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

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 26 (2002)

**Artikel:** "Singend denken" - und denkend singen? : Zur Wechselbeziehung barocker Vokal- und Instrumentalpraxis

**Autor:** Bötticher, Jörg-Andreas

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-869014

**Nutzungsbedingungen**

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

**Conditions d'utilisation**

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

**Terms of use**

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

**Download PDF:** 13.07.2025

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

# „SINGEND DENKEN" – UND DENKEND SINGEN?

## Zur Wechselbeziehung barocker Vokal- und Instrumentalpraxis[1]

von Jörg-Andreas Bötticher

Analogien zwischen der Gesangsstimme und den Instrumenten sind äußerst vielfältig. Sie reichen von Vergleichen der Klangerzeugung über Aussagen zur Klangfarbe bis zu Aspekten der Artikulation und Modulation eines Tones. Besonders plastisch bringt Michael Praetorius dies ins Bild. Girolamo Diruta übersetzend,[2] bezeichnet er die Orgel als das Instrument, das „der Menschlichen Stimme [...] am allernehesten kommt". Die Pfeifen repräsentieren die Luftröhre, die Blasebälge die Lunge, die Tastatur die Zähne und das Hand- und Fingerspiel die Zunge. Man könne „gleichsam uffs zierlichste reden", wenn man mit „der Hände artlichen Bewegungen" und „künstlichen geschwindigkeit darauff schlegt / und es lieblich lautent macht".[3] Seit der Entdeckung der Stimmbänder, d. h. spätestens seit 1741, wurde die Luftröhre als „Saiten- und Windinstrument zugleich" gesehen.[4] Jean Berard scheut folglich auch nicht davor zurück, in seinem Gesangstraktat 1755 die Stimme mit einer schwingenden Cembalosaite zu vergleichen.[5] Dass die menschliche Stimme schon aus rein physiologischen Gründen eine Nähe zu Saiten- und Blasinstrumenten hatte, glich einer Sensation: „Ein Instrument, welches man zwar lange zu erfinden gewünschet, sehr spät aber erst entdeckt hat, ohngeachtet es vom Anfange der Schöpfung her schon erfunden gewesen."[6] Gleichzeitig spiegelt diese Aussage eine (aufklärerische) Veränderung in der Betrachtungsweise der Stimme: Die Grenzen zwischen Stimmen und Instrumenten verschwinden, das Instrumentale erobert sich den Gesang.

1 Der erste Anstoß zu diesen Überlegungen kommt aus meiner Praxis als Organist und Gesangsbegleiter. Wesentliche Anregungen verdanke ich außerdem Gerhart Darmstadt, „Cantabile", unveröffentlichtes Manuskript; Thomas Seedorf, „... per imitar la voce", in *Tibia* 4 (1994) 288–292, Artikel „Singen" in *MGG2*, 8, Kassel etc. 1998; Hans-Martin Linde, „Einige Gedanken zum ‚cantablen' Spiel", *Intrada* 2 (1995) 5–12.

2 Girolamo Diruta, *Il transilvano*, Venedig 1598, Teil I, Vorrede.

3 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, Wolfenbüttel 1619, 86f.

4 Allein Ferrein, *Abhandlung über die Entstehung der menschlichen Stimme*, Paris 1741, zitiert nach Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, 38f. Aber schon Fabricius de Aquapendente „erwähnte zwei Bänder im Kehlkopf mit dazwischenliegender, die Stimme erzeugender Ritze, die er [...] Glottis nannte". Vgl. Ernst Haefliger, *Die Singstimme*, Bern und Stuttgart 1983, 28.

5 Jean Berard, *L'art du chant*, Paris 1755, 17: „Il y a bien des rapports entre les rubans sonores & les cordes isotrones du Clavecin. La Glotte en est l'intervalle; le vent qui vient frapper les cordes vocales, tient lieu des plumes qui pincent les cordes du Clavecin."

6 Johann Friedrich Agricola, a.a.O., 39f. Auch Athanasius Kircher hatte sich ein solches Kombinationsinstrument ausgemalt; vgl. Jean-Antoine Berard, *L'art du chant*, Paris 1755, 12f.

Für die aktuelle historische Aufführungspraxis bleibt in der Regel die gewöhnliche Beobachtungsrichtung von der vokalen zur instrumentalen Praxis (I.) grundlegend. Wichtige Rückschlüsse auf eine historische Gesangspraxis können jedoch aus der umgekehrten Perspektive (instrumental-vokal) resultieren (II.). Auf diese Weise werden teilweise unerwartete Wandlungen des Stimmideals sichtbar. Sie sollen hier über einen Zeitraum von 1600–1800 untersucht werden (III.1.), und dies unter besonderer Berücksichtigung der verschiedenen Ausprägungen des Orgelregisters *vox humana* (III.2.). Daraus können Konsequenzen für die *historically informed practice* gezogen werden (IV.).

## *I. Imitatio vocis*

> „Ihr müsst wissen, dass alle Musikinstrumente im Hinblick auf die menschliche Stimme und im Vergleich zu ihr geringeren Wert haben. Eben darum bemühen wir uns, von ihr zu lernen und sie nachzuahmen,"

schreibt Silvestro Ganassi als ersten Satz seiner Schule des kunstvollen Flötenspiels 1535.[7] Ganassi vergleicht in der Tradition der aristotelischen Mimesis-Lehre[8] den Gesang mit der Natur und die instrumentale Nachahmung mit einem Gemälde: dem Instrument fehle nur die Form des menschlichen Körpers wie dem Bild der Atem. Bemerkenswert ist, dass auch Denis Diderot mehr als 200 Jahre später einen ähnlichen Vergleich anstellt: Der Gesang sei wie ein vollendetes Bild, gegenüber der künstlerischen Skizze der Instrumentalmusik. Er bevorzuge allerdings die Skizze, da sie mehr der Vorstellung überlasse, das Leben in seinem roheren und reicheren Zustand ausdrücke und näher an den ursprünglichen Gefühlen sei (*Salons*, 1765).[9] Welche Aspekte der Singstimme erscheinen für einen Instrumentalisten und Nichtsänger denn so erstrebenswert? Ganassi erwähnt die unendlich modulier- und variierbare Klang- und Farbgebung, die Atemgebung und Dynamik, den vielfältigen Ausdruck und natürlich die Worte als Vorzüge des Gesanges.[10] Dies soll – und kann – alles imitiert werden, bis hin zur Als-ob-Ästhetik[11] in der Erzeugung von Wörtern mit Hilfe von Atemtechnik und Silbenspiel. Nicht nur Ganassi konnte durch viel Erfahrung „bei anderen Spielern aus ihrem Spiel die Worte zu ihrer Musik entnehmen". Auch Corelli soll im Unterricht – so berichtet der englische Musikgelehrte Roger North – auf seine Geige deutend, gesagt haben: „Non udite lo parlare?"[12] Der mit Tartini befreundete italienische Cellist Antonio

[7] Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535, Cap. 1.

[8] Thomas Seedorf, „... per imitar la voce", a. a. O., 288.

[9] Zitiert nach *NGroveD*, Artikel „Diderot", London 2001, 460.

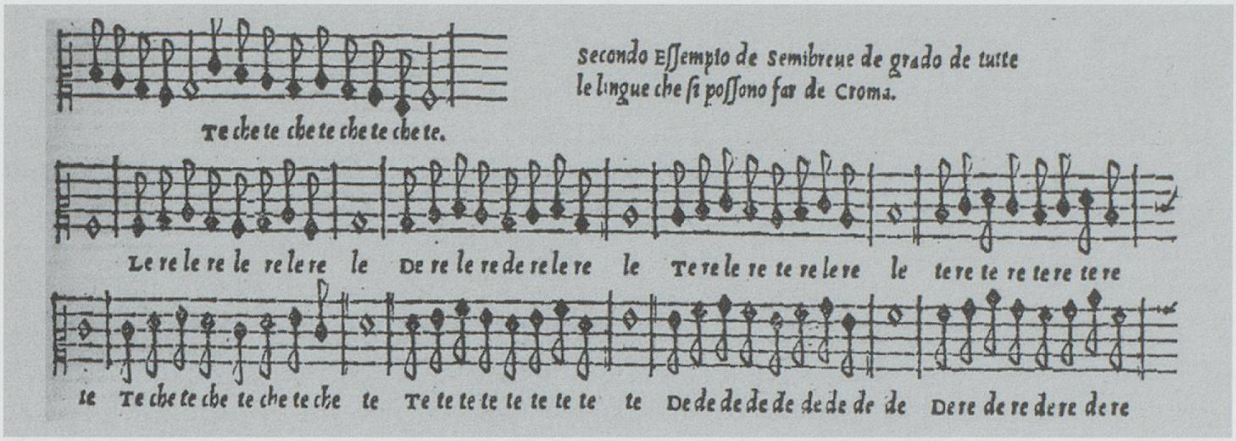
[10] Nach Johann Joachim Quantz sind „die Stimme und der Gebrauch der Worte" sogar das einzige, „wodurch die Sänger vor den Instrumentisten einen Vorsprung erlangen"; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, 281.

[11] Siehe dazu Peter Benary, „Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts", in: *BJbHM* 13 (1989) 99–139.

[12] Roger North, *Memoires of Musick*, Ms., 1728. Zitiert nach Roger North, *On Music*, ed. by John Wilson, London 1959, 359.

Vandini (c. 1690–1771) muss in dieser Hinsicht ähnliche Qualitäten besessen haben: „Sein Spielen und sein Ausdruck sei ein Parlare, das heißt, er lasse sein Instrument sprechen", wie Burney mitteilt.[13]

Ein wichtiges Hilfsmittel, sprechendes Spiel zu erzielen, war z.B. bei Bläsern die differenzierte Silbensprache. Primär- und Sekundärquellen dazu sind heute leicht einzusehen;[14] deshalb muss ein kleiner Ausschnitt aus dem Traktat von Girolamo Dalla Casa hier genügen, und er soll besonders Nichtbläsern zur Anregung dienen.




Bsp. 1: Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venezia 1594, 1; Artikulationssilben.

