

Silke Leopold

Monteverdi, Scarlatti und die Erfindung der *Marienvesper*

Über den Umgang mit Alter Kirchenmusik

Vorträge sind keine wissenschaftlichen Abhandlungen – umso weniger solche, die nicht für Fachkollegen, sondern für eine breite, interessierte Öffentlichkeit gedacht sind. Der hier abgedruckte hatte im Rahmen des Symposiums nicht die Aufgabe, minutiöse Erwägungen über ein Detailproblem anzustellen, sondern mit eher breitem Pinselstrich in das Problem heutiger Rezeption von Kirchenmusik vergangener Zeiten, sogenannter Alter (mit großem A!) Musik, einzuführen und Diskussionen pro und contra anzuregen. Die mündliche Diktion wurde deshalb bewusst beibehalten, und auch der weitgehende Verzicht (mit Ausnahme der Quellenverweise) auf Fußnoten trägt dem Charakter eines Einführungsvortrags Rechnung. (Die Autorin)

Alessandro Scarlatti, wer ist das? Vielleicht der Vater von Domenico, dessen Klaviersonaten sich so wunderbar zum Warmspielen oder als Zugabe eignen? Bis heute gehört Alessandro Scarlatti zu den großen Unbekannten unseres Musikbetriebs. Zwar sind eine Reihe seiner weltlichen Kantaten eingespielt, ebenso mehrere Oratorien, auf die Bühne haben es aber nur wenige seiner Opern geschafft, darunter seine Komödie *Il trionfo dell'onore* und vor allem *Griselda*, die René Jacobs zu Beginn des neuen Jahrtausends in Berlin aufführte. Die Liste der in Einspielungen vorhandenen Kompositionen ließe sich noch um ein paar weitere Werkgruppen, etwa die Instrumentalmusik, erweitern. Dennoch hat es Scarlatti bis heute nicht in den Kanon der Werke geschafft, die unser Konzertrepertoire bilden. *Griselda*, zwei Jahre nach der Berliner Aufführung sogar als atemberaubend schöne CD-Aufnahme veröffentlicht, hat das Interesse an Scarlattis weiteren Opern kaum befeuert. Mutige Häuser wie Saarbrücken oder Schwetzingen haben sich zwar an weitere Scarlatti-Opern gewagt, aber sie blieben Eintagsfliegen in den Spielplänen, und eine Scarlatti-Renaissance oder gar so etwas wie ein Scarlatti-Festival irgendwo in der Welt ist daraus nicht geworden. Über die Gründe dafür möchte ich in diesem Vortrag nachdenken. An der musikalischen Qualität kann es gewiss nicht liegen. Wann immer Scarlatti aufgeführt wird, ist das Erstaunen groß, wie es sein könne, dass derart großartige Musik derart unbekannt sei. Und die Auswahl dessen, was man aufführen könnte, wäre

immens: Etwa 60 erhaltene Opern und die zehnfache Zahl an Kantaten, dazu weitere kleinere dramatische Werke, einige instrumentale Kompositionen und im Bereich der geistlichen Musik elf Messen und 23 Motetten in unterschiedlicher Besetzung, eine Vielzahl von Offiziumskompositionen aller Arten, also Psalmen, Antiphonen, Gradualia oder Hymnen, dazu mindestens 25 erhaltene Oratorien. Von Scarlatti haben neben seinem Sohn Domenico auch Komponisten wie Händel, Hasse oder Quantz gelernt. Seine Musik wurde in Rom so geschätzt, dass ihm der Papst den Titel »Cavaliere« verlieh und die ehrwürdige Accademia dell'Arcadia, die sonst keine Musiker aufnahm, ihn mit zwei anderen Musikern zum Mitglied wählte.

