

ferenzierte Residenzkultur, wie sie sich im permanenten Wettbewerb der kleineren und größeren Höfe über Generationen hin entfaltete und sich in der Musikpflege von Schlosskapelle, Kammer und Theater widerspiegelt. Schließlich leistete die Residenzkultur mit dem Konzept des ›vermischten Geschmacks‹ einen wesentlichen Beitrag zum Spektrum europäischer Stilbildungen des 18. Jahrhunderts.

Der Plan dieses Symposions im Blick auf die Bewältigung wesentlicher Themen sieht einen Einstieg vor, der zunächst einmal die politisch-historische Gesamtlandschaft skizziert (Ventzke). Dann geht es um eine systematische Erörterung einiger wesentlicher, für die Landschaft typischer Aspekte (Ruf). Es folgen dann einige Referate im Sinne von Fallstudien zu bestimmten Einzelfragen, und zwar in chronologischer Folge. Gleichsam den Rahmen bilden zwei Darstellungen zur exemplarischen Rolle bzw. Situation des kursächsischen Hofes, der im frühen 16. Jahrhundert noch in Wittenberg residierte, sich später in Dresden etablierte und kulturell im 18. Jahrhundert gesamt europäisches Gewicht beanspruchen konnte (Lodes, Horn). Zwei Referate widmen sich dann dem Gebiet der Kirchenmusik (Schmidt) und der bedeutsamen Rolle Georg Philipp Telemanns (Hirschmann).

*Wolfgang Horn (Regensburg)*

## Dresden in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – oder: Wie dringlich ist ein Cultural Turn?

›Historie‹ wird hier in doppeltem Sinne verstanden: einmal in üblicher Weise als das Objekt historiographischen Interesses, zum anderen aber auch in Anlehnung an eine ältere Bedeutung als die Tätigkeit der Historiographie selbst. Und nur auf diese Tätigkeit, die freilich ohne ihr Objekt nicht existierte, bezieht sich die Frage nach dem *cultural turn*. Diese Frage wiederum ist motiviert durch ein in der regionalgeschichtlichen Forschung aktuelles Interesse.<sup>1</sup> Mitteldeutschland ist zwar reich an ehemaligen Residenzen, jedoch nicht im gleichen Maße reich an erhaltenen Musikalien – Beispiele liefern die in dem Band *Musik der Macht – Macht der Musik*<sup>2</sup> versammelten Beiträge zur Musikpflege in Weißenfels, Zeitz und Merseburg.<sup>3</sup> Angesichts dessen scheint es nicht unangebracht zu sein, die Fülle

1 Vgl. Joachim Kremer, ›Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ›Konzepts‹‹, in: *Mf* 57 (2004), S. 110–121, und insbesondere Reiner Nägele, ›Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?‹, in: *Mf* 57 (2004), S. 121–133.

2 *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das Wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weißenfels 2001*, hrsg. von Juliane Riepe (= Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 8), Eisenach 2003.

gerade der Dresdner Überlieferung im Spiegel der musikwissenschaftlichen Forschung aufscheinen zu lassen.<sup>3</sup>

Ohne Vertiefung kann hier nur darauf hingewiesen werden, dass zur Betrachtung der Musikpflege des Dresdner Hofes auch ein Blick auf Warschau gehören würde; dieser Bereich ist seit 1997 in dem (bislang leider nur in polnischer Sprache verfügbaren) Buch *Musik am Hof Augusts II. in Warschau* von Alina Żórawska-Witkowska<sup>5</sup> ausführlich behandelt, aber notgedrungen noch nicht nach Gebühr rezipiert worden.

Während des gesamten 18. Jahrhunderts hängen die Musiker bekanntlich noch weitgehend von der Kirche, den Städten oder den Höfen ab, insofern sie dort ihr Brot verdienen und im Gegenzug die geforderten oder zumindest die passenden Lieder singen. »Funktionalität« ist ein Kennzeichen der im wie auch immer gearteten Auftrag entstandenen Musik, womit allerdings nichts über spezifische Qualitäten eines Werkes gesagt ist, die natürlich nicht dadurch verschwinden, dass das Werk auf Funktionserfüllung hin angelegt war.

Nur im Vorübergehen seien die relativ zahlreich vorliegenden Arbeiten zur katholischen Hofkirchenmusik der ersten Jahrhunderthälfte erwähnt.<sup>6</sup> Doch auch die katholische Kirchenmusik der zweiten Jahrhunderthälfte hat neuerdings verstärktes Interesse gefunden, so die Kirchenmusik Naumanns, die in Arbeiten von Inge Forst und Katrin Bemann behandelt wurde bzw. werden soll,<sup>7</sup> sowie die Kirchenmusik Naumanns, Schusters und

3 Zu Weißenfels vgl. auch Torsten Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels* (= Quaderni di Musica/Realtà 36), Lucca 1997.

