

Stefanie Acquavella-Rauch

Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und »verlorenen Residenzen« im 18. Jahrhundert

Amateure und Hofmusiker –
Edinburgh und Hannover



Im Mittelpunkt des Buches steht das Erzählen von Musikgeschichten. Exemplarisch werden an der Musikkultur der beiden ›verlorenen Residenzen‹ Edinburgh und Hannover im 18. Jahrhundert neue methodische und darstellerische Ansätze herausgearbeitet. Das Zusammenführen mikro- und makrohistorischer Erkenntnisse spielt dabei ebenso eine Rolle wie das Entwickeln eines ›multifokalen‹ Blickes auf musikgeschichtliche Phänomene abseits großer Künstler*innen oder kunstliebender Herrscher*innen und fernab des Kanons. Geleitet von der übergeordneten Frage danach, wie Forscher*innen als Autor*innen ihre Ergebnisse finden und präsentieren – wie sie also was warum erzählen –, geht es dabei auch um die Suche nach wissenschaftlicher Transparenz und um die Rolle und den Einfluss der einzelnen Wissenschaftler*innen.

Stefanie Acquavella-Rauch ist (Junior-)Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Gluck-Gesamtausgabe der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Nach dem Studium an der Philipps-Universität Marburg wurde sie dort 2008 mit einer Arbeit zur Arbeitsweise Arnold Schönbergs promoviert, 2016 folgte die Habilitation an der Universität Paderborn.

Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und verlorenen Residenzen
im 18. Jahrhundert

Methodology of Music Research
Methodologie der Musikforschung

Edited by / Herausgegeben von Nico Schüler and / und
Stefanie Acquavella-Rauch

Vol. / Bd. 11

Stefanie Acquavella-Rauch

**Musikgeschichten:
Von vergessenen Musikern
und ›verlorenen Residenzen‹
im 18. Jahrhundert**

Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 1618-842X

ISBN 978-3-631-80600-5 (Print)

E-ISBN 978-3-631-81211-2 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-81212-9 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-81213-6 (MOBI)

DOI 10.3726/b16546



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 unported license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Stefanie Acquavella-Rauch

Peter Lang GmbH
International Academic Publishers
Berlin 2019

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

This publication has been peer reviewed.

www.peterlang.com

Eine Arbeit wie diese zu schreiben, war für mich nur durch die besondere Unterstützung, den unerschütterlichen Rückhalt und den festen Glauben an mich aus dem Kreis meiner Familie möglich. Hierfür danke ich sehr herzlich meinen Eltern, Herrn Hans-Joachim Rauch und Frau Beate Rauch, meiner Großmutter, Frau Elfriede Schmiedeke, und allen voran meinem Mann, Herrn Christopher Acquavella.

Stefanie Acquavella-Rauch
Mainz, im September 2019

Inhalt

Vorwort	5
Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ›verlorenen Residenzen‹	11
Gedanken über das wissenschaftliche Darstellen	20
Weitere Überlegungen zu ›verlorenen Residenzen‹ und vergessenen Musikern	30
Erzählung 1: Musikgeschichte und Kontextualisierung – Edinburgh und die <i>Edinburgh Musical Society</i> im 18. Jahrhundert	43
Schottland und Edinburgh – Zu den Hintergründen und Kontexten der Musikkultur einer ›verlorenen Residenz‹	47
Perspektive 1: ›Scotland the Brave‹ – Eine kulturgeschichtliche Annäherung	49
Schottische Nationalkultur und <i>Scottish song</i>	51
Schottisches Erbe und kulturell geformte Erinnerung	65
Perspektive 2: Politische Großereignisse – Schottlands Weg ins <i>United Kingdom of Great Britain</i>	69
Perspektive 3: Schottlands Wirtschaft und Gesellschaft im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert	74
Perspektive 4: Edinburgh – City of (the) Enlightenment	85
Leben in der Stadt	89
Kulturelles Leben und schottische Aufklärung in Edinburgh	95
Perspektive 5: Musik und Musikkultur in Schottland und Edinburgh – über die »complex situation in the music of Scotland« ...	104
Von der Nicht-Existenz des Theaters	106
Schottland und ›das Singen‹	108
Instrumentales Musizieren	115

Die <i>Edinburgh Musical Society</i> – Eine Musikgeschichte vergessener Musiker in einer ›verlorenen Residenz‹	139
Eine musikalische Gesellschaft als Ausdruck aufgeklärten Zeitgeistes	139
»[F]or the performance of concerts of Musick« – Zum musikalischen Alltag der <i>Edinburgh Musical Society</i>	149
Urbane Wandel und die Folgen für das Musikleben Edinburghs	155
Der Wandel Edinburghs und die Bedeutung der <i>Edinburgh Musical Society</i>	165

Erzählung 2: Musikgeschichte in Mikrogeschichten – Hannover und seine vergessenen Musiker	169
Geschichte 1: Eine Person und ein Ort – Heinrich Raacke und sein Konzertsaal	177
Exkurs: Konstruierte Musikgeschichte in Hannover	179
Hofmusiker und Hofkapelle – Musik, Hof und Stadt	186
Musikliebhaber und musikalische Aktivitäten	213
Geschichte 2: Musikalischer Alltag – Musikgeschichte und Fiktion	234
Vorüberlegungen	234
Ein Tag im Leben Heinrich Raackes	239
Geschichte 3: Musikgeschichte durch den Filter eines regionalen Intelligenzblattes	255
Exkurs: Öffentlichkeit	258
Hintergrund: <i>Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich</i>	260
Ergänzende Vorüberlegungen	278
Konzerte und Konzertleben in Hannover – mehr als nur Geschichten aus einem Intelligenzblatt	280
Beispiel 1 – Konzerte oder ›nur‹ alltägliche Musikdarbietungen?	283
Beispiel 2 – Musik bei Konzerten durchreisender Musiker*innen	287
Beispiel 3 – Benefizkonzerte, Finanzen und Zuschauergröße	294
Beispiel 4 – Konzertreihen	296
Allgemeines	296
Musik bei Konzertreihen	305
Beispiel 5 – Konzerte in Kaffeehäusern und Gärten	314

Von vergessenen Musikern und verlorenen Residenzen – Musikgeschichten und weitere Perspektiven	333
Anhang	343
Anhang 1 Musiker in den Registern von Edinburgh und Canongate	343
Edinburgh marriage register 1595–1700	343
Edinburgh marriage register 1701–1750	346
Canongate marriage register 1564–1800	349
Edinburgh testament register 1701–1800	351
Anhang 2 In Hannover zwischen 1750 und 1789 aufgeführte Musik in Konzerten durchreisender Musiker*innen	353
Anhang 3 Anzahl musikbezogener Annoncen in den <i>Hannoverschen Anzeigen</i>	356
Verzeichnisse	359
Quellenverzeichnis	359
Allgemeine Quellen	359
Archivmaterial	363
Noten	365
Zeitungen und Zeitschriften	365
Einzelne Artikel in Zeitungen und Zeitschriften	366
Literaturverzeichnis	370
Allgemeine Literatur	370
Internetseiten	400
Abbildungsverzeichnis	402
Tabellenverzeichnis	403
Register	405

Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ›verlorenen Residenzen‹

[A]nhand der vorhandenen Findmittel konnte ich leider keine passenden Archivalien in unseren Beständen zu Ihrem ema nden.¹

Antworten wie diese erhielt ich von nahezu allen Archiven, die ich im Frühjahr 2012 auf der Suche nach Quellen zum organisierten instrumentalen Musizieren von Amateuren im 18. Jahrhundert kontaktierte.² Zu einem Phänomen, das derzeit nicht weniger als neun Millionen Menschen in Deutschland betrifft,³ die im Jahr 2017/18 in 33.020 Ensembles gemeinsam musizierten,⁴ war es ein erstaunliches Ergebnis, dass sich so wenig historisches Material erhalten haben sollte. Dies war umso überraschender, da ich in Edinburgh auf einen großen Quellenbestand gestoßen war und auch Literatur zu einigen einschlägigen Orten – beispielsweise

-
- 1 Email des Stadtarchivs Osnabrück vom 16. April 2012.
 - 2 Lediglich sieben der insgesamt 28 angeschriebenen Stadt-, Landes- und Staatsarchive wiesen mich darauf hin, noch einmal in den Findbüchern vor Ort zu schauen, oder nannten Aktenbestände, die sich jedoch mit wenigen Ausnahmen als wenig erhellend für das Thema herausstellten. Die angeschriebenen Archive waren: die Stadtarchive von Bielefeld, Bottrop, Braunschweig, Dortmund, Duisburg, Essen, Fulda, Göttingen, Gießen, Hameln, Herne, Hildesheim, Magdeburg, Marburg, Paderborn, Recklinghausen, Remscheid, Siegen, Wetzlar und Wuppertal (Barmen und Elberfeld) sowie die Landes- bzw. Staatsarchive in Oldenburg, Hannover, Osnabrück, Stade, Bückeburg, Marburg, Darmstadt, Rheinland.
 - 3 Vgl. dazu die diesbezüglich letzte Pressemitteilung des Deutschen Musikrats und des Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) vom November 2014: o. A., *14 Millionen Laienmusizierende in Deutschland. MIZ verö entlicht Daten zu Musizierenden im Amateurbereich*, online verfügbar unter: http://www.miz.org/download/PM_Laienmusizieren_2014.pdf (Stand: 2. September 2019) (= MIZ Amateurbereich).
 - 4 Vgl. dazu die Statistik *Orchester, Ensembles, Chöre und Mitglieder in den Verbänden des Laienmusizierens* des Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) vom Mai 2018, online verfügbar unter: <http://miz.org/downloads/statistik/49/49-Amateurmusizierenstatistik.pdf> (Stand: 2. September 2019), S. [2].

Leipzig, Berlin oder Frankfurt/Main⁵ – kannte. Was unterschied also Edinburgh von diesen und den angefragten Städten?

Bei den meisten Städten, in denen für das 18. Jahrhundert das musikkulturelle Leben besser erforscht ist und wo Näheres zu organisierten instrumentalmusikalischen Aktivitäten von Musikliebhabern⁶ bekannt ist, handelte es sich entweder um ein Handelszentrum wie Leipzig oder Hamburg, um die Hauptstadt von Staaten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wie Wien, Mannheim oder Berlin oder um eines der bestimmenden europäischen Machtzentren wie Paris

-
- 5 Vgl. z. B. Ludwig Finscher, *Der angepaßte Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns*, in: ders., *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz u. a. 2003, S. 28–38 (= Finscher Telemann); Andreas Glöckner, *Zur Vorgeschichte des ›Bachischen‹ Collegium Musicum*, in: *Bachs Orchesterwerke*, hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Dortmund 1997 (Dortmunder Bach-Forschungen 1), S. 293–303; Carl Israëel, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780*, hrsg. von Peter Cahn, Frankfurt/M. – New York – London 1986, S. 1–22 (= Israëel Chronik); Siegbert Loewenthal, *Die Musikausübende Gesellscha zu Berlin und die Mitglieder Johann Philipp Sack, Friedrich Wilhelm Riedt und Johann Gabriel Sey arth*, Diss. Universität Basel, Laupen 1928 (= Loewenthal Berlin); Helmut Loos, *Leipzig, die bürgerliche Musikstadt*, in: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, hrsg. von Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann, Regensburg 2011, S. 181–191; Herbert Pankratz, *J. S. Bach and his Leipzig collegium musicum*, in: *The musical quarterly* 69/3 (1983), S. 323–353; Matthias Röder, *Zwischen Repräsentation und populärer Unterhaltung: Musik und Bürgertum im Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, hrsg. von Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann, Regensburg 2011, S. 119–136; Tatjana Schabalina, *Die ›Leges‹ des ›Neu aufgerichteten Collegium musicum‹ (1729): Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte*, übers. von Albina Bojarkina und Alejandro Contreras Koob, in: *Bach-Jahrbuch* 98 (2012), S. 107–119.
- 6 Zu einer zusammenfassenden Begriffsgeschichte vgl. Bernd Sponheuer, *Artikel »Kenner – Liebhaber – Dilettant«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 21 Bde., Kassel u. a. ²1998, Sachteil Bd. 5, Sp. 31–37. In der Studie werden überwiegend die historischen Begriffe Amateure und Musikliebhaber verwendet, um in der damaligen Terminologie zu bleiben und die heute z. T. negativen Konnotationen des Terminus ›Dilettant‹ zu vermeiden. Der Begriff ›Laienmusik‹ wird gerade von den musiktreibenden Verbänden in Deutschland und dem Deutschen Musikrat gerne politisierend aufgeladen und steht symbolisch für das Phänomen in der Gegenwart bzw. jüngeren Vergangenheit des 20. Jahrhunderts, weshalb er für diese Studie ebenfalls weniger geeignet ist; zur Thematik Amateure und professionelle Musiker*innen auch mit Gegenwartsbezug vgl. Ruth Finnegan, *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*, Erstausgabe Cambridge 1989, Middletown/CT 2007 (= Finnegan Musicians), S. 12–18.

oder London. Für die Mehrzahl der angefragten Städte galt gleichsam das Gegenteil: Sie waren im 18. Jahrhundert weder politisch noch wirtschaftlich bedeutend und könnten vielmehr als dörflich oder kleinstädtisch charakterisiert werden. Nicht zu beantworten ist daher, ob die schlechte Überlieferungssituation heißt, dass etwaige Quellen einfach nicht erhalten blieben, oder ob tatsächlich diese Facette von Musikkultur dort im 18. Jahrhundert nicht vorhanden war. Eine Ausnahme bildeten Universitätsstädte wie Marburg, Gießen oder Göttingen, wo derartiges musikalisches Handeln von Amateuren nachweisbar erst ab den 1780/90er Jahren einsetzte, weshalb sie eher als eine frühe Form des neuen ›bürgerlichen‹ Interesses an Musik gesehen werden können, wie es Claudia Heine für Musikvereine im frühen 19. Jahrhundert untersuchte.⁷ Organisiertes instrumentales Musizieren von Musikliebhabern schien also offenbar im 18. Jahrhundert mit den regionalen Strukturen und dem regionalen ›geistigen Klima‹ zusammenzuhängen.⁸

Edinburgh war in mehrerlei Hinsicht ›anders‹ als sämtliche der angesprochenen Städte: Die Stadt war eine ›verlorene Residenz‹,⁹ dessen »zuvor