Warum also macht die Alte-Musik-Bewegung immer noch einen Bogen um ihn? Die Stolpersteine, die Scarlattis Weg ins Repertoire so mühsam erscheinen lassen, haben mit uns und unserem Musikleben ebenso viel zu tun wie mit ihm. Dabei soll es hier nicht um die Frage gehen, warum Scarlattis Opern auch in Zeiten einer Händel-Repertoirebildung auf den Opernbühnen nicht Fuß fassen können, sondern um die Frage, warum es Scarlattis religiöse Kompositionen ebenfalls nicht in die Kirchen oder die Konzertsäle schaffen. Die Frage, warum Scarlattis geistliche Musik heute so unbekannt ist, lässt sich darüber hinaus nur durch einen intensiven Blick auf das 19. Jahrhundert beantworten. Nun haben wir uns ja hier zusammengefunden, um über Scarlattis sogenannte *Marienvesper* zu sprechen, und eine Aufführung dieser Vesper wird der Dreh- und

Sabine Ehrmann-Herfort

Am Schnittpunkt von Antike und Christentum

Alessandro Scarlatti und die römische Accademia dell'Arcadia

I – Kontakte zur römischen Accademia dell'Arcadia

»Die musikalische Zusammenkunft eröffnete Arcomelo alias Arcangelo Corelli mit einer seiner wunderschönen Sinfonien [...]. Danach zog Terpandro alias Alessandro Scarlatti aus seinem Rucksack einige Lieder und sagte zu den Anwesenden: ›Hoffentlich bereitet euch die Musik dieser Canzoni eben solche Freude, wie es die Verse tun, deren Autor ich sehr verehere und der heute unter uns ist.‹ Der angesprochene Tirsi alias Giambattista Felice Zappi entgegnete darauf: ›Hoffentlich bin nicht ich gemeint. Terpandro, bitte nehmt euch doch etwas anderes vor und lasst mich zufrieden. Denn ihr wisst wohl, dass solche Dichtungen nur der Musik zuliebe entstanden sind und dem feinen Geschmack großer Literaten, zu denen die Hirten dieser Runde zählen, nicht gerecht werden können. Dies muss insbesondere von meinen Versen gesagt werden, die ich ohne große Mühe aus dem Stegreif mache, meist zusammen mit dem Komponisten der Musik, wie Ihr es selbst mehrmals erlebt habt [...].‹ Terpandro erwiderte darauf: ›Das ist zwar richtig, macht aber euren Erfindungsgeist noch bewundernswerter: Ihr schafft das aus dem Stegreif, was andere auch in konzentrierter Ausarbeitung nicht vermögen.‹ Alle stimmten Terpandro zu [...]. So musste sich am Ende auch Tirsi zufrieden geben, und während der Komponist Bernardo Pasquini alias Protico meisterhaft das Cembalo spielte und den anderen beteiligten Instrumenten damit das Fundament gab, hörte man eine liebliche Stimme, die Zappis Cantata ›Dunque, o vaga mia Diva‹ anstimmte.«¹

So wird im Jahr 1708 eine – möglicherweise fiktive – Musikszene während einer abendlichen »Accademia di Musica« im römischen Palazzo eines angesehenen Geistlichen beschrieben. Der mit seinem Arkadiernamen Terpandro eingeführte Alessandro Scarlatti zieht lässig einige »Canzoni per musica« aus seinem Rucksack, um sie mehr oder weniger spontan zusammen mit Bernardo Pasquini und weiteren Ausführenden zu musizieren.² Der vokalmusikalischen Darbietung der Kantate geht die Aufführung eines Instrumentalstücks von und mit Arcangelo Corelli voraus.

Bereits diese kleine Szene gibt Auskunft über die Rolle der Musik in der römischen Accademia dell'Arcadia.³ Der in der Forschung wohl bekannte