„Silbenspiele" dieser Art sind nicht nur als Artikulationshilfen für den Einzelton zu verstehen, sondern formen und gewichten auch längere Tongruppen bis hin zur Takthierarchie und sind deshalb ein lohnenswerter Weg zur instrumentalen Klangrede. Im *colla parte*-Spiel von Instrumenten mit Singstimmen kann auf weitergehende Art ein vokales und sprechendes Musizieren erreicht werden. Fehlen die Worte, gehört nach Johann Mattheson in der Komposition wie in der Ausübung „viel mehr Kunst und eine stärckere Einbildungs=Krafft" dazu, die Zuhörer zu rühren.[15] Die Theoretiker und Praktiker des 18. Jahrhunderts erheben diesbezüglich zwei Forderungen:

[13] Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772, hg. von E. Klemm, Wilhelmshaven 1985, 84.

[14] Siehe z.B. Richard Erig, Veronika Gutmann, *Italienische Diminutionen*, Winterthur 1979, 30–58; Petra Leonards, „Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert", Tibia 5 (1980) 1–8; dies., „Historische Quellen zur Spielweise des Zinken", in: *BJbHM* 5 (1981) 315ff; Bruce Haynes, *The eloquent oboe*, Oxford 2001.

[15] Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 207f: „Wird er [der Musiker] aber auf eine edlere Art gerühret, und will auch andre mit der Harmonie rühren, so muss er wahrhafftig alle Neigungen des Hertzens, durch bloße ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrucken wissen, dass der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazu gehörigen Ein= und Abschnitten, völlig begreiffen und deutlich verstehen möge. Alsdenn ist es eine Lust! dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärckere Einbildungs=Krafft, wenns einer ohne Worte, als mit derselben Hülffe, zu Wege bringen soll."

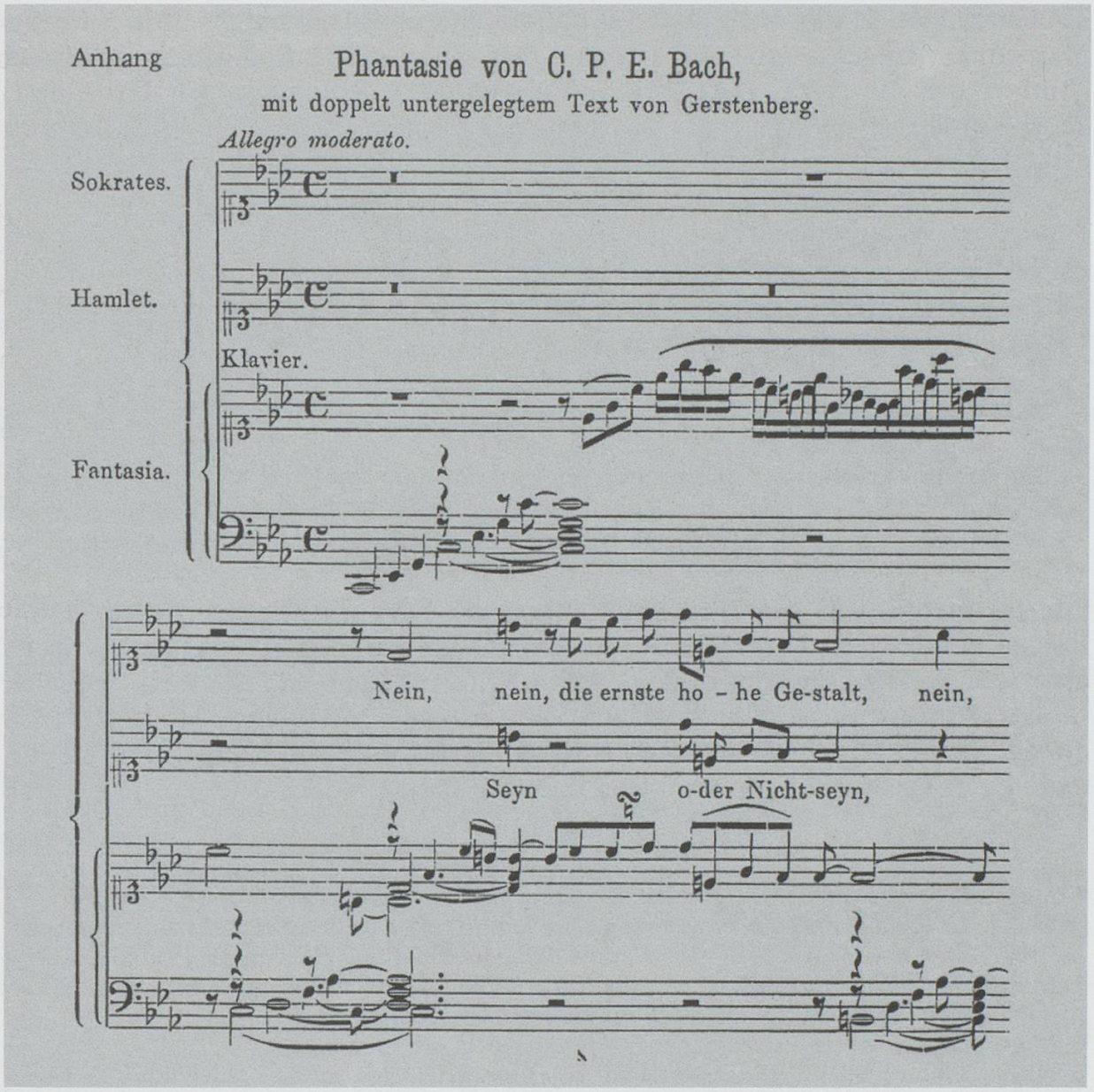
a) an die Komponisten: man solle eine Instrumentalstimme „ebenso rührend und ausdrückend" setzen, „als wenn Worte darunter gehörten" (Quantz);
b) an die Lehrer und Spieler: „eine cantable Art im Spielen [zu] erlangen" (J. S. Bach, *Inventionen* 1723), ein „singendes Wesen" innezuhaben (Mattheson, *Kleine GeneralBassschule* 1735) und „singend dencken". Letzteres lerne man, wenn man keine Gelegenheit verabsäume, „geschickte Sänger besonders zu hören", wie Carl Philipp Emanuel 1753 meinte.[16]

So gesehen scheint Instrumentalmusik in der Interpretation ungleich anspruchsvoller zu sein als Gesang.[17] Neben der noch von Quantz ([3]1789) und Johann Georg Tromlitz (1791) propagierten Silbensprache sind insbesondere zwei Vorschläge Carl Philipp Emanuel Bachs und Ludwig van Beethovens ein Beleg dafür, dass die Instrumentalmusik sich noch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vokaler und sprachlicher Hilfsmittel bediente. C.Ph.E. Bach schlägt vor, nach der Anhörung „geschickter Sänger" sich selbst einen Gedanken vorzusingen, „um den rechten Vortrag desselben zu treffen".[18] Anton Schindler berichtet, dass Beethoven sich im Klavierunterricht der „Methode gebildeter Sänger" bedient habe, die darin bestand, „bisweilen Worte einer streitigen Stelle unter[zu]legen und sie [zu] singen".[19] Mindestens drei methodische Ansatzpunkte können hier entdeckt werden.

a) Zum einen wird die Frage nach dem affektiven Ausdruck gestellt. Eine Textunterlegung für ein Instrumentalstück ohne Vokalvorlage kann der Konkretisierung eines Affektes dienen. Hierfür gibt es etliche historische Beispiele. In diesem Zusammenhang muss die berühmte c-moll-Fantasie für Fortepiano von Carl Philipp Emanuel Bach genannt werden, der Heinrich Wilhelm von Gerstenberg zwei (!) Texte unterlegte: einen dem Hamlet-Monolog „Sein oder Nichtsein" frei nachempfundenen Text (c. 1767) und einen Monolog des Sokrates (1783).[20]
b) Zum anderen kann z.B. bei Fugenthemen durch Textunterlegung besser auf eine genaue Ausführung der Taktakzente sowie der Längen und Kürzen geachtet werden. Humorvolle Beispiele dazu hat bereits Alfred Dürr geliefert, z.B. zur C-Dur Fuge des Bachschen *Wohltemperirten Claviers* (I): „So eine Fuge von Bach die macht ihm sonst keiner nach".[21]
c) Zum dritten hat man dadurch im Besonderen ein Hilfsmittel, die natürliche Atem- und Phrasenlänge zu finden: „Ein vernünftiger Singer [sic] wird niemal einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung, oder die Abschnitte und Einschnitte erfordern", versichert Leopold Mozart hoffnungsvoll.[22] Dafür gerade bei einem Tasteninstrument das richtige

[16] Carl Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, 121f.
[17] Vgl. dazu Peter Benary, a.a.O.
[18] Carl Philipp Emanuel Bach, a.a.O., 121f
[19] Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster [3]1860, Bd. 2, 237.
[20] Siehe dazu P. Benary, a.a.O., 110–113 und 130–139 (Faksimile der ganzen Fantasie).
[21] Alfred Dürr, „Das Wohltextirte Clavier", in: *MuK* 53 (1983) 166f. Sinnvoll scheint dieses Verfahren auch bei instrumentalen Rezitativen, z. B. J.S. Bach, Chromatische Fantasie, Cembalotoccaten; Telemann, Sonate e-moll für Viola da gamba und B.c.: „Recitativo".
[22] Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Augsburg [3]1787, 108.

Gefühl zu bekommen und nicht die Melodien zu zerschneiden, ist eine nicht zu unterschätzende Aufgabe.




Bsp. 2: Carl Philipp Emanuel Bach, c-moll-Fantasie, Textunterlegungen von Heinrich Wilhelm Gerstenberg, hg. von Carl Friedrich Cramer 1787.