-
- 7 Vgl. Claudia Heine, »*Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äußere Mittel*«. *Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts*, Diss. Universität Zürich 2009, online publiziert unter: http://opac.nebis.ch/ediss/20090646_002427553.pdf (Stand: 2. September 2019) (= Heine Musikvereine); die Archivfunde in Gießen und Marburg im Rahmen dieser Studie detailliert vorzustellen, würde zu sehr von ihrem eigentlichen Ziel ablenken. Vgl. zu der Thematik auch den grundlegenden Text von Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Geselligkeit und Selbstorganisation des Bürgertums. Musikvereine des 19. Jahrhunderts im europäischen Vergleich*, in: *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Kassel u.a. 2017, S. 207–218 (= Hinrichsen Geselligkeit).
- 8 Vgl. dazu bereits Peter Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, korrigierte und durchgesehene Neufassung, 1. Aufl. 1984, Stuttgart – Weimar 2000 (= Schleuning Bürger): »der erste Versuch einer sozialgeschichtlich ausgerichteten Musikgeschichtsschreibung seit Eberhard Preußner und Leo Balet/E. Gerhard (d.i. Eberhard Rebling) in den 1930er Jahren.« (Schleuning Bürger, S. XIV) Balet und Rebling prägten den Begriff der ›Verbürgerlichung‹, mit dessen Hilfe sie die Entwicklungen des 18. Jahrhunderts zu erklären versuchten; Leo Balet und E. Gerhard [Eberhard Rebling], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hrsg. und eingeleitet von Gert Mattenklott, 1. Ausg. 1936, Frankfurt/M. – Berlin – Wien 1981.
- 9 Vgl. zur Thematik der ›verlorenen Residenz‹ Stefanie Acquavella-Rauch und Panja Mücke, *Raum, Hof und Musik an ›verlorenen Residenzen‹*, in: *Raum – Hof – Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen*, hrsg. von dens., Hildesheim 2020 (Mannheimer Manieren – Musik + Musikforschung 9), S. 193–239 (= Acquavella-Rauch Mücke Residenzen); 193–200. Der in dieser Studie verwendete Begriff der ›verlorenen Residenz‹ schließt sich den dort ausgeführten Beschreibungen

vorhandene[r], identitätsstiftende[r] und kulturinitiierende[r] Status«¹⁰ sich in dem Moment veränderte, als sie ihre einstige Bedeutung als Regierungssitz einbüßte und »nicht mehr Sitz eines Herrschers (seltener einer Herrscherin) oder Herrschergeschlechts [war]«;¹¹ sie war politisch nicht mehr unabhängig und im internationalen Kontext wirtschaftlich oder in Bezug auf den Handel kaum noch tonangebend. Dennoch hatte Edinburgh im 18. Jahrhundert weiterhin ihren Status als Hauptstadt, war Universitätsstadt und Sitz des schottischen Zivilgerichts, wirkte als wichtiger Knotenpunkt für die schottische Wirtschaft und den dortigen Handel und hatte damit eine Bedeutung, die über die eines geistigen Zentrums hinausging.

Was war geschehen? Im Zuge der Personalunion mit England im Jahr 1603 wurde Jakob VI. von Schottland nach dem Tod Elisabeths I. als Jakob I. zum König von England gekrönt und verlegte seinen Regierungssitz von Edinburgh nach London, wodurch ersterer Stadt »ihr [...] Residenzcharakter sozusagen abhanden [kam]«.¹² Rund 100 Jahre später zogen – abgesehen von der Universität und dem *Court of Sessions* – auch die anderen noch in Schottland verbliebenen Institutionen als Folge der Gründung des *United Kingdom* 1707 ebenfalls in die neue Hauptstadt Großbritanniens. Die dadurch entstandenen innerschottischen und britischen Machtverschiebungen, die zunächst eine Art politisches, ökonomisches und kulturelles Vakuum in der schottischen Hauptstadt nach sich zogen, wurden zum Nährboden für ein besonderes aufgeklärtes Klima – genannt *Scottish Enlightenment*. Seit dem frühen 18. Jahrhundert wandelten sich die dortigen kulturellen Strukturen genauso wie die »Strukturen und Institutionen der Wissensproduktion, des Wissensaustauschs und der Wissensdistribution«,¹³ was sich offenbar spätestens seit dem Jahr 1728 auch im »Musikleben« äußerte, indem

und Definitionen an und steht für eine Stadt, die ihren Status als Residenz und Regierungssitz einbüßte, womit diverse politische, wirtschaftliche und kulturelle Folgen verbunden waren.

10 Ebd., S. 196.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Iris Fleßenkämper, »*Exciting a Spirit of Emulation*«: *Selbstverständnis und Aktionsfeld der »Edinburgh Society for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture in Scotland« (1755–1764)*, in: *Landschaften agrarisch-ökonomischen Wissens. Strategien innovativer Ressourcennutzung in Zeitschriften und Sozietäten des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Marcus Popplow, Münster u. a. 2010 (Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt 30), S. 277–295 (= Fleßenkämper Selbstverständnis); 278.

Musikliebhaber¹⁴ die *Edinburgh Musical Society* gründeten, um gemeinsam zu musizieren und Musik für andere Interessierte zugänglich zu machen.

Im Laufe des ersten Teils dieser Studie, der ersten Erzählung, wird deutlich werden, dass das musikkulturelle Leben in der ›verlorenen Residenz‹ Edinburgh im 18. Jahrhundert nicht mehr eine Kultur ›von oben‹ war, die weitestgehend von einem Hof und Mäzenen angeregt und finanziert wurde. Stattdessen entwickelte sich vielmehr eine Musikkultur ›der oberen Mitte‹, die auf den neuen intellektuellen und philosophischen Ideen der Aufklärung ebenso wie auf besonderen politischen, ökonomischen, kultur- und musikgeschichtlichen Strukturen und dem Handeln von Personen beruhte, die von der Musikgeschichte weitestgehend vergessen wurden.

Die sich für mich anschließende Frage war nun, ob es sich bei Edinburgh und dem dortigen vor allem von Amateuren geprägten ›Musikleben‹ um ein einzigartiges Phänomen handelte, das sich auf Grund der singulären historischen Konstellation in Großbritannien entwickeln konnte, oder ob es auch in einer anderen ›verlorenen Residenz‹ im deutschsprachigen Raum zu ähnlichen Entwicklungen kam – ob also der gleichsam plötzliche Wegzug eines Herrschers mit seinen diversen Folgen neue Formen musikalischen Handelns auch in einer anderen ›verwaisten‹ Stadt initialisierte und wie das dortige ›Musikleben‹ sich gestaltete.¹⁵ Als naheliegendes Beispiel für eine weitere ›verlorene Residenz‹ bot sich Hannover an. Die Stadt hatte in zeitlicher Nähe zu der letzten Machtverschiebung in Edinburgh nahezu das gleiche Schicksal wie die schottische Hauptstadt erlitten. Dort war ebenfalls ein Erbfall eingetreten, durch den Hannover zwischen 1714 und 1837 sogar mit Edinburgh politisch verbunden wurde.

14 Vgl. zum Thema *gender gap*, der in dieser Studie verwendet wird, wenn in Bezug auf das Geschlecht keine nähere Festlegung erfolgt, Steffen Kitty Herrmann, *Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung*, online publiziert unter: <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap> (Stand: 2. September 2019).

15 Zur Bedeutung des Residenzstatus' einer Stadt vgl. neben Acquavella-Rauch Mücke Residenzen auch Carl-Hans Hauptmeyer, *Wirtschaftsgeschichte Niedersachsens des Mittelalters und der frühen Neuzeit im interregionalen Kontext*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), S. 25–46; 30, sowie Siegfried Busch, *Hannover, Wolfenbüttel, Celle. Stadtgründungen und Stadterweiterungen in drei weltlichen Residenzen vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Hildesheim 1969 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 75), S. 149, 248ff.

Großbritannien und Hannover wurden in Personalunion von den Welfen regiert und der Residenzstatus der Stadt ging ebenfalls an London ›verloren‹:

Im Jahr 1714 wurde Kurfürst Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg – genannt Kurhannover – gemäß des *Settlement Act* von 1701 zu Georg I., König von Großbritannien, gekrönt und verlagerte seinen Regierungssitz von Hannover nach London. Auch wenn die Hofhaltung in der kurhannoverschen Hauptstadt über die nächsten Jahrzehnte mehr oder weniger in Takt blieb und er und sein Nachfolger die Stadt noch relativ regelmäßig besuchten, veränderte sich die politische Situation Hannovers im gesamteuropäischen Machtgefüge. Die Stadt war zwar weiterhin Verwaltungssitz und Knotenpunkt für Wirtschaft und Handel im Kurfürstentum – allerdings in Abhängigkeit von den Entscheidungen eines Kurfürsten, der nicht mehr vor Ort war.¹⁶ Die zurückbleibenden Hofbeamten sowie der städtische Verwaltungsapparat übernahmen – ähnlich wie in Edinburgh – im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr Verantwortung und regten Veränderungen u. a. im (musik-)kulturellen Leben der Stadt an.

Entsprechend dieses komplexen Gebildes [einer Residenzstadt; Anm. d. Autorin] erfolgt auch der Residenzverlust nicht eindimensional, sondern kann zum einen in unterschiedlicher Ausprägung erfolgen und zum anderen unterschiedliche Reaktionen der in der Stadt und am Hof verankerten Personenkreise hervorrufen und vielschichtige Folgen in der zurückbleibenden städtischen bzw. z. T. auch höfisch-städtischen Struktur nach sich ziehen. Der Hof kann dabei ebenfalls als Akteur begriffen werden, über den einerseits entsprechend der Entscheidungen des Souveräns verfügt wird, dessen Angehörige als Individuen sich jedoch andererseits diesen Entscheidungen nicht notwendigerweise beugen müssen. Insbesondere vier Szenarien sind denkbar, wenn der (meist eben männliche) Herrscher seine Residenz an einen anderen Ort verlagert:

1. Der Hof folgt dem Herrscher vollständig, alle Strukturen und Bestandteile des Hofes werden räumlich verlagert.
2. Der Hof folgt dem Herrscher nahezu vollständig, aber einige Individuen oder Gruppen verbleiben in der alten Residenzstadt.
3. Nur ein Teil des Hofes folgt dem Herrscher, während die Strukturen, Institutionen und ein Teil des hofformenden Adels in der alten Residenzstadt bewusst zurückbleiben oder zurückgelassen werden.

16 Die kulturhistorischen Zusammenhänge der Personalunion wurden 2011 bis 2014 u. a. auch von dem an der Georg-August-Universität Göttingen angesiedelten Promotionskolleg ›Die Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover 1714 bis 1837 als internationaler Kommunikations- und Handlungsraum‹ untersucht.

4. Der Hof bewegt sich zwischen zwei Residenzstädten, wobei einer meist der Status einer Hauptresidenz zukommt, in der die entsprechenden Ressourcen und Strukturen besser ausgebaut sind.¹⁷

Strukturell sind diese ersten Überlegungen zu Szenarien ›verlorener Residenzen‹ bei Edinburgh und Hannover unterschiedlich einzuordnen. Während Hannover klar Szenario drei entspricht, kommt es in Edinburgh über den Zeitraum nahezu eines Jahrhunderts hinweg zur vollständigen Abwanderung des Hofes (Szenario eins). In beiden Städten hat der Statusverlust dazu beigetragen, dass sich das musikkulturelle Leben veränderte. Bestimmte Aspekte des vorherigen musikkulturellen Lebens mit repräsentativen Musiken, einer ausgeprägten Festkultur und einer Unterhaltungskunst im großen Stil gab es in Edinburgh gar nicht mehr und in Hannover nur noch selten, etwa bei Besuchen der königlichen Familie. Musik und Unterhaltungsangebote spielten in beiden Städten aber weiterhin eine wichtige Rolle, sie basierten nur in einem großen Maße auf neuen, vom Hof unabhängigen Initiativen. Während es in Edinburgh, wo der Residenzverlust schon im 17. Jahrhundert einsetzte und die Stadt dem oben beschriebenen Szenario drei zugeordnet werden konnte, seit den 1710er zur Ausbildung neuer musikkultureller Strukturen kam, dauerte es in Hannover bis in die 1760er Jahre. Das musikalische Handeln von Amateuren¹⁸ und anderen von der Musikgeschichte weitgehend vergessenen Musiker*innen¹⁹ aus dem Gefüge des zurückgelassenen Hofes verlieh dem Musikleben in der ›verlorenen Residenz‹ Hannover eine neue Prägung.

Im Folgenden geht es nun ausdrücklich nicht darum, in den beiden exemplarisch ausgewählten Städten nach herausragenden musikalischen Ereignissen

17 Acquavella-Rauch Mücke Residenzen, S. 196f.

18 Das Wort ›Amateur‹ wird hier im Sinne der ersten Bedeutungsdimension des aktuellen Duden verstanden und soll eine Personengruppe begrifflich fassbar machen, die »eine Tätigkeit aus Liebhaberei [...] betreibt«; <https://www.duden.de/rechtschreibung/Amateur> (Stand: 2. September 2019). Dieses geschieht im Bewusstsein, dass musikalische Amateurhaftigkeit und Professionalität gerade im 18. Jahrhundert (aber auch heute noch) nicht notwendigerweise in puncto musische ›Qualität‹, sondern vielmehr im Bereich der »Monetarisierung und Kommerzialisierung« von einander abzugrenzen sind, wie Karsten Mackensen im Lexikon Musik und Gender (S. 442) ausführt; vgl. auch insgesamt einführend zu der Thematik Karsten Mackensen, *Artikel »Professionalität«*, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unsel, Kassel – Stuttgart – Weimar 2010, S. 441f. Für diesen Hinweis danke ich Prof. Dr. Joachim Kremer, Stuttgart.

19 Ruth Finnegan spricht von »hidden«, also versteckten statt vergessenen Musikern; vgl. Finnegan Musicians, S. 3–11.

oder zu Unrecht ›vergessenen Kleinmeistern‹ zu schauen und darüber ihre musikhistorische Bedeutung zu korrigieren. Viel interessanter sind die verbliebenen und neuen Ausprägungen des musikalischen Lebens in den beiden ›verlorenen Residenzen‹ und die Rolle von Musik im Leben von vergessenen Musikern – seien sie Amateure oder beispielsweise Hofmusiker. Deshalb soll auch die gleichsam musikalische Routinearbeit, die teilweise auch noch nach Verlust des Residenzstatus²⁰ weiterbestand, und das generelle musikkulturelle Handeln in Edinburgh und Hannover im Zentrum des Interesses stehen. Die zu skizzierenden Musikgeschichten sollen gerade nicht anhand der ›besonderen Veranstaltungen‹ aufgebaut werden, die zu speziellen Ereignissen – etwa den Besuchen von Angehörigen der königlichen Familie – stattfanden.