la Musica di queste Canzoni sia per arrecarvi quel diletto, che i versi vi arrecheranno, il Compositore de' quali qui si ritruova; ed è grandemente da me venerato. Non vorrei, disse allora Tirsi [Giambattista Felice Zappi], che cotesto fosse Io. Deh per grazia, Terpandro, toglietene d'altrui; e lasciate star me: sapendo voi molto bene, che simili componimenti, fatti solamente in grazia della Musica, poco sono confacevoli al delicato gusto de' cospicui letterati, quali sono i Pastori di questo congresso: e massimamente ciò dee dirsi de' miei, che da me si producono senza alcuno studio all'improvviso, e per lo più al tavolino medesimo del Compositor della Musica, come più volte avete voi stesso e veduto, e sperimentato; e particolarmente quando eravamo nelle Campagne della deliziosa Partenope [...]. Egli è il vero, allora Terpandro; ma ciò, rende più mirabile il vostro ingegno: dappoichè all'improvviso produceate voi ciò, che altri con comodo studio mal sa produrre. Assentirono tutti alla risposta di Terpandro; ed in particolare le Ninfe, le quali, altre per pruova, altre per fama, erano del valore di Tirsi, anche in questo genere di moderna Poesia, consapevoli: per lo che astretto a contentarsene alla fine ancora lo stesso Tirsi, e maestrevolmente ricercando Protico [Bernardo Pasquini] sonoro Gravicembalo, che ad altri minori strumenti dava regola, e norma, s'udì soavissima voce cantare i versi, che seguono.»

2 Ebd., S. 293.

3 Vgl. Norbert Dubowy: »Al tavolino medesimo del Compositor della Musica«. *Notes on Text and Context in Alessandro Scarlatti's »cantate da camera«*, in: *Aspects of the Secular*

1 Giovanni Mario Crescimbeni: *L'Arcadia*, Rom 1708, S. 288f.: »Intanto [...] incomincò Arcomelo la Musical festa con una di quelle bellissime Sinfonie [...] Dopo ciò trasse Terpandro [Alessandro Scarlatti] del zaino alcune Canzoni per musica; e verso la Brigata così favellò. Voglia Iddio, che

Jörg Bölling

Barocke Inszenierung mittelalterlicher Ordnung

Zum Stundengebet in Rom und Neapel um 1700

Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti (1660–1725), meist verkürzend Alessandro Scarlatti genannt, komponierte seine Offiziumsvertonungen als *maestro di cappella* – in häufigerem Wechsel zwischen Rom und Neapel.¹ In Rom wirkte er zunächst als Hofkapellmeister der zur katholischen Kirche konvertierten Königin Christine von Schweden, dann als Kapellmeister am Oratorio San Marcello (1679–1682) und an San Gerolamo della Carità (1682–1683), später auch an Santa Maria Maggiore (1707–1708), um schließlich 1717 bis 1722 erneut in Rom zu leben. In Neapel war er ab 1684 – mit kurzer Unterbrechung zu Beginn des Jahres 1688 – zunächst ebenfalls Hofkapellmeister (1684–1703), um hier nach überwiegend römischen Aufenthalten schließlich die letzten drei Lebensjahre zu verbringen (1723–1725).² Im Rom des 17. und 18. Jahrhunderts spielte die Kirchenmusik nicht nur für die geistlichen Institutionen, sondern für die gesamte Stadt eine zentrale Rolle.³ Doch auch in Neapel, wo das kirchenmusikalische Interesse womöglich weniger ausgeprägt gewesen sein mochte, zeigte Scarlatti ein bemerkenswertes Kompositionsschaffen im Bereich der *Musica sacra*.⁴ Von der jüngeren musikwissenschaftlichen Forschung sind unter anderem drei Bereiche in den Fokus gerückt worden: Gegenüber den traditionell

bedachten Messvertonungen gilt das Interesse auch dem Stundengebet,⁵ bei aller notwendigen Konzentration auf die einzelnen Einzelkompositionen lassen sich auch neuere Erkenntnisse zur Reihenfolge ihrer Entstehung gewinnen,⁶ und neben dem bereits ausgiebig behandelten *stile osservato* verdienen die konzertanten Werke gesonderte Beachtung.⁷ Aus kultur- und kirchengeschichtlicher Perspektive bieten sich hier drei Anknüpfungspunkte, die ihrerseits um Anschlussfähigkeit an Fragen der Musikwissenschaft bemüht sind: Erstens soll analog zur Musikwissenschaft anstelle der liturgischen Form des Messritus das Stundengebet näher betrachtet werden. Rom und Neapel verbinden hier wie beim *Missale Romanum* ungeachtet aller lokaler Traditionen zentrale Gemeinsamkeiten im Römischen Ritus (I). So wichtig die Chronologie der Entstehung von Scarlattis Werken einschließlich ihrer schriftlichen Niederlegung ist, so bedeutsam erscheint auch deren aufführungspraktische Einbettung in die Abfolge der liturgischen Zeremonien. Kennt die Oper in Rom und Neapel wichtige Regieanweisungen, so sind im Gottesdienst die liturgischen Rubriken und Musizieranweisungen zu berücksichtigen, eingebettet in

1 Zu Person und Werk vgl. Benedikt Poensgen: *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti*, 2 Bde., Hamburg 2004.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Giancarlo Rostirolla: *Maestri di Cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà del Settecento*, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, N. S., 2 (1984), S. 195–269; Poensgen, *Offiziumskompositionen* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. IX.

4 Vgl. Dinko Fabris: *Generi e Fonti della musica sacra a Napoli nel Seicento*, in: *La Musica a Napoli durante il Seicento*, Roma 1987, S. 415–454; Poensgen, *Offiziumskompositionen* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. VIII f., der anderslautende ältere Einschätzungen überzeugend widerlegt.

5 Zu Scarlattis Messen vgl. Ute Schacht-Pape: *Das Messenschaffen von Alessandro Scarlatti* (= Europäische Hochschulschriften 36), Frankfurt a. M. [u. a.] 1993; wichtige Ergänzungen bietet Poensgen, *Offiziumskompositionen* (wie Anm. 1), Bd. 1, vgl. ebd. S. IX, Anm. 16.

6 Giancarlo Rostirolla: *Catalogo generale delle opere*, in: Roberto Pagano, Lino Bianchi: *Alessandro Scarlatti*, Torino 1972, S. 317–595; Wolfgang Witzmann: *Zur Behandlung des Stile Osservato in Alessandro Scarlattis Kirchenmusik*, in: *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*, hg. von Wolfgang Osthoff und Jutta Ruile-Dronke, Tutzing 1979, S. 133–147; Poensgen, *Offiziumskompositionen* (wie Anm. 1), einleitend Bd. 1 S. IX f. und Bd. 2.

7 Vgl. jeweils Witzmann, *Behandlung des Stile Osservato* (wie Anm. 6); Poensgen, *Offiziumskompositionen* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 184–235.

Luca Della Libera

Die römische geistliche Musik von Alessandro Scarlatti

Texte und Kontexte

Das Repertoire der römischen geistlichen Musik Scarlattis bildet ein Korpus, das bisher nicht im Ganzen bekannt, aber – im Gegensatz zum neapolitanischen – einigermaßen in sich geschlossen ist. Dieses Korpus kann in drei Kategorien unterteilt werden:¹ Die erste Kategorie setzt sich aus Werken zusammen, die Scarlatti als Kapellmeister geschrieben hat. Er hielt sich zu dieser Zeit in Rom auf und war dort Leiter dreier musikalischer Institutionen: der Cappella dell’Ospedale di San Giacomo (1679–1682), der Cappella dell’Oratorio di San Girolamo della Carità (1682–1683) und der Cappella Liberiana an der Basilika Santa Maria Maggiore (1707–1708). Musikalische Quellen sind jedoch nur von der letztgenannten Wirkungsstätte erhalten. Für eine vierte Institution, das Oratorio dei Filippini, arbeitete Scarlatti lediglich als *coadiutore* (1703–1705). Die Werke der zweiten Kategorie komponierte Scarlatti für den Kardinal Ottoboni sowie für die päpstliche Kapelle. Die Verbindung zum päpstlichen Hof bezeugt auch seine Ernennung zum *Cavaliere* durch Papst Clemens XI. im Juli 1715.² Scarlattis dritte Kategorie umfasst Stücke, die sich als Gelegenheitswerke definieren lassen, da er sie für bestimmte Feste oder Anlässe schrieb. Zu diesem Typus gehört das bedeutende Repertoire, das für die Basilika Santa Cecilia in Trastevere zwischen 1720 und 1721 entstand. Es umfasst eine Messe und einen Vesper-Zyklus, die ihr Titular Kardinal Acquaviva beim Komponisten in Auftrag gab (vgl. Tabelle 1 auf Seite 34).

Die Entscheidung, meine Forschung auf das römische Repertoire zu beschränken, hat im Wesentlichen praktische Gründe: Allein die Identifizierung des neapolitanischen Repertoires ist ein äußerst kompliziertes Unterfangen. Bis auf sehr wenige Ausnahmen kennen wir keine Handschriften Scarlattis, die eindeutig aus Neapel stammen. Neapolitanische Provenienz lässt sich nur auf der Grundlage von stilistischen oder kodikologischen Merkmalen zuschreiben. In den neapolitanischen Archiven und Bibliotheken, die über so reichhaltige Bestände an Kantaten und Opern Scarlattis verfügen, findet sich nahezu nichts von seinem geistlichen Schaffen.

Damalige Autoren, besonders Angelo Berardi und Giuseppe Ottavio Pitoni, teilen die geistliche Musik in vier Stil Kategorien ein:³ 1. *More vetero/stile di cappella*, 2. *stile pieno*, 3. *stile concertato* und 4. *stile alla moderna/stile minuto*. Der Stil »more vetero«, den Giuseppe Ottavio Pitoni in seinem *Guida armonica* als »stile a cappella« definiert, bezieht sich auf das große Vorbild Giovanni Pierluigi da Palestrina. Dessen Tradition setzte sich auch über das ganze 17. Jahrhundert hinweg in der päpstlichen Kapelle fort. Offensichtlich ist, dass sich dieses Repertoire, ebenso wie die Stücke Scarlattis, von dem Modell aus dem 16. Jahrhundert unterscheidet, denn die Musik der nachfolgenden Komponisten ist gefärbt von den Einflüssen ihrer eigenen Zeit. Charakteristisch für diesen Stil sind eine sehr kontrollierte Führung der melodischen Linien in Stufen oder Terz- und Quartsprüngen, wenige Dissonanzen, die stufenweise eingeführt und verlassen werden, sowie sparsame Auszierungen. Der »stile pieno« (schlichter Stil) bezieht sich

1 Dieser Text entspricht zu großen Teilen meiner Doktorarbeit *La musica sacra romana di Alessandro Scarlatti. Testi, constesti e documenti* (MARS, 4), Kassel 2016, (i. Dr.), Phil. Diss, Università di Roma Tor di Vergata / Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 2014. Übersetzung Susanne Fontaine, mit herzlichem Dank an Christine Siegert und Heike Plank (Lektorat).

2 Vgl. Luca Della Libera: *Nuovi documenti biografici su Alessandro Scarlatti e la sua famiglia*, in: *Acta Musicologica* 83 (2011), S. 205–222.

3 Vgl. Federico Vizzaccaro: *Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo*, in: *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*. Kongressbericht Rieti, 28. und 29. April 2008, hg. von Gaetano Stella, Rom 2009, S. 239–281, hier S. 241.

Michael Zink

Zum Verhältnis von Satzlehre und kompositorischer Praxis in Scarlattis sogenannter *Marienvesper*

Die italienische Satzlehre zur Studienzeit Alessandro Scarlattis kennzeichnet ein merkwürdig konservativer Habitus. Auf den ersten Blick scheint sie eine rein propädeutische Disziplin ohne erkennbaren Bezug zur kompositorischen Praxis zu sein.¹ Doch erschöpft sie sich in historisierenden Stilübungen? – Der folgende Beitrag untersucht, ob und inwiefern Gegenstände der gleichzeitigen Satzlehre in den zur *Marienvesper* zusammengestellten Offiziumskompositionen Scarlattis wiederzufinden sind. Nach einleitenden Bemerkungen, die von der bislang erschienenen Forschungsliteratur ausgehen, wird zunächst dargelegt, welche Inhalte die Satzlehre zur Zeit Scarlattis behandelt, um anschließend deren Relevanz an einigen Beispielen aus der sogenannten *Marienvesper* zu überprüfen.