Neben den Worten, Klangfarben, der Atem- und Phrasengestaltung und der Imitation der sängerischen Intonation[23] ist als wichtigster Grund, die Ge-

[23] Mattheson fasst sie in folgende Faustregel: „[...] dass eine iede singende Stimme, ie höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maaß, verstärcket und völliger oder kräfftiger heraus gebracht werden soll. Wir haben uns aber noch mehr zu verwundern, dass solche vernünfftige und erlesene Sätze bey itziger lüsternen Welt fast nichts mehr zu sagen haben." Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 111.

sangsstimme zu imitieren, ein Phänomen besonders hervorzuheben: die Fähigkeit der Sänger, die Herzen der Zuhörer unmittelbar zu berühren. Schon Blasius Rosettus entwirft 1529 ein Stimmideal, das „die Ohren liebkose und die Herzen der Zuhörer schmeichelnd anlocke und bezwinge".[24] Auch Marin Mersenne wünscht sich eine Stimme mit einer „Süße und einem gewissen Timbre, das die Hörer entzückt und hinreißt". [25] Besonders mit Hilfe delikater Verzierungen lasse sich ein gewisses Kitzeln, Schmeicheln der Ohren erreichen, das direkt zum Geist und ins Herz zu dringen scheint.[26] Ähnliche Aussagen finden sich bei Caccini,[27] Tosi, Heinichen, Sulzer und Schubart. Indem Heinichen die Forderung nach einem „überall dominierenden Cantabile" als Setz- und Vortragsart aufstellt, bringt er nicht nur die kompositorischen und aufführungspraktischen Ziele, sondern auch die seelischen und therapeutischen Aspekte des Musizierens auf die knappste Formel.[28]

## *II. Nachzuahmende instrumentale Qualitäten*

> „Ein jeder Instrumentist muss sich bemühen, das cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muss im Lebhaften das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen".[29]

Die im ersten Teil gestellte Frage lässt sich nun umkehren: Welche Qualitäten des Instrumentalspieles wurden in der Barockzeit von den Sängern als nachahmenswert empfunden? Schon Giovanni Battista Bovicelli weist in seiner Diminutionsschule 1594 auf Verzierungen mit vielen Sprüngen hin, die geeigneter für die Instrumente seien. Wenn man allerdings drauf achte, dass die Textverteilung gut sei und man die hohen Noten „con gratia e senza

[24] Blasius Rosettus Veronensis, *Libellus de rudimentis Musices*, Verona 1529, Bl. A III, „Perfecta vox [...] ut aures demulceat, et ad audientium animos blandiendo ad se alliciat et confortet". Zitiert nach Bernhard Ulrich, *Grundsätze der Stimmbildung*, Diss. Leipzig 1910, 18.

[25] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* II, Paris 1636, 354: „la douceur, et une certaine harmonie, dont dependent les charmes qui ravissent les Auditeurs."

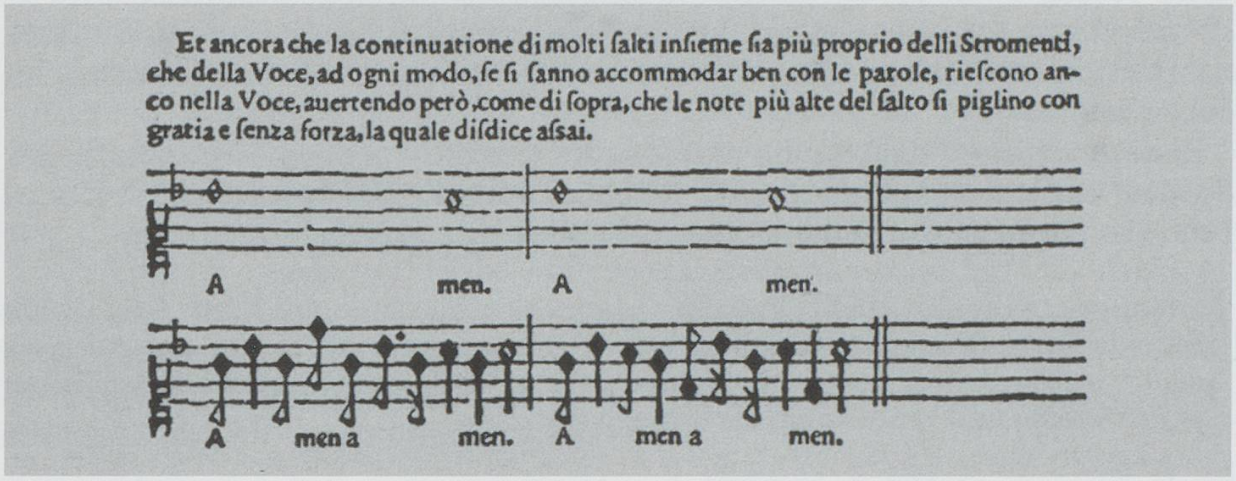
[26] Mersenne, *Harmonie universelle* I, Paris 1636, 42.

[27] Nach Caccini ist das Ziel des Musikers, zu erfreuen und den Affekt des Gemütes zu bewegen. Die Musik sei ein „Vorbild und ein wahres Abbild jener unaufhaltsamen himmlischen Harmonien, von welchen so viel Gutes auf Erden herrührt, weil sie die verständigen Hörer aufwecken zur Kontemplation der unendlichen Freuden, die im Himmel dargeboten werden". („[...] svegliando gli'ntelletti uditori alla contemplazione di diletti infiniti in Cielo somministrati". *Le nuove musiche*, Florenz 1602.) Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Frauke Schmitz, *Giulio Caccini, „Nuove Musiche" (1602/1614): Texte und Musik*, Pfaffenweiler 1995, 37.

[28] Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung* [...], Dresden 1728, 23: „[Gout:] Kunst, seine Music der verständigen Welt all›ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu moviren. [...] Solches aber kan geschehen erstlich generaliter: durch gute und wohl cultivirte natürliche Invention, oder durch schöne Expression der Worte: specialiter: durch ein überall dominirendes Cantabile, durch vortheilhafftige und touchante Accompagnemens [...]."

[29] Quantz, *Versuch [...]*, a. a. O., 110.

forza“ nehme, könne man solche Diminutionen auch singen. Darüber hinaus erklärt Bovicelli, der selbst Falsettist war: Man frage ihn, warum er soviel Sprünge verwende, die für die lebendige Stimme unmöglich schienen. Wenn man ihn höre, sehe man, dass noch viel mehr (Schwierigeres) möglich sei, als was er geschrieben habe.[30]




Bsp. 3: Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, Passaggi di musica*, Venetia 1594. Beispiele von Sprüngen.

Auch bei Francesco Rognoni lassen sich in seiner Diminutionslehre 1620 „secondo l'uso moderno / per cantare et sonare“ vokale Verzierungen von solchen unterscheiden, die schwierig seien und deshalb eher von Instrumenten gespielt werden können.[31]

Johann Mattheson hält als vierten Unterschied (von 17!) zwischen Sing- und Spielmelodien fest, „dass die Singmelodie keine solchen Sprünge als die spielende zuläßt“. Die Instrumentalmelodie habe aber auch „durchgehends mehr Feuer und Freiheit“, und die Instrumente ließen ein „reißendes und punctirtes Wesen“ und „mehr Kunstwercke“ zu.[32] Das ist einer der Gründe dafür, dass sich das virtuose Element nach und nach zur Domäne der Instrumentalmusik entwickelt hat.[33] Die im Instrumentalspiel entwickelten Techniken – „Schnelligkeit und Mannigfaltigkeit in der Folge der Töne“ (Reichardt[34]), größere und häufigere Sprünge sowie Arpeggiofiguren – wurden dann von Sängern imitiert – zunächst in freien Verzierungen und Kadenzen – und fanden so wieder Aufnahme in Gesangskompositionen. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein 1752 in Paris gegebenes *concert spirituel*, in dem u.a. ein Stück von Mondonville für

[30] Giovanni B. Bovicelli, *Regole, Passaggi di musica*, Venetia 1594, Vorwort und S. 14.

[31] Francesco Rognoni, *Selva de varii passagi*, Mailand 1620: „passagi [...] utile à Suonatori per imitare la voce umana“ und „passagi difficili per gli stromenti“.

[32] Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 205ff.

[33] Thomas Seedorf, „Analogien zwischen vokaler und instrumentaler Praxis in der Musik vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: H. Danuser und T. Plebuch (Hg.), *Musik als Text*, Bd. 2, Kongress Freiburg 1993, Kassel 1998, 173–176.

[34] Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782: Instrumentalmusik.

Geige (gespielt von Mr Gavinies), Sopran (Mlle Fel) und Cembalo (Mondonville) aufgeführt wurde. Die Kritik im *Mercure de France* hebt hervor, dass Mondonville die zweite Stimme absichtlich für eine Sängerin vorgesehen habe, die in der Lage war, all die instrumentalen Passagen zu imitieren. Sie meisterte diese Aufgabe anscheinend fabelhaft; leicht und unerschrocken bewältigte ihre Stimme diese Passagen, die bis anhin für die Singstimme unmöglich schienen.[35]

Agricola meint in Bezug auf die Verzierungskunst, der Sänger müsse „sich dabey nicht schämen, auch guten Instrumentisten seine Aufmerksamkeit zu schenken".[36]

Erste Anzeichen dafür, dass auch Showelemente wichtige Bestandteile des Spieles wurden, können wir einer Tagebuchnotiz des Johann Friedrich Uffenbach entnehmen: Auf seiner Italienreise besuchte er Vivaldi, der ihm

> „seine sehr schwehre und inimitablen phantasien auf der violin hören ließ, da ich denn in der näh seine geschicklichkeit noch mehr bewundern musste und ganz deutlich sah, daß er zwar extra schwehre und bunte sachen spiehlte aber keine annehmliche und cantable manir dabey hatte".[37]

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine solche *cantable manir* beispielsweise bei dem alten Franz Benda (1709–1786) noch anzutreffen. Dieser spielte schon seit fünf Jahren nicht mehr öffentlich und ließ sich doch von Charles Burney bitten, ihm zu Gefallen zu spielen, was noch in seinen Kräften stehe:

> Er spielte ein vortreffliches Solo von seiner eigenen Komposition, *con sordino*. Seine Hand, sagte er, wäre nicht mehr stark genug, ohne Sordin zu spielen. Er hat lange schon die Gicht in den Fingern; indessen zeigt er noch vortreffliche Überbleibsel von einer mächtigen Hand, ob ich gleich geneigt bin zu glauben, dass er allemal mehr Empfindungen als Schwierigkeiten gespielt hat. Sein Stil ist wahrhaftig *cantabile*, dass man in seinen Kompositionen selten eine Passagie antrifft, die es nicht in dem Vermögen einer Menschenstimme stünde zu singen, und er ist ein so gefühlvoller Spieler, so mächtig rührend in einem Adagio, dass mich verschiedene große Musiker versichert haben, wie er ihnen durch sein Adagiospielen sehr oft Tränen entlockt habe.[38]

An anderen Orten sagt Burney über Benda: „Sein Stil ist weder der Stil des Tartini, Somis, Veracini, noch irgend eines Hauptes einer musikalischen

[35] *Mercure de France*, Mai 1752, 182–183, zitiert nach Marie Cyr, „Eighteenth-century French and Italian singing: Rameau's writing for the voice", in: *M&L* 61 (1980) 322.