Ganz im Sinne von Alf Lüdtkes Definition von Alltagsgeschichte liegt den Überlegungen eine »Trennung der Sphären des Alltäglichen und des Nicht-Alltäglichen«²⁰ zugrunde, für die sich gerade die Konfiguration einer ›verlorenen Residenz‹ anbietet, wo innerhalb eines überschaubaren Zeitfensters neue Strukturen geschaffen wurden. In der Kategorie des »Nicht-Alltäglichen«²¹ bliebe für diese Beispiele lediglich die Feststellung übrig, dass bestimmte musikalische Veranstaltungskategorien wegfielen und die Städte ihre scheinbare musikgeschichtliche ›Bedeutung‹ einbüßten. Musikgeschichtlich spannend ist aber vielmehr, dass sich durch das Entstehen einer ›verlorenen Residenz‹ eigene Musikpraxen herausbildeten; der passivische Akt des ›Verlierens‹ bekommt damit eine gleichsam aktivierende Funktion. Dieses konnte nur geschehen, weil der Zugang zu einem anderen, einem hofgestützten alltäglichen musikalischen Angebot begrenzt war und das ›Nicht-Alltägliche‹ so gut wie keine Rolle mehr spielte.

Vergessene Musiker entwickelten unter bestimmten Bedingungen – etwa nach dem Verlust des kulturellen Motors, als den man den Residenzstatus einer Stadt bezeichnen kann – neue Strukturen und veränderten Aspekte des musikalischen Lebens, was in dieser Studie wie unter einem Mikroskop zumindest in Teilen sichtbar und rekonstruierbar gemacht werden soll. Diese Veränderungen geschahen sowohl in Edinburgh als auch in Hannover, obwohl – oder vielleicht gerade weil – es dort keine bedeutenden Musikerpersönlichkeiten gab, obwohl dort keine die Zeit überdauernden Kompositionen geschrieben wurden, obwohl

20 Alf Lüdtke, *Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte?*, in: *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, hrsg. von dems., Frankfurt/M. – New York 1989, S. 9–47 (= Lüdtke *Alltagsgeschichte*); 9.

21 Ebd.

keine dort ansässige herausragende musikalische Institution zum Vorbild für ›das‹ Musikleben anderer Orte wurde und vielleicht auch, weil London für beide Städte wie ein kultureller Magnet, wie ein Vorbild aber auch wie ein ›Störfaktor‹ wirkte.²²

So bleibt vorab noch zu klären, wie ich mich diesen Parallelen in den beiden gewählten Städten nähern und wie ich der Vielzahl von Musikgeschichten in der Darstellung gerecht werden kann. Beim Schreiben von Musikgeschichten wie denen der beiden ›verlorenen Residenzen‹ geht es nicht um das Darstellen von Fakten, die in einen ›einzig richtigen‹ Zusammenhang gebracht werden müssen und durch die ›die‹ Vergangenheit erhellt oder gar beschrieben wird, sondern viel mehr darum, welche Arten von Geschichte(n) auf welche Weise erzählt werden sollen. Quellen unterschiedlichster Art liefern zwar Zeugnisse, durch die je nach Auslegung und Kontextualisierung unterschiedliche Facetten ein und desselben oder verschiedener Phänomene aufgezeigt werden können – nur: So wie es eben auch nicht die eine Vergangenheit gab, so gibt es auch für die Rekonstruktionsversuche, als die Musikgeschichtsschreibungen zu verstehen sind, theoretisch eine unendliche Anzahl möglicher Wege.²³

22 Eine dem ›Kulturtransfer‹ zwischen Edinburgh – London und Hannover – London gewidmete vergleichende Untersuchung kann in dieser Studie leider nicht erfolgen, wäre aber gerade im Hinblick auf musikgeschichtliche Themen sowie auf methodologische Fragestellungen von großem Interesse; vgl. zu letzterem Aspekt einleitend Martin Loeser, *Musikgeschichte und Vergleich: Neue Einblicke in alte Themen? Die Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert aus der Perspektive von historischem Vergleich und Kulturtransfer*, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006 (Musik – Kultur – Gender 1), S. 157–173 (= Loeser Musikgeschichte). Das im Entstehen begriffene Dissertationsprojekt von Johanna Schatke mit dem Titel *Religiöse Musik als verbindendes Kulturgut innerhalb des Kommunikationsraums ›Personalunion‹* verspricht, ein erster Beitrag zu diesem Themenkomplex zu werden.

23 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Was ist Musikgeschichte?*, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giseler Schubert, 2 Bde., Kassel und Stuttgart 2002, Bd. I, S. 59–79 (= Dahlhaus Musikgeschichte); 59f. sowie Reinhart Koselleck, *Archivalien – Quellen – Geschichten*, in: ders., *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*, hrsg. von Carsten Dutt, Berlin 2010, S. 68–79; 72.

Gedanken über das wissenschaftliche Darstellen

Die Entscheidung für einen dieser Wege bzw. für die zu schreibende Musikgeschichte wird für gewöhnlich über die Fragestellung, die Quellen oder die Methodik getroffen – mit der Folge, dass oftmals eben nur eine Geschichte und damit ein eingeschränkter Blick auf ein Phänomen zur Verfügung steht. Nur: Wer trifft eigentlich diese Entscheidungen? Bisher bin ich als Forscherin deutlich in Erscheinung getreten, habe mich aber auch passagenweise hinter eine scheinbar objektive Erzählweise zurückgezogen. Was bedeutet dies für die wissenschaftliche Transparenz? Oder mit den Worten Ute Daniels gefragt:

Wie weit und in welcher Form sind es die narrativen Strukturen der Geschichtsschreibung, also die Art und Weise, in der Historikerinnen und Historiker ihre Texte gestalten, welche den dargestellten Ereignissen, Strukturen und Sachverhalten erst Logik verleihen? Gibt es Kriterien für bessere bzw. schlechtere Erklärungsweisen, die nicht selbst Bestandteil der narrativen Strukturen sind, mittels derer sie formuliert werden?²⁴

Antwortansätze bieten die bereits seit den 1970er Jahren geführten Diskussionen »um die Narrativität historiographischer Texte«²⁵ in den Geschichtswissenschaften ebenso wie die seit den 1960er Jahren existierenden Debatten rund um die Phänomene textlicher Kommunikation und Autorschaft,²⁶ die seit wenigen

-
- 24 Ute Daniel, *Kompodium Kulturgeschichte. eorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt/M. 2001 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1523) (= Daniel Kulturgeschichte), S. 432f.
- 25 Ebd., S. 433; Ute Daniel bietet auf den Seiten 430–443 eine kompakte Einführung in die damit zusammenhängende Thematik.
- 26 Vgl. zur Einführung in die Thematik: Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta (Hg.), *Autor – Autorisation – Authentizität*, Tübingen 2004 (Beihefte zu Editio 21); Maurice Biriotti und Nicola Miller (Hg.), *What is an Author?*, Manchester 1993; Seán Burke (Hg.), *Authorship – From Plato to the Postmodern*, Edinburgh 1995; Corina Caduff und Tan Wälchli (Hg.), *Autorscha in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste 4); Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: *Texte zur eorie der Autorscha*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 198–229 (= Foucault Autor); Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich (Hg.), *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Konstanz 1992; Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez und Simone Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999; Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez und Simone Winko (Hg.), *Texte zur eorie der Autorscha*, Stuttgart 2000; Peter Jaszi und Martha Woodmansee (Hg.), *e Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham 1994; Erich Kleinschmidt, *Autorscha. Konzepte einer eorie*. Tübingen – Basel 1998; Giaco Schiesser, *Autorscha nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*, in: *Autorscha in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, hrsg. von

Jahren auch in der Musikwissenschaft aufgegriffen werden.²⁷ Dieses geschieht im Fach jedoch eher im Hinblick auf Fragen von Autorschaft in der Musik²⁸ als im Hinblick auf die Art der Darstellung von Musikgeschichten.²⁹ Die Autor*in eines Textes ist immer auch Subjekt von kulturformenden Prozessen und als solches – wie die Leser*innen – eingebunden in verschiedenste Kontexte, weshalb

Corina Caduff und Tan Wälchli, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste 4), S. 20–33; Ulf Wuggenig, *Den Tod des Autors begraben*, online publiziert unter: <http://eipcp.net/transversal/1204/wuggenig/de.html> (Stand: 2. September 2019).

- 27 Vgl. dazu z. B. Anna Magdalena Bredenbachs Zusammenfassung, Analyse und Diskussion: dies., *Geschichten vom Umbruch. Musikhistorische Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive*, Mainz u. a. 2018 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 5) (= Bredenbach Geschichten), S. 12f., 19–85.
- 28 So beispielsweise Michele Caella, *Patronage, Ruhm und Zensur: Bemerkungen zur musikalischen Autorschaft im 15. Jh.*, in: *Autorschaft: Ikone, Stile, Institutionen*, hrsg. von Christel Meier, Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin 2011, S. 145–162; ders., *Praestantissimi arti ces: Aspekte der musikalischen Autorschaft in den musikalischen Druckten des deutschsprachigen Raums, in: NiveauNischeNimbus, 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 113–132; ders., *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003, Kassel 2014; Rebecca Grotjahn, *Die Teufelinn und ihr Obrister. Prima-donnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik*, in: *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 131–140; dies., *Zyklizität und doppelte Autorschaft im ›Liebesfrühling‹ von Clara und Robert Schumann*, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 69–89 (= Grotjahn Zyklizität); dies., *Blutiger Ernst und nachsichtslose Strenge – Autorschaft, Interpretation und Werkherrschaft in Schönbergs ›Pierrot lunaire‹*, in: *Ereignis und Exegese – Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork et al., Schliengen 2012, S. 572–580 sowie die beiden Sammelbände: Kordula Knaus und Susanne Kogler (Hg.), *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln – Wien 2013 (Musik – Kultur – Gender 11); Christel Meier (Hg.), *Autorschaft: Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011 (= Meier Autorschaft).
- 29 Perspektivgebende Ausnahmen aus dem Bereich der Biographik sind z. B. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien – Köln – Weimar 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5) (= Borchard Stimme), Dieter Kühn, *Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch*, Frankfurt/M. 1996 (= Kühn Schumann) und Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln – Wien 2014 (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3) (= Unseld Biographie); für die Hinweise danke ich Frau Prof. Dr. Rebecca Grotjahn, Detmold.

per se niemand unvoreingenommen an eine Thematik herangehen und darüber schreiben oder lesen kann:

Es hat sich innerhalb der letzten Jahre wohl allgemein die Einsicht durchgesetzt, daß³⁰ die jeweiligen Interessen des Autors/Forschers/Wissenschaftlers in das zu beobachtende Objekt einfließen. Die Distanz zu dem zu erforschenden Gegenstand kann nicht gewonnen werden, indem eine fiktive Objektivität vorgegaukelt wird, sondern indem die eigenen Voraussetzungen bewußt reflektiert werden.³¹

Obwohl Eva Rieger diese Erkenntnis bereits im Jahr 1981 formulierte, lassen die entsprechenden Veränderungen in der musikwissenschaftlichen Publikationslandschaft an manchen Stellen bis heute auf sich warten – eine wichtige Ausnahme stellt das Feld der Biographik dar. Beim Schreiben oder Erzählen von Musikgeschichten ist es daher auch nach wie vor verbreitet, dass die Verfassenden die Funktion einer ›auktorialen Erzähler*in‹ einnehmen.³² Diese scheint am meisten Autorität zu vermitteln und gleichsam von einer Offenlegung bestimmter Entscheidungen zu entbinden, die von den Verfassenden als Autor*innen ebenso wie als Forscher*innen getroffen wurden. Das Kommunizieren über wissenschaftliche Ergebnisse und Erkenntnisse setzt allerdings eine Transparenz voraus, die auf einem Zusammenspiel dieser beiden Rollen beruht, die mindestens auf der Ebene der Darstellung untrennbar zur Forscher-Autor*in miteinander verbunden sind, und die auch die Dimensionen Fiktion und Lückenhaftigkeit einschließt.

Dabei mögen vielleicht durch eine andere Art der Darstellung als der gewohnten Zweifel an Glaubwürdigkeit oder methodischem Vorgehen der Forscher-Autor*in aufkommen; denn gerade wenn fiktive Ergänzungen mitgeteilt werden, d. h. dort, »wo aber die Wahrheit ihre Eindeutigkeit verliert, wo sie sich konstituiert als eine Vielfalt von unterschiedlichen, auch gegensätzlichen Lesarten, büßt der Autor viel von seiner Autorität ein.«³³ Aus ›darstellungstaktischen‹ Überlegungen heraus könnte demnach nicht nur davon abzuraten sein, die

30 In der gesamten Studie wird stillschweigend die philologisch unveränderte historische Orthographie aus den Quellen übernommen, ohne explizit darauf hinzuweisen.

31 Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrscha . Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musik-pädagogik, Musikwissenscha und Musikausübung*, Frankfurt/M. – Berlin – Wien 1981, S. 17.

