

E-JOURNAL (2017)  
6. JAHRGANG / 1

zfl

**FORUM  
INTERDISZIPLINÄRE  
BEGRIFFSGESCHICHTE  
(FIB)**

ZENTRUM  
FÜR LITERATUR- UND  
KULTURFORSCHUNG

Herausgegeben von Ernst Müller

**Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin**  
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin  
T +49(0)30 201 92-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

## IMPRESSUM

### Herausgeber

Ernst Müller, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL), [www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

### Direktorin

Prof. Dr. Eva Geulen

### Redaktion

Ernst Müller (Leitung), Herbert Kopp-Oberstebrink, Dirk Naguschewski, Tatjana Petzer, Falko Schmieder, Georg Toepfer, Stefan Willer

### Wissenschaftlicher Beirat

Faustino Oncina Coves (Valencia), Christian Geulen (Koblenz), Eva Johach (Konstanz), Helge Jordheim (Oslo), Christian Kassung (Berlin), Clemens Knobloch (Siegen), Sigrid Weigel (Berlin)

**Gestaltung** KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

**Layout/Satz** Jakob Claus

**Titelbild** D. M. Nagu

ISSN 2195-0598

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

# INHALT

## 4 EDITORIAL

Ernst Müller

## BEITRÄGE

### ZUKUNFTSWISSEN

## 6 PROTENTION, PRÄVENTION UND FUTUROLOGIE

ASPEKTE VON ZEIT UND ZUKÜNFTIGKEIT IN DER PHILOSOPHIE HANS BLUMENBERGS

Herbert Kopp-Oberstebrink

## 20 DER SPRINGENDE PUNKT DER INTERPOLATION

HANS BLUMENBERGS KONZEPTION DER EPOCHENSCHWELLE IM KONTEXT SEINER BEGRIFFS- UND METAPHERNGESCHICHTE

Rüdiger Zill

## 31 AHNEN UND AHNDEN

ZUR HISTORISCHEN SEMANTIK DES VORGEFÜHLTS UM 1800

Stefan Willer

## 41 (IN-)SECURITY

SICHERHEIT UND NICHTVERFÜGBARKEIT

Sandra Pravica

## 49 EMERGENZ UND ZUKUNFT

Tatjana Petzer

### BEGRIFFE IM RAUM – RAUMBEGRIFFE

## 58 WAS IST ›DER WESTEN‹?

ZUR SEMANTIK EINES POLITISCHEN GRUNDBEGRIFFS DER MODERNE

Jasper M. Trautsch

## 67 ZUR MIGRATION MUSIKALISCHER BEGRIFFE IM EUROPA DER FRÜHEN NEUZEIT

Sabine Ehrmann-Herfort

## 77 THE CONCEPT OF ›CLASSIC‹ AS AN INTERNATIONAL MARKER OF EUROPEAN ART MUSIC BETWEEN THE 18TH AND THE 19TH CENTURY

Luca Aversano

## REZENSION

## 81 JÖRN LEONHARD, WILLIBALD STEINMETZ (HG.): SEMANTIKEN VON ARBEIT; MICHAEL S. ASHLÄNDER, BERND WAGNER (HG.): PHILOSOPHIE DER ARBEIT.

Ernst Müller

# ZUR MIGRATION MUSIKALISCHER BEGRIFFE IM EUROPA DER FRÜHEN NEUZEIT

Sabine Ehrmann-Herfort

## 1. WAS IST MUSIKALISCHE BEGRIFFSGESCHICHTE?

Wenn wir über Musik und ihre Erscheinungsformen sprechen, gebrauchen wir Fachwörter, die in der Regel bereits eine sehr lange Geschichte haben.<sup>1</sup> Viele dieser musikalischen Fachwörter sind in Italien entstanden und haben sich danach in der westlichen Musikwelt verbreitet. Zur Entstehung und Prägung eines bestimmten Begriffs gehören eine besondere historische Situation, ein spezifisches soziales Ambiente und natürlich ein musikalischer Sachverhalt bzw. eine Musik, auf die dieses Fachwort gemünzt ist. In der Folgezeit hat sich das fokussierte musikalische Phänomen dann weiterentwickelt und beispielsweise durch reisende Musiker Verbreitung erfahren. Die Sache wird nun international bekannt und auch in anderen europäischen Ländern (bisweilen auch im globalen Zusammenhang) rezipiert. Das Fachwort, das die entsprechende Musik oder den dazugehörigen musikalischen Sachverhalt von Anfang an benannt hat, kann seinem Gegenstand wie ein Schatten folgen. Dabei bleibt das Fachwort häufig gleich, während die von ihm bezeichnete Sache im Laufe ihrer Geschichte Wandlungen erfährt. Manchmal ändert sich freilich auch die Benennung, so dass in unterschiedlichen Kulturräumen verschiedene Fachwörter für ein und denselben musikalischen

Sachverhalt genutzt werden. Die Interaktionen zwischen der Benennung musikalischer Zusammenhänge, den daran geknüpften Bedeutungen und der damit verbundenen Sachgeschichte untersucht die musikalische Begriffsgeschichte.<sup>2</sup>

Fokussiert man die Entwicklungen dieser Begriff-Sache-Relationen, so wird deutlich, welche historische Tiefendimension die musikalischen Begrifflichkeiten auszeichnet. Meist wird in der musikwissenschaftlichen Lexikographie nur vermittelt, was eine gesuchte Bezeichnung heute bedeutet, so dass sie in aktuellen Kontexten »richtig« anwendbar ist. Bei dieser Sicht handelt es sich jedoch häufig nur um die Spitze eines Eisberges. Denn das musikalische Phänomen und sein Name sind keine fixen Größen, sondern haben in der Regel eine lange und wechselseitige Geschichte. Aktuelle Ausprägungen einer musikalischen Sache sind vielfach historisch gewachsen, geschichtliche Details und an sie geknüpfte Bedeutungsstufen können nur durch den Blick auf und in die Geschichte verständlich werden. Wie ein Schwamm saugt der musikalische Begriff all diese Informationen in sich auf und speichert sie. Das Zusammenspiel zwischen

---

1 Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der am 24.01.2017 im Rahmen des Workshops *Semantics of Space. Conceptual History Perspectives* im Deutschen Historischen Institut in Rom gehalten wurde. Rolf Petri (Università Ca' Foscari Venezia) und das Forschungsprojekt »Spaces of Expectation« haben diesen Beitrag zum Tagungsprogramm angeregt, wofür ich allen herzlich danke.

---

2 Christian Kaden hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die eben skizzierten Beziehungen nur für die »Kammlagen der Theorie« zutreffen. Bei einer Öffnung des zu untersuchenden Feldes hin zum Alltagssprachlichen und Praktischen stellen sich dagegen vielfältige Hybridisierungen ein. Vgl. Christian Kaden: »Was hat Musik mit Klang zu tun?!« Ideen zu einer Geschichte des Begriffs »Musik« und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Wolfgang Thierse (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, S. 134–180, hier S. 144 f. Ernst Müller danke ich für den Hinweis auf diesen Beitrag.

einer musikalischen Bezeichnung und dem durch sie gekennzeichneten Sachverhalt in synchroner und diachroner Perspektive zu untersuchen, ist Aufgabe der musikalischen Begriffsgeschichte, die begriffsgeschichtliche und bedeutungsgeschichtliche Forschungen bündelt.

## 2. BEGRIFFSGESCHICHTE IN DER MUSIKWISSENSCHAFT

In der europäischen musikwissenschaftlichen Forschung gibt es derzeit nur wenige herausragende begriffsgeschichtliche Projekte, die freilich in der Mehrzahl abgeschlossen sind.

1. Das sicherlich ambitionierteste Projekt des deutschsprachigen Bereichs ist das von Hans Heinrich Eggebrecht und nach ihm von Albrecht Riethmüller herausgegebene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HmT). In diesem von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz getragenen Langzeitunternehmen erschienen von 1971 bis 2005 rund 250 umfassende Begriffsmographien, welche die Geschichte von Begriffen vorwiegend der europäischen Kunstmusik diskutieren. Das lexikographisch ausgerichtete Projekt wurde mit der 40. Auslieferung im Herbst 2005 beendet; die bis dahin erarbeiteten begriffsgeschichtlichen Beiträge sind nunmehr über das Portal der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft (ViFaMusik) konsultierbar.<sup>3</sup>

Methodisch geht das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* von den musikalischen Fachwörtern bzw. Termini aus, denen es im Denken und Sprechen über Musik eine von jeher maßgebende Rolle zuerkennt. So beschreibt der Herausgeber des begriffsgeschichtlichen *Handwörterbuchs*, Hans Heinrich Eggebrecht, die Methoden und Ziele seines Projekts folgendermaßen: »Im Bezeichnungsprozeß spielt sich ein Begreifensprozeß ab, dessen Entschlüsselung die musikalische Terminologie zu einem Verstehensinstrument für Sachen und Sachverhalte in ihrem geschichtlichen Sein und Gelten macht.«<sup>4</sup> Angesichts der Tatsache, dass Musik an sich primär begriffslos ist, kommt den die musikalische Materie erfassenden Benennungen, die als Verstehensprozesse beschrieben werden können, eine prägende Rolle zu. Für Eggebrechts *Handwörterbuch* ist das

»richtige« Verstehen eines musikalischen Fachworts unmittelbar abhängig vom ursprünglich intendierten Bedeutungsgehalt, den es jeweils zu erforschen gilt. »Diese Jeweiligkeit des Bedeutens der musikalischen Termini will das *Handwörterbuch* aufschlüsseln, indem es den musikalischen Gebrauch der Wörter nennt, datiert und belegt und dabei so chronologisch und geschichtlich verfährt, wie die Wortverwendungen zeitlich aufeinanderfolgen und geschichtlich zusammenhängen. Insofern versteht sich musikalische Terminologie als Wissenschaft von der Bedeutungsgeschichte musikalischer Fachwörter.«<sup>5</sup>

Eggebrechts Bestimmung der Methoden und Ziele musikalischer begriffsgeschichtlicher Forschung erscheint nach wie vor aktuell. So belegt Markus Bandur, an die Methodik des *Handwörterbuchs* anknüpfend, in seinem Beitrag »Musikalisches Wissen und seine Geschichte als lexikographische Herausforderung. Das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*«<sup>6</sup> die Bedeutung der begriffsgeschichtlichen Forschung für die Historische Musikwissenschaft, indem durch begriffsgeschichtliche Zugriffe historische Tiefendimensionen des musikalischen Wissens und Denkens über Musik erschlossen werden. Somit erweist sich das musikalische Fachvokabular auch für künftige Forschungen als umfangreicher Speicher von Informationen, der frühere Bedeutungsschichten und komplexe historische Prozesse in sich trägt.<sup>7</sup>

2. Gianmario Borios gemeinsam mit Carlo Gentili veröffentlichte dreibändige Publikation *Storia dei concetti musicali*<sup>8</sup> konzentriert sich dagegen auf wenige

<sup>3</sup> <https://www.vifamusik.de> (Zugriff am 29.04.2017).

<sup>4</sup> Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: »Vorwort« zum *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Herbst 1971, S. 1.

<sup>5</sup> Dass hier auch ganz andere Deutungsmodelle denkbar sind, hat Christian Kaden gezeigt und auf die Möglichkeit verwiesen, dass die Sachgeschichte der Musik selbst schon Begriffsgeschichte sei. Im Blick auf Musik und Sprache geht Kaden deshalb von divergenten Modalitäten der Bedeutungsbildung aus, indem er von gestischen (Musik) und logischen (Sprache) Begrifflichkeiten spricht. Vgl. Kaden: »Ideen zu einer Geschichte des Begriffs ›Musik‹« (Anm. 2), S. 142 f.

<sup>6</sup> Markus Bandur: »Musikalisches Wissen und seine Geschichte als lexikographische Herausforderung. Das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*«, in: *Fontes Artis Musicae* 63 [2016] 3, S. 179–191.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 188–190.

<sup>8</sup> Gianmario Borio/Carlo Gentili (Hg.): *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Rom 2007 (=Bd. 1); Dies. (Hg.): *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Rom 2007 (=Bd. 2); Gianmario Borio (Hg.): *Storia dei concetti musicali. Melodia, stile, suono*, Rom 2009 (=Bd. 3). Im Blick auf die in diesen Untersuchungen genutzten Methoden sind die beiden Bd. 1 und Bd. 3 einleitenden Texte von Gianmario Borio sehr aufschlussreich. Vgl. Gianmario Borio: »La storia dei concetti musicali: metodi e obiettivi«, ebd., Bd. 1, S. 11–28; Ders.: »Parola – musica –

musikalische Schlüsselbegriffe (*armonia, tempo/ espressione, forma, opera/melodia, stile, suono*), die seit der Antike die Grundlage musikalischer Diskurse bilden. Methodisch gehen die *Concetti musicali* anders vor als die Beiträge des *HmT*. Während es in diesen primär um die Geschichte musikalischer Termini geht, greifen jene weiter aus, indem sie im Blick auf die ausgewählten Begriffe vielfältige Bezüge zwischen der Begriffs- und Sachgeschichte und den zugehörigen Kontexten in verschiedenen zeitlichen Epochen und Sprachbereichen herstellen. Dabei leiten insbesondere »historische Knotenpunkte« (»nodi storici«) die Untersuchungen. Die Auswahl der vorgestellten *Concetti musicali* berücksichtigt für den musikalischen Diskurs zentrale Begriffe, die zugleich auch in der Lage sind, eine Brücke zu anderen Disziplinen zu schlagen und somit interdisziplinäre Qualitäten aufweisen.<sup>9</sup>

3. Gegenstand der von Fiamma Nicolodi und ihrem Team erarbeiteten Datensammlung des *Lessico della letteratura musicale italiana* (LESMU) ist der gesamte Wortschatz des italienischen gedruckten Musikschritttums vom 15. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Zu den (leider nur) auf CD-ROM publizierten Quellen zählen sehr unterschiedliche Textsorten: Traktate, Dokumente, Briefe, Libretti, erzählende Literatur, Partituren, Dichtung und Rezensionen<sup>10</sup>, die ganze Fülle textlicher Materialien also, in denen sich Definitionen, Äußerungen, Überlegungen und Reflexionen zu musikalischen Fragen finden. Die in LESMU zusammengetragene Datenbank ist deshalb so besonders, weil in ihr auch informelle Texte und feuilletonistische Dokumente Berücksichtigung finden. Begriffsgeschichtliche Deutungen liefert die beschriebene Quellensammlung zwar nicht, hat aber ihrerseits wichtige lexikologische und lexikographische Forschungen angestoßen.<sup>11</sup>

contesto: l'evoluzione storica dei concetti musicali«, ebd., Bd. 3, S. 13–23.

9 Vgl. dazu Borio/Gentili: »Prefazione«, ebd., Bd. 1, S. 9f. Vgl. außerdem Borio/Gentili: »La storia dei concetti musicali«, ebd., S. 13: »I concetti che sono presentati in questi primi due volumi si prestano a un'analisi critica dei discorsi almeno per due ragioni: da un lato, essi sono *componenti fondamentali* della comunicazione musicale, [...] dall'altro lato, il loro approfondimento permette di *creare un ponte tra il discorso musicale e i discorsi delle altre arti*, della filosofia o delle scienze naturali.«

10 Vgl. *Lessico della letteratura musicale italiana*, Handbuch, S. 17.

11 Vgl. Fiamma Nicolodi/Paolo Trovato (Hg.): *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Florenz 1994; Dies. (Hg.): *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, Florenz 1996;

4. Im Rahmen des von Hermann Danuser geleiteten DFG-Projekts *Von »Exekution« zu »Performanz«* hat Laure Spaltenstein jüngst eine auf Begrifflichkeiten der musikalischen Aufführung fokussierte Arbeit vorgelegt, in der es primär um die Termini des Musikmachens geht.<sup>12</sup> Die Arbeit ist 2017 unter dem Titel *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert* erschienen und auch online zugänglich.<sup>13</sup>

Die angeführten Projekte – so unterschiedlich sie auch sein mögen – zeigen, dass sich begriffsgeschichtliche Forschung mittlerweile auch in der Musikwissenschaft etabliert hat.<sup>14</sup> Verbindungen zur Vielzahl der begriffsgeschichtlichen Fragestellungen anderer Disziplinen werden allerdings eher selten thematisiert und untersucht.<sup>15</sup> Dabei lassen sich oftmals gerade für musikwissenschaftliche Fachbegriffe auch interdisziplinäre Verflechtungen nachweisen, Konstellationen, die kulturelle Aspekte unterschiedlicher Disziplinen (wie beispielsweise Musik, Kunst, Literatur, Sprache etc.) vereinen und somit auch auf kulturwissenschaftliche Verankerungen der Fachbegriffe verweisen. Es spricht also vieles dafür, die begriffsgeschichtlich ausgerichtete Musikwissenschaft in einen interdisziplinären Diskurs einzubeziehen.

Dies. (Hg.): *Le parole della musica III. Studi di lessicologia musicale*, Florenz 2000.

12 In dieser Arbeit wird das Profil der Termini des Musikmachens nicht nur anhand übergreifender Entwicklungen, sondern auch in »örtlichen« Quellenstudien in dichter Weise beschrieben.

13 Mainz 2017 [Schott Campus, urn:nbn:de:101:1-201704191812].

14 So hat sich beispielsweise in aktuellen musikwissenschaftlichen Enzyklopädien eingebürgert, zu Beginn eines Eintrags stets auch begriffsgeschichtliche Aspekte zu berücksichtigen. Vgl. dazu Bandur: »Musikalisches Wissen und seine Geschichte (Anm. 6), hier S. 187.

15 Einen umfassenden Überblick über begriffsgeschichtliche Forschungen in Geschichte und Gegenwart vermittelt die Publikation von Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin 2016. Fragen der Ästhetik und angrenzender Bereiche werden in Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2000–2005, diskutiert (dazu ausführlich Müller/Schmieder: ebd., S. 951–971). Einen Überblick über neuere Tendenzen der begriffsgeschichtlichen Forschung im Sinne einer historischen Semantik gibt auch Willibald Steinmetz: »Vierzig Jahre Begriffsgeschichte – *The State of the Art*«, in: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger: *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*, Berlin/New York 2008, Institut für Deutsche Sprache Jahrbuch 2007, S. 174–197.

## 2. RAUM UND MUSIKALISCHE BEGRIFFSGESCHICHTE

Als performative Kunst ist die Musik schon per se stets mit Räumen und Örtlichkeiten verbunden.<sup>16</sup> Auch die Verbreitung und Vermittlung von Musik und musikalischem Wissen erfolgt in Räumen, und zwar insbesondere in regionalen, sozialen und kulturellen Räumen. Auf diese Weise können der Raum und die ihn prägenden unterschiedlichen Raumvorstellungen zu einem Forschungsfeld für kulturwissenschaftliche und begriffsgeschichtliche Untersuchungen werden. In der Musikwissenschaft ist die Wendung zum *spatial turn* noch einigermaßen frisch.<sup>17</sup> In diesem kulturwissenschaftlich ausgerichteten *turn* artikuliert sich ein verändertes Raumverständnis. An die Stelle einer physisch-territorialen Raumvorstellung tritt ein vorrangig relationaler Raumbegriff, der die Raumbildung auf der Basis von Wahrnehmung, Aneignung und Machtverhältnissen fokussiert.<sup>18</sup> Ein solchermaßen modifizierter Raumbegriff kann als Instrument zur Ergründung und Veranschaulichung sozialer Beziehungen und Praktiken dienen. Hierzu können auch kulturelle Praktiken gehören, die im weiten Bedeutungsfeld der jeweiligen musikalischen Begriffe angesiedelt sind. Daraus resultiert ein relationales Raumverständnis, das insbesondere lokale und regionale Räume aufwertet. Dabei rücken auch Überlappungs- und Vermischungsprozesse zwischen ursprünglich getrennten kulturellen Räumen in den Blick.<sup>19</sup>

»Dynamische Bewegungen zwischen Räumen und Welten«<sup>20</sup> sind freilich stets auch bei der Verbreitung von musikalischen Fachbegriffen wirksam. Solche Bewegungen zwischen Kulturräumen lassen sich terminologisch nachvollziehen und bringen vielfach unterschiedliche Semantiken mit sich.<sup>21</sup> Diese verweisen auf die bunte Vielfalt der Kulturräume und deren verschiedenartige Produktions-, Rezeptions- und Aufführungsgewohnheiten. Die Migration musikalischer Begriffe und der durch sie erfassten Prozesse und Sachen geht folglich mit Bedeutungsdifferenzen einher, mit regional und kulturell unterschiedlichen Erscheinungsformen und Profilierungen, die nicht zuletzt von vielgestaltigen Produktions- und Rezeptionshaltungen geprägt sind.

## 3. BEGRIFFSMIGRATIONEN UND KULTURRÄUME

Im Folgenden sollen drei Beispiele für solche Migrationsprozesse skizziert werden, bei denen sich Wanderbewegungen von musikalischen Fachbegriffen und den in diesen verdichteten musikalischen Prozessen mit semantischen Transformationen verbinden. Angesiedelt sind die Beispiele in unterschiedlichen kulturellen Räumen, und sie migrieren zwischen verschiedenen räumlichen Bezugssystemen auf jeweils eigene und besondere Art. Auch unterschiedliche Zeitbereiche werden angesprochen, wenngleich alle drei Fallbeispiele in der Frühen Neuzeit angesiedelt sind.<sup>22</sup>

### MIGRATIONSBEWEGUNG 1: KANTATE

Die Gattung der Kantate entsteht in Italien um 1600, der Begriff »Cantata« begegnet erstmals kurz danach um 1620 in venezianischen Sammlungen, so beispielsweise in Alessandro Grandis Zusammenstellung von *Cantate et Arie*, Venedig 1620, mit Stücken für eine Sologesangstimme über einem Bassfundament. In der Folgezeit etabliert sich das aus Italien stammende Konzept auch nördlich der Alpen, wo es zugleich erweitert wird. Zunächst fasst die Kantate in Hamburg Fuß, um 1700 ein namhaftes Handels- und

16 Gerade in der neuen Musik und ihrer Theorie seit 1950 spielt der Raum eine zentrale Rolle, dies insbesondere auch im Kontext von Theatralität. Vgl. jüngst Martin Zenck: *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn 2017, insbesondere S. 641–726; Gisela Nauck: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 38), Stuttgart 1997. Michel Foucault beispielsweise vertritt die These, das 20. Jahrhundert sei ein »Zeitalter des Raums« gewesen (vgl. Zenck, ebd., S. 714).

17 So enthält Silvia Serena Tschopp und Wolfgang E. J. Webers: »Einführung«, in: *Grundlagen der Kulturgeschichte*, Darmstadt 2007, keine Darstellung der Methode des *spatial turn*, wohl aber den »linguistic«, »iconic« und »performative turn« als mögliche Methoden kulturwissenschaftlicher Forschung. Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg [2006] 2010; Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.

18 Doris Bachmann-Medick: Art. »Spatial turn«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 664 f.

19 Ebd., S. 665.

20 Ansgar Nünning: Art. »Raum/Raumdarstellung, literarische(r)«, in: ebd., S. 604–607, hier S. 606.

21 Vgl. für den literaturwissenschaftlichen Bereich Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001, S. 19.

22 Auch Kaden: »Ideen zu einer Geschichte des Begriffs »Musik«, S. 155–170, hat anhand von Reisebeschreibungen über die Orte von Musikbegriffen nachgedacht.

Kulturzentrum mit engen Verbindungen nach Venedig. Die zahlreichen Italienreisenden, die nicht nur zum Karneval in die Lagunenstadt reisten, dürften dort auch mit der aktuellen Kantatengattung in Berührung gekommen sein. Im Musikleben Hamburgs jedenfalls etabliert sich die neue Gattung schnell, und sie wird dort, in einem erweiterten Sinne, als »Singstück« und als »Gesangsstück« aufgefasst. Wie kaum eine andere literarisch-musikalische Gattung ihrer Zeit steht sie außerdem für aufklärerische Tendenzen und Sichtweisen.

Der Hamburger Musiker, Komponist und Publizist Johann Mattheson (1681–1764) nivelliert 1713 in seiner musiktheoretischen Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) für das deutsche Musikleben den Unterschied zwischen ursprünglich solistisch ausgeführten Kantaten und größer besetzten Serenaten. Mattheson begründet das mit mangelnden Gesangsfähigkeiten nördlich der Alpen, denn die deutschen Stimmen seien nun einmal nicht so »delicat« wie die italienischen und folglich auch nicht in solchem Maße wie die italienischen Stimmen für solistisches Singen geeignet.<sup>23</sup> Die Kantate wird deshalb in Deutschland gerade aus aufführungspraktischen Gründen sehr viel weiter gefasst als ihr italienisches Urbild.

Außerdem verbindet sich in Hamburg mit der neuen Gattung zugleich auch ein frisches und für die dortige Situation ebenfalls kennzeichnendes Attribut: die Konnotation mit »Freiheit« und die daran geknüpfte Assoziation der »Grillen«. Wie der Hamburger Kantatendichter Christian Friedrich Hunold (1680–1721; Pseudonym Menantes), sicherlich der berühmteste unter den deutschsprachigen galanten Autoren des frühen 18. Jahrhundert, 1722 in der gemeinsam mit Erdmann Neumeister verfassten Schrift *Die Allerneu-este Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelan-*

*gen* (Hamburg 1722)<sup>24</sup> ausführt, ist der Dichter beim Verfassen von Kantatentexten, anders als bei Oden, an nichts gebunden, »sondern lässt seine Grillen aus, wie er sie am bequemsten eingefangen.«<sup>25</sup> Die dichterische und musikalische Freiheit, welche die Kantatendichtung für Hunold und das Hamburger Kulturleben seiner Zeit auszeichnet, wird hier durch das Bild der »Grillen« veranschaulicht. Sie stehen für Hunold im positiven Sinn für spontane Einfälle und Launen, wengleich die Metapher der Grillen in anderen aufklärerisch inspirierten Texten der Zeit auch negativ konnotiert wird, weil sie einem »vernünftigen Nutzen« entgegensteht.<sup>26</sup> Hunold jedenfalls sieht das für den dichterischen Kontext anders und betont in diesem Zusammenhang den herausragenden Rang, den die Kantate vor allen anderen Gattungen einnimmt.<sup>27</sup>

Damit ist eine Vertonung angesprochen, die nicht strophenweise vorgeht.<sup>28</sup> Vielmehr akzentuieren die deutschen Quellen insbesondere die Vielfalt der zugrunde liegenden Textmodelle und heben für die Kantate die Bedeutung des dramatischen Elements in Nachbarschaft zu Oratorium und Serenata hervor, das keine strophische Vertonung vorsieht. Eine strophische Vertonung wird sogar abgelehnt und zwar mit der ästhetischen Begründung, es mache keinen guten Eindruck, wenn dieselbe Melodie für unterschiedliche Affekte verwendet werde.<sup>29</sup> Die enge

23 Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, II,4, § 30, S. 177 f.: »Cantaten sind Vocal-Sachen, die mehr *Attention meritiren*. [...] Sie bestehen aus einer Abwechslung zwischen *Arien, Recitativ, Arietten, Arioso, Obligato*, und sonst anderen veränderlichen Sätzen, nach Erfordern der Worte, und Gutbefinden des *Componisten*. [...] Ihre Natur soll seyn, daß sie mit einer Stimme und dem Basso *Continuo* gesetzt wird, weil diejenigen *Pieçen*, so mit mehr Stimmen oder *Instrumenten* sind, eigentlich unter die *Serenaden* gehören, wiewohl man dieses nur in Italien *observiret*, als wo sie uhrsprünglich herkommen, nicht aber hier zu Lande, wo vielleicht die Stimmen nicht so *delicat* sind, als in Welschland, und dannenhero eines *Accompagnements*, sich dahinter ein wenig zu verstecken, mehr als die Italiäner bedürffen.«

24 Vgl. dazu Herbert Jaumann: *Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*, Bd. 1, Berlin 2004, S. 475. Nach Jaumann ist der Text in einer ersten Fassung offenbar 1695–1697 entstanden, herausgegeben wurde er dann von Menantes (Hunold), Hamburg 1707.

25 Christian Friedrich Hunold: *Die Allerneu-este Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1722, S. 284.

26 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 11, Halle/Leipzig 1735, Sp. 922 f., Art. »Grillen«: »Grillen nennet man in der Gelehrsamkeit diejenigen Gedancken, die keinen würcklichen Nutzen haben. [...] Ein vernünftiger Mensch muß in allen seinem Vornehmen auf einen vernünftigen Nutzen sehen, wo nicht seine Handlungen vergeblich und folglich sündlich werden sollen.«

27 Hunold: *Die Allerneu-este Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* (Anm. 25): »was die *Grandes* in Spanien, die Printzen vom Geblüte in Franckreich, die Mylords in Engelland, die Woywoden in Pohlen, die Bojaren in Moscau, die Bassen in Türckey, die Mandarinen in China, das sind die *Cantaten* in der Poesie und Music. Sie sind auch unvergleichlich nette, und ist so wohl vor einen Poeten als Musicum, kein *Genus* schöner als dieses.«

28 Eine solche strophische Struktur liegt beispielsweise noch den von Caspar Kittel 1638 in Dresden publizierten *Arien und Cantaten* zugrunde. In Kittels Publikation findet sich wohl erstmals im deutschsprachigen Raum der Begriff »Cantate«.

29 Hunold: *Die Allerneu-este Art, zur Reinen und Galanten*



Hang zum Phantastischen und Kapriziösen prägende Aspekte. Während also solche Eigenschaften Anfang des 18. Jahrhunderts ein spezifisch »nördliches« Interesse an dieser Gattung kennzeichnen, stehen sie bei der italienischen Kantatenproduktion niemals im Vordergrund.

## MIGRATIONSBEWEGUNG 2: MADRIGAL

Der Begriff Madrigal findet sich im 16. Jahrhundert zunächst in Oberitalien und in Florenz, ehe er mit den Komponisten des Medici-Umfeldes nach Rom wandert. Das Madrigal, das als erste italienische Gattung auch die italienische Sprache nutzt, wird vom Hause Medici zur Politisierung von Musik im Dienste der Machtdemonstration genutzt. So wirkt die florentinische Sprache, die »volgar lingua«, daran mit, eine Gemeinschaft im Umfeld des Hauses Medici zu schaffen<sup>35</sup> und für die Angehörigen dieser Gemeinschaft kulturelle Identität zu stiften.<sup>36</sup> Vermutlich ist bereits auch die Namensgebung »Madrigal« im Kontext eines erstarkten Traditionsbewusstseins in Florenz zu verstehen. Der von der Bedeutung »muttersprachlich« abgeleitete Begriff »matricale« bzw. »matrighale« ist spätestens seit den 1520er Jahren allgemein verbreitet und scheint im Blick auf die neue Gattung des Cinquecento-Madrigals eine Tradition zu konstituieren, die bis in die Zeit der italienischen Trecento-Musik zurückreicht.

Da setzt die Rezeption des Madrigals in Deutschland und England völlig andere Akzente. Während in Italien nach der beschriebenen politischen Instrumentalisierung durch die Medici im späteren Madrigal die musikalische Darstellung von Emotionen eine zentrale Rolle spielt, wird das Madrigal dann unter französischem Einfluss verändert und mit einem »zärtlichen und artigen Einfall« konnotiert.<sup>37</sup> So verbindet sich sowohl in Deutschland wie auch später in England Madrigal mit Bezeichnungen wie »Lied« oder »Song«. Während also in Italien die »großen Emotionen« die Gattung prägen, sind es in Deutschland eher »fröhli-

che oder lustige Lieder«<sup>38</sup> oder in England vorrangig kontrapunktische Formationen.<sup>39</sup>

Der englische Musiker Christopher Simpson (1605–1669) nennt Mitte des 17. Jahrhunderts aus dem Bereich der weltlichen Vokalmusik, die dem bürgerlichen Vergnügen des Menschen diene, an erster Stelle das Madrigal. Allerdings identifiziert auch er das Madrigal zugleich mit Fugen und anderen »Blüten« der Figuralmusik. Das englische Madrigal ist also für ihn und die englische Rezeption vorrangig kontrapunktisch geprägt und vielstimmig angelegt. In Italien dagegen hatte sich das schon etwa fünfzig Jahre zuvor grundlegend verändert, indem der konzertierende Stil nunmehr auch für das Madrigal bestimmend wurde. So lässt sich an der deutschen und englischen Rezeption des Begriffs Madrigal und am Profil der Gattung selbst ablesen, wie weit die Rezeption des Madrigals nördlich der Alpen von den gesellschaftlichen und politischen Implikationen entfernt ist, die das frühe italienische Madrigal in Florenz und Rom im 16. Jahrhundert zunächst bestimmt hatten, zumal das italienische Madrigal vornehmlich an italienischen Höfen gepflegt wird, während die Weiterentwicklung des Madrigals nördlich der Alpen mit einer Verbürgerlichung einhergeht.

35 Vgl. Christiane Maaß: *La lingua nostra patria. Die Rolle der florentinischen Sprache für die Konstitution einer florentinischen WIR-Gemeinschaft im Kreis um Lorenzo de' Medici*, Materialien zur Geschichte der Sprachwissenschaft und der Semiotik, Bd. 13, Münster 2002.

36 Ebd., S. 34.

37 Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 376 b.

38 Vgl. Daniel Speer: *Grund-richtiger, Kurtz-Leicht- und Nöthiger, jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm 1697, S. 285 b: »Madrigalien, lustige Lieder«. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 21749, S. 211 f.:

»Madrigale, sind insgemein lustige Lieder: eigentlich sind es eine Art Verse in der Poesie, welche zur Music gar beqvem sind, wie denn keine Art der Gedichte, so sich in ein künstlich Concert besser darzu schicke, als diese, und haben die Freyheit, daß man die Zeilen nach seinem Gefallen lang oder kurtz unter einander mischen darff, ja wenn sich auch gleich eine Zeile gar nicht reimet.« Heinrich Fuhrmann: *Musicalischer Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe-Kunst nach heutiger Manier bald und leicht einbringen kann*, Franckfurt an der Spree 1706, S. 85: »Magdrigale, ist ein frölich Lied, so geschwinde gehet, weil es gemeiniglich mehrentheils aus Semiminimis, Fusen, Semifusen, und geschwinden Tripeln besteht.«

39 Christopher Simpson: *A Compendium of Practical Musick*, London 1667, S. 139: »Of Vocal Musick made for the solace and civil delight of man, there are many different kinds; as namely, *Madrigals*, in which Fuges and all other Flowers of Figurative Musick are most frequent. Of these you may see many Sets, of 3, 4, 5, and 6 Parts, published both by *English and Italian Authors*.«

### MIGRATIONSBEWEGUNG 3: OPER

Auch die Entstehung des Fachbegriffs Oper zur Bezeichnung der neu konzipierten Bühnenwerke setzt Migrationsprozesse voraus und erfolgt bezeichnenderweise vor allem außerhalb Italiens. Die Etablierung des Begriffs vollzieht sich insbesondere im englischen und im französischen Kulturraum. Ein wichtiger Protagonist für diesen Transfer ist der Chronist und Italienreisende John Evelyn (1620–1706). In seinem englischsprachigen Tagebuch findet sich 1644 einer der ersten Belege für das Fachwort ›Opera‹. Evelyn stand mit der italienischen Musikszene der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in intensivem Kontakt, worüber sein Tagebuch Auskunft gibt. So berichtet er in einem Eintrag vom 19. November 1644 von einer öffentlichen Opernaufführung in Rom, die er als »a public opera« kennzeichnet und zugleich mit »show« und »Unterhaltung« in Verbindung bringt.<sup>40</sup> Auch in Deutschland wird Opera dann zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorrangig mit performativen Elementen verknüpft.<sup>41</sup>

Früher als in Deutschland etabliert sich die Bezeichnung Opera jedoch in England, und zwar offenbar insbesondere durch John Evelyn. War noch Mitte des 17. Jahrhunderts in England dramatische Musik, wie sie die Oper ausmacht, eher unbekannt,<sup>42</sup> so hat sie

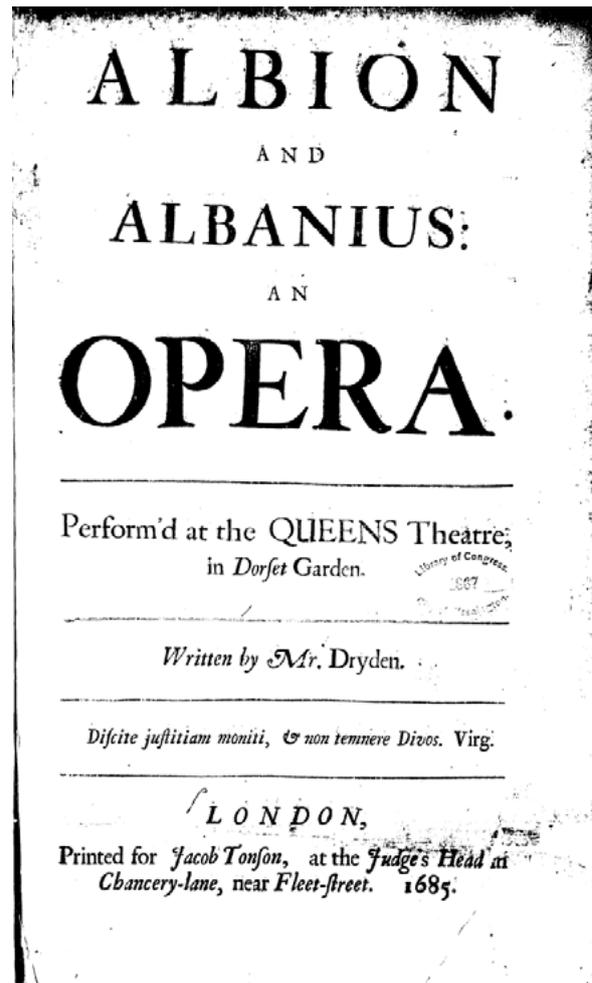


Abb. 2: John Dryden/Louis Grabi: *Albion and Albanus*, London 1685 [Onlineressource Bayerische Staatsbibliothek in München].

sich dennoch bald schnell und offenbar selbstverständlich verbreitet. Bereits 1660 findet sich im *Diary* des Londoner Bühnenenthusiasten Samuel Pepys (1633–1703) die italienische Bezeichnung ›Opera‹ im Kontext eines Bühnenstücks des englischen Schriftstellers und Theaterimpresarios William Davenant.<sup>43</sup> Dieser selbst spricht in seinem Libretto – es gehört zu der 1656 aufgeführten englischen ›Oper‹ *The siege of Rhodes* – im Übrigen noch nicht von ›Opera‹, sondern von ›Representation‹.<sup>44</sup>

40 William Bray (Hg.): *Diary and correspondence of John Evelyn*, Bd. 1, London 1850, S. 122: »Bernini, a Florentine sculptor, architect painter, and poet, who, a little before my coming to the city [Rome], gave a public opera (for so they call shows of that kind), wherein he painted the scenes, cut the statues, invented the engines, composed the music, writ the comedy, and built the theatre.« Die Musik des Opernwerks schreibt Evelyn freilich irrtümlich dem Bildhauer und Baumeister Gian Lorenzo Bernini zu. Unklar ist, welches Werk Evelyn hier anspricht, eventuell Stefano Landis: *S. Alessio. Damma Musicale*, Rom 1634, mit Bühnenbildern von Bernini. Vgl. Saverio Franchi: *Drammaturgia romana*, Bd. 1, Rom 1988, S. 201 f. Ein halbes Jahr später, im Juni 1645, bezieht Evelyn anlässlich der Beschreibung einer Bühnen-Darbietung in Venedig den Begriff Opera zusätzlich auch auf die aufführende Institution und das gastgebende Opernhaus: »This night, having with my Lord Bruce taken our places before, we went to the Opera, where comedies and other plays are represented in recitative music, by the most excellent musicians, vocal and instrumental, with variety of scenes painted and contrived with no less art of perspective, and machines for flying in the air, and other wonderful motions; taken together, it is one of the most magnificent and expensive diversions the wit of man can invent« (ebd., S. 204).

41 Vgl. beispielsweise Johann Hübner: *Reales Staats- und Zeitungs-Lexicon*, Leipzig 1704, Sp. 803: »Opera ist ein musicalisches Schauspiel, in Versen bestehend, worbey insgemein Däntze und kostbare Maschinen vorkommen.«

42 Simpson: *A Compendium of Practical Musick* (Anm. 39), S. 139: »Of Vocal Musick made for the solace and civil delight of man, there are many different kinds; as namely,

*Madrigals*, in which Fuges and all other Flowers of Figurate Musick are most frequent. Of these you may see many Sets, of 3, 4, 5, and 6 Parts, published both by *English* and *Italian* Authors. Next, the *Dramatick* or *Recitative* Musick; which (as yet) is something a stranger to us here in *England*.«

43 »...Where among other things I was pleased that I could find out a man by his voice, who, I had never seen before, to be one that sang behind the curtaine formerly at Sir W[illiam] Davenant's opera...« Vgl. Samuel Pepys: *Die Tagebücher*, Bd. 1 (1660), Berlin 2010, S. 219 (Eintrag vom 28.06.1660).

44 Und davon, dass Rezitative noch nicht praktiziert würden. Oper ist also in England in den 1660er Jahren, obwohl als

Das ändert sich erst 20 Jahre später, wenn 1685 John Drydens englisches Libretto *Albion and Albanus* wohl erstmals in London »An opera« genannt wird.<sup>45</sup> Der Begriff wird nun für das englischsprachige Musiktheater selbstverständlich verwendet und mit »entertainment«, »action« und »singing« verbunden.<sup>46</sup> Erst 1706 gibt es in London auch eine italienische Oper, die ebenfalls als »opera« bezeichnet wird. Giovanni Maria Bononcini's *Camilla* wird bei ihrer Aufführung in London »Opera« genannt, während das Stück in Venedig 1698 noch als »Drama Da rappresentarsi in Musica« bezeichnet wurde. Ab den 1720er Jahren entsteht als Pendant zur italienischen Oper die sogenannte Beggar's opera, die große Popularität gewinnt und die, von einer Metaebene aus, die italienischen Oper parodiert, indem sie diese »von unten« kommentiert.

Die Entwicklung der neuen Gattung Oper, wie sie im repräsentativen Kontext der italienischen Höfe entsteht, ist also keineswegs geradlinig mit der ihr später unmittelbar zugehörigen Fachbezeichnung verbunden. Im Gegenteil. Erst Reisende, die sich wie John Evelyn eine Weile in Italien aufhielten, brachten Erfahrungen mit der neuen Gattung in ihre Heimatländer und in die dortige Kultur.

So entsteht einer der zentralen musikalischen Fachbegriffe interessanterweise aus umgangssprachlichen Wendungen und ist zunächst in informellen Dokumenten wie Reiseberichten belegt.<sup>47</sup> Auch die Zeitgenossen haben immer wieder bestätigt, dass der Name »Opera« im italienischen Kontext sehr viel seltener verwendet werde als im nicht-italienischen Ausland. Auch dass die Bezeichnung anfangs nur umgangssprachlich kursierte, war den Zeitgenossen vertraut.<sup>48</sup>

Begriff dort bereits bekannt, in der Sache noch ziemlich fremd.

45 Vgl. das Titelblatt und »The Preface«.

46 Vgl. beispielsweise Roger North: *Memoires of Musick*, hg. von Edward F. Rimbault, London 1846, Reprint Hildesheim 2004, S. 32.

47 So bezeichnet beispielsweise Saint-Disdier: *La ville et la republique de Venise*, Amsterdam 1680, S. 347 ff. (offensichtlich auch er auf umgangssprachliche Gewohnheiten gestützt) sowohl die Gattung als auch die Institution mit dem italienischen Ausdruck »Opera«.

48 Vgl. Hinrich Elmenhorst: *Dramatologia antiquo-hodierna, das ist: Bericht von denen Oper-Spielen*, Hamburg 1688, S. 100; Elias August Stryk: *Disputatio juridica de eo quod justum est, circa ludos scenicos operasque modernas, dictas vulgò Operen*, Kiel 1693.



Abb. 3: Giovanni Bononcini/Silvio Stampiglia: *Camilla regina de' Volsci*, Venedig 1698, Titelblatt, Deutsches Historisches Institut in Rom, Musikgeschichtliche Abteilung, Rar. Libr. Ven. 344.

#### 4. KULTURELLE KOMMUNIKATION

Die hier vorgestellten Migrationsbewegungen haben exemplarisch gezeigt, wie musikalische Fachbegriffe Disziplinen übergreifend mit stets neuen Bedeutungselementen angereichert und deshalb zum Gegenstand einer interdisziplinären Begriffsgeschichte werden können. So gewinnen die drei porträtierten Begriffsbedeutungen ihr Profil nicht nur durch genuin musikalische Kontexte, sondern eben auch durch literaturwissenschaftliche und poetologische Konzepte, geistesgeschichtliche Entwicklungen und aufklärerische Impulse (Kantate), durch politische Machtkonstellationen (Madrigal) oder durch performative Entwürfe und Einflüsse der Alltagswelt (Oper). Ein solches Kaleidoskop möglicher Prägungen gilt es stets im Blick zu behalten, will man den vielschichtigen Dimensionen musikalischer Begriffsprägungen analytisch gerecht werden.

Nicht nur die Musikgeschichte, sondern auch Fachbegriffe, wie sie für die verschiedenen Erscheinungsformen der Musik verwendet werden, erzählen eine ganze Menge über die Musik selbst, über ihre Rezeption und ihre Migrationswege. Auch bei musikalischen Begriffen lohnt es deshalb, genauer hinzuschauen, um ihre Verwendungsmodi, ihre Akzeptanz und ihre unterschiedlichen Konnotationen wahrzunehmen. Denn der Gebrauch der in Rede stehenden Begriffe signalisiert, wie die entsprechende Musik in unterschiedlichen kulturellen Räumen aufgenommen wird bzw. was in anderen Kulturregionen jeweils verändert und an örtliche Bedingungen angepasst wird. Insgesamt zeigt das in Europa präsente Panorama musikalischer Begrifflichkeiten auch in der Frühen Neuzeit eine lebendige und grenzüberschreitende kulturelle Kommunikation.