[36] Johann Friedrich Agricola, a.a.O., 122.

[37] Johann Friedrich A. von Uffenbach, „Vivaldis Besuch bei Uffenbach am 6. März 1715", in: Eberhard Preußner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712–1716*, Kassel und Basel 1949, 71.

[38] Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Dritter Band, aus dem Englischen übersetzt von C(hristoph) D(aniel) Ebeling, Hamburg 1773, Reprint, hg. von Richard Schaal, Kassel etc. 1959, 393.

Schule oder Sekte, davon ich die geringste Kenntnis hätte: sondern ist sein eigener und nach dem Muster gebildet, welches alle Instrumentalisten studieren sollten, gutes Singen nämlich".[39] Tartini versuchte in seinem Traktat „Regole per le Arcate" zwei Spielarten als *cantabile* (ruhig fließender Gesang) und *sonabile* (schnelle Passagen) zu trennen, aber in der Praxis scheinen diese zwei Vortragsarten sich doch mehr und mehr vermischt zu haben.[40] Ein großer Teil der „alten biedernen Tüchtigkeit" musste – so Johann Friedrich Reichardt 1782 – „in der verfeinerten bürgerlichen Gesellschaft" gegen neue witzige Gewandtheit vertauscht werden, und es sei zum „Verwundern, wie weit es die italiänischen und vorzüglich die französischen Instrumentalisten in dieser Saitentänzerei gebracht haben".[41] Durch diese Art der Abwendung vom Gesang, der Verbrämung der Gesänge mit „melodischen Schnirkeln und Alfanzereien" „musste bald alles aufs Produzieren hinauslaufen". So war es in dieser Zeit die Kraft, das Feuer und die unmittelbare Emotionalität einzelner Instrumentalvirtuosen, die bisweilen sogar Sänger in den Schatten stellte: „Nie hörte ich einen Sänger der mich so tief berührte wie ein Adagio, von Paganini gespielt", bekennt Friedrich Wieck.[42]

### *III.1. Wandlungen des Stimmideals gespiegelt an den Instrumenten*

> „Nichts ist schöner als die Stimme des Menschen: nichts ist aber auch schwerer nachzuahmen als eben dieselbe", sagt Jacob Adlung.[43]

Anhand der im Barock unternommenen Versuche, mit Instrumenten die Singstimme nachzuahmen, lassen sich die Wandlungen des Stimmideals aufzeigen.

Tab. 1:
Wandlungen des Stimmideals: Welches Instrument kommt der Stimme am nächsten?

| Zeit | Am häufigsten erwähntes Instrument | Weitere Zeugnisse für |
|---|---|---|
| 16. Jh. | Flauto (1535, 1546) | Orgel (1546)<br>Cornetto (1584) |
| 17. Jh. | Cornetto | Viola da Gamba (1636),<br>Orgel, Violine |
| 17./18. Jh. | Hautboy (1668) | Viola da gamba (1668) |
| 18. Jh. | Klarinette (1790) | Flute allemande (1713)<br>Violine (1751) |

[39] Charles Burney, *Tagebuch* [...], 400.
[40] Giuseppe Tartini, „Regole per le Arcate", in: Giovanni Francesco Nicolai, *Regole per arrivare a saper suonare il Violino*, (Beilage zu: Giuseppe Tartini, *Traité des Agréments de la Musique*, hg. von Erwin J. Jacobi, Celle 1961).
[41] J.F. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Bd. 1, Berlin 1782, Instrumentalmusik.
[42] Zitiert nach *NGroveD*, Artikel Paganini, 89.
[43] Jakob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768, 155.

a) 16./17. Jahrhundert: Flöte, Zink

Für Hieronymus Cardanus (1546) ist die Flöte das Instrument, das die menschliche Stimme exakt imitieren könne.[44] Die Orgel sei allerdings das perfekteste Instrument. Ihr fehle nur die Möglichkeit, sehr eng beieinanderliegende Töne hervorzubringen. Diesem Mangel könne man aber mit zusätzlichen Obertasten abhelfen.[45] Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hebt Girolamo dalla Casa den Zink auf das Gesangspodest.[46] Er fordert außerdem, dass die „Artikulationsweise weder zu undeutlich (troppo morta) noch zu explosiv (troppo battuta), sondern der [vokalen Technik der] *gorgia* ähnlich" sein solle.[47] Francesco Rognoni Taegio und Artusi greifen dalla Casas Gedanken fast wörtlich auf. Mersenne vergleicht in der *Harmonie universelle* (1636) den Klang des Zinken mit der „Helligkeit eines Sonnenstrahles, der in die Dunkelheit oder in den Schatten scheint; deshalb hört man ihn unter den Stimmen der Kapellen oder der Domkirchen".[48] In Imitation der menschlichen Stimme und des besten Gesangsstils müsse ein guter Zinkenist generell, aber besonders in ausgezierten Kadenzen, mit zarter Tongebung spielen.[49]

b) 17./18. Jahrhundert: Oboe

Der früheste Hinweis auf die Ähnlichkeit einer „Hautboy" mit der Singstimme stammt vermutlich von Abbé Michel de Pure (1668):

[44] Hieronymus Cardanus, *De musica* (1546), gedruckt Lyon 1663, 115f: „Contingunt huic instrumento quae sunt aliis communia, sed huic tamen magis propria. Propria est imitatio humanae [-116-] vocis non simpliciter, nam hoc vt ostendetur commune est omnibus instrumentis, sed exactè imitare huic proprium. Id autem fit in flebilibus remissa voce, in incitatis aucta, in grauibus continuata, atque ita de aliis affectibus de quibus in secundo et quarto libro maximè dictum est." Vgl. auch die engl. Übersetzung von Clement A. Miller, Hieronymus Cardanus, *Writings on Music*, Neuhausen–Stuttgart 1973, 69 (=Musicological Studies & Documents 32).

[45] Cardanus, *De musica*, 111f: „Ex nouem autem conditionibus quibus instrumentum instrumento praestat, septem primas organum obtinet atque vltimam, in octauo vix ab vno aut altero vincitur. Quod si per dieses loco semitoniorum diuidatur, non solum eorum quae sunt sed quae fieri possunt, praestantissimum erit, atque regium plane instrumentum. Hoc autem simplex atque simplicium, compositorum autem compositum. Itaque in omni genere, simplex organum absolutissimum, dulcissimum, iucundissimum, praestantissimum ac nobilissimum." Cardanus, *Writings on music*, 55ff.

[46] Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584, „[...] de gli Stromenti da fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana piu degli altri stromenti".

[47] Zitiert nach Petra Leonards, „Historische Quellen zur Spielweise des Zinken", in: *BJbHM* 5 (1981) 320.

[48] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* III, Paris 1636, 274: „Quant à la propriété du son qu' il rend, il est semblable à l'esclat d'un rayon de soleil, qui paroist dans l'ombre ou dans les ténèbres, lors qu'on l'entend parmy les voix dans les Églises Cathédrales, ou dans les Chapelles."

[49] Mersenne, *Harmonie universelle* III, Paris 1636, 275. Als Hörbeispiel eines Dialoges von Sopran und Zink sei folgende Aufnahme eines *Concerto in modo di Echo* von Ignazio Donati (c1570–1638) empfohlen: „Ave Maris Stella" mit Maria Cristina Kiehr und dem Ensemble La Fenice, CD L'empreinte digitale ED 13021, Track 5.

> Die Oboen haben einen sehr erhabenen Gesang und bei der jetzigen Spielart bleibt nur wenig zu wünschen übrig. Sie spielen die Kadenzen genauso rein und die Diminutionen so richtig wie die bestausgebildeten Stimmen.[50]

Mattheson spricht von der „gleichsam redenden" Oboe, die „nach der Flute Allemande, der Menschen-Stimme wol am nähesten" kommt, „wenn sie mannierlich und nach Sing-Art tractiret" wird, wozu allerdings „ein großer Habitus und sonderlich die gantze Wissenschafft der Singe-Kunst gehöret".[51] Ganz ähnlich tönt es auch bei F. E. Niedt 1721:

> Der Hautbois wird allezeit von mir bey der Sing-Arie gebraucht, so dass beyde, der Sänger und Instrumentist mit einander certiren. Wenn solches Instrument recht geblasen wird, kann man fast keinen Unterschied hören gegen dem, wann zweene Sänger mit einander certiren.[52]

Auch im Paris der 1750er Jahre wurde die Oboe als sehr gesanglich empfunden. So wurde beispielsweise in dem schon erwähnten *concert spirituel* mit der Sängerin Marie Fel und dem spanischen Oboisten Mr. Plà eine italienische Arie von Plà mit vielen imitativen und konzertierenden Stellen zwischen Stimme und Instrument gespielt. Das Publikum fand die Aufführung „entzückend, wegen dem höchst sonoren und flexiblen Stimmorgan der Sängerin und der Oboe, die beinahe dieser charmanten Stimme glich".[53]

c) Über das Chalumeau sagt Johann Gottfried Walther nicht sehr schmeichelhaft: „Es giebt einen Klang von sich, als wenn ein Mensch durch die Zähne singet".[54] Diese Aussage spiegelt sicher einerseits die Wahrnehmung zu Beginn des 18. Jahrhunderts, andererseits den baulichen Entwicklungsstand und die Spielweise. Während das Chalumeau und die Klarinette fast 70 Jahre nebeneinander existieren, bezeichnet ersteres gegen Ende des 18. Jahrhunderts nur noch das tiefe Register der Klarinette. Diese beginnt – nach Zink und Oboe – ihren Siegeszug als das neue Instrument, das gemäß der nachbarocken Klangästhetik „dem Ansehen nach fast der Hoboe, im Ton aber am meisten der

[50] Michel de Pure, *Idées des spéctâcles anciennes et nouveaux*, Paris 1668, zitiert nach *MGG2*, Artikel Oboe, Sp. 516: „Les Hautbois ont un chant plus èlevè, & la maniere dont on en Joüe maintenant chez le Roy, & à Paris, il y auroit peu de choses a en desirer. Il font les cadences aussi Justes, les tremblements aussi doux, & les diminutions aussi regulieres que les voix le mieux instruites, & que les instruments les plus parfaits [sic]."