Zur Entstehungszeit der von Jörg Jacobi zu einer Vesper verbundenen Kompositionen² kennzeichnet die Kirchenmusik eine eigenartige Vielfalt der Schreibarten.³ Bekanntlich stammen bereits aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zwei bedeutsame Versuche, das Nebeneinander der zahlreichen Stile, das auch weiterhin für das beginnende 18. Jahrhundert gilt, theoretisch zu klassifizieren: Die eine von Athanasius Kircher,⁴ die andere von Marco Scacchi, die in den 1680er Jahren von dessen

Schüler Angelo Berardi aufgegriffen und ergänzt wurde und die hier kurz in Erinnerung gerufen werden soll.⁵ Nach der Unterscheidung von drei Hauptstilen, dem *stile da chiesa*, *da camera* und *da teatro*, werden der Kirchen- und der Kammerstil in weitere Unterarten gegliedert, wobei der in gegenwärtigem Kontext interessierende *stile da chiesa* in vier weitere Subklassen differenziert wird: Die erste bilden mehrstimmige Kompositionen ohne Basso continuo – Berardi versteht sie mit dem Epitheton *more vetero* und nennt als beispielhafte Autoren Morales, Desprez, Willaert und Palestrina. Die zweite Schreibart umfasst dieselben Gattungen, unterscheidet sich von der ersten jedoch durch eine obligate Continuo-Stimme.⁶ Vorbildliche Komponisten sind – nach Berardi – Paolo Agostini, Francesco Foggia und Bonifazio Graziani. Weiterhin auf mehrstimmige Vokalmusik bezieht sich die dritte Unterart, die durch das Hinzutreten konzertierender Instrumente charakterisiert wird, wie beispielsweise in Kompositionen Sartis, Scacchis und Cossonis. Eine weitere Schreibart stellt schließlich die Gruppe solistisch konzertierender Kompositionen im *stile moderno* dar, vertreten durch Carissimi, Bicilli oder Melani.

1 Vgl. Renate Groth: *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: *GdMth* 7, Darmstadt 1989, S. 307–379, sowie Michael Zink: *Theorie ohne Praxis? Die Kontrapunktlehre in italienischen Traktaten aus der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jh.*, Diss. Heidelberg 2012 (www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/17134), letzter Zugriff: 16. November 2015.

2 Alessandro Scarlatti: *Vespro della Beata Vergine*, hg. von Jörg Jacobi, Bremen 2006.

3 Vgl. bes. zu Offiziumskompositionen Jeffrey Kurtzman: *Stylistic diversity in Vesper Psalms and Magnificats Published in Italy in the Seventeenth Century*, in: *Early Music. Context and Ideas II*, Krakau 2008, S. 169–187.

4 Vgl. die Beschreibung musikalischer Stile im 5. und 7. Buch von Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*, Rom 1650.

5 Angelo Berardi: *Ragionamenti musicali*, Bologna 1681, S. 133–136, sowie ders., *Miscellanea musicale*, Bologna 1689, S. 41.

6 Es handelt sich zunächst v. a. um einen aufführungspraktischen Unterschied: Mit Ausnahme der *Cappella Sistina* wurden überall sonst Kompositionen ohne eigenständige Instrumentalstimmen stets *mit* Instrumenten aufgeführt. Diese spielten jeweils die Vokalstimmen, bzw. im Falle von Cembalo oder Orgel eine Intavolierung der gesamten Partitur mit. Bei Kompositionen mit obligater (bezahlter oder unbezahlter) Continuo-Stimme hing die Art der Begleitung, die grundsätzlich nicht eine Verdoppelung der Vokalstimmen darstellt und daher schließlich auch einen Unterschied der Struktur mit sich bringt, vom Ausführenden ab und konnte je nach Instrument und Gusto vollgriffiger oder sparsamer, akkordischer oder polyphoner realisiert werden.