32 Auch hier sei wieder auf Borchard Stimme oder Kühn Schumann verwiesen.

33 Felix Philipp Ingold, *Schreiben heißt geschrieben werden: Zu Edmond Jabès*, in: *Im Namen des Autors: Arbeit für die Kunst und Literatur*, hrsg. von dems., München 2004, S. 193–215 (= Ingold Schreiben); 202.

verschiedenen Auslegungsmöglichkeiten von Quellenzusammenhängen zu präsentieren, sondern auch davon, den Bereich der Fiktion und die Verwendung von sogenannten Lücken wie bei Beatrix Borchard³⁴ und Phänomenen wie den ›Unbestimmtheitsstellen‹ im Sinne von Roman Ingarden³⁵ und den ›Leerstellen‹ eines Wolfgang Iser in einer wissenschaftlichen Arbeit zu thematisieren.³⁶ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass sich »die Argumentationsweise der damaligen ›Annales‹, das Erzählen abzuwerten und in Kontrast dazu die eigene ›Wissenschaftlichkeit‹ herauszustellen«,³⁷ sehr weit durchsetzte. In der Folge verstanden »nicht wenige [...] den Hinweis darauf, daß sie erzählen, als Angriff auf ihre wissenschaftliche Integrität – rückt dieser sie doch, [...] in die Nähe des wissenschaftlichen Sündenfalls per se, zu erfinden statt zu forschen und zu argumentieren.«³⁸ Wie Ute Daniel vorschlägt,³⁹ wird es auch in der Literaturwissenschaft weniger als gefährlich, denn als fruchtbar für das Zusammenspiel von Forschung und ihrer Darstellung gesehen, da durch die Rolle der Leser*innen diese Befürchtungen gleichsam ›entkräftet‹ werden können:

Andererseits zieht die solcherart bedingte Entmächtigung des Autors unweigerlich die Aufwertung des Lesers nach sich. Der Leser wird nicht auf ein bestimmtes Textverständnis festgelegt, sondern ist aufgefordert, anhand eines offenen Textangebots möglichst viele Bedeutungen zu eruieren.⁴⁰

Der in dieser Studie verfolgte darstellerische Ansatz kann und soll also zu einer Erweiterung wissenschaftlicher Kommunikationsformen beitragen und der Leserschaft neue kommunikative Angebote und neue Zugangsweisen über ein Transparenthalten des im Forschungsalltag allgegenwärtigen Komplexes

34 Vgl. dazu insbesondere Borchard Stimme und Beatrix Borchard, *Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren*, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 18), S. 211–242 (= Borchard Lücken).

35 Vgl. dazu Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 41972 sowie ders., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt 1968 (= Ingarden Erkennen).

36 Eine exemplarische Studie, in der genau dies doch getan wird, legte Werner Breig 1998 vor: Werner Breig, *Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie*, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 7–18, <https://doi.org/10.13141/bjb.v19981651>.

37 Daniel Kulturgeschichte, S. 438.

38 Ebd., S. 439.

39 Vgl. dazu ebd., S. 440f.

40 Ingold Schreiben, S. 202; vgl. dazu auch Stuart Hall, *Encoding/Decoding*, in: *Media and cultural studies: keywords*, hrsg. von Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner, Malden/MA – Oxford – Carlton 2006, S. 163–173; insb. 171ff.

›Darstellungsweise – Forschungszusammenhänge – Rolle als Forscher-Autor*in‹ eröffnen. Dies speist sich – und das liegt in der Natur der Sache – vor der Folie der Diskussionen in den Geschichtswissenschaften aus einer Übertragung der bereits erwähnten Autorschaftsdebatte auf die Person der/s Forschenden: Sehen Torsten Hoffmann und Daniela Langer Autorschaft als das »Rollenverständnis des Autors in Bezug auf seine Tätigkeit des Schreibens einerseits und sein Verhältnis zur Gesellschaft andererseits«,⁴¹ so umfasst akademische oder forschende Autorschaft zudem noch die Verbindung der forschenden Autor*in bzw. der kommunizierenden Forscher*in mit ihrem Forschungsgegenstand.

Im Gegensatz zu der emphatisch konstatierten These Roland Barthes, »[d]ie Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors«,⁴² geht es im Falle von forschungsbezogener Autorschaft auch um jene im obigen Zitat angesprochenen Fragen der Autorität im doppelten Sinne, sprich: als Autor*in und als Forscher*in – und somit gleichzeitig um eine doppelte Identität der/s Kommunizierenden und um doppelte Kommunikation. Glaubwürdigkeit und wissenschaftliche Expertise, d. h. ›Autorität‹, gehen bei der Erforschung von vermeintlichen Randgebieten des Faches Musikwissenschaft – verstanden als alles, was nicht direkt die Kernbereiche Komposition und Werk, Gattung, Künstlerbiographik, Musikphilosophie, Ästhetik oder Institutionengeschichte berührt – nicht nur mit Einsichten in wissenschaftliche Zusammenhänge oder mit neuen Erkenntnissen per se einher, sondern sind auch 45 Jahre nach Foucault noch vom Darstellungsstil und dem Eindruck von ›Gelehrsamkeit‹ abhängig, den die Forscher*in als Autor*in in ihrer meist recht spezifischen Leserschaft vermitteln kann.⁴³ Dass wissenschaftliche Glaubwürdigkeit bei einer einmal gewonnenen Autorität als Wissenschaftler*in auch über den Namen erfolgen kann, hat schon Foucault formuliert:

41 Torsten Hoffmann und Daniela Langer, *Artikel »Autor«*, in: *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Thomas Anz, Stuttgart 2007, Bd. 1: Gegenstände – Konzepte – Institutionen, S. 131–170; 139.

42 Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185–193; 193.

43 Vgl. »Ebenso, wenn der Verweis auf einen Namen in der Mathematik kaum mehr als eine Art ist, Theoreme oder Satzgruppen zu benennen, so spielt in der Biologie und in der Medizin die Angabe des Autors und des Zeitpunkts seiner Arbeit eine recht andere Rolle: es ist nämlich nicht nur eine Art, die Quelle anzugeben, sondern ein ›Glaubwürdigkeits‹-Indiz zu erbringen bezogen auf die Techniken und Untersuchungsgegenstände, die man zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Laboratorium benutzte.«; Foucault *Autor*, S. 213.

Hat ein Diskurs einen Autornamen, [...] so besagt dies, daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, vorüberziehen, nicht aus unmittelbar konsumierbaren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen.⁴⁴

Im Sinne der wissenschaftlichen Transparenz gilt es die Illusion einer – wieder ganz im Sinne von Barthes – möglichen Objektivität der Forscher-Autor*in zu vermeiden. Diese kann wiederum Resultat einer Reduzierung der Autorenfunktion auf die einer Forscher-Schreiber*in sein und zu einer bestimmten Art von Musikgeschichtsschreibung führen, die bei allem Bewusstsein für »deren bruchstückhaften Charakter[...]«⁴⁵ und die Fluidität des Konzeptes eine gewissermaßen fixierte Vergangenheit hervorbringt und ›Randgebiete‹ als weniger ›erforschenswert‹ einstuft.⁴⁶ Vielleicht ist das ein Grund dafür, warum es gerade über musikhistorische Fragen zur sogenannten instrumentalen Laienmusik abgesehen von wenigen Einzelstudien⁴⁷ so wenige und zu ›verlorenen

44 Foucault Autor, S. 210.

45 Dahlhaus Musikgeschichte, S. 60.

46 Vgl. dazu die Gedanken Sara Mills zu Michel Foucaults am 2. Dezember 1970 im Collège de France vorgetragenen Text *L'ordre du discours: Leçon inaugurale* in Sara Mills, *Discourse*, London – New York 2004 (The New Critical Idiom), S. 57–60.

47 Zu den wenigen Ausnahmen gehören beispielsweise Hans Erich Bödeker und Patrice Veit (Hg.), *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin 2007 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 5); Arnfried Edler, *Das Collegium musicum als Forum des Theorie-Praxis-Bezuges*, in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag zugleich Bericht über das Symposium »Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer« (Saarbrücken 1991)*, hrsg. von Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick, Saarbrücken 1993 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Neue Folge 7), S. 107–122 (= Edler Collegium); Ingrid Fuchs (Hg.), *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2017; Inga Mai Groote, »Werden heute eine lange Probe haben, meine Herren«. *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich als bürgerliches Projekt?*, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2013 (Zürcher Festspiel-Symposien 4), S. 128–153; Heine Musikvereine; Hinrichsen Geselligkeit; Loewenthal Berlin; sowie am Rande: Bernhard Frevel, *Politische Sozialisation im Laienmusikverein*, Hamburg 1994 (Forum Politologie und Soziologie 7); Dietmar Pickert, *Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern – Zwischenergebnisse einer empirischen Untersuchung*, in: *Musikpädagogische Biographieforschung: Fachgeschichte – Zeitgeschichte – Lebensgeschichte*, hrsg.

Residenzen« als musikgeschichtlichem Phänomen offenbar bisher auch nur eine Untersuchung gibt.⁴⁸

Das Potential einer Erweiterung der Rolle der Autor*in liegt – bei aller ›Mündigkeit‹ der Leserschaft – darin, nun deutlicher aufzeigen zu können, an welchen Stellen und zu welchen Momenten die Entscheidungen, die hinter den verfassten Musikgeschichten stehen, von den Forscher-Autor*innen getroffen werden und inwieweit diese die Ergebnisse verändern und filtern: Waren es Entscheidungen in der Rolle der Forscher*in oder der Autor*in oder wurden sie in einem Moment getroffen, wo beide Rolle quasi zusammen ›agierten‹? Dazu kommt, dass nicht nur im weitesten Sinne künstlerische, sondern auch wissenschaftliche Ergebnisse von den »Praktiken des Lesens und Schreibens in ihre[m] sozialen und symbolischen Kontext«⁴⁹ abhängig sind.⁵⁰ All dieses an praktischen Beispielen sichtbar zu machen, ist das gleichsam übergeordnete Ziel dieser Studie.

Bei jeder Musikgeschichte, die bei aller gewollten Objektivität der Forscher-Autor*in – beispielsweise legitimiert durch eine Dichte an Quellen und an Bezügen zu bereits existierender Forschung zu einer Thematik – geschrieben wird, entstehen die Ergebnisse aus einer Kombination von tatsächlich belegbaren Informationen mit verknüpfender Fiktion und dem Umgang mit Informations- und Textlücken.⁵¹ Diese ›Bestandteile‹ stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander, was sich die Forscher-Autor*in bei der Konstruktion ihrer Geschichte(n) und deren Darstellung zunutze macht.

Diese generell historiographische Problematik löste Beatrix Borchard für sich mit ihrem Konzept des ›Lückenschreibens‹, bei dem sie sich dafür entschied,

von Rudolf-Dieter Kraemer, Essen 1997 (Musikpädagogische Forschung 18); Astrid Reimers, *Amateurmusizieren*, in: *Musikleben in Deutschland*, hrsg. vom Deutschen Musikrat und dem Deutschen Musikinformationszentrum, Bonn 2019, S. 160–187 http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf (Stand: 2. September 2019); Katja Sonkeng, *Und montags geht es zur Probe. Der Gießener Konzertverein von 1792 bis 2008*, Gießen 2009.

48 Vgl. Acquavella-Rauch Mücke Residenzen.

49 Nancy K. Miller, *Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 251–274; 253.

50 »Die Funktion Autor ist also charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft« (Foucault Autor, S. 211) bzw. innerhalb eines Faches.

51 Vgl. dazu Daniel Kulturgeschichte, S. 338–442.

[d]ie sich aus diesen [...] Zusammenhängen ergebenden Materiallücken [...] bewußt zu markieren, statt sie, wie allzu oft in der Frauenbiographik üblich, aus dem falschen Anspruch heraus, eine konsistente Geschichte zu erzählen, mit Spekulationen zu füllen und die Lücken gleichsam zu überschreiben.⁵²

Ihr Ansatz ist mit den eher textbezogenen Überlegungen von Roman Ingarden und Wolfgang Iser gleichsam ›zusammen‹ zu denken: Ingardens ›Unbestimmtheitsstellen‹ beziehen sich mehr auf die sprachliche Ebene und entstehen, weil »man aufgrund der im Werk auftretenden Sätze von einem bestimmten Gegenstand (oder von einer gegenständlichen Situation) nicht sagen kann, ob er eine bestimmte Eigenschaft besitzt oder nicht.«⁵³ Diese Art und Weise, mit Hilfe von Weglassungen fehlende Informationen sozusagen nicht zu thematisieren, wird von Isters ›Leerstellen‹-Konzept gleichsam erweitert:

Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an.⁵⁴

Ähnlich wie bei Borchards an die Ideen Walter Benjamins und Klaus Füßmanns angelehntem Konzept der ›Montage‹ greifen auch hier die Ebenen der Verfassenden – Borchard spricht allgemein vom ›Autor‹ – und der Leser*innen im Moment der Lektüre interagierend ineinander.⁵⁵

52 Borchard Stimme, S. 27.

53 Das Zitat geht weiter wie folgt: »Die Seite oder Stelle des dargestellten Gegenstandes, von der man auf Grund des Textes nicht genau wissen kann, wie der betreffende Gegenstand bestimmt ist, nenne ich eine ›Unbestimmtheitsstelle.«; beide Stellen: Ingarden Erkennen, S. 49.

54 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, S. 284.

55 Vgl. dazu auch Barbara Hahns Konzept des ›Lesenschreibens und Schreibenlesens‹, dies., *Lesenschreiben und Schreibenlesen. Überlegungen zu Genres auf der Grenze*, in: *Modern Language Notes* 116 (2001), S. 564–578 und Klaus Füßmann, *Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung*, in: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, hrsg. von Klaus Füßmann, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rüsen, Köln – Weimar – Wien 1994, S. 27–44; 32–36 sowie dazu die Überlegungen von Beatrix Borchard in Borchard Stimme, S. 28f., in Borchard Lücken, S. 240f. sowie in dies., *Mit Schere und Klebsto : Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006 (Musik – Kultur – Gender 1), S. 47–62 (= Borchard Montage).

In der Theorie sind diese Gedanken gut nachvollziehbar, eine praktische Anwendung abseits der musikwissenschaftlichen Biographik stellt eine neue Herausforderung dar und verspricht größere Transparenz. Jene Lücken, ›Unbestimmtheits-‹ und ›Leerstellen‹ sollen bei wissenschaftlichen Texten nicht mehr länger unscharf bleiben, da sie Bestandteile der Entscheidungsprozesse der Forscher-Autor*in sind. Forscher-Autor*innen verknüpfen ihr vorhandenes Wissen und ihre theoretischen Überlegungen mit Hilfe verschiedener Elemente, die als eine Art ›Verbindungsmasse‹ fungieren: Dazu gehören sich wissenschaftlich aus mangelnder Information ergebende Lücken sowie besagte ›Unbestimmtheits-‹ und ›Leerstellen‹⁵⁶ im Text ebenso wie die Dimension der Fiktion, d. h. nicht direkt anhand von Quellen oder anderer Forschung Nachvollziehbares, das die Verfassenden in ihrer Rolle als Forscher*innen z. B. auf Grund von Schlussfolgerungen selbst erdacht haben.

