also bleibt? „Wir brauchen Bruckner mehr denn je, seine bedächtige, majestätische und mitunter grandiose Art und Weise, die Welt durch seine Musik zu erklären. Dabei geht es um die Beziehung der Menschen zu Gott, um Naturbeobachtung und Trost für unseren überforderten Geist, der sich ständig konfron-

tiert sieht mit einer unglaublich großen und sich ständig verändernden Welt“, bekennt Valery Gergiev im Beiheft. Das mag am Ende so falsch nicht sein; große Kunst hat nicht nur, aber immer auch großen Trost zu bieten. Das wenn nicht weltbeste, so doch exzellente Bruckner-Orchester und sein musikalischer Leiter haben das Potenzial, das in Bruckners symphonischen Klangräumen steckt, bislang jedenfalls noch nicht zur vollen Entfaltung gebracht.

Franz Adam

Eingegangene Schriften

Claus Bockmaier und Tina Frühauf (Hrsg.), *Jüdische Musik im süddeutschen Raum / Mapping Jewish Music of Southern Germany* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 16), Allitera Verlag, München 2021, 271 Seiten

Heike Frey, *Lili Marleen hatt' einen Freund. Musik in der Wehrmacht-Truppenbetreuung 1939–1945* (Populäre Kultur und Musik, Bd. 39), Waxmann Verlag, Münster 2020, 397 Seiten, zahlreiche Abbildungen

Andrea Gottdang und Bernhold Schmid (Hrsg.), *Andacht – Repräsentation – Gelehrsamkeit. Der Bußpsalmencodex Albrechts V. (BSB München, Mus.ms. A)* (Bayerische Staatsbibliothek, Schriftenreihe, Bd. 8), Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2020, 550 Seiten, 120 Abbildungen

Theresa Henkel und Franzpeter Messmer (Hrsg.), *Vivienne Olive* (Komponisten in Bayern, Bd. 67), Allitera Verlag, München 2020, 145 Seiten

Theresa Henkel und Franzpeter Messmer (Hrsg.), *Carl Orff* (Komponisten in Bayern, Bd. 65), Allitera Verlag, München 2021, 248 Seiten

Weberiana (Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., Bd. 30), Allitera Verlag, München 2020, 154 Seiten

Mitteilungen

Korrekturfahnen zu Orlando di Lassos *Magnum opus Musicum*.
Ein spektakulärer Fund im Bayerischen Hauptstaatsarchiv

Im Jahr 2017 wurden im Bayerischen Hauptstaatsarchiv Korrekturfahnen zum *Magnum opus Musicum* gefunden, einer Art „Gesamtausgabe“ der Motetten Orlando di Lassos, die die Söhne des Komponisten 1604 bei Nikolaus Heinrich in München herausgegeben haben. Die Fahnen, insgesamt 37 Seiten, fanden sich als Einbandmakulatur. Gottfried Heinz-Kronberger von der Münchner Arbeitsstelle des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) gelang die Identifizierung. Der Neufund hat als Sensation zu gelten, da Korrekturfahnen zu Musikdrucken aus dieser Zeit bisher noch unbekannt waren. Heinz-Kronberger hat zusammen mit Bernhold Schmid von der Lasso-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften einen ersten Bericht darüber verfasst: vgl. „Korrekturfahnen von Orlando di Lassos *Magnum Opus Musicum* [1604] im Bayerischen Hauptstaatsarchiv“, in: *Nachrichten aus den Staatlichen Archiven Bayerns* 79, 2020, S. 17–19, (https://www.gda.bayern.de/fileadmin/user_upload/PDFs_fuer_Publikationen/Nachrichtenhefte/Nachrichten_Nr._79_2020.pdf).

Bei der Medieval and Renaissance Music Conference 2021 in Lissabon gaben Schmid und Heinz-Kronberger online einen Einblick in die Fahnen. Eine ausführlichere Publikation dazu ist in Vorbereitung. Hingewiesen sei schließlich auf eine Notiz in MGG Online – Aktuelles vom 31. August 2021, aufzurufen unter <https://www.mgg-online.com/news>.

Bernhold Schmid

Dr. Sixtus und Inge Lampl-Stiftung in Valley (Oberbayern) errichtet

In seiner konstituierenden Sitzung am 8. August 2021 errichtete der Stiftungsrat im Schloss Valley (Lkr. Miesbach, Oberbayern) die „Dr. Sixtus und Inge Lampl-Stiftung“. Ihr Zweck ist „die Förderung von Kunst und Kultur (§ 52 Abs. 2 Satz 1 Nr. 5 Abgabenordnung) sowie die Förderung des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege (§ 52 Abs. 2 Satz 1 Nr. 6 Abgabenordnung). Dieser Zweck wird insbesondere verwirklicht durch den Betrieb des Orgelmuseums und der musikalischen Kultureinrichtungen im Alten Schloss Valley sowie den Erhalt und die Entwicklung der Gebäude „Altes Schloss Valley“ (Errichtungsurkunde). Neben den Eheleuten Sixtus Lampl und Inge Leidgswendner-Lampl gehört der ehemalige Bürgermeister der Gemeinde Valley, Andreas Hallmannsecker, dem Vorstand an.

Mit der Stiftungsgründung ist es nun möglich, öffentliche Fördergelder aus den LEADER-Programmen zu beantragen, um den wichtigen unterirdischen Verbindungsbau zur Oskalyd-Kino-Orgel zu realisieren. Diese Rarität kann hoffentlich bald im eigens dafür eingerichteten Saal mit restaurierten Original-Kinostühlen vorgestellt werden. Neu geschaffen wird ferner ein zentraler und behindertengerechter Museumseingang. – Außerdem ist die Stiftung berechtigt, Spendenquittungen auszustellen.

Historische Musikhandschriften in Trostberg

Wir möchten auf die folgende, über <https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A74383/attachment/ATT-0/> erreichbare Publikation von Helmut Lauterwasser aufmerksam machen, die den Bestand der historischen Musikhandschriften im Stadtmuseum Trostberg, insbesondere das Schaffen von Johann Michael Closner, untersucht. Die Sammlung beherbergt auch eine Abschrift von Wolfgang Amadé Mozarts *Missa brevis* KV. Anh. C1.12.

Frau Dr. Margaretha Landwehr von Pragenau, geb. Melnicki, am 18. April 1923 geboren, ist am 21. Mai 2021 im Alter von 98 Jahren in Regensburg verstorben. Sie war u. a. Forschungsassistentin von Bruno Stäblein in Regensburg und Erlangen sowie Dozentin am Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Regensburg. Ihr Katalog-Band *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters* (Regensburg 1955) und ihre Edition *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319* (Monumenta Monodica Medii Aevi Bd. 2, 1970) sind immer noch von grundlegender Bedeutung für unser Fach.

Autorinnen und Autoren

KARL BATZ, Kulturreferent a.D., studierte Musikpädagogik in München und Augsburg und bildete sich weiter in Museumspädagogik (Neue Pinakothek München und Bayerisches Nationalmuseum) sowie Kulturmanagement (Landschaftsverband Rheinland und Bundesakademie Wolfenbüttel). Er war Sachgebietsleiter beim Stadtmuseum Ingolstadt, Kulturamtsleiter Donauwörth, Kulturreferent Radolfzell und für lange Jahre künstlerischer Leiter der Capella Bavarica. Er ist Gründungs- und Ehrenpräsident der Internationalen Simon-Mayr-Gesellschaft.

PAWEŁ GANCARCZYK is Associate Professor at the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences, Head of the Department of Musicology and Editor-in-Chief of the journal *Muzyka*. His main areas of research are the musical culture of late-medieval Central Europe, manuscript studies and early music printing. Recently he published a monograph on Petrus Wilhelmi de Grudencz (Warsaw, 2021).

STEPHAN HÖRNER studierte an der LMU München Musikwissenschaft, Neue Geschichte und Philosophie. Seit 1993 ist er Redaktor der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.

ELISABETH HÖSL schloss 2020 ihren Master mit literaturwissenschaftlichem Profildbereich an der Ludwig-Maximilians-Universität München ab. Bis 2021 war sie Hilfskraft am Institut für Musikwissenschaft und im Teilprojekt der Italianistik im SFB *Vigilanzkulturen. Transformationen – Räume – Techniken*. Seit Oktober 2021 ist Elisabeth Hösl Doktorandin im an der LMU angesiedelten IDK *Philologie. Praktiken vormoderner Kulturen, globale Perspektiven und Zukunftskonzepte* mit einem Projekt zu den Netzwerken der Musikpublikation im süddeutschen Raum (ca. 1550 bis 1610); außerdem ist sie im DFG-Projekt *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Bayerische Staatsbibliothek München) tätig.

SONJA TRÖSTER ist Universitätsassistentin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien und Mitherausgeberin der neuen Gesamtausgabe Ludwig Senfls (New Senfl Edition). Sie wurde 2015 an der Universität Wien mit einer Arbeit zum mehrstimmigen Lied in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die weltliche Musikkultur sowie Musik und Humanismus im 16. Jahrhundert, Musikphilologie und die Rezeption Älterer Musik im 19. und 20. Jahrhundert.

SEBASTIAN WERR ist Privatdozent in der Fachgruppe Musiktheater der Universität Bayreuth, wissenschaftlicher Mitarbeiter der BSB München und Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der LMU München. Er hat zahlreich zur Musik- und Operngeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts publiziert. Letzte Buchpublikationen sind: *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof, 1680–1745*, Köln u. a. 2010; *Geschichte des Fagotts*, Augsburg 2011, *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik*, Köln u. a. 2014 sowie *Musikwissenschaft und Rassenforschung im Nationalsozialismus*, München 2020.

MARKUS ZIMMERMANN ist seit 2014 als Sekretär des Bundes Deutscher Orgelbaumeister e. V. tätig, seit 2019 ist er Chefredakteur der Fachzeitschrift *organ – Journal für die Orgel* und zudem seit vielen Jahren freier Autor und Lektor. Er studierte Musikwissenschaft, Lateinische Philologie des Mittelalters, Germanistik und Christliche Philosophie in Freiburg und München und wurde mit einer Arbeit zur neueren deutschen Orgeltabulatur promoviert.

Neue Orgeln in Bayern

zusammengestellt von Merle Roßner

Attenhausen (Gde. Bruckberg, Lkr. Landshut), Kath. Ferialkirche St. Stephanus

2020 Alois Linder, Nußdorf am Inn. I/10

MANUAL (C–g³): Principal 8', Copel 8', Gamba 8', Octave 4', Flaut travers 4',
Quinte 2 2/3', Superoctave 2', Terz 1 3/5', Mixtur 2-fach 1 1/3'

PEDAL (C–f¹): Subbass 16'

BEMERKUNGEN: Orgelneubau mit mechanischer Ton- und Registertraktur, Wiederverwendung von Teilen eines historischen Gehäuses (vermutlich von Franz Borgias Maerz 1887)

Quelle und Foto: OBM Alois Linder



Erlangen, Evang. Kirche St. Matthäus

2021 Johannes Klais Orgelbau GmbH & Co. KG, Bonn. III/44, op. 1977

HAUPTWERK (I. Man., C–g³): Salicional 16', Principal 8', Viola da Gamba 8', Flaut d'amour 8', Octave 4', Rohrflöte 4', Quinte 2 2/3', Superoctave 2', Terz 1 3/5', Mixtur 4-fach 2', Trompete 8'

POSITIV (II. Man., C–g³): Suavial 8', Rohrflöte 8', Quintatön 8', Principal 4', Traverse 4' überblasend, Nasat 2 2/3', Spillpfeife 2', Terz 1 3/5', Sifflet 1 1/5', Cymbel 3-fach 1', Vox humana 8' schwellbar, Tremulant

SCHWELLWERK (III. Man., C–g³): Stillgedackt 16', Geigenprincipal 8', Bordunflöte 8', Aeoline 8', Vox coelestis 8', Fugara 4', Flauto 4', Flautino 2', Fagott 16', Trompette 8', Hautbois 8', Tremulant

PEDAL (C–f³): Untersatz 32', Principalbass 16', Salicetbass 16', Transmission (Salicional 16' Hauptwerk), Subbass 16', Stillgedackt 16' (Transmission Stillgedackt 16' Schwellwerk), Octavbass 8', Gedecktbas 8', Octavbass 4' (Verlängerung von Octavbass 8'), Posaune 16', Trompete 8'

KOPPELN UND SPIELHILFEN: mechanisch: II–I, I–P, II–P, II–I 4'

elektrisch: III–I, III–II, III–P, III–I 16', III–P 4', III–III 16', III–III 4'

Elektronischer Setzer mit 990 000 Kombinationen (Fa. Laukhuff)

Crescendo als Balanciertritt (wechselweise Schweller für Vox humana 8')

Balanciertritt für Schweller. Zimbelstern

Neubau hinter denkmalgeschützter Prospektfassade von Architekt Gustav Gsaenger (1900–1989)

Quelle: OSV Martin Schiffel

Foto: Christian Düfel



Gunzenhausen, Friedhofskirche: Truhensorgel

2020 Alois Linder, Nußdorf am Inn. I / 4

MANUAL (C-f³): Copel 8', Fugara 8', Flöte 4', Principal 2'

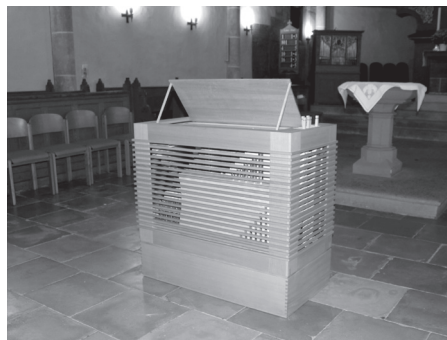
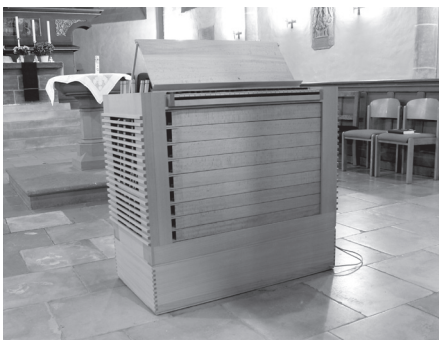
Transponiervorrichtung für 415 Hz, 440 Hz, 465 Hz

Pfeifenwerk bis H₁ (= C 415 Hz) ausgebaut

Copel 8' + Flöte 4' sind in Bass / Diskant getrennt registrierbar

Principal 2' besitzt einen Diskantvorabzug

Quelle: <http://www.orgelbau-linder.de> (24.10.2021)



Kareth (Lkr. Regensburg, Gde. Lappersdorf), Kath. Pfarrkirche St. Elisabeth

2020 Thomas Jann, Allkofen. II/18, Opus 292

HAUPTWERK (I. Man., C–g³): Prinzipal 8', Gedeckt 8', Oktave 4', Spitzflöte 4', Superoktave 2', Quinte 1 1/3', Mixtur 3f. 1 1/3'

SCHWELLWERK (II. Man., C–g³): Rohrflöte 8', Salizional 8', Vox coelestis 8', Fugara 4', Hohlflöte 4', Nasaat 2 2/3', Pikkolo 2', Terz 1 3/5', Oboe 8', Tremulant

PEDAL (C–f¹): Subbass 16', Zartbass 16' (Windabschwächung Subbass), Octavbass 8'* , Gedecktbas 8'* , Tenoroktave 4'* , Fagott 16' (* = Transmissionen)

KOPPELN: II–I, I–P, II–P, Superoctav II–P, Suboctav II

Quelle und Foto: Thomas Jann



Kümmersbruck (Lkr. Amberg-Sulzbach, Gde. Amberg),
Evang. Martin-Schalling-Haus

2021 Münchner Orgelbau Johannes Führer GmbH. I/8, op. 54

MANUAL (C, D-f³): Copl 8', Principal 4', Rohrflöte 4', Quinte 3', Octav 2',
Terz 1 3/5'

PEDAL (C-f³): Subbass 16', Pommer 8' (elektronische Klangerzeugung für beide
Pedalregister)

KOPPEL: I-P

Quelle und Foto: OSV Merle Roßner



Lehrberg (Lkr. Ansbach), Evang. Kirche St. Margaretha

2021 Vleugels, Hardheim / 1909 Strebel, Gehäusefront Prediger 1732. II/29, op. 455
Restaurierung und Rekonstruktion. Erweiterung mit einem neuen Auxiliaire-
Werk.

HAUPTWERK (I. Man., C–f³): *Bordun 16'*, *Principal 8'*, *Bordun 8'*, *Gamba 8'*,
Tibia 8', *Oktave 4'*, *Flöte 4'*, *Octave 2'*, *Mixtur 3f. 2 2/3'*, *Trompete 8'*

HINTERWERK (II. Man., C–f³): *Geigenprincipal 8'*, *Bordun 8'*, *Liebl. Gedeckt 8'*,
Salicional 8', *Vox coelestis 8'*, *Principal 4'*, *Fugara 4'*, *Flöte 4'**, *Flöte 2'**, *Cornet 2f.*
2 2/3' + 1 3/5', *Trompete 8'**

PEDAL (C–d¹): *Contrabass 16'*, *Subbass 16'*, *Violon 8'*, *Bordun 8'**, *Choralbass 4'**,
*Trompete 8'**, *Clarine 4'**, *Contraviolon 32'**

* = Transmissionen

Alle kursiv geschriebenen Register spielen in dem Ergänzungswerk von 2021 mit
elektrischer Traktur.

KOPPELN UND SPIELHILFEN: II-I, I-P, II-P, Sub II-I, Super II-I. MF, F, FF

Quelle und Foto: Fa. Vleugels



München-Lehel, Kath. Pfarrkirche St. Anna (Truhe)

2020 Christoph und Matthias Kaps Orgelbau, Eichenau. I/4, op. 36

MANUAL: Gedackt 8', Holzrohrflöte 4', Prinzipal 2', Quinte 2 $\frac{2}{3}$ ' (Diskant)

Transponiervorrichtung für 415/440/465. Stimmschieber für schnelles Legen historischer Stimmungen.

Quelle: <https://orgelbaukaps.net/opus36/>

Foto: Orgelbau Kaps



Volkach a. Main (Lkr. Kitzingen), Kath. Pfarrkirche St. Bartholomäus

2020 Vleugels Hardheim. III/38, op. 454

HAUPTWERK (I. Man., C–g³): Copl 16^{*}, Ratsherr 8', Flauta 8', Copl 8^{*}, Salicet 8^{*}, Octav 4', Flet 4', Quint 2 2/3', Doublet 2', Terz 1 3/5', Larigot 1 1/2', Mixtur 4f. 2', vacant 8'

SCHWELLWERK (II. Man, C–g³): Bourdon 16', Bourdon 8', Gamba 8', Vox coelestis 8', Viola 4', Traverso 4', Flageolet 2', Trompette 8', Hautbois 8', Tremulant

POSITIV (Zwillingslade mit HW, II. Man, C–g³): Flauta 8', Flet 4', Quint 2 2/3', Doublet 2', Terz 1 3/5', Larigot 1 1/2', vakant 8'

PEDAL (C–f¹): Untersatz 32^{*}, Subbass 16', Bourdon 16^{*}, Octavbass 8', Gedackt 8' (Verlängerung von Sub. 16'), Choralbass 4' (Verl. v. Octavbass 8'), Fagott 16' (komb.), Trompette 8' (komb.), Clarine 4' (komb. = als kombinierte Reihe mit Transmissionsschaltungen u. elektr. Traktur)

KOPPELN: mechanisch III–II, I–P, III–P; elektrisch II–I, II–P, Sub II, Super II, Sub II–I, Super II–I, Super-II–Pedal

Neubau im Seuffert-Gehäuse von 1757

* = Transmissionen

Quelle und Foto: Orgelbau Vleugels



Wörth a. d. Isar (Lkr. Landshut), Kath. Pfarrkirche St. Laurentius:
Marienorgel (Empore)

2021 Thomas Jann, Allkofen. II/14, Opus 293

HAUPTWERK (C-g³): Prinzipal 8', Tibia 8', Gamba 8', Oktave 4', Rohrflöte 4',
Nasat 2 2/3', Flauto 2', Terz 1 3/5', Mixtur 4f. 2'

NEBENWERK (C-g⁴): Gedeckt 8', Salizional 8', Blockflöte 4'

PEDAL (C-f¹): Subbass 16', Zartbass 16' (Windabschwächung Subbass), Oktav-
bass 8' Tremulant

KOPPELN: II-I, I-P, II-P, II-I Sub, II-II Super (ausgebaut). Tuba an I, II und
Ped; Kapellenorgel an I und II

Tuba 8' hinter dem Hochaltar

Quelle und Foto: Thomas Jann



Wörth a. d. Isar (Lkr. Landshut), Kath. Pfarrkirche St. Laurentius:
Joseforgel (Kapelle)

2021 Thomas Jann, Allkofen. I/8, Opus 294

MANUAL (C–g³): Geigenprinzipal 8', Flöte 8', Copel 8', Fugara 4', Blockflöte 2',
Sifflöte 1'

PEDAL (C–f³): Subbass 16', Copelbass 8' (Verlängerung Subbass)

Tremulant

KOPPEL: I–P

Quelle und Foto: Thomas Jann