Susanne Fontaine

Abweichung und höhere Ordnung oder: Warum Galileo den Continuo-Spieler zum Schweigen gebracht hat

Überlegungen zu einem Instrumentalsatz aus Alessandro Scarlattis Magdalena-Oratorium

Renate Groth in memoriam

Der Historiker Carlo Ginzburg hat die Tätigkeit des Geisteswissenschaftlers mit der des Arztes und der des Kriminalisten verglichen.¹ Allen dreien gehe es wie dem Jäger, dessen Basiskompetenz darin bestehe, Spuren lesen zu können. Allein aus ihnen könne er auf Art, Anzahl und Ort seiner Beute schließen. Die Aufgabe dessen, der sich als Historiker mit der Kunst befasse, sei vergleichbar mit der Tätigkeit des Arztes, der aus äußerlich sichtbaren Symptomen eine Diagnose stelle, und der des Detektivs, der aus Indizien den Hergang einer Tat rekonstruiere, deren Zeuge er nicht gewesen sei. Jäger, Arzt, Detektiv und Historiker gehen in Ginzburgs Vergleich von einem Einzelfall aus, sammeln Indizien, die bisweilen banal erscheinen, und fügen sie zu einem Gesamtbild zusammen. Oft erhalten die Indizien ihre Bedeutung erst dann, wenn sie in einem Zusammenhang gelesen werden können: »Die Geschichtsschreibung ist bedingungslos an das Konkrete gebunden. Auch wenn der Historiker sich explizit oder implizit auf eine Reihe von vergleichbaren Phänomenen beziehen muß, bleiben die Strategien seiner Erkenntnis und seine Ausdrucksweise zutiefst individualisierend (auch dann, wenn das Individuum eine soziale Gruppe oder eine ganze Gesellschaft ist). Insofern kann man den Historiker mit einem Arzt vergleichen, der die Krankheitsbeschreibungen nur benutzt, um eine spezifische Krankheit des einzelnen zu analysieren. Wie die medizinische Erkenntnis ist auch die Erkenntnis der Geschichte

indirekt, durch Indizien vermittelt, konjunktural.«² Gegenstände solch quantitativer Verfahren sind, so Ginzburg, »das Individuelle an Fällen, Situationen und Dokumenten«³. Sie widersetzten sich einem quantitativ fundierten Verständnis von Wissenschaftlichkeit, wie es moderner Naturwissenschaft zugrunde liege; ein gewisser Rest an Unsicherheit müsse daher in Kauf genommen werden.⁴ Das Verfahren sei heikel und werde informell über Erfahrung erworben: »Niemand lernt den Beruf des Kenners oder Diagnostikers, wenn er sich darauf beschränkt, schon vorformulierte Regeln in der Praxis anzuwenden. Bei diesem Wissenstyp spielen unwägbare Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmaß und Intuition.«⁵ Dabei will Ginzburg Intuition nicht als Irrationalismus verstanden wissen, sondern als »blitzschnelle Rekapitulation eines rationalen Prozesses«.⁶ Die folgenden Überlegungen arbeiten in diesem Sinne mit Indizien und Konjekturen. Sie nehmen ihren Ausgang von insgesamt 29 Takten Instrumentalmusik aus einem Oratorium von Alessandro Scarlatti, genauer gesagt: dem handschriftlichen Exemplar der Partitur dieses Werkes, das sich heute unter der Signatur I-MOe Mus. F. 1056 in den Beständen der Biblioteca Estense ed Universitaria

2 Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fahrte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1983, S. 7–57, hier S. 24.

3 Ebd., S. 23.

4 Vgl. ebd.

5 Ebd., S. 49.

6 Ebd.

1 Für Anregungen und kritische Lektüre danke ich Dörte Schmidt, Stefan Prey und Claudia Franke sehr herzlich, für den Notensatz Sandra Kebig.