4 Dass wir in vielen Punkten auf den Spuren Moritz Fürstenaus wandeln, spricht für die Qualität dieses Klassikers der Dresdner Lokalforschung; vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen*, Erster Theil: *Zur Geschichte [...] am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden 1861; Zweiter Theil: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862 (Faksimile-Nachdruck in einem Band, mit Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur, hrsg. von Wolfgang Reich, Leipzig 1971).

5 Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warschau 1997 (Musik am Hof Augusts II. in Warschau; in polnischer Sprache, kurze deutsche Zusammenfassung auf den Seiten 521–538); vgl. auch *Johann Adolf Hasse und Polen. Materialien der Konferenz Warszawa, 10.–12. Dezember 1993*, hrsg. von Irena Poniatowska und Alina Żórawska-Witkowska, Warschau 1995.

6 Vgl. u. a. Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel u. a. 1987; Janice B. Stockigt, *The Vesper Psalms of Jan Dismas Zelenka (1679–1745) in the Liturgy and Life of the Dresden Catholic Court Church*, Ann Arbor, MI 1995 (Diss. University of Melbourne 1994); *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. von Günter Gattermann und Wolfgang Reich (= Deutsche Musik im Osten 12), St. Augustin 1997; Susanne Herzog, »Die *Sepolcri* Johann David Heinichens im Umkreis der katholischen Kirchenmusik am Dresdener Hof zur Zeit Augusts des Starken«, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 7 (1998), S. 65–97; Janice B. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden* (= Oxford Monographs on Music), New York 2000, sowie Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 22), Tutzing 2001; Gerhard Poppe, »Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725. Über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 301–342.

Seydelmanns, der Laurie H. Ongley eine umfangreiche Dissertation gewidmet hat.<sup>8</sup> Diese Arbeiten tragen gleichsam nebenbei zur Revision der verbreiteten Meinung bei, dass die letzten Jahrzehnte vor 1800 in ›der‹ Geschichte der katholischen Kirchenmusik einen Tiefpunkt bezeichnet hätten. Der Dresdner Katholizismus litt eben nicht unter dem habsburgischen Josephinismus, und dass E. T. A. Hoffmann 1814 der Kirchenmusik neuerer Machart eine »ekle Süßlichkeit« und die Tendenz zur Veroperung nachsagte, mag unter anderem auch auf einseitiger Werkauswahl beruhen, die Hoffmann nicht vorzuwerfen, aber dessen ungeachtet bezeichnend ist.<sup>9</sup> In den drei Altersmessen, die der greise Johann Adolf Hasse von 1779 bis 1783 nach Dresden schickte, ist davon jedenfalls nichts zu bemerken.<sup>10</sup> Auf Seiten der evangelischen Kirchenmusik haben insbesondere das Kreuzkantorat und der auf diesem Posten seit 1755 tätige Gottfried August Homilius durch Hans John und neuerdings durch Ulrich Leisinger neue Aufmerksamkeit und gerechtere Würdigung erfahren.<sup>11</sup>

Die Erforschung von Kirchenmusik muss ihrer Natur nach über das individuelle Opus hinausblicken. Eine lutherische Kirchenkantate oder ein katholischer Psalm sind ohne die Kenntnis der liturgischen Vorgaben auch strukturell nicht hinreichend zu charakterisieren. Die einschlägigen Erkenntnisse der Bach-Forschung sind allseits bekannt. Für den katholischen Bereich sind die Verflechtungen von liturgischen Bestimmungen, höfischem Zeremoniell und musikalischer Faktur im Hinblick auf den Wiener Hof bereits vor einigen Jahrzehnten umfassend dargestellt worden;<sup>12</sup> die Ergebnisse sind in vielen Punkten auf Dresden übertragbar.

7 Katrin Bemann, *Die lateinische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns. Ein Beitrag zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte*, Hamburg 2008.

8 Laurie H. Ongley, *Liturgical Music in Late Eighteenth-Century Dresden. Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster, and Franz Seydelmann*, PhD Diss. Yale University 1992. Zu Schuster vgl. auch den Beitrag von Gerhard Poppe, »Über historisches Gedächtnis in der Kirchenmusik – zur Bearbeitung zweier Messen von Johann David Heinichen durch Joseph Schuster«, in: *Händel-Jb* 47 (2001), S. 137–156.

9 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *AmZ* 16, Nr. 35–37 vom 31. 8. 1814, Sp. 577–584, 7. 9. 1814, Sp. 593–603, 14. 9. 1814, Sp. 611–619, zitiert nach: ders., *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt 1978, S. 209–235 (Anmerkungen S. 470–481), hier: S. 227. Dresdner Komponisten werden in dem Aufsatz nicht erwähnt, mit Ausnahme des »unsterbliche[n] Hasse«, der als Oratorienkomponist Händel zur Seite gestellt wird, wengleich er »auf verschiedenem Wege das Ziel« erreicht habe (S. 226).

10 Gemeint sind die Messen in Es-Dur, 1779 (Dresdner Partitur: D DI Mus. 2477-D-2), D-Dur, 1780 (Mus. 2477-D-49) und g-Moll (Mus. 2477-D-504, Titel: *Terza nuova Messa*, dazu Stimmen Mus. 2477-D-48, Titel *Messa ultima*); vgl. auch Wolfgang Hochstein, »Die Überlieferung von Hasses Messen in den Bibliotheken zu Dresden und Mailand«, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik* (Kongressbericht Warschau 1999), hrsg. von Szymon Paczkowski und Alina Żorawska-Witkowska (= *Studia et dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis*/Seria B, Tom. 12), Warschau 2002, S. 155–173, insbesondere S. 164–168.

11 Hans John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert*, Tutzing 1980; ders., *Der Dresdner Kreuzchor und seine Kantoren*, Berlin 1982; Ulrich Leisinger, »Carl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius«, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg (= *Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte Sonderbd. 3*), Frankfurt/Oder 2001, S. 240–260.

Als Ort der Komposition, Überlieferung und Aufführung von Instrumentalmusik kommt Dresden ein führender Platz in Europa zu, wengleich dies hinsichtlich der Komposition vor allem für die erste Hälfte des Jahrhunderts gelten dürfte mit Werken von Heinichen, Zelenka, Quantz und Pisendel, wobei noch Werke hinzukommen, die für das Dresdner Orchester geschrieben wurden, so insbesondere von Antonio Vivaldi. Die umfassenden Studien von Karl Heller zur Dresdner Vivaldi-Überlieferung<sup>13</sup> und von Manfred Fechner über die in Dresden erhaltenen Werke von Telemann, Heinichen, Pisendel, Fasch, Stölzel, Quantz und Johann Gottlieb Graun<sup>14</sup> machen einen Fundus transparent, den manches ›Barockorchester‹ gerne für Entdeckungsreisen nutzt. In jüngster Zeit hat Kai Köpp eine umfangreiche Monographie dem Konzertmeister Johann Georg Pisendel gewidmet, der die Blüte des Dresdner Orchesters entscheidend befördert und weit über Dresden hinaus maßstabsetzend gewirkt hat.<sup>15</sup> Die Dauerhaftigkeit seines Nachruhms ist besonders hoch einzuschätzen, weil die Verdienste eines Orchesterleiters mangels überprüfbarer Dokumentation bereits nach einer Generation zu verblassen pflegen.

Die in Dresden komponierte Instrumentalmusik der zweiten Jahrhunderthälfte scheint sich dagegen weniger durch eine eigene Note ausgezeichnet zu haben. Dies hat wohl nicht nur mit der allgemeinen Depression im Gefolge des Siebenjährigen Krieges zu tun, sondern auch damit, dass der ›neue Ton‹ in der Orchestermusik (um hier nur von dieser zu reden) an anderen Orten – in London, Paris, Hamburg, Berlin, Mannheim, Wien, Eisenstadt und Schloss Esterháza – angeschlagen wurde, die ›Trends‹ also anderswo gesetzt wurden. Durch die zugleich verstärkt aufkommende Verbreitung der Werke im Druck war externen Einflüssen ein weites Einfallstor geöffnet; dies hemmte naturgemäß die Ausbildung einer indigenen Kultur auf diesem Feld, und womöglich war die Zeit für ausgeprägte kompositorische Lokalkulturen mit dem Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend abgelaufen. Die ältere Arbeit von Richard Engländer über Dresdner Instrumentalmusik zur Zeit der Wiener Klassik<sup>16</sup> deutet schon die Orientierung an externen Paradigmen an, während Annegret Rosenmüller in ihrer Studie zur Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts<sup>17</sup> zum einen die

12 Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München und Salzburg 1977.

13 Karl Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 2), Leipzig 1971.

14 Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Die Dresdner Konzert-Manuskripte von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Joachim Quantz und Johann Gottlieb Graun. Untersuchungen an den Quellen und thematischer Katalog* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 2), Laaber 1999.

15 Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005.

16 Richard Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik zur Zeit der Wiener Klassik* (= Uppsala Universitets Årsskrift 1956, 5), Uppsala und Wiesbaden 1956. Eine ausführliche Bibliographie der einschlägigen Arbeiten bietet Rudolf Eller, Art. »Engländer, Richard«, in: *MGG 2*, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 357–359.

Reichhaltigkeit, zum anderen aber erneut und detailliert die ›Fremdorientierung‹ des Repertoires an einem Bestand zeigt, dessen Kenntnis in Verbindung mit einer hoffentlich bald wachsenden Kenntnis der Klavierkonzerte C. Ph. E. Bachs einer ›Geschichte des Klavierkonzerts‹ neue Akzente geben könnte.

Das größte Aufsehen unter den Zeitgenossen erregte zweifellos die Dresdner Oper. Die erste Phase der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts mit der Aufführung von drei Werken des nach Dresden verpflichteten Venezianers Antonio Lotti blieb noch eine Episode mit klar bestimmten Aufgaben im Rahmen des prachtvollen Kurprinzeneinzugs im September 1719.<sup>18</sup> Die zweite Phase von 1731 bis 1756 (allenfalls 1763) brachte mit Johann Adolf Hasse eine 25 Jahre lang andauernde Blüte der Oper in Dresden, deren Duft das ganze kultivierte Europa durchwehte. Wie sehr gerade hier eine reiche lokale Überlieferung vom einstigen Glanz des Ortes zeugt, kann man beim Studium des CD-ROM-Katalogs der Dresdner Hasse-Quellen von Ortrun Landmann eindringlich erfahren.<sup>19</sup>

Hofoper ist eine vom Herrscherhaus getragene Institution; treibende Kraft war in Dresden lange vor Antritt seiner Regentschaft im Jahre 1733 Friedrich August II., der Sohn Augusts des Starken. Bereits Lotti war 1717 in Venedig vom damaligen Kurprinzen, nicht von August dem Starken ausgesucht worden, der den Kontrakt nur nolens volens unterzeichnete. Dasselbe gilt für die Verpflichtung von Johann David Heinichen, erst recht schließlich für die Verpflichtung Hasses. Der Tod Friedrich Augusts II. am 5. Oktober 1763 traf einen politisch bereits entscheidend geschwächten Herrscher. 1756 war der Siebenjährige Krieg ausgebrochen. Der wenige Monate vor Friedrich Augusts Tod am 15. Februar 1763 geschlossene Hubertusburger Friede bezeichnet eine Zäsur von großer außenpolitischer Tragweite. Die polnische Königswürde war für Sachsen für immer verloren, als Relikt der fast sieben Jahrzehnte währenden Episode verblieb den herrschenden Wettinern nur die katholische Konfession, die August der Starke 1697 angenommen hatte. Nicht nur aus dem Kreis der führenden Mächte Europas schied Kursachsen nun aus; auch im Deutschen Reich gab es nun mit Preußen und Österreich nur noch zwei entscheidende Machtfaktoren.

Nach dem Siebenjährigen Krieg wurde die den Etat belastende Oper über die Wende zum 19. Jahrhundert hinaus auf kleinerem und anderem Fuße weiterbetrieben.<sup>20</sup> Als Charles Burney im September 1772 Dresden besuchte, fand er das Operntheater, jenes von Pöppelmann 1718/19 geplante Haus am Zwinger, verschlossen; zuletzt war es 1769 anlässlich der Hochzeit des jungen, 1750 geborenen Kurfürsten Friedrich August III. (seit 1763 Kurfürst,

17 Annegret Rosenmüller, *Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts* (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 5), Eisenach 2002.

18 Wolfgang Horn, »Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis in Dresden (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern«, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2002*, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, S. 119–147.

19 Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, hrsg. von der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland e. V., München 1999.

20 Vgl. die Beiträge in *Die italienische Oper in Dresden von Johann Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1987*, hrsg. von Günther Stephan und Hans John (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Sonderheft 11), Dresden 1987.

dabei bis 1768 unter Vormundschaft; seit 1806 König; gest. 1827) mit Naumanns Oper *La clemenza di Tito* bespielt worden. Ansonsten stellt Burney im Einklang mit dem melancholischen Grundton seines Dresden-Kapitels fest: »Dresden enthält viel Reizendes für das Auge des Reisenden, aber weniger für das Ohr, als vormals.«<sup>21</sup> Zwar waren an den in Dresden nun außerhalb des Opernhauses stattfindenden Opernaufführungen auch Hofmusiker in führender Funktion beteiligt, aber die Organisation lag in den Händen von Impresarii.

Für die Verjüngung der Hofkapelle konnte man nach dem Krieg auf einheimische Talente zurückgreifen; das bedeutendste unter ihnen war Johann Gottlieb Naumann (1741 bis 1801), der durch seine Verbindungen nach Schweden einen weit verzweigten Einfluss erlangte.<sup>22</sup> Zusammen mit den gebürtigen Dresdnern und Söhnen von Kapellmitgliedern Joseph Schuster (1748–1812) und Franz Seydelmann (1748–1806) reiste der seit 1764 in Diensten des Hofes stehende Naumann studienhalber nach Italien, wo er sich schon in früheren Jahren aufgehalten hatte. Naumanns und Schusters Opernproduktion ist beträchtlich, diejenige von Seydelmann immerhin noch ansehnlich. So mag man hinsichtlich der Dresdner Kreativität von einer zweiten Blüte der Oper sprechen, die aber – das Bild weiterführend – ihre Kraft aus einer anderen Wurzel zog.

Der Unterschied zur Ära Hasse ist bedeutend. Der Hof ist nicht mehr Financier der Oper; das Repertoire der Oper besteht nach Erhebungen von Ortrun Landmann zu über 80 Prozent aus Importen, die man vorwiegend aus Italien und Wien bezog.<sup>23</sup> Hinzu kommt eine Differenzierung in der Struktur der Opern selbst: das unaufhaltsame Erstarken der Opera buffa, das allmähliche Absterben oder Sich-Verändern der Opera seria, die Entstehung von Verschmelzungsformen nach Art der Opera semiseria und nicht zuletzt das Aufkommen des deutschen Singspiels, zu dem insbesondere auch Seydelmann Beiträge geliefert hat. Die Oper hat sich verändert, weil sich die Welt verändert hat. Insofern ist Operngeschichte nur unter Berücksichtigung von Sozial- und Kulturgeschichte zu schreiben, und sie wurde schon immer so geschrieben, insbesondere dann, wenn es nicht um das »Kernrepertoire« des Staatstheaterbetriebs geht.

Man kann in der Re-Kontextualisierung aber noch einen Schritt weitergehen, indem man nicht nur die Institution, sondern auch das »Kunstwerk Oper« in ein Räderwerk von umfassender kultureller Kommunikation einzubinden versucht. Eine Oper partizipiert an vielem: an der Musik, an der Literatur, an der darstellenden Kunst in Form von Aktion und Inszenierung, im 18. Jahrhundert aber auch wesentlich am Repräsentationshaushalt eines Hofes. Insbesondere die »Hofoper« kann als komplexes Gebilde mit verschiedenen aufeinander beziehbaren Dimensionen begriffen werden.

21 Charles Burney, *Carl Burneys der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, deutsch von Christoph Daniel Ebeling und Johann Joachim Christoph Bode, 3 Bde., Hamburg 1772–1773, Bd. 3, S. 20. Faksimile-Nachdruck in einem Band, hrsg. von Richard Schaal, Kassel u. a. 1959 (= Documenta musicologica I/19).

22 Bedeutsam ist hier noch immer die Arbeit von Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741–1801). Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms*, Leipzig 1922; vgl. auch ders., »Die Gustavianische Oper«, in: *AfMw* 16 (1959), S. 314–327.

23 Ortrun Landmann, »Die italienische Oper in Dresden nach Johann Adolf Hasse – Entwicklungszüge 1765–1832«, in: *Die italienische Oper in Dresden*, S. 393–416.

Panja Mücke hat 2003 eine Arbeit vorgelegt, die den Anspruch auf adäquates Erfassen der Komplexität nicht nur stellt, sondern auch einlöst.<sup>24</sup> Was diese Arbeit besonders auszeichnet, ist der Umstand, dass sie eine überzeugende Balance findet zwischen den institutionellen und kulturellen Voraussetzungen und Hasses ›Werken‹. Denn Hasses Opern werden nicht nur als austauschbare Erfüllungsgehilfen von Repräsentationsabsichten, sondern auch als künstlerisch strukturierte Gebilde wahrgenommen. Die Betrachtung der Hasse-Opern in ihrem einstigen ›Lebensraum‹ ermöglicht Erkenntnisse zu Dimensionen, die dem allein auf die Werkstruktur gerichteten Blick verborgen bleiben. Zugleich aber werden auch strukturelle Momente erkennbar, die aus einer auf bloße Fungibilität gerichteten Perspektive heraus nicht erklärt werden können.

Unmittelbare Erklärungskraft verspricht der Rückgang auf die ›Hofkultur‹ noch für eine seltene Sonderform der Musik in Gestalt der ›höfischen Festmusik‹ insbesondere oratorischer Art. Besonders gut dokumentiert ist der Einzug des frisch vermählten Kurprinzenpaares in Dresden im September 1719: Nach langjähriger Abwesenheit von Sachsen kehrt Augusts des Starken Sohn Friedrich August mit seiner Gattin Maria Josepha von Habsburg (einer Tochter des 1711 verstorbenen Kaisers Joseph I.) an den Dresdner Hof zurück. Das Thronfolger- und später Fürstenpaar wird nun für etwa vierzig Jahre die Kultur des Dresdner Hofes entscheidend prägen.

Bereits vor vielen Jahrzehnten hat Irmgard Becker-Glauch in ihrer Dissertation auf die reichen Bildquellen und auf einschlägige Archivalien zurückgegriffen.<sup>25</sup> Der ikonographische Ansatz dieser Arbeit führt dazu, dass man viel über Funktionen und Aufführungsanlässe, aber nichts über die Struktur von Musik erfährt. Vier Jahrzehnte später hat sich der eher nüchterne Erzählton in der Forschung gewandelt: Das ›Zeremoniell‹ wird nicht länger nur als eine ergötzliche Schauseite höfischen Lebens verstanden. Normiertes Verhalten wird nun als ein Code betrachtet, der von allen an der sozialen Kommunikation Beteiligten verstanden wird und darauf zielt, das – reale oder beanspruchte – Sein symbolisch durch ›Schein‹, also durch etwas ›Sichtbares‹ auszudrücken oder – wie der vielleicht etwas überstrapazierte Terminus lautet – zu ›repräsentieren‹. Dies erlaubt dann umgekehrt auch, aus dem Schein das beanspruchte Sein herauszulesen, d.h. auch: aus bestimmten Zügen oder Eigenschaften von Kunstwerken auf deren Motivation zurückzuschließen.<sup>26</sup>

Die für die moderne Sicht der Festlichkeiten von 1719 grundlegende Arbeit ist eine von Monika Schlechte in Dresden 1990 abgeschlossene, in der Kunstgeschichte angesiedelte B-Dissertation (dem ausgestorbenen Pendant der vom Aussterben bedrohten Habilitations-

24 Panja Mücke, *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 4), Laaber 2003. Viele der Ergebnisse dürften mutatis mutandis auch auf die Oper an anderen Höfen wie Stuttgart oder München übertragbar sein.

25 Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel und Basel 1951.

26 Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, »Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung«, in: *Musik der Macht*, S. 11–22. Eine Hamburger Ausstellung zeigte Hasse im Kontext des Hofzeremoniells, vgl. *Zeremoniell und Freiheit. Europa im 18. Jahrhundert – Die Welt des Johann Adolf Hasse*, hrsg. von Gisela Jaacks und Carsten Prange [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Hamburgische Geschichte, 1999], Hamburg 1999.

schrift).<sup>27</sup> Als eine Art ›Theoriebuch‹ zum Verständnis der Akribie und des Umfangs der Festplanungen fungiert das 1733 erschienene, aber durchaus ›repräsentatives‹ Gedankengut vermittelnde Buch *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* von Julius Bernhard von Rohr.<sup>28</sup> In Fortführung oder Anwendung dieser Untersuchungen ist es dann möglich, auch einzelne musikalische Beiträge zu den Festlichkeiten 1719 im Sinne von ›Repräsentationskunst‹ zu interpretieren, wie dies Michael Walter in einem Aufsatz, begleitet von zwei Ausgaben festlicher *Serenate* von Johann David Heinichen, getan hat.<sup>29</sup>

Die Planungen im Umkreis der Feierlichkeiten von 1719 hatten einen fast unvorstellbaren Umfang, zugleich aber auch eine atemberaubende Detailliertheit; fast könnte man meinen, dass ›Repräsentation‹ nur ein Endzweck war, dem sich viele speziellere Zwecke unterordneten – z. B. Zwecke der Arbeitsbeschaffung oder der lebendigen Aus- und Einprägung eines vielfach gestuften Standesbewusstseins der an den Huldigungen Beteiligten. Vielleicht könnte man die isolierte kulturelle Betrachtung um volkswirtschaftliche Aspekte ergänzen; höfische Prachtentfaltung ist nicht zum Nulltarif zu haben und insofern durchaus ein Wirtschaftsfaktor, der auf das Gemeinwesen einwirkt. Der Begriff der ›Repräsentativität‹ ist hilfreich für das Verständnis einzelner Aspekte der im engeren Sinne ›öffentlichen‹ Gattungen der Oper und der ›Fest-‹ oder ›Anlassmusiken‹; für die Kirchenmusik oder gar für die Instrumentalmusik erklärt er kaum etwas, das man nicht auch ohne ihn erkennen könnte. Und für die rein musikalischen Strukturen schließlich – also für das, was die Komposition als Kunst ausmacht – bleibt der Ertrag minimal und auf Äußerlichkeiten beschränkt.

Doch scheinen selbst in der Partitur einer Hofoper nicht lediglich diejenigen Momente Beachtung zu verdienen, die das ›Funktionieren‹ bei Hofe beförderten und die ohne die

27 Monika Schlechte, *Kunst der Repräsentation – repräsentative Kunst. (Zeremoniell und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs »Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft« und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719)*, Diss. »B« TU Dresden 1990 (mschr., 3 Bde., Bd. 1: Text; Bd. 2: Anmerkungen und Verzeichnisse; Bd. 3: Dokumente; benutzt wurde das Exemplar in D-DI). Vgl. auch den gedruckten, die große Arbeit aber nicht ersetzenden Text von ders., »Recueil des dessins et gravures representent les solemnites du mariages«: Das Dresdner Fest von 1719 im Bild«, in: *Image et spectacle. Actes du XXXII. Colloque International d'Études Humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours, 29 juin – 8 juillet 1989)*, hrsg. von Pierre Béhar (= Chloe 15), Amsterdam 1993, S. 118–169 (mit allzu stark verkleinerten Abbildungen).

28 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin 1733 (Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Monika Schlechte, Leipzig und Weinheim 1990). Es kommt hinzu das Buch von dems., *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728 (Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Gotthardt Frühsorge, Leipzig und Weinheim 1990). Die Bücher von Rohrs gehören – vielleicht mit besonderen zeitspezifischen Nuancen – in eine ununterbrochene Kette von barocken und nachbarocken ›Verhaltenslehren‹ (die ihre Vorläufer etwa in Castigliones *Cortegiano* und darüber hinaus haben), die keine sinnentleerten und veralteten Normen transportierten, sondern durchaus auch emanzipatorischen Charakter tragen konnten. Das bekannteste (im Gedächtnis der Nachwelt freilich zur Unkenntlichkeit entstellte) Exempel in Deutschland ist das Buch *Über den Umgang mit Menschen* des Adolph Freiherrn von Knigge (zuerst erschienen 1788).

29 Michael Walter, »Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdener Fürstenhochzeit von 1719«, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16. – 19. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Marx, Dresden 2000, S. 177–202, sowie die Ausgaben Johann David Heinichen, *La gara degli Dei*, hrsg. von Michael Walter (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 102), Madison, WI 2000. und ders., *Diana su l'Elba*, hrsg. von Michael Walter (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 103), Madison, WI 2000.

Repräsentationsabsicht gar nicht da wären. Immer erscheint es auch lohnend, eine Oper in ihren ›werkhaften‹ Aspekten, also in ihrer reduzierten Form als Partitur mit Text, möglichst vollständig strukturell zu beschreiben. Es sei erlaubt, hier einen Fürsprecher der ›werkhaften‹ Seite einer Oper zu zitieren, da diese hinter dem Interesse an Kostüm und Etikette unterzugehen droht. Christian Friedrich Hunold alias Menantes schreibt in seinem ›Verhaltensbuch‹ mit dem Titel: *Die Manier Höflich und wohl zu Reden und zu Leben* im Hinblick auf die allerdings ganz anders situierte Hamburger Oper um 1705:

Das eigentliche Absehen des Opern-Gehens ist: auf die Music, Actionen der Personen und Vorstellungen seine Gedancken zu wenden: Und ich habe neulich mit Vergnügen einen vornehmen Minister, der *Extraordinair Envoyé* von einem Reichsfürsten ist/auf der vierten oder fünfften Banck mit dem Opern-Buche in der Hand gantz geruhig sitzen sehen/welcher durch eine beständige Aufmercksamkeit zeigte/warum er das Plaisir der Opera gekaufft. Er hatte das Gesicht mehrentheils auf das Buch und das Theatrum gerichtet; gleichwohl konte ich an seinen Augen zuweilen lesen/was vor Betrachtungen er dabey über die Thorheit vieler herumlauffenden jungen Leute hatte: Die Eitelkeit mochte ihm nicht so wohl auf dem Theatro, als unten im Steh-Platze praesentirt werden.<sup>30</sup>

Zwar muss letztlich auch Menantes mit Bedauern feststellen, dass die exklusive Beziehung zwischen Hörer und dargebotenem Werk nur ein Rädchen im großen Operngetriebe ist; dass er aber die aufgeführte Oper (auch) als Kunstwerk und nicht lediglich als Transportmittel für externe Botschaften oder austauschbaren Anlass für gesellige oder repräsentative Sozialkommunikation anspricht, verdient immerhin Beachtung.

Wer unter dem Stichwort *cultural turn* eine kopernikanische Wende ›der‹ Musikhistorie fordert, reibt sich offensichtlich an einem opusbornierten und naiv kanonverliebten Darstellungsprinzip, das auf seit Generationen feststehenden Routen von Gipfel zu Gipfel eilt, während die Täler (die doch den Menschen zuträglicher sind) unter einer dicken Nebelschicht verborgen bleiben. Auf Nachfrage wird sich zu dieser Karikatur von Historie – von einer mit seriösen Argumenten gestützten Konzentration auf sogenannte große Werke ist hier nicht die Rede – niemand ausdrücklich bekennen. In lokalgeschichtlichen Studien aber haben sich alle derartigen Ansätze schon immer als unpraktikabel erwiesen – die Konzentration auf einen unkritisch übernommenen Kanon kann man dieser oft etwas abschätzig betrachteten Disziplin zuletzt vorwerfen. So muss auch im Bereich der Dresdner Musikhistorie eine ›kulturgeschichtliche Wende‹ nicht vollzogen werden, weil der Begriff einer Dresdner Musikgeschichte bereits kulturgeschichtliche Dimensionen impliziert, die von schärfer gefassten kulturgeschichtlichen Ansätzen aufgegriffen werden können.

Würde man aber eine generelle Vernachlässigung des – durchaus normativ besetzten – Werkbegriffs zugunsten einer Konzentration auf Repräsentationsmechanismen oder andere

30 Menantes [Christian Friedrich Hunold], *Die Manier Höflich und wohl zu Reden und zu Leben/So wohl Mit boben/vornehmen Personen/seines gleichen und Frauenzimmer/Als auch/Wie das Frauenzimmer eine geschickte Aufführung gegen uns gebrauchen könne*, Hamburg 1710, S. 116. Auf der ersten Seite der unpaginieren Vorrede des Buches steht, dass »der meiste Theil bereits 5. Jahr in Hamburg verfertigt gelegen«.

kulturell begründete Fungibilitäten akzeptieren, dann täte man der Qualität der in Dresden überlieferten Musik Unrecht: Wir stehen hier eben gerade nicht – wie wir das andernorts tun – in der von Reiner Nägele in seinem eingangs angesprochenen Aufsatz umrissenen Situation einer musikhistorischen Regionalforschung, die es »nicht mit repertoirewürdigen Kompositionen zu tun« hat und die deshalb den Weg über eine Befragung des »kulturgeschichtliche[n] Umfelds« nehmen muss, »um so – erst im zweiten Schritt – einen von der Gattungsgeschichte unabhängigen, einen heuristischen Blick auf das Werk wagen zu können.«<sup>31</sup> Zwar ist auch die Dresdner Überlieferung je nach Komponist und Gattung nicht immer »repertoirefähig«, doch in zahllosen Fällen europäisch erstklassig oder wenigstens kompositorisch-strukturell bemerkenswert. Sicher wäre es möglich, die anderweitig ohne Zweifel erkenntnisfördernde Methode einer kulturgeschichtlichen Analyse und Rekonstruktion auch an bedeutenden Werken der Dresdner Überlieferung zu exemplifizieren. Doch bliebe bei diesem Versuch das schale Gefühl einer Unangemessenheit von Gegenstand und Methode zurück. Angemessen erschiene eher eine Haltung, die »mit kulturwissenschaftlich geschärftem Verstand« dem (vielleicht nicht immer) »klassischen« Werk analytisch zu Leibe« rückt.<sup>32</sup>

Kunst transzendiert die Bedürfnisse des Alltags. Deshalb wird sich die Kulturgeschichte mit der Existenz von überfunktional strukturierten Werken, die werkorientierte Kompositionsgeschichte aber mit der Existenz codierter kultureller Verhaltensweisen im sozialen Unterbau der Kunst irgendwie arrangieren müssen. Der musikhistoriographische Methodenpluralismus ist nicht die Signatur einer Disziplin, die nicht weiß, was sie will oder soll, sondern die angemessene pragmatische Reaktion auf einen Problemluralismus, der entsteht, wenn verschiedene Interessen und Methoden auf verschiedene Überlieferungssituationen treffen.

*Marcus Ventzke (Dresden)*

## Die Thüringer Residenzen- und Kulturlandschaft der Frühen Neuzeit

In Thüringen entwickelte sich in der Frühen Neuzeit eine eng verflochtene Residenzenlandschaft, die aus (Herrschafts-)Orten mit verschiedenen Funktionen und gegenseitigen Beziehungssystemen bestand. Nicht zuletzt wegen der immer wieder wechselnden politischen Bedeutungen der ernestinischen Residenzen sowie infolge der Orientierung kleinerer

<sup>31</sup> Nägele, *Zur Methodologie*, S. 131. Nägele exemplifiziert seine Überlegungen am Stuttgarter Hoftheater des 19. Jahrhunderts.

<sup>32</sup> Ebd.