›Lücken‹ können mit Hilfe von fiktiven Elementen auf zweierlei Art und Weise ›überschrieben‹⁵⁷ werden: unkenntlich, wogegen sich Borchard verwehrt, oder – zumindest bis zu einem gewissen Maß – sichtbar. Ein bewusster und kenntlich gemachter Umgang der Forscher-Autor*in mit der Dimension der Fiktion und ihrer Bedeutung beim Schreiben von Musikgeschichten ist nicht nur schon beim Auswerten von Quellen, sondern spätestens bei der Darstellung genauso wichtig wie ein Aufzeigen der anderen verbindenden Elemente. All diese Facetten des Vorgehens führen zu einem transparenteren Umgang mit der je nach Überlieferungssituation schwer abschätzbaren Zahl von möglichen Geschichten in jedem Moment, in dem musikhistorische oder historische Zusammenhänge (re-)konstruiert werden und in dem Forscher-Autor*in und Leser*in die dafür notwendigen Entscheidungen treffen – ob sie sich aller Elemente jederzeit bewusst sind oder nicht.

Was dies konkret für das wissenschaftliche Darstellen bei Musikgeschichten bedeuten kann, ist Teil dieser Studie und soll exemplarisch in Form eines Perspektivwechsels zwischen der ersten Erzählung über die ›verlorene Residenz‹ Edinburgh und der zweiten über Hannover aufgezeigt werden. Während die erste gleichsam ›traditionell‹, also in der berichtenden Erzählweise einer auktorialen Erzähler*in und ohne Reflektion über die verbindenden Elemente aufgebaut ist, werden in der zweiten Erzählung sowohl Entscheidungen der Forscher-Autor*in als auch der Umgang mit fiktiven Elementen und mit den Hilfsmitteln

56 Vgl. dazu auch die Filmtheorien zu kausalen und erzählerischen ›gaps‹, etwa bei David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.

57 Vgl. Borchard Stimme, S. 27.

von ›Lücken‹, ›Unbestimmtheits-‹ und ›Leerstellen‹ kommentiert und sichtbar gemacht. Um ferner auch sprachlich zu verdeutlichen, dass die doppelte Rolle als Autor*in und Forscher*in maßgeblicher Bestandteil transparenter Darstellung ist, wählen wir für die zweite Erzählung, die weiteren Vorüberlegungen und den abschließenden Ausblick nicht die auktoriale Erzählweise der ersten Erzählung, sondern nehmen einen stilistischen Bruch in Kauf und treten in unserer Eigenschaft als Forscher-Autor*in in der ersten Person Plural in Erscheinung. Den damit einhergehenden Objektivitätswechsel möchten wir nicht als Pluralis Maiestatis missverstanden wissen, da er viel mehr einen Pluralis Auctoris Indagatorisque (Plural der Autor*in und der Forscher*in) sowie ein Interaktionsangebot an die Leser*innen dieses Buches darstellt. Für die Musikwissenschaft greifen wir damit auch eine in den Geschichtswissenschaften längst bekannte Debatte auf, die Anna Langenbruch treffend folgendermaßen charakterisiert:

Überlegungen zu den narratologischen und sprachphilosophischen Dimensionen von Geschichtsschreibung sind seit den 1970er Jahren integraler Bestandteil von Geschichtstheorie und Historiographiegeschichte, vielfach infolge der und in Auseinandersetzung mit den Schriften Hayden Whites. Whites These, dass ›unser Verständnis von der Vergangenheit nicht nur dadurch bestimmt wird, wie die Vergangenheit war, sondern auch durch die vom Historiker verwendete Sprache, mit der er darüber spricht‹, löste eine wahre Flut von Debatten über das Wechselverhältnis von (meist Schrift)Sprache und Geschichte aus.⁵⁸

58 Anna Langenbruch, *Klang als Geschichtsmedium: Einleitung*, in: *Klang als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, hrsg. von ders., Bielefeld 2018, <https://doi.org/10.14361/9783839444986-001>, S. 7–18; 8.

Weitere Überlegungen zu ›verlorenen Residenzen‹ und vergessenen Musikern

Musik – Musikausübung, Musikrezeption und Musikorganisation aber auch Musik als Bestandteil des Lebens an sich – stehen in der kulturellen Tradition Westeuropas in engem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Phänomenen, insbesondere in Momenten struktureller und politisch-kultureller Umgestaltung. Verstärkt ab dem 18. Jahrhundert sind neue Voraussetzungen, neue Wege und neue Orte zu beobachten, durch die und in denen Musik hörbar und erlebbar wurde, was sowohl mit regionalen Strukturen – wie im Falle der vorliegenden Studie dem Verlust des Residenzstatus’ – als auch mit dem musikkulturellen Handeln vergessener, uns unbekannt gebliebener Personen zusammenhängt –, ob sie nun Amateure waren oder mit Musik ihren Lebensunterhalt verdienten.⁵⁹

Musikalisches Geschehen im organischen Gebilde einer Stadt erscheint dabei als Interaktion vernetzter Personenkreise und Institutionen in Abhängigkeit von der wirtschaftlichen und politischen Situation,⁶⁰ womit diese Studie u. a. an Überlegungen anschließt, wie sie in der Geschichtswissenschaft bereits seit den 1970er Jahren diskutiert werden.⁶¹ Der Blick soll auf die verschiedenen Ebenen musikkulturellen Handelns gelenkt werden, indem gleichsam interdisziplinär mikro- und alltagshistorische mit regional-, sozial-, kultur- und musikwissenschaftlichen Denkweisen zusammen verwendet werden. Nicht mehr eine

59 Vgl. dazu Fußnote 18.

60 Vgl. dazu Dörte Schmidt, *Landvermesserinnen, oder: Wie die Geschlechterforschung von der Regionalisierung der Musikgeschichte profitiert*, in: *Klangräume: Lebensräume. Komponistinnen in Südwestdeutschland*, hrsg. von Reiner Nägele und Martina Rebmann, Stuttgart 2004 (Ausstellungskatalog Badische und Württembergische Landesbibliothek, Karlsruhe und Stuttgart), S. 211–227 (= Schmidt Landvermesserinnen); 220ff.

61 Eine prägnante geschichtstheoretische Zusammenfassung rund um den vieldiskutierten Themenkomplex Alltagsgeschichte – Sozialgeschichte bieten u. a. die beiden Aufsätze von Günther Schulz *Sozialgeschichte* und von Wolfgang Zorn *Alltagsgeschichte. Konjunkturen und bleibende Aufgaben*, die im folgenden Band erschienen: *Sozial- und Wirtschaftsgeschichte: Arbeitsgebiete – Probleme – Perspektiven. 100 Jahre Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, hrsg. von Günther Schulz u. a., Wiesbaden 2004 (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte: Beihefte 169), S. 283–304 und 325–344 (= Zorn *Alltagsgeschichte*). Ein guter erster Einblick in die sogenannte ›Bielefelder Sozialgeschichte‹ und ihre wesentlichen Ansätze findet sich in der Textsammlung: Bettina Hitzer und Thomas Welskopp (Hg.), *Die Bielefelder Sozialgeschichte. Klassische Texte zu einem geschichtswissenschaftlichen Programm und seinen Kontroversen*, Bielefeld 2010 (Historie 18).

einzelne besonders bedeutsame Persönlichkeit, eine Institution oder eine Gattung stehen im Zentrum des Interesses, sondern die Zusammenhänge zwischen verschiedenen Persönlichkeiten, Institutionen, Gattungen oder sozialen Gruppen, dargestellt über das Leben einzelner Individuen und die Geschichte einer Gruppe in bestimmten urbanen Räumen.⁶² Damit reiht sich die Studie ein in die inzwischen immer zahlreicher werdenden musikwissenschaftlichen Arbeiten seit dem sogenannten *cultural turn*:

Die Veränderungen der Fragestellungen erstens von den anerkannten Schauplätzen zu den unerwarteten Räumen, deren Vielfältigkeit wieder zu entdecken ist, zweitens von der Textgeschichte, d. h. von den Artefakten, zu den Praxisformen, also der Prägung musikalischer Kultur durch kulturelles Handeln, drittens von den genial schaffenden Individuen zur Rekonstruktion von Netzwerken und Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen – sie werden unsere historiographischen Möglichkeiten und methodischen Entscheidungen sowie die daraus folgenden Einsichten erheblich erweitern.⁶³

Es liegt dafür methodisch nahe, sich bei den Wissenschaften umzuschauen, die bereits vor diesen musikwissenschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre ähnliche Überlegungen angestellt haben, was vor allem in den Geschichtswissenschaften der Fall ist. Vergleichbare Fragestellungen finden sich dort insbesondere in der in den 1980er Jahren viel diskutierten Alltags- oder Mikrogeschichte sowie in regionalhistorischen Ansätzen:⁶⁴

62 Vgl. dazu Schmidt Landvermesserinnen, S. 220f.

63 Susanne Rode-Breymann, *Wer war Katharin Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von ders., Köln – Weimar – Wien 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 269–284 (= Rode-Breymann Gerlach); 284.

64 Wir denken hier an die Diskussionen zwischen ›Alltags‹ und ›Strukturhistorikern‹ wie beispielsweise Jürgen Kocka oder Hans-Ulrich Wehler, vgl. dazu z. B. Hans-Ulrich Wehler, *Historische Sozialwissenschaft und Geschichtsschreibung. Studien zu Aufgaben und Traditionen deutscher Geschichtswissenschaften*, Göttingen 1980, S. 34f. sowie eine Zusammenfassung der Debatte in Zorn Alltagsgeschichte, S. 329ff. Vgl. dazu auch insbesondere folgende Texte zur Einführung in den Komplex der musikalischen Regionalforschung: Arnfried Edler, *Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), S. 11–22 (= Edler Musikgeschichte); Joachim Kremer, *Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ›Konzepts‹*, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 110–121 (= Kremer Regionalforschung); ders., *Artikel »Regionalforschung«*, in: *Die*

Ein entscheidender [...] Erkenntnisgewinn durch mikrohistorische Verfahren besteht m. E. darin, daß gerade durch die möglichst vielseitige und genaue Durchleuchtung historischer Besonderheiten und Einzelheiten für die Gesamtheit der Individuen des untersuchten Bereichs die Wechselbeziehung kultureller, sozialer, ökonomischer und politisch-herrschaftlicher Momente als lebensgeschichtlicher Zusammenhang in den Blick gerät. Dazu ist freilich eine spezifische Methode der namentlichen Verknüpfung von Daten und Quellen auszuarbeiten, eine Methode, die sich von der herkömmlichen Lokal- und Regionalgeschichte unterscheidet. Statt einer vorweggenommenen Kategorisierung in Form unterstellter makrohistorischer Substanzen (die Familie, das Individuum, der Staat, die Industrialisierung) erfolgt hier eine experimentelle Untersuchung sozialer Beziehungsnetze und Handlungszusammenhänge, freilich nie nur in der Fixierung auf diese selbst, sondern immer auch im Blick auf die gesellschaftlichen, ökonomischen, kulturellen und politischen Bedingungen und Verhältnisse, die in und mit ihnen, durch und auch gegen sie zur Äußerung und zur Wirkung kommen. Dadurch werden neue Einsichten in die Konstituierung historischer Strukturen, aber auch in kurz- und längerfristige historische Prozesse eröffnet.⁶⁵

So umfassend Hans Medick die vorstehende Einordnung auch formuliert und die Kritik an mangelnder Struktur- oder Theoriebildung aufgreift, so sehr fällt bei einer Durchsicht unterschiedlicher mikrohistorischer Arbeiten die Tatsache ins Auge, dass Aspekte rund um Musik und Musiken weder in mikro- noch in regionalgeschichtlichen Studien für gewöhnlich in großem Umfang behandelt werden. Dieses wird als Aufgabe der historischen Musikwissenschaft verstanden, die sich zwar der Regionalforschung ansonsten aber häufig eher anderen Ansätzen verbunden fühlt und sich bisher lieber einem bestimmten Kreis von Individuen zuwandte: meist Persönlichkeiten, die etwas musikalisch ›Besonderes‹ geleistet haben – etwa, indem sie komponierten, ›bedeutende‹ Musik aufführten oder ›wichtige‹ ästhetische und philosophische Gedanken entwickelten – oder die aus anderen Gründen interessant erschienen.⁶⁶ Georg G. Iggers äußert sich zu einem vergleichbaren Phänomen in den Geschichtswissenschaften wie folgt:

Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde., Kassel u. a. 2008, Supplement, Sp. 727–739 (= Kremer MGG).

65 Hans Medick, *Mikro-Historie*, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, hrsg. von Winfried Schulze (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1569), Göttingen 1994, S. 40–53 (= Medick *Mikro-Historie*); 44f.

66 Natürlich gibt es peu à peu immer mehr Ausnahmen dieses pauschalisierten Urteils, exemplarisch wollen wir den Ansatz Anna Langenbruchs hervorheben: dies., *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939*, Hildesheim – Zürich – New York 2014 (Musikwissenschaftliche Publikationen 41) (= Langenbruch *Topographien*).

Die neue Alltags- oder Mikrogeschichte läßt sich nicht von den politischen und geschichtsphilosophischen Wertungen trennen, mit denen sie eng verbunden ist. Ihr geht es um die kleinen Leute. Eine Alltags- und Kulturgeschichte der Eliten hatte es seit langem gegeben. [...] In der neuen Alltagsgeschichte geht es aber bewußt um die Menschen, die nicht an den Hebeln der Macht standen, eben darum, wie es Edward P. Thompson ausdrückt, ›den armen Strumpfwirker und den ›obsoleten‹ Handwerker ... vor der ungeheuren Arroganz der Nachwelt zu retten‹. Dies bedeutet zugleich, daß die Anschauung von der politischen Macht als dem konstituierenden Merkmal der Geschichte aufgegeben wird.⁶⁷

Musikwissenschaftlich müsste – angelehnt an den Aspekt der im Zitat angesprochenen politischen Macht – noch weiter diskutiert werden, inwieweit mikro- und makrohistorische Zusammenhänge auch zusammen gedacht und zu einem ›gekoppelten‹ Forschungsziel werden können. Berücksichtigung finden müsste dabei im Bereich ›des‹ Musiklebens u. a., dass nicht immer ausschließlich die politische Macht der geschichtsbestimmende Mechanismus ist, sondern vielmehr der – oder besser: die – musikalischen Kanones, mit denen musikalische Hierarchisierungen vorgenommen wurden und werden.⁶⁸ Wir wollen mit dieser Studie mehrere praktische Möglichkeiten zeigen, wie methodische Alternativen für die Musikgeschichtsschreibung aussehen können und welche Wege und Ansätze es gibt, um sich musikbezogenen Zusammenhängen in der Vergangenheit fernab der immer wieder festgeschriebenen ›Strukturen‹ zu nähern. Dieses geschieht sowohl im Bewusstsein der von Joachim Kremer formulierten »These, die Regionalgeschichte habe keine Methode«,⁶⁹ als auch vor der Folie derjenigen musikgeschichtlichen Arbeiten, die Musik- als Kulturwissenschaft begreifen und dazu in den vergangenen Jahren wichtige Impulse gegeben haben.⁷⁰

67 Georg G. Iggers, *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Göttingen 1993 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1565), S. 75.

68 Vgl. dazu Anselm Gerhard, ›Kanon‹ in der Musikgeschichtsschreibung. *Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), S. 18–30 (= Gerhard Kanon), die Beiträge in Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München 2013 sowie Schmidt Landvermesserinnen, S. 221f.

69 Kremer Regionalforschung, S. 115; vgl. auch Schmidt Landvermesserinnen, S. 222.

70 Exemplarisch seien an dieser Stelle einige Texte genannt, anhand derer das Kaleidoskop musikkulturwissenschaftlicher Ansätze und Reflektionen deutlich wird – auch wenn der Begriff ›Kulturwissenschaft‹ noch nicht mit einem Eintrag in der MGG zu finden ist: Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Hg.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, damals und heute: Internationales Symposium (1998) zum*

Geschichtstheoretisch bewegen wir uns dabei in ›Welten‹, in denen es u. a. um »das Handeln [...] derer, die häufig als ›kleine Leute‹ ebenso vielsagend wie ungenau etikettiert werden«,⁷¹ geht, über die wir uns zusätzliche historische Erkenntnisse fernab der ›Geschichte der Großen‹ erhoffen:

Anglophone new social history, history written in the context of the new social movements concerned with gender, race and sexual orientation, Alltagsgeschichte in Germany, microstoria in Italy and post-Annales cultural history in France all concern themselves with the lives, beliefs and practices of those who had previously been ›hidden‹ from history. And all, to a greater or lesser extent, constitute a departure not just from histories that ignore such populations, but from the sort of economic, social and demographic history, much of it inspired by the Annales, that treated such people as the objects rather than the subjects of history. These new histories explored the values, beliefs and feelings of their subjects and gave their protagonists a degree of agency, whether in the circumstances of the everyday or the extraordinary. The scale and focus of such writing is often small, personal and intimate.⁷²

Übertragen wir diese Überlegungen auf musikgeschichtliches Denken und Musikgeschichtsschreibung, so entstehen Musikgeschichten, die einen ›multi-fokalen‹ Blick auf musikgeschichtliche Phänomene in der Vergangenheit bieten, zu denen auch neue Personenkreise – nicht nur die großen Künstler*innen oder kunstliebenden Herrscher*innen –, unbekannte Musiken – auch fernab des Kanons – und Musikpraxen gehören.

Handelt es sich um einen Gegenstand, der von ›der‹ Forschung als relevant erachtet wird, so liegen derartige Musikgeschichten vor. Sie entstehen über einen längeren Zeitraum hinweg, wenn das ursprünglich singuläre Bild von anderen Seiten beleuchtet und fehlende Aspekte von weiteren Studien ergänzt werden. Ohne dass das jeweilige methodische Vorgehen immer konkret benannt wird,

Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren, Wien 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40), Carolin Stahrenberg, *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik 4) (= Stahrenberg Hot Spots), Melanie Unsel, *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Oldenburg 2011 (Oldenburger Universitätsreden 195), online publiziert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:715-oops-11712> sowie Gesa zur Nieden und Berthold Over (Hg.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical patterns and cultural exchanges*, Bielefeld 2016.

71 Lüdtke *Alltagsgeschichte*, S. 9.

72 John Brewer, *Microhistory and the Histories of Everyday Life*, in: *CAS eSeries 5* (2010), https://www.cas.uni-muenchen.de/publikationen/eseries/cas_eseries_nr5.pdf (Stand: 18. September 2019), S. 3.

gibt es daher inzwischen in vielen Fällen mehrere Geschichten – bisher bezogen sich diese jedoch vor allem auf ausgesuchte Gebiete, wie auf das Schaffen und Wirken einer Künstlerpersönlichkeit, auf Entstehungs- und Entwicklungsfragen z. B. von Gattungen oder Kompositionsweisen sowie auf Institutionengeschichten. Für ›verlorene Residenzen‹ – etwa Hannover und Edinburgh – im 18. Jahrhundert trifft dies allerdings ebenso wenig zu wie für scheinbar wenig interessante Personen, sei es der längst vergessene Hofmusiker oder der ebenso nicht mehr bekannte musizierende Amateur. Das regelmäßig stattfindende – und damit scheinbar ›unspektakuläre‹ – musikalische Leben, das musikalisch Alltägliche, das musikalisch-kulturelle Handeln von vergessenen Musikern an weniger bedeutenden Orten bleibt noch viel zu häufig im Dunkeln oder wird durch eine Art Unter- oder Überbelichtung unscharf bis unkenntlich gezeichnet, obwohl das ›Eine‹, das ›Besondere‹, ohne das ›Andere‹, das ›Normale‹, nicht existiert hätte und auch heute nicht existieren würde.

Bevor wir uns der Übertragung dieser Überlegungen auf die Methodik unserer Studie zuwenden, sei uns ein kleiner Einschub gestattet, da uns eine Frage bei unseren Überlegungen immer wieder umtrieb: Warum wurden die musikgeschichtlichen Zusammenhänge in ›verlorenen Residenzen‹ und die Rolle vergessener Musiker für musikkulturelle Zusammenhänge bisher abseits von regionalbezogener Forschung⁷³ so wenig in den Blick genommen?⁷⁴

Die Gründe dafür zu untersuchen, wäre eine eigene Studie wert, oberflächlich betrachtet sind sie anscheinend vor allem musikhistoriographischer Natur und entstanden überwiegend im 19. Jahrhundert: Sie können in der musikalischen Kanonbildung, dem der Genieästhetik angelehnten Künstlerbild, dem Schaffen einer Vormachtstellung deutscher instrumentaler Kunstmusik und damit einhergehenden Identitätsfragen genauso gefunden werden wie im Entstehen von Kommerzialisierung rund um Kompositionen und Musikveranstaltungen, in der Entwicklung des uns bekannten ›Musikmarktes‹, in der Hierarchisierung von Musiken anhand ihrer Funktion und im musikkulturellen Ausbildungswesen. Kulturelle Praktiken und Denkweisen, die in ihren Ursprüngen bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen, wirken bis heute sowohl in der Musikwissenschaft als auch im ›Musikleben‹ – im Sinne von Rezeption, Praxis und Markt rund um Musiken – fort und sind allgegenwärtig. Eine gleichsam großflächige Reflexion könnte durchaus häufiger erfolgen,

73 Vgl. dazu wieder Edler Musikgeschichte, Kremer Regionalforschung und Kremer MGG.

74 Vgl. dazu auch Heine Musikvereine, S. 4–10, sowie Hinrichsen Geselligkeit, der dieses nicht diskutiert.

was schon Anselm Gerhard im Jahr 2000 feststellte.⁷⁵ Stattdessen werden diese Traditionen vor allem in populärwissenschaftlicher Literatur oder über die Gestaltung von Konzertprogrammen oder Tonträgern weiter fortgeschrieben.⁷⁶

Dieser Umstand und diese Erkenntnisse bestärken uns in unseren Fragen nach Aspekten des »regelmäßig stattfindende[n] – und damit scheinbar »unspektakuläre[n]« – musikalische[n] Leben[s]«⁷⁷ in »der« Vergangenheit. Nun mag man einwenden, dass wir doch gerade in Studien zur Hofkultur oder Institutionengeschichte, in denen Bilder des musikalischen Lebens in einem spezifischen Kontext freilegt werden, unsere Antworten finden könnten.⁷⁸ Dabei bleiben jedoch weiterhin diejenigen Personen unbeleuchtet, die wenig »Bedeutendes« leisteten, wie ein vergessener Hofmusiker oder eine Gruppe von Amateuren, solange sie sich eben nicht im direkten Umfeld eines als wichtig erachteten Künstlers befanden oder weder die Nähe zu einer herausragenden professionell betriebenen musikalischen Institution hatten noch in diesem Kontext durch besonderes musikalisches Handeln auffielen. Dann scheinen sie allenfalls für regionalwissenschaftliche Darstellungen interessant zu sein, wo sie vielleicht Erwähnung finden.

Am ehesten bieten Studien zum Chorwesen – auch vokales Laienmusizieren genannt – Einblicke in diese Welten,⁷⁹ die sich allerdings zeitlich überwiegend im

75 Vgl. Gerhard Kanon.

76 Leider bringen auch Fachverlage immer wieder zusammenhängend gestaltete Musikgeschichten, musikbiographische Handbücher und Komponistenbiographien auf den Markt, die ähnlich traditionell und am Kanon orientiert konzipiert werden.

77 Siehe in dieser Studie S. 35.

78 So wählte beispielsweise Michael Heinemann in seiner Reclam-Musikgeschichte auch das Vorgehen, anhand von kultur- und musikgeschichtlichen Phänomenen, Zeiträume zu charakterisieren; vgl. ders., *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart ³2013 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 19061).

79 Zum Chorwesen vgl. exemplarisch Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke, »*Heil deutschem Wort und Sang!*. Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte. Tagungsbericht 1994, Augsburg 1995 (Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung 1) (= Brusniak Klenke Gesangskultur); Friedhelm Brusniak, *Der Deutsche Sängerbund und das »deutsche Lied«*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 409–421; Andres Briner, *Die Musikstadt und die Schweiz: Zürich als Wiege des Chorgesangs*, in: *Schweizer Monatshefte* e 71 (1991), S. 609–620; Andreas Eckhardt, *Männerchor. Organisation und Chorliteratur nach 1945*, Diss. Universität Mainz 1977, Mainz u. a. 1977; Dietmar Klenke, *Der singende »deutsche Mann«. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon*

19. und 20. Jahrhundert bewegen. Auch Untersuchungen aus den Gender Studies,⁸⁰ solche zum häuslichen Musizieren,⁸¹ zur Salonkultur,⁸² zur Entstehung und Etablierung des europäischen Konzertwesens⁸³ oder zur Idee und Durchführung

bis Hitler, Münster u. a. 1998 (= Klenke Gesangvereine); Loeser Musikgeschichte; Reginald Nettel, *The Oldest Surviving English Musical Club: Some Historical Notes on the Madrigal Society of London*, in: *The Musical Quarterly* 34/1 (1948), S. 97–108.

- 80 Vgl. beispielsweise Susanne Rode-Breyman, *Elisabeth von Calenberg: eine Frau schreibt sich in die Geschichte ein*, in: *Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Günter Katzenberger und Stefan Weiss, Hannover 2006 (Monografien des IfMF 14), S. 27–37 (= Rode-Breyman Elisabeth); Rode-Breyman Gerlach, Rebecca Grotjahn, *Alltag im Innenraum: Die ›Höhere Tochter‹ am Klavier*, in: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008*, hrsg. von Helmut Loos, 4 Bde., Leipzig 2011–2012, Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte (2011), hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, S. 431–441 (= Grotjahn Alltag) sowie Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main – Leipzig 1991.
- 81 Vgl. zum Einstieg in die Thematik neben Grotjahn Alltag die Gedanken von Ludwig Finscher, *Hausmusik und Kammermusik*, in: *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz 2003, S. 79–88.
- 82 Vgl. z. B. Andreas Ballstaedt und Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989; Imogen Fellingner, *Die Begriffe ›Salon‹ und ›Salonmusik‹ in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), S. 131–141; Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991; Beatrix Schiferer, *Salon- und Hausmusik einst und heute am Beispiel von Gisi Höller*, Wien 2000.
- 83 Hier sei u. a. verwiesen auf Jenny Burchell, *Polite or Commercial Concerts? Concert Management and Orchestral Repertoire in Edinburgh, Bath, Oxford, Manchester and Newcastle, 1730–1799*, New York – London 1996 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities) (= Burchell Concerts); Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner (Hg.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920: Institutionnalisation et pratiques*, Berlin 2008 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 11); Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner (Hg.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700 – 1920*, Berlin 2008 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 12); Reinmar Emans und Matthias Wendt (Hg.), *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, Bonn 1990; Gerhard Pinthus, *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des [19.] Jahrhunderts*,

von Musikfesten⁸⁴ setzen bei unserer Thematik an und versuchen, eine ähnlich gestaltete undeutliche Facette von Musikkultur freizulegen. Nur spielen sich auch diese Aspekte des Musiklebens in anderen Bereichen ab, nämlich im ausgesuchten Rahmen bestimmter Kreise, die etwas ›Nachhaltiges‹, etwas die Nachwelt Prägendes entwickelten. Unbeachtet bleiben hingegen diejenigen, die sich aus einem solchen Umfeld herausbewegen und deren alleiniger Zweck das Musizieren mit Instrumenten und das Musik-zu-Gehör-Bringen ist, ohne dass sie damit einen professionellen Hintergrund – sprich: die Sicherung des eigenen Einkommens – verfolgten oder die zwar professionell waren, aber kaum Quellen hinterließen oder durch die Kommunikation mit geschichtlich ›bedeutenden‹ Personen im Gedächtnis blieben.

Dass wir es bei unserer Studie tatsächlich weitestgehend mit Männerwelten zu tun haben, liegt nicht an einer irgendwie gearteten Androzentrisk, sondern an den von uns im Rahmen der Studie untersuchten Lebenswelten⁸⁵ einer Amateurmusikvereinigung und eines Hofmusikers, die sich als nahezu rein männlich herausgestellt haben. Dieses ist ein historischer Befund, der unsere Entscheidungen in unserer Rolle als Forscher-Autor*in geleitet hat.⁸⁶

Baden-Baden 1977; William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London 1975; Susan Wollenberg und Simon McVeigh (Hg.), *Concert life in eighteenth-century Britain*, Aldershot 2004; Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt [u. a.] 2008 (Campus Historische Studien 46).

- 84 Vgl. beispielsweise Peter Csobádi (Hg.), »Und jedermann erwartet sich ein Fest«. *Fest, eater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*, Anif – Salzburg 1996 (Wort und Musik 31); Samuel Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis auf CD-ROM*, Berlin – Kassel 2006 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 168).
- 85 Zum Gebrauch des Terminus' sei verwiesen auf Stefanie Acquavella-Rauch, »Ö entliches Privates: Intelligenzblätter als Zugangsmöglichkeiten zu unbekanntem musikalischen Lebenswelten im 18. Jahrhundert«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – »Musikwissenschaft : die Teildisziplinen im Dialog«*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016, online publiziert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201609063249> (= Acquavella-Rauch Intelligenzblätter), S. 1ff.
- 86 Dabei gibt es z. T. auch Einblicke in musikalische Räume und musikalisches Handeln von Frauen, die aber nicht im Zentrum dieser Untersuchung stehen; vgl. z. B. S. 55, 59, 162, 164, 206, 245, 261, 275f.

Insgesamt schreiben wir auf den folgenden rund 300 Seiten statt *einer* Musikgeschichte vielmehr *vier*, mit denen wir das wissenschaftliche Potenzial verschiedener methodischer Ansätze in der Praxis erproben wollen. So gestalten wir die erste Erzählung über Musikgeschichten in der ›verlorenen Residenz‹ Edinburgh als eine zusammenhängende Geschichte, deren methodische Besonderheit darin besteht, dass wir mikro- und regionalgeschichtliche Aspekte rund um eine ›musiksoziale‹ Gruppe herausarbeiten, in der sich Individuen zum alleinigen Zweck des gemeinsamen Musizierens zusammenschlossen und der Vereinigung dann Eigenständigkeit verliehen.

Dabei legen wir einen besonderen Akzent auf die Einbettung der eigentlichen Thematik in makrohistorische Zusammenhänge, die wir allerdings nicht mit dem mikrohistorischen Kern der Untersuchung verschränken, sondern in einem großen Kapitel vorab schildern. Darin bieten wir fünf Perspektiven an, in denen wir kulturgeschichtliche, politische, wirtschaftliche, geistes- und musikgeschichtliche Facetten näher beleuchten, die zum Entstehen der Musikvereinigung beitragen und zu einem besseren Verständnis des Phänomens führen sollen. Da diese Perspektiven jeweils e i n e n inhaltlichen Themenbereich abdecken, wäre es den Leser*innen theoretisch auch möglich, die eine oder andere wegzulassen. Mikro- und auch alltagsgeschichtliche Aspekte werden durch dieses Vorgehen in größere Zusammenhänge eingebettet, wodurch wir neue Einsichten in ›historische Prozesse‹⁸⁷ vermitteln wollen. In der ersten Erzählung treten wir als Forscher-Autor*in nicht offen in Erscheinung und kommentieren auch unsere Entscheidungen bezüglich der gewählten ›Verbindungsmaße‹ – sprich: Lücken, ›Unbestimmtheits-‹ und ›Leerstellen‹ sowie Fiktion – nicht. Um die Unterschiedlichkeit zwischen der eher traditionellen und einer möglichen neuen Vorgehensweise innerhalb einer Studie praktisch nachvollziehbar zu machen, wird jeder Erzählung eine Erzählweise zugeordnet: Die Musikgeschichte Edinburghs ist folglich stilistisch auf herkömmliche Art und Weise – also ›auktorial‹ – gestaltet.

Der ersten Erzählung mit ihrer in sich geschlossenen Methodik steht die zweite Erzählung über Hannover gegenüber, die wir in größtmöglicher Transparenz im Sinne unserer Überlegungen zum Konzept der Forscher-Autor*in gestaltet haben. In diesem zweiten Teil der Studie verwenden wir daher auch den Pluralis Auctoris Indagatorisque und kommentieren unsere jeweiligen Entscheidungen – teils im Text und teils in den Fußnoten. Ebenso wie auf der darstellerischen Ebene verfolgen wir auch auf methodischer Ebene neue Ansätze,

87 Medick Mikro-Historie, S. 45.

indem wir die hannoversche Erzählung als *drei* einzelne abgeschlossene Musikgeschichten mit *drei* unterschiedlichen methodischen Ansätzen und dadurch *drei* grundsätzlich verschiedenen Perspektiven und Tiefenschärfen zu dem gleichen zeitlichen und geographischen Raum verfasst haben. In den ersten beiden Geschichten verfolgen wir mikro- und individualhistorische Ansätze, die wir mit regionalgeschichtlichen und alltagsgeschichtlichen Fragen kombinieren, um uns musikalisches Leben und Handeln in einer Stadt über vergessene Musiker zu erschließen. All diese Überlegungen leiten uns auch in der dritten Geschichte mit dem Unterschied, dass wir keiner musikgeschichtlich-inhaltlichen Hypothese folgen, sondern die Geschichte ausgehend von einer Quelle erzählen, die wir in bestimmten, dort prominent hervortretenden Bereichen mit weiteren Informationen anreichern.

Für die hannoversche Erzählung wählen wir diesen Ansatz in Abgrenzung zu der Methodik der ersten Erzählung zu Edinburgh, um deutlich zu machen, dass es uns darum geht, den Mehrgewinn historischer Methodik für die Musikhistorie nicht nur theoretisch zu beschreiben, sondern auch in mehreren Beispielen praktisch zu demonstrieren. Dabei stehen insbesondere kleine, scheinbar enge Details – im Sinne von μικρός (mikrós) – im Zentrum,⁸⁸ die sonst in der Musikgeschichtsschreibung als bedeutungslos oder sogar gar nicht wahrgenommen werden und daher wenig Berücksichtigung finden: »Mikro-Historie, das heißt nicht, kleine Dinge anschauen, sondern im Kleinen schauen.«⁸⁹ Mikrogeschichte, die wir als Individual- und Regionalgeschichte in der ersten und der dritten Geschichte der hannoverschen Erzählung betreiben wollen, verbinden wir in der zweiten Geschichte mit Ansätzen der Alltagsgeschichte, indem wir musikgeschichtliche Zusammenhänge über ein »Individuum [...] als Beispiel

88 Vgl. dazu z. B. Alf Lüdtke, *Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie*, in: *Geschichte. Ein Grundkurs*, hrsg. von Hans-Jürgen Goertz, Reinbek 1998 (Rororo. Rowohlt's Enzyklopädie 55576), S. 565ff. oder Medick *Mikro-Historie*; das Thema Alltagsgeschichte hat in der Geschichtswissenschaft seit den 1980er Jahren Einzug gehalten und ist inzwischen derart etabliert, dass es neben derartig angelegten Studien, theoretischen und methodischen Überlegungen auch Reihenpublikationen gibt (vgl. z. B. die ›Quellen zur Alltagsgeschichte der Deutschen‹).

89 Albert Schnyder-Burghartz, *Alltag und Lebensformen auf der Basler Landschaft um 1700. Vor-industrielle, ländliche Kultur und Gesellschaft aus mikrohistorischer Perspektive. Bretzwil und das obere Waldenburger Amt von 1690 bis 1750*, Diss. Basel, Liestal 1992 (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft, Band 43) (= Schnyder-Burghartz *Alltag*), S. 13, vgl. dazu auch Medick *Mikro-Historie*, S. 40.

oder Repräsentant einer Gruppe«⁹⁰ und damit über sein tägliches Erleben erschließen wollen.⁹¹

Dadurch erlangen wir eine »polyphone[...] Vielfalt der Perspektiven und Darstellungsweisen [...] und [schließen] dabei Fragen der Makro-Historie, ja der ›Global-Geschichte‹ durchaus ein[...].«⁹² Dass wir dabei unterschiedliche Geschichten über die scheinbar gleiche Thematik erzählen und es teilweise innerhalb der Erzählung zu inhaltlichen Überschneidungen kommt, ist von uns explizit intendiert, um die Ansätze möglichst gut miteinander vergleichen zu können und unterschiedliche Perspektiven zu einem zeitlich und räumlich klar umrissenen Phänomen darzustellen. Dadurch wollen wir eine »Gefahr [mikrohistorischer Untersuchungen], daß man sich in der Analyse kleiner und kleinster Zusammenhänge verliert, ohne diese an gesamtgesellschaftliche Prozesse zurückzubinden«,⁹³ vermeiden und auf einen Kritikpunkt an dem mikrohistorischen Konzept reagieren.⁹⁴

Mit unserer Studie wollen wir darlegen, wie sich Musikgeschichten in den beiden gewählten ›verlorenen Residenzen‹ in unserem Untersuchungszeitraum⁹⁵ gestalteten, wo Ähnlichkeiten und Unterschiede lagen und welche Rolle dabei aufgeklärtes Denken spielte. Für Hannover zeigen wir dies exemplarisch über einen Protagonisten, den vergessenen Hofmusiker Heinrich Raacke, der sinnbildlich für eine ganze Gruppe von Individuen stehen soll und dem wir ausdrücklich nicht zu einer Art ›Meister‹-Status verhelfen wollen.⁹⁶ In Hannover

90 Wolfgang Hardtwig, *Alltagsgeschichte heute. Eine kritische Bilanz*, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, hrsg. von Winfried Schulze, Göttingen 1994 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1569), S. 19–32; 21.

91 Vgl. dazu auch die Ausführungen auf S. 237f.

92 Medick *Mikro-Historie*, S. 40.

93 Rebekka Habermas, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2002 (Bürgertum Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 14) (= Habermas Bürgertum), S. 13.

94 Vgl. dazu Zorn *Alltagsgeschichte* insgesamt und insb. S. 335.

95 Zeitlich betrachten wir jeweils Ausschnitte aus dem 18. Jahrhundert, denen wir aus methodischen Gründen in der ersten Erzählung zu Edinburgh weiter zurückreichende Hintergründe hinzufügen und die wir in der zweiten Erzählung zu Hannover auf Grund der für die dritte Geschichte relevanten Quellenlage auf den Zeitraum 1750 bis 1789 einschränken.

96 Insofern unterscheiden wir uns auch maßgeblich von der Studie Bernd Koskas zur *Die Geraer Hoapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2013 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik 3).

wurden Hofmusiker aktiv, denen u. a. Einkünfte aus der vorherigen nicht-alltäglichen Arbeit fehlten und die selbständig oder gemeinsam mit Musikliebhabern neue musikalische Wege gingen. In Edinburgh waren es Unternehmungen, die allein auf der Initiative von Musikliebhabern basierten – allen voran eine Gruppe musizierender Amateure, die *Edinburgh Musical Society*, die wir näher untersuchen wollen. Beide Ausprägungen von neuem musikkulturellem Handeln fanden ihren Niederschlag im Musikleben der jeweiligen Stadt und führten zu vielen veränderten musikalischen Welten, von denen wir nur einige in verschiedenen Kontexten exemplarisch aufzeigen können.

Die vier Musikgeschichten, die wir in dieser Studie rund um die beiden ›verlorenen Residenzen‹ und um zwei verschiedene Arten von vergessenen Musikern exemplarisch schreiben, könnten daher inhaltlich, methodisch und darstellerisch auch vollständig andere und viele weitere Formen haben.⁹⁷ Es liegt in der Natur von Musikgeschichtsschreibung, dass wir sie darstellerisch und methodisch anders erzählen und um andere inhaltliche Fragen herum hätten aufbauen können. Wir wollen mit unserem kontrastierenden Vorgehen, das wir durch die Unterteilung des Buches in zwei inhaltlich, methodisch und darstellerisch vollkommen unterschiedliche Erzählungen erreichen, anhand zweier großer Beispielsphären – für die wir bewusst einen stilistischen Bruch inszenieren – auch vor Augen führen, welche Rolle – und welche Macht – den Verfasser*innen von Musikgeschichten zukommt: Wir, die Forscher-Autor*innen, wählen nicht nur die inhaltlichen Schwerpunkte von der Hypothese bis ins kleinste Detail der Aufarbeitung, sondern bedienen uns dafür auch eines bestimmten Methodenspektrums, um zu guter Letzt zu entscheiden, welche Forschungsergebnisse wir auf welche Art und Weise präsentieren. Aber – bitte machen Sie sich selbst ein Bild...!

97 So sei an dieser Stelle auf eine weitere hannoversche Musikgeschichte verwiesen, die die Verfasserin parallel zur Drucklegung dieser Studie publiziert: Acquavella-Rauch Mücke Residenzen.

Erzählung 1: Musikgeschichte und Kontextualisierung – Edinburgh und die *Edinburgh Musical Society* im 18. Jahrhundert

*At Edinburgh the Twentyninth day of March one thousand seven hundred and twenty eight years We the Members of the Musicall Society held weekly, in Mary's Chapell in Niddry's Wynd, [...] Being resolved for our Mutuall Diversion and Entertainment to continue the same, and to render it perpetuall, Have agreed, and do hereby agree, to assemble our selves weekly in the said place for the performance of concerts of Musick as we have already done for these twelve months past, under the following Articles and Regulations, which are hereby declared to be the fundamentall Laws of the Society [...].*⁹⁸

Mit diesen Worten gründeten rund 70 *gentlemen* im Jahr 1728 die *Edinburgh Musical Society*, eine aufgeklärte Vereinigung zum alleinigen Zweck der Musikpflege. In der seit Beginn der Personalunion zwischen Schottland und England im Jahr 1603 ›verlorenen Residenz‹ Edinburgh rief ein bestimmter Kreis der (männlichen) Bevölkerung eine Gesellschaft ins Leben, die als sozialer und institutioneller Ort für die gemeinsame Musikausübung und -rezeption sowie für den gegenseitigen Austausch über musikalische und andere Themen fungierte. Dafür wählten die Initiatoren bewusst eine rechtsverbindliche Organisationsform mit Regularien und Statuten gleich denen einer heutigen Vereinssatzung und traten mit ihren Veranstaltungen und Anliegen in eine relativ exklusive Halb-Öffentlichkeit⁹⁹ der Stadt. Für die nächsten rund 70 Jahre basierte das musikkulturelle Geschehen in der ›verlorenen Residenz‹ auf dieser Institution, was dem von vergessenen Musikern getragenen organisierten instrumentalen Musizieren musikgeschichtlich und musikhistoriographisch eine besondere Konnotation verleiht.

Um dieses Phänomen, das Jahrzehnte später unter anderen Voraussetzungen beispielsweise in Aberdeen¹⁰⁰ und auf dem europäischen Festland beobachtet

98 GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books of the Edinburgh Musical Society, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 1.

99 Zum Begriff der ›Öffentlichkeit‹ vgl. S. 258ff.

100 Vgl. dazu Alexander Walker, *e Aberdeen Musical Society. 1748–1838*, Wiederabdruck des Artikels aus dem *Aberdeen Journal* vom 29. Januar und 6. Februar 1889, Aberdeen 1889.

werden kann,¹⁰¹ beschreiben, verstehen und ein Stück weit auch erklären zu können, reicht es nicht, sich ausschließlich der Musikgesellschaft in einem eng umrissenen Umfeld zuzuwenden.¹⁰² Noch dazu, wo mit schottischer Musik oder Musik in Schottland heute unwillkürlich Klischees wie Dudelsack oder sogenannte Celtic oder Folk music mit Fiddle und Tin Whistle verbunden sind – auch an schottisches Liedgut wird man eventuell denken, aber eher wenig an die Pflege der sogenannten ›klassischen‹ Musik oder an die Verankerung dieser Musik in der Gesellschaft. Erst eine ausführliche Kontextualisierung des Musiklebens von Edinburgh im 18. Jahrhundert, eingebunden in eine Auseinandersetzung mit den städtischen und nationalen – schottischen – Strukturen rund um die vom Verlust des Residenzstatus herbeigeführten Veränderungen, ermöglicht ein tieferes Verständnis der Ereignisse und Phänomene, wie schon Henry George Farmer 1947 in seiner *History of Music in Scotland* feststellte:

A country's art and culture are determined everywhere by social forces [...]. Thus the state of music in 18th century Scotland can only be understood by reference to the prevailing economy in social and political affairs.¹⁰³

Im Folgenden ist es daher auch von besonderer Relevanz, die Hintergründe dieser besonderen Formen musikkulturellen Handelns im 18. Jahrhundert in mehreren Perspektiven zu beleuchten. Den Leser*innen sei allerdings auch freigestellt, bei der Lektüre eigenen Präferenzen zu folgen und sich für die eine und gegen die andere Perspektivierung zu entscheiden.

Einige Einblicke in das schottische Musikleben liefern neben Farmers oben genannter Studie Francis Collinson 1966 mit *e traditional and national music of Scotland*¹⁰⁴ sowie David Johnson 1972 mit *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*,¹⁰⁵ Kenneth Elliott 1975 mit *Music of Scotland 1500–1700*¹⁰⁶ und Roger Fiske 1983 mit *Scotland in music. A European*

101 Vgl. dazu die Studie von Claudia Heine, Heine Musikvereine, den Text von Hans-Joachim Hinrichsen, Hinrichsen Geselligkeit, sowie die Ausführungen von Peter Schleuning, Schleuning Bürger, insb. S. 8–14 und 77–107.

102 Einen derartigen Zugang wählte bereits Jennifer Macleod in ihrer Doktorarbeit: Jennifer Macleod, *e Edinburgh Musical Society. Its Membership and Repertoire 1728–1797*, PhD The University of Edinburgh [unveröffentlicht] 2001 (= Macleod EMS).

103 Henry George Farmer, *A History of Music in Scotland*, Reprint des Erstdruckes von 1947, New York 1970 (= Farmer Music), S. 242.

104 Francis Collinson, *e traditional and national music of Scotland*, London 1966 (= Collinson Music).

105 David Johnson, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, Edinburgh 1972 bzw. ²2003 (= Johnson Music).

106 Kenneth Elliott, *Music of Scotland 1500–1700*, London 1975.

enthusiasm.¹⁰⁷ Dazu kommt neuere Literatur für bestimmte Fragestellungen wie z. B. von Matthew Gelbart zur Unterscheidung von ›Folk‹ und ›Art Music‹¹⁰⁸ und einige nicht publizierte Doktorarbeiten, allen voran Jennifer Macleod zur *Edinburgh Musical Society*,¹⁰⁹ aber auch John L. Cranmer zum Konzertwesen Edinburghs zwischen 1780 und 1830,¹¹⁰ Tinagli Baxter zu italienischer Musik in Edinburgh im 18. Jahrhundert,¹¹¹ Evelyn F. Stell zur Quellenlage von schottischer Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert¹¹² und Karen E. McAulay über schottische Liedsammlungen.¹¹³

In den genannten Betrachtungen sind an diversen Stellen fehlende Zusammenhänge und mangelnde Tiefe festzustellen, wie im Kontext der Erzählung deutlich werden wird, weshalb ein zusammenhängendes Bild rund um Musik und Musikleben in Schottland und Edinburgh im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bisher ein Forschungsdesiderat darstellt. Gerade die für diese Studie interessanten Fragen nach einem musikalischen Netzwerk in Edinburgh, nach dem Anteil von Professionalisierung und der Rolle von vergessenen Musikern für die dortige Musikkultur, nach den Orten der Musikpflege und den dazugehörigen Menschen wurden bisher unzureichend, da allenfalls in Ausschnitten für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beantwortet. Die genannten Forscher-Autor*innen verfolgten stattdessen übergeordnete Ziele, wollten etwa den Weg in ein professionelles Konzertwesen nachvollziehen oder die Relevanz der nationalen und der traditionellen Liedkultur für das schottische Musikleben herausarbeiten. Am ehesten versuchte noch Johnson, ein möglichst umfassendes Bild rund um Musiken in einem Teil Schottlands zu zeichnen, wobei er jedoch in manchen Fällen an der Oberfläche bleibt oder ungenau wird.

Es gilt daher, in den nächsten Kapiteln für den relevanten Zeitraum des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts folgende Fragen zu klären, um die ›verlorene

107 Roger Fiske, *Scotland in music. A European enthusiasm*, Cambridge 1983.

108 Matthew Gelbart, *The Invention of ›Folk Music‹ and ›Art Music‹. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge 2007 (= Gelbart Invention).

109 Macleod EMS.

110 John L. Cranmer, *Concert Life and the Music Trade in Edinburgh c1780–1830*, PhD The University of Edinburgh [unveröffentlicht] 2001 (= Cranmer Concert Life).

111 Tinagli Baxter, *Italian Music and Musicians in Edinburgh c. 1720–1800. A historical and critical study*, PhD University of Glasgow [unveröffentlicht] 1999 (= Baxter Music).

112 Evelyn Florence Stell, *Sources of Scottish Instrumental Music 1603–1707*, PhD University of Glasgow [unveröffentlicht] 1999 (= Stell Music).

113 Karen Elisabeth McAulay, *Our Ancient National Airs: Scottish Song Collecting c. 1760–1888*, PhD University of Glasgow [unveröffentlicht] 2009 (= McAulay Song Collecting).

Residenz, Edinburgh und seine rund um vergessene Musiker strukturierte Musikkultur als Beispiel für ein in der bisherigen Musikgeschichtsschreibung wenig berücksichtigtes Phänomen fernab einer Historiographie der großen Namen und Werke verstehen zu können: Welches waren die relevanten politischen und wirtschaftlichen Hintergründe in Schottland, die gleichsam den Boden für ein derartiges kulturelles Engagement bereiteten? Inwieweit sind diese um soziale und kulturelle Faktoren im Mikrokosmos Edinburgh zu ergänzen? Welche Rolle spielte die Stadt in ihrer baulichen Struktur? Wo sind die musikalischen, aber auch die ideengeschichtlichen und historischen Wurzeln zu verorten? Erst nach der Beantwortung dieser Fragen kann ein im Großen und Ganzen möglichst zusammenhängendes Bild der Verhältnisse rund um die *Edinburgh Musical Society* und das instrumentale Laienmusizieren gezeichnet werden – das natürlich trotz allem von einer vollständigen Rekonstruktion weit entfernt sein wird.

Schottland und Edinburgh – Zu den Hintergründen und Kontexten der Musikkultur einer ›verlorenen Residenz‹

For that is the mark of the Scots of all classes: that he stands in an attitude towards the past unthinkable to Englishmen, and remembers and cherishes the memory of his forebears, good or bad; and there burns alive in him a sense of identity with the dead even to the twentieth generation.¹¹⁴

Was Robert Louis Stevenson in diesem Zitat beschreibt, ist eines der wesentlichen Charakteristika Schottlands – oder vielmehr: ›der‹¹¹⁵ Schotten –, nämlich ihre nationale Identität. Verstanden als soziale Identität¹¹⁶ kommt dem Nationalgefühl seit Jahrhunderten eine große Bedeutung im Selbstkonzept der Bewohner Schottlands zu: Die besondere Liebe zu dem rauen und z. T. wilden Land mit seinen harten Lebensbedingungen und der Stolz, sich im Laufe der vergangenen Jahrhunderte in einer über weite Gebiete unwirtlichen Natur behauptet und dennoch Wesentliches zu den Künsten und Wissenschaften beigetragen zu haben, vermischt sich mit der Erinnerung an zahlreiche Kämpfe, in denen die Schotten ihr Land verteidigten bzw. verteidigen mussten, und

114 Robert Louis Stevenson, *Weir of Hermiston*, online-Edition auf <http://robert-louis-stevenson.classic-literature.co.uk/weir-of-hermiston/ebook-page-25.asp> (Stand: 3. September 2019), S. 25.

115 An dieser Stelle sei vermerkt, dass es hier natürlich nicht um die Beschreibung von Stereotypen gehen soll, sondern Bezeichnungen wie ›die Schotten‹ im vollen Bewusstsein um die Unterschiedlichkeit der einzelnen Individuen sowie der eigentlich zu differenzierenden Gruppen lediglich der Verständigung dienen.

116 Henri Tajfel formulierte als Ergebnis diverser psychologischer Studien bereits im Jahr 1982, dass die soziale Identität eines Individuums »sich aus seinem Wissen um seine Mitgliedschaft in sozialen Gruppen und aus dem Wert und der emotionalen Bedeutung ableitet, mit der diese Mitgliedschaft besetzt ist.«; Henri Tajfel, *Gruppenkonkurrenz und Vorurteil*, Bern u. a. 1982, S. 102. Basierend auf dieser Annahme, dass Menschen u. a. durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Gruppen nach einer positiven Selbsteinschätzung streben, entwickelten Henri Tajfel und John C. Turner 1986 – vgl. Henri Tajfel und John C. Turner, *Die soziale Identitätstheorie der Intergruppenbeziehung*, in: *Psychologie der Intergruppenbeziehungen*, hrsg. von Stephen Worchel und William G. Austin, Chicago 1986, S. 7–24 – die *soziale Identitätstheorie der Intergruppenbeziehung*, die zur Grundlage weiterer Gruppentheorien wie der Selbstkategorisierungstheorie wurde; vgl. John C. Turner u. a., *Rediscovering the social group. A Self-Categorization Theory*, New York 1987.

an die Geringschätzung, die ihnen bei ihrer Lage am Rande Europas immer wieder zuteil wurde. Je mehr sie ihre Unabhängigkeit als bedroht empfanden – was mindestens seit dem 16. Jahrhundert der Fall war –, umso stärker entwickelte sich die Relevanz, die der eigenen Nation als Identitätsträger einer sozialen und regionalen Gruppe zukam.

Außerhalb des englischsprachigen Kulturraumes wird mit Schottland heute oft nicht viel mehr verbunden als die medial verarbeiteten Geschichten um William Wallace und Robert the Bruce,¹¹⁷ Maria Stuart oder Rob Roy MacGregor.¹¹⁸ Der Dudelsack steht als Symbol für die Musikkultur Schottlands – Whisky und Wolle, gewebt zu einem der als traditionell empfundenen Karomuster, gelten als typisch schottische Erzeugnisse. Eine tiefere Beschäftigung mit dem Land und seinen Bewohnern erfolgt vielleicht bei einem anstehenden touristischen Besuch z. B. der Highlands oder des Edinburgh Festival *Fringe*. Dass damit der schottischen Kultur und Geschichte nicht ausreichend Tribut gezollt wird, braucht kaum erwähnt zu werden.

Im Commonwealth stellt sich dies etwas anders dar, da gerade im 19. Jahrhundert viele Schotten in die Kolonien und Dominions – vor allem nach Amerika, Südafrika, Australien und Neuseeland – auswanderten und sich ihre nationalen Traditionen bewahrten. Insbesondere das Verhältnis zu England begünstigte unter den Auswanderern ebenso wie in Schottland selbst ein Vergangenheitsbewusstsein, das die vielzitierte ›schottische Seele‹ über Jahrhunderte herausbildete und prägte – und auch in der neuen Heimat präsent blieb. Die beiden Regionen Britanniens ähneln sich zwar in Vielem und bilden von außen betrachtet einen Kulturraum, auf der Detailebene – sei es beim Essen,¹¹⁹

117 Ein verzerrtes Bild der schottischen Geschichte des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts entstand u. a. durch den Film *Braveheart* aus dem Jahr 1995, in dem beide Charaktere unter Beugung diverser historischer Fakten um die Freiheit Schottlands kämpften.

118 Ebenfalls aus dem Jahr 1995 stammt der Film *Rob Roy*, in dem die Freiheitsliebe der Schotten ebenfalls mit mangelnder historischer Authentizität personifiziert wurde durch die Figur Rob Roy MacGregor.

119 So waren die Nationalgerichte Schottlands – *porridge* und *haggis* – stetiges Ziel englischen Spotts – beispielsweise ist in Samuel Johnson, *Dictionary of the English Language*, London 1755 unter dem Begriff Hafer – der Grundlage von *porridge* – zu lesen: »A grain, which in England is generally given to horses, but in Scotland supports the people.«; online verfügbar unter: <http://www.bl.uk/learning/langlit/dic/johnson/oats/oats.html> (Stand: 12. September 2019). Weltweite Berühmtheit hingegen erlangten der schottische Whisky ebenso wie *shortbread*. Bei den kulinarischen

in der Sprache, in Religion, Recht oder Verwaltung sowie in der Musik – werden jedoch schnell die jeweiligen historisch begründeten Eigenarten deutlich. Im Kern ist ›die‹ nationale Identität seit dem frühen 18. Jahrhundert geprägt von der Ambivalenz, einerseits eben schottisch zu sein und sich andererseits als Briten zu fühlen. Was dies als Hintergrund für die eingangs beschriebenen musikkulturellen Besonderheiten in Edinburgh bedeutete und wie vielfältig der Ursprung dieser Ambivalenz ist, soll in diesem Kapitel anhand von fünf verschiedenen Perspektiven aufgezeigt werden: kulturgeschichtlich, über politische Großereignisse, anhand der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen, mittels einer Untersuchung der Urbanität sowie aus einer eher generell musikkulturellen Perspektive.

Perspektive 1: ›Scotland the Brave‹ – Eine kulturgeschichtliche Annäherung

Scotland gained its early national identity from victory – and defeat – on the battle field rather than through the vigour of its