[51] Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, 268.

[52] Friederich E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, 3. Theil, Hamburg 1717, 38: „Worinnen sonderlich ein gewisser Freund hier in Copenhagen excelliret, der gewiss einen Streich für anderen voraus hat, und alle Zuhörer aufs höchste contentiret." (Ist R. Keiser gemeint, der für das Kopenhagener Theater einige Opern verfasst hatte?)

[53] *Mercure de France*, Mai 1752, 180: „ravissant [...] rendus par l'organe le plus sonore, le plus flexible, et par un hautbois qui rassemble presque à cet organe charmant, et peut-être unique."

[54] Johann G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, 1708, Neudruck Leipzig 1955, 43.

Menschenstimme, gleich" ist.[55] Man müsse den Schülern beibringen, „dass die vorzüglichste Eigenschaft dieses Instrumentes das Singen ist", schreibt Jean Xavier Lefevre 1802.[56] Dass auch die damaligen Zuhörer dieses Instrument durchaus so wahrgenommen haben, bezeugt die Rezension eines Konzertes mit dem Klarinettisten Anton Stadler:

> Hätts nicht gedacht, dass ein Klarinett menschliche St.[imme] so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instr.[ument] einen Ton so weich, so lieblich, dass niemand ihm widerstehen kann, der ein Herz hat.[57]

d) Natürlich wurde diese Imitationsfähigkeit auch für andere Instrumente in Anspruch genommen. Ausführlich diskutiert Mersenne die Frage, nach welchen Kriterien man die Instrumente mit der Singstimme vergleichen kann. Betrachte man die Süße und Vorzüglichkeit des Klanges, so würden die Flöten und Flageolets der menschlichen Stimme am nächsten kommen. Sie hätten aber nicht die Liebenswürdigkeiten [„toutes les gentillesse"], die man auf einer Gambe oder einer Geige hervorbringen könne und die die Natur derartig überträfen, dass es ausgezeichnete Stimmen brauche, um die Leidenschaften auszudrücken, die eine Geige allein ausdrücken könne.[58] Von einer anderen Seite betrachtet sei es die Gambe, die mit dem Zittern und den Zärtlichkeiten der linken Hand die Stimme in all ihren Modulationen und ihrem Charme naiv imitieren könne.[59]

Johann Mattheson schreibt noch vor der Oboe der Traversflöte die Qualität zu, „einer moderirten Menschenstimme (nicht aber eines bölckenden Küsters seiner) am allernähesten" zu kommen.[60] Und Francesco Geminiani lehrt, die Kunst des Violinspiels bestehe darin, dem Instrument einen Ton zu geben, „that shall in a Manner rival the most perfect human voice".[61] Eine ähnliche

[55] Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition [...] mit einem Anhange: von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen Musikalischen Instrumente*, Leipzig 1790 (zitiert nach der Ausgabe Wien 1837), 174.

[56] Jean Xavier Lefevre, *Méthode de Clarinette*, Paris 1802, Vorwort, Faks. Genua 1974: „De tous les instruments c'est la clarinette qui a le plus d'analogie avec la voix. Qu'on persuade donc aux élèves que le principal attribut de cet instrument est de chanter."
Weitere Aussagen: Anonym, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Juni 1803, Spalte 619 „Sanftere Töne vermischt die Klarinette, sie ahmet mit verstärkter Gewalt die Stimmen nach des Gesanges, und des menschlichen Tons."
Franz Thaddäus Blatt, *Methode Complette de clarinette*, Mainz 1828, zitiert nach dem Vorwort der deutschen Ausgabe, Mainz 1839, 4: „Unter allen Blasinstrumenten, die im Orchester üblich sind, kömmt der Ton des Clarinets der Sopranstimme am nächsten. Das Instrument besitzt eine Fülle des Tones, die den stärksten Grad Forte zulässt, dagegen aber auch einen angenehmen sanften Ton, welcher bis zum leisesten Hauch verschwinden kann."

[57] Für Anton Stadler hat Mozart seine späten Klarinettenwerke geschrieben; zitiert nach *MGG*, Artikel „Stadler", Bd. 12, Sp. 112.

[58] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* III, Paris 1636, 14.

[59] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, engl. Ausgabe The Hague 1957, 254.

[60] Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, 270.

[61] Francesco Geminiani, *The art of playing on the violin*, London 1751, preface.

Empfindung müssen die Zuhörer auch beim Geigenspiel des u.a. in Neuburg an der Donau tätig gewesenen Biagio Marini gehabt haben:

> Er spielte mit solcher Vortrefflichkeit, dass er durch die Verbindung der Süße der Harmonie mit der fast zum Ausdruck gebrachten Natürlichkeit der Worte (quasi espressa naturalezza delle parole) die Zuhörer beinahe in Extase versetzte.[62]

In Ermangelung klingender Stimmdokumente der Barockzeit scheint es nicht abwegig, den Klang und die Spielweise der genannten Instrumente als eine Richtung für die Gesangsästhetik zu sehen. Die zahlreichen Unterschiede, die durch Mundstück, Rohrbau und mentale Klangvorstellung existieren können, bilden zwar eine methodische Schwierigkeit und erlauben uns nur Annäherungen an barocke Vorstellungen. Das instrumentenbauliche Niveau, die spieltechnischen und klanglichen Fähigkeiten heutiger Spieler sind allerdings so fortgeschritten, dass sie manch einem Sänger zum Vorbild dienen können.

### *III. 2. Vergleich mit Orgelregistern*

Während man den Vergleich der Stimme mit Instrumenten und vor allem die barocken Höreindrücke heute durchaus nachempfinden kann, mag es auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, Parallelen zu Klang und Spielweise von Orgelregistern zu suchen. „Ein jeder Meister künstelt daran nach seinem Geschmack, ob man gleich die Menschenstimme selten gut trifft", lässt uns Justin Heinrich Knecht in seiner Orgelschule 1796 wissen.[63] Wie kann man ein Orgelregister *vox humana* nennen, das nach unseren heutigen Vorstellungen kaum mit dem Klangideal einer gut ausgebildeten Stimme zu korrespondieren scheint? Die folgende Tabelle zeigt die verwirrende Vielfalt der die menschliche Stimme imitierenden Orgelregister.

[62] Leonardo Cozzando, *Libreria Bresciana*, 1685; zitiert nach Fabio Fano, „Biagio Marini violinista in Italia e all'estero", in: *Chigiana* 22 (1965) 50. Nicht unerwähnt bleiben darf die Gambensonate „Les voix humaines" von Marin Marais.

[63] Justin Heinrich Knecht, *Vollständige Orgelschule*, Leipzig 1796, Bd. II, 23.

Tab. 2:
Die Stimme imitierende Orgelregister

| Register-typ/Land | Italien | Deutschland/ Österreich/Schweiz | Frankreich | Spanien |
|---|---|---|---|---|
| Schwebe-register | Voce umana (=Principal-schwebung, 1565) Fiffaro<br>Voce languente (1738) | Vox humana (Görlitz 1703) Fiffera (CH) Piffaro, Bifara (D, ab 1704) Unda maris (1703) =Flötenschwebung Vox humana („von Holtz", Samber 1707) Suavial (ab 1760) Schwebung Menschenstimme (1748) | Voix céleste (=Aeolinen-schwebung, 1846) | Voz humana |
| Zungen-register | Voce humana (1582) Piffaro | Anthropoglossa (1650) Vox humana Jungfernregal Singendregal | Voix humaine (1580?) | Viejas Viejos |

Diese unterschiedlichen Benennungen zeigen, dass die „Menschenstimme" – etwa im Gegensatz zu Orgelregistern, die Instrumente imitieren – offensichtlich in kein orgelbauliches Schema zu pressen ist. Der auffälligste Unterschied besteht zwischen der französischen *voix humaine* und der italienischen *voce humana*. Während diese fast durchweg ein principalisches Schweberegister bezeichnet, meint jene immer ein kurzbechriges, meist zylindrisches, halbgedecktes Zungenregister aus Zinn mit eher dünner, wellender und nasaler Stimmqualität.

### *III.2.1. Voce humana*

Das Register *voce umana* taucht gegen Ende des 16. Jahrhunderts im italienischen Orgelbau auf und ist in der Regel ein doppeltes Prinzipal-Register in 8′-Lage. Durch eine leichte Verstimmung des einen 8′ entsteht das akustische Phänomen einer sanften bis heftigeren Schwebung.[64] Solche Schweberegister wurden auch Fiffaro, Piffaro genannt.[65] „Wie die Stimmen betagter Sänger,

[64] Ich beziehe mich im folgenden auf den jüngst erschienenen umfangreichen Aufsatz von Luigi F. Tagliavini, „Il Fiffaro o registro dell voci umane. Origine ed evoluzione dei registri ‚battenti'", in: *L'Organo*, Bologna 2001, 108–248.

[65] Die ital. Orgel der silbernen Kapelle in Innsbruck ist anscheinend das erste Instrument diesseits der Alpen mit einem solchen Schweberegister: es wurde vermutlich 1614 eingebaut, siehe Tagliavini, a. a. O., 137. Johann Baptist Samber erwähnt in seiner 1707 in Salzburg erschienenen *Continuatio ad Manuductionem*, (S. 153) die „Vox humana oder Menschenstimme von Holtz".

ehrfurchtsvoll und sanft", solle der *flautat doble* (Principal mit Schwebung) tönen, erfahren wir aus einer Orgeldisposition aus Spanien (Lerida 1543).[66] Der Orgelbauer Costanzo Antegnati schreibt 1608, dieses Register erzeuge eine „dolce armonia" und könne deshalb „registro de voci humane" genannt werden.[67] Man müsse es allerdings *adagio* spielen mit langsamen Bewegungen, und „legato più che si può".[68] Für das Orgelspiel zur Elevation wurde mit Vorliebe dieses Register verwendet.[69]

Während die *voce humana* zunächst entweder als chorisches Register oder für langsame, rezitativische Stücke (Madrigalstil, seconda prattica, monodische Passagen) verwendet wurde, setzte man sie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend auch als melodisches Soloregister für Cantabile-Stücke ein.[70]

### *III.2.2. Vox humana*

Zwischen Italien und Deutschland vermittelnd steht Athanasius Kircher, der 1650 dieses Register über alles rühmt. Er nennt es *Anthropoglossa* (Menschenzunge), da es „wirklich die menschliche Rede und das Gelächter täuschend darstellt. Im ganzen Orgelbau kann nichts der Bewunderung würdigeres gefunden werden, da es die Seele der Zuhörer heftig mitreißt".[71] Allerdings bezieht er sich merkwürdigerweise auf die *vox humana* als Zunge, die in Italien kaum bekannt war (s. Abb. 1).

Außerhalb Italiens häufen sich die Aussagen von Orgelbauern und Musikern, die der *voix humaine* oder der *vox humana* eindeutig gesangliche Qualitäten zuschreiben.

Die *vox humana* war für F. E. Niedt 1706 „eine so genandte Orgel-Stimme von 8 Fuß Ton, wie sich's versteht; denn alle Menschen-Stimmen haben solche Mensur".[72] Nach Jakob Adlung ist die *vox humana* „desto schwerer nachzumachen, weil die Arbeiter sich bis ietzo nicht vereinigen können, ob sie in ihrer Vollkommenheit solle eine weibliche, oder männliche Stimme vorstellen, einen Discant, Alt, Tenor, oder Bass".[73] Die Orgelmacher seien in

[66] B.I.7, Lerida 1543; zitiert nach Reinhard Lüttmann, *Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800*, Kassel 1979, 349.

[67] Costanzo Antegnati, *L'arte organica*, Brescia 1608, [8]v.

[68] Dies ist vermutlich die erste Verwendung des Begriffes *legato* im Zusammenhang mit Tastenmusik.

[69] Tonbeispiel zur *voce humana*: Gregorio Strozzi (1615?-nach 1687), Toccata per l'Elevazione, (Napoli 1687), Rinaldo Alessandrini, Orgel von Tomaso Meiarini 1629–30 und Graziadio Antegnati Ilo 1633 zu St. Maria del Carmine, Brescia. Register: Principale e Fiffaro, CD Ops 2002, Track 18.

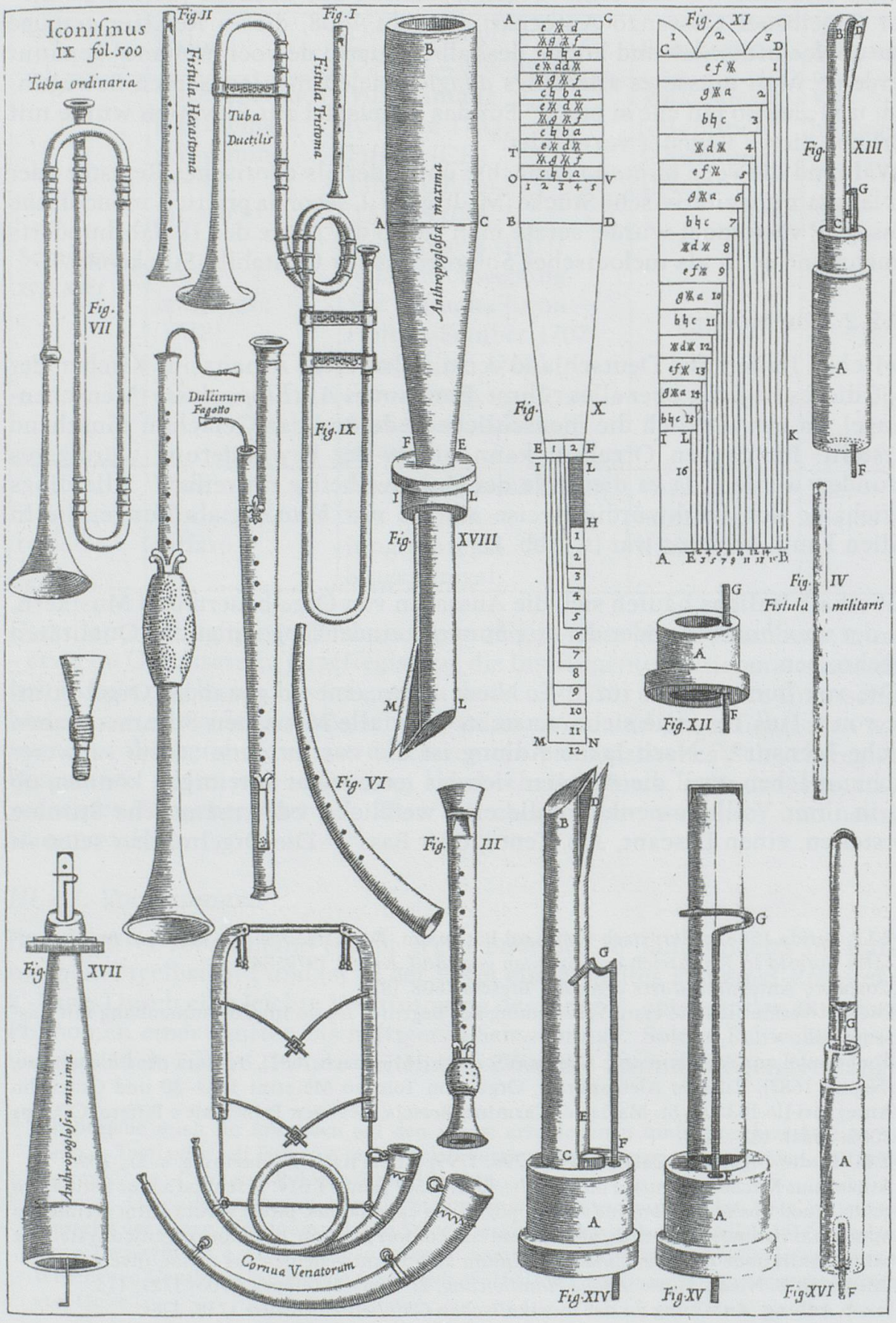
[70] Z.B. für die Orgeln für Callido 1791, 1796, 1799; zitiert nach Tagliavini, a. a. O., 209.

[71] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Tomus I, 514: „Est aliud adhuc fistularum genus, quod nos non incongrue Anthropoglosson appellamus, prope verum enim sermonem humanum risumque mentitur, adeoque miram confert gratium, ut in toto organico systemate nihil admiratione dignius, quodque animum auditorum vehementius rapiat, inveniatur".

[72] Friederich E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, 2. Theil, Hamburg [1706] 1721, 115.

[73] Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 476f.

Abb. 1: Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Rom 1650, Iconismus IX.



der Anatomie nicht bewandert, und wüssten nicht, „wie der Klang in unserer Kehle formiret wird".[74] Seine weiteren Kommentare sind sehr interessant, geben sie uns doch Aufschluss über die Vorstellung über die unterschiedlichen Stimmregister: Das Orgelregister könne im Absteigen von oben bis ins C den Klang niemals so sehr verändern, wie dies bei Sopran, Alt, Tenor und Bass der Fall sei, „sonderlich zwischen dem Alt und dem Tenor und zwischen diesem und einem recht männlichen Basse".[75] Allerdings findet man in historischen Orgeldispositionen auch nach Stimmlage differenzierte Register, wie z.B. ein Jungfrauenregal (eine Zungenstimme in 4'-Lage im Pedal): „[...] wenn es zu andern Stimen und Flötwercken im Pedal gebrauchet wird," so werde es „gleich einer Jungfrawenstimme, die einen Bass singen wollte" gehört.[76] Und in alten spanischen Orgeln kann man bisweilen auch „viejos" und „viejas" (alte Männer und Frauen) hören.[77] In der Orgel von Heinrich Gotfried Trost zu Waltershausen in Thüringen befand sich eine *vox humana*, die nach zeitgenössischen Aussagen „einer Menschenstimme just gleich und ähnlich" kommt, „wenn solche recht tractirt wird".[78] Der *vox humana* der Gottfried Silbermann-Orgel zu Greiz im Vogtlande sagt man nach, ihr fehlten nur die Worte.[79] Außerordentlich gerühmt wurde auch die *vox humana* der Gabler-Orgel zu Weingarten: Man erzählte sich, dass der Orgelbauer in seiner Verzweiflung, dass ihm dieses Register einfach nicht gelingen wollte, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen habe. Dieser habe ihm darauf ein besonderes Stück Metall gebracht, woraus er die Zungenblättchen verfertigen konnte. Von da an habe dieses Register allerdings, anstatt heilige Melodien erklingen zu lassen, von der Lust der Welt gesungen, und viele Mönche hätten ihre stille Klause verlassen und sich in die Weltfreuden gestürzt. So musste der Orgelbauer dieses Register wohl oder übel wieder austauschen.[80] Friedrich Marpurg überliefert uns eine Registrierpraxis von Gottfried Silbermann, die den nördlichen und den südlichen Klangcharakter der *vox humana* miteinander zu verbinden scheint: zum Zungenregister wird der Principal 8' und die Schwebung gezogen.[81]

[74] Jakob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, 156.

[75] Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 477.

[76] M. Praetorius, *Syntagma musicum* II, 145. Weitere Hinweise auf solche Orgelregister finden sich im 5. Teil des *Syntagma musicum* II: Danzig, Marienkirche, 1585, Orgel von Iulio Antonio, Brustwerk: „Regal singend 8'". Magdeburg, „die 1. im Thumb, Pedal: Singend Cornett von Messing". Hall, Unserer lieben Frauenkirche, Rückpositiv: „Singend Regal 4'". Hessen, Schlosskirche, E. Compenius 1612, Pedal: „Jugfrawen Regal Bass 4'". Entwurf einer Orgel von Michael Praetorius, Pedal: „Singend Cornett 2'"

[77] Z. B. in der Epistelorgel der Kathedrale von Granada (Gehäuse von 1747): „Viejos 8'"; *NGroveD*, Artikel Organ, Bd. 13, 750.

[78] Ms. *Disposition der Orgel in der Stadt/Kirche zu Walters/hausen*, zitiert nach L.F. Tagliavini, a.a.O., 171f.

[79] Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 479. Die Orgel der Kirche Bernau bei Berlin soll nach Aussage von Thekla Schneider eine Vox humana gehabt haben, „dass man einen Tenoristen oder Bassisten bei ihrem Erklingen zu hören glaubte". Thekla Schneider, *Die Namen der Orgelregister*, Kassel 1958, 53.

[80] Mitgeteilt von Franz Bärwick, *Die große Orgel im Münster zu Weingarten*, Weingarten [3]1996, 52.

[81] Frank-Harald Greß, *Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns*, Leipzig 1989, 130.

### *III.2.3. Voix humaine*[82]

Für die Orgel der Kirche St. Michel in Bordeaux wurde schon 1510 „ung jeu de chantres" (Kantoren, Sänger) disponiert, „respondant à la voix de l'homme". Leider muss offen bleiben, was genau damit gemeint war.[83] Aus dem späten 17. Jahrhundert sind viele Spielanweisungen überliefert, die uns Auskünfte über die zugrundeliegende Gesangsart geben können. So fordert Guillaume-Gabriel Nivers schon 1665, man solle mit Hilfe einer dichten Artikulation und raffinierten Verzierungen den Gesang imitieren.[84] Noch genauer wird André Raison 1688: Die *voix humaine* spiele man „tendrement et la bien lier" – „zärtlich und gut gebunden".[85] Auch Jacques Boyvin emfiehlt, alle Recits „sehr zärtlich zu spielen, um die menschliche Stimme nachzuahmen".[86] Hier liegt sicher auch ein Grund dafür, dass in Frankreich die Orgel nicht spielt, oder klingt, sondern singt – *„l'orgue chante"*.[87] Die von Jean-Baptiste Geoffroy mit zusätzlichen Verzierungen auf die Orgel übertragenen Arien von Gabriel Guillaume Nivers belegen eindrücklich, wie die Kunst des Recit-Spielens auf der Orgel unmittelbar mit der Gesangspraxis zusammenhängt.[88]

Ausführliche Angaben zum Gebrauch der *voix humaine* finden sich beim Orgelbauer Dom Bedos de Celle 1766–1778: Man solle die *voix humaine* zusammen mit dem Bourdon 8' und der Flute 4' verwenden. Es sei dies auch der einzige Fall, bei dem der Organist sich des *Tremblant doux* bedienen dürfe. Normalerweise störe dieser die Windführung sehr;[89] man müsse ihn aber ertragen, um den Klang der *voix humaine* zu modifizieren, denn sonst würde man die natürliche Menschenstimme nie echt imitieren können. Man könne sich allerdings in Ermangelung eines exzellenten *Tremblant doux* des *Tremblant*

[82] Die vermutlich erste *voix humaine* taucht als „regalle" 1580 in St. Gervais und St. Protais an den Orgeln von N. Barbier auf; zitiert nach *NGroveD* (1980), Artikel „Organ", Bd. 13, S. 739 und Reinhard Lüttmann, *Das Orgelregister und sein instrumentales Vorbild in Frankreich und Spanien vor 1800*, Kassel 1979, 292.

[83] Zitiert nach Reinhard Lüttmann, a. a. O., 289.

[84] Guillaume-Gabriel Nivers, *Premier livre d'orgue*, Paris 1665: „[...] ce que la maniere de chanter enseigne proprement".

[85] André Raison, *Livre d'orgue*, Paris 1688, Vorwort.

[86] Jaques Boyvin, *Second livre d'orgue*, Paris 1700, Avertissement. Mit Recits sind einerseits die von der französischen Oper inspirierten instrumentalen Solostücke gemeint, die auf dem Rückpositiv mit allen Delikatessen der Verzierungskunst oder auf dem eigens dafür errichteten Recit-Manual gespielt wurden.

[87] So empfiehlt beispielsweise G. Corrette, auch die Begleitregister („fond d'orgue") zärtlich zu spielen, *„avec beaucoup de tendresse, et d' Imitation de Voix"*. G. Corrette, Messe du 8e ton, Paris 1703. Ein Tonbeispiel einer *voix humaine* findet sich z.B. in der CD *Ex Libris* des Ensembles La Fenice, OP 30323, CD 2, Track 20. J.-A. Bötticher spielt das Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh sei Ehr", *c.f. in tenore, cantabile*, BWV 663 von Johann Sebastian Bach, an der Johann Andreas Silbermann-Orgel von St. Thomas in Straßburg (1741, Alfred Kern 1979), Registrierung RP Bourdon 8', Flute 4', HW Bourdon 8', voix humaine (Register original von Silbermann), Ped: 16', 8'.

[88] Jean-Baptiste Geoffroy (attribué), *Livre d'orgue*, (Ms. c1690), Edition Le Pupitre 53, Paris 1974. Ich danke Prof. Hans Musch (Freiburg/Bg.) für diesen Hinweis.

[89] Man nenne ihn *„le perturbateur des Jeux de l'orgue"*.

*fort* bedienen, in Kombination mit *Bourdon*, *Praestant* und *Nazard*. Aber diese Mischung würde die natürliche Stimme sehr unvollkommen imitieren – so rau sänge niemand.[90] Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch ein Kapitel von Mersenne (1636), in dem er – offensichtlich teilweise auf Aristoteles rekurrierend – in Betrachtung der menschlichen Stimme analysiert, warum einige durch die Nase sprechen, wie man dem abhelfen könne und welche Klänge man mit der Nase machen könne. Dabei erwähnt er auch, dass manche das Orgelregister *Nazard* imitieren, indem sie ein Nasenloch zuhalten und gegen das andere mit der Hand schlagen.[91]

Offenbar ist es schon barocken Autoren und Musikern aufgefallen, dass es eine Differenz zwischen der *vox humana* als Zungen- und als Schweberegister gegeben hat: So kennen auch Adlung (1768) und Justin Heinrich Knecht (1796)[92] beide Register. Und die beiden italienischen Orgelbauer Carlo Tomola und Ambrogio Ronzoni disponierten für ein Orgelprojekt in Feldkirch (oberes Elsass) 1764 eine „Menschenstimme auff Italienische Art ohne Zungen".[93] Johann Andreas Silbermann, der dieses Projekt zu begutachten hatte, spottete, man könne doch keine *voix humaine* ohne Zungen machen. „Wann sie dieses gut heraus bringen, so werde ich Lehrjung bei ihnen".[94]

„Süess tönt d'Menschestimm wohl in der Schopfemer Orgle", dichtete Johann Peter Hebel um 1800 über die Stein-Orgel zu Schopfheim im Wiesental.[95] Spürt man hier noch ein liebevolles Verständnis dafür, dass die Orgel die menschliche Stimme nachahmt, so schwand dieses gegen Ende des Jahrhunderts völlig, wie ein Zeitungsartikel des Schweizer Schriftstellers Carl Spitteler im *Bund* vom 14. August 1887 zeigt:

> [...] ohne meine Bedenken gegen die Auffassung des Menschen als eines Blasinstrumentes zu begründen, erinnere ich nur an die Tatsache, dass jenes Instrument, welches von der Menschenstimme im Ton am weitesten entfernt ist, indem es geradezu konsonantisch klingt, nämlich die Violine, sich erfahrungsgemäss als den besten Sänger des Orchesters erwiesen hat und dass umgekehrt die Vox humana unter den Orgelregistern zu den niedriegsten und unbrauchbarsten gehört.[96]

Nimmt man diese Berichte ernst und orientiert sich am Klang der erhaltenen originalen Register, so kann man vielleicht die folgende Hypothese wagen: In Italien wurde mit der *voce humana* in erster Linie ein süßer, leicht schwe-

[90] Susanne Diederich, *Originale Registrierungsanweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Kassel 1975, 119f.
[91] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* I, Paris 1636, 60.
[92] A.a.O., 23.
[93] in: *Das Silbermann-Archiv*, hg. von Marc Schaefer, Winterthur 1994, 54–58.
[94] *Das Silbermann-Archiv*, 56.
[95] Johann Peter Hebel, „Die Feldhüter", aus: *J.P. Hebels Allemannische Gedichte*, Karlsruhe 1803, zit. nach der Ausgabe Aarau 1865, S. 168–174
[96] Zitiert nach Carl Spitteler, „Echte, selige Musik", in: *Musikalische Schriften*, hg. von Andreas Wernli, Basel 2002, 52.

bender – (tremulierender?)– Stimmzusammenklang, eine *dolce harmonia* mit der Vokalintonationsrichtung a und o gesucht. Bekanntlich wollte Giovanni Camillo Maffei in seinem *Discorso della voce* (Neapel 1562, S. 34ff) durch den Vokal o für Diminutionen allen Tönen eine Rundung geben, während er die Vokale i und u ablehnte.[97] Auch Caccini empfand bei den langen Läufen die offenen Vokale als sehr viel klangvoller als die geschlossenen. Der Vokal u klinge besser in der Sopranstimme, der Vokal i besser im Tenor.[98]

In Frankreich muss der Stimmklang nasaler gewesen sein.[99] Vorherrschend werden – unter Verwendung eines dezent dosierten Vibratos? – Formanten im ä-, e-, i-, ö-, u- und ü-Bereich gewesen sein. Nach Mersenne ist es durchaus denkbar, dass die Stimme einem eigenen Vokal gleicht, der sich von den fünf gewöhnlichen Vokalen unterscheidet, insbesondere dann, wenn die Stimme ein Orgelregister oder eine Flöte imitiert. So stelle man auch fest („on experimente"), dass es Menschen gebe, die einen Vokal aussprechen, der zwischen a und e liegt und ein bisschen von beiden habe.[100]

In Deutschland trifft man ab 1700 vermehrt beides an: nasale Klänge und vokale Schwebeklänge. Johann Samuel Beyer allerdings meint dazu (1703): Man solle „nicht durch die Nasen Singen, da man eine solche eintzige Regal-Pfeiffe unter einem völligen Chor vor allen andern hören kann".[101]

### *III.2.4 Der Orgel-Tremulant*

Im Vergleich der Orgel mit der Gesangsstimme muss auch der Orgeltremulant erwähnt werden. Michael Praetorius, der bekanntlich eine „liebliche zitternde und schwebende oder bebende Stimm" fordert,[102] meint, der Tremulant sei um die Mitte des 16. Jahrhunderts „herfürgekommen".[103] Diese Zeitangabe bestätigt ein 1545 erschienenes Gedicht von Martin Agricola:

Dass das zittern den gesang zirt / Also wird's auch allhie gespürt.
Auff Orgeln wers ein gros ornat / Wievol mans selten gebraucht hat /
Bisher inn den Deutschen landen.[104]

[97] Zitiert nach Leopold Tesarek, *Kleine Kulturgeschichte der Singstimmen von der Antike bis heute*, Wien 1997, 28.

[98] Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz 1602.

[99] Nachzuprüfen wäre, inwiefern das Bild der Maske als Resonanzvorstellung schon im französischen Barock seinen Ursprung hat. Vgl. dazu Franziska Martienssen-Lohmann, *Der wissende Sänger*, Zürich 1956, 222. Christian Friedrich Daniel Schubart lehnt den französischen Gesang ab, der dadurch „abscheulich" werde, „dass sie auch in ernsthaften Stücken den Nasenton gebrauchen". Vgl. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, 338.

[100] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* I, Paris 1636, 59.

[101] Johann S. Beyer, *Primae lineae musicae vocalis*, Freyberg 1703, 66.

[102] Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III, 229–30.

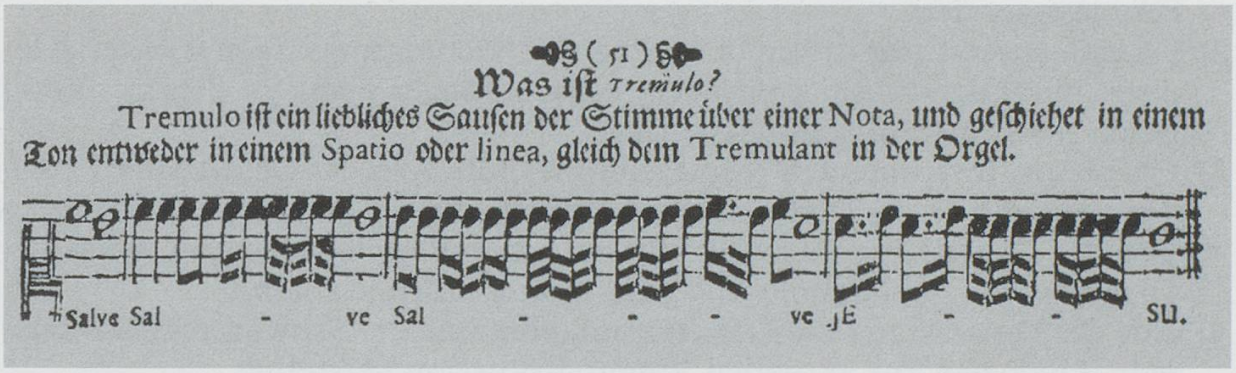
[103] Praetorius, *Syntagma musicum* II, 117.

[104] Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529; Ausgabe von 1896, 171. In der Orgel der Hofkirche zu Innsbruck des Jörg Ebert (1558) findet sich bereits das Register „Zitter", d.h. ein Tremulant für den Hauptwindkanal für das ganze Werk.

Offensichtlich bestand das Bedürfnis, den kaum dynamisch modulierbaren Orgelton durch eine Schwebung zu beleben. Nach Marin Mersenne fehlt der Orgel einzig und allein, dass die Pfeifen Vokale und Silben hören ließen.[105] Mithilfe des Tremulanten könne man aber gleichsam mit der Hand an die Lippen schlagen und den Orgelton formen um verschiedene Vokale (a und o) zu bilden.

In Frankreich unterschied man schon früh zwei Arten des Tremulanten: den *Tremblant doux* für Soloregistrierungen und den *Tremblant fort* für das *Grand Jeu*, das Zungen- und Aliquotenplenum. Letzterer hat als *vent perdú* allerdings so eine durchschlagende Wirkung, dass er in der heutigen Orgelpraxis – entgegen den alten Registrieranweisungen – kaum verwendet wird, aber auch als Option für die Stimme eher eine Karikatur darstellt. Dass der Tremulant jedoch nicht immer eine deutliche Tonhöhenschwankung impliziert, geht aus einer Aussage von Johann Samuel Beyer 1703 hervor. Er betrachtet die Verzierung *Tremulo* als „liebliches Sausen der Stimme über einer Nota, gleich dem Tremulanten in der Orgel".[106]

Bsp 4: Johann Samuel Beyer, *Primae lineae musicae vocalis*, Freyberg 1703, 51 [=59]




Diese Verzierung ist durch Giulio Caccini als *trillo* bekannt. Auch Johann Crüger bezeichnet 1654 den *trillo in unisono* als „liebliches Sausen" – ein Begriff, der in Deutschland später noch einige Male auftritt. Ein sanfter, lieblicher „Kanaltremulant" könnte demnach wie eine mehrfache Tonwiederholung gewirkt haben.[107] Daneben belegen die Aussagen über den Orgeltremulanten und über die Schweberegister *voce humana* und *unda maris*, dass man besonders in *cantabile*-Stücken das leicht Bebende liebte. Kirnberger hebt „das sanfte und gleichsam wellenförmige" des bebenden Tones hervor, der sich „wie ein sanfter Umriß im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre", unterscheidet und „alles weich und natürlich"

[105] Zitiert nach Susanne Diederich, a.a.O., 28.

[106] A.a.O., 51 [= 59]

[107] Vgl. dazu die Anweisung Samuel Scheidts, repetierte Noten mit Fingerwechsel zu spielen, um den Orgeltremulanten nachzuahmen (*Tabulatura nova* I, Hamburg 1624, Niederländisch Liedchen, 5. Variatio).

macht. Der Vorzug, den die menschliche Stimme vor allen anderen Instrumenten hat, sei „größtentheils den sanften Bebungen zu danken, die sie allen anhaltenden Tönen giebt".[108]

*IV. Resümee: Anregungen für die historische Aufführungspraxis*

Am 27.2.2003 wurde in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hoffnungsvoll konstatiert: „Im Originalklang holen die Sänger den Vorsprung der Instrumentalisten wieder auf".[109] Es ist bemerkenswert, dass das Phänomen der unterschiedlichen Spezialisierung von Instrumentalisten und Sängern in der Alte Musik-Bewegung von einer allgemeinen Zeitung beachtet wird. Aus den obigen Ausführungen dürfte aber klar geworden sein, dass die Suche nach einem Originalklang und vor allem nach einer angemessenen Gestaltung dieses Klanges noch längst nicht abgeschlossen ist. Es lassen sich sieben Punkte destillieren, die als Anregung für die aktuelle Gesangsdiskussion dienen mögen und auch die Instrumentalausbildung miteinbeziehen:

1) In der Imitation des Gesangs im allgemeinen und in der *Cantabile*-Spielart im 18. Jahrhundert kann es für die Instrumentalisten kein „Zuviel" geben. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die Klangrede ist nicht für Sänger alleine reserviert.
2) Da viele Instrumentalisten in der Regel Verzierungspraktiken leichter, häufiger und stilgerechter anwenden, sollten Sänger heute in diesem Punkt guten Instrumentalisten nacheifern.
3) Die an den Instrumenten gespiegelten Wandlungen der Gesangsideale mögen vermehrt in die Diskussion um historische Gesangspraxis einbezogen werden. Dabei kann auch das Wissen um Intonation und Spielweise der Orgelregister *vox humana* und *voce umana* hilfreich sein.
4) Aus der Verwendung des Orgeltremulanten und der Schweberegister kann man Analogien zur aktuellen Vibratodiskussion herstellen.
5) Der Text ist gemäß der Ansicht etlicher barocker Autoren der einzige Vorteil des Gesanges gegenüber den Instrumenten. Textverständlichkeit ist daher oberstes Gebot. „Ein Sänger oder eine Sängerin, die nicht verständlich sind, haben schon den ersten Eindruck verloren".[110]
6) Als methodische Hilfe zur Erarbeitung des affektiven Inhalts eines Instrumentalstückes und der idealen Artikulation/Phrasierung ist es sinnvoll, dem Stück einen eigenen Text zu unterlegen. Bei *colla parte* gespielten Vokalstücken wie auch bei *accompagnato*-Rezitativen sollte möglichst vom Verleger (oder vom Spieler) der Text unter den Instrumentalstimmen notiert werden, damit man sich bis in die Silbenartikulation hinein am Sprachduktus orientieren kann.

[108] Johann Philipp Kirnberger, Artikel „Bebung. (Musik.)", in: Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Erster Theil. Neue vermehrte Auflage, Leipzig 1792, 348.

[109] *FAZ*, Feuilleton vom 27.2.03, Ellen Kohlhaas, in einer Rezension zweier am Staatstheater Karlsruhe aufgeführter Händelopern.

[110] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* [entstanden 1784], hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, Reprint Hildesheim 1990, 341.

7) *Singend zu denken* ist eine Grundforderung für die Interpretation von Barockmusik. Die Umkehrung – *denkend zu singen* – soll weder eine Plattitüde noch eine Anmaßung sein, sondern sie ist schlichte Notwendigkeit. Das bereits angesammelte Wissen über die Gesangsästhetik und ihre Veränderungen will von uns Interpreten geduldig erarbeitet, sorgfältig durchdacht und fantasievoll angewendet werden. „Der wissende Sänger"[111] oder der denkende Spieler bleiben jedoch ohne die persönliche Herzenswärme dürre Gestalten: Wie Christian Friedrich Daniel Schubart 1786 in einem flammenden Appell formulierte, können auf diese Weise nur „ambulante Orgeln" entstehen, „die, wenn sie das auf Walzen gesteckte Stück herunter gedudelt haben, todt kalt bleiben". Ein großer Meister hat die edle Aufgabe, „das Herz auch musikalisch [zu] bilden, das heißt: die Empfindungen dem Sänger [ergänze: und dem Instrumentalisten] so nahe legen, dass sich sein Herz öffnen und zum richtigen Ausdruck derselben geschickt werden muss".[112]

[111] Franziska Martienssen-Lohmann, *Der wissende Sänger*, Zürich 1956.
[112] Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen* [...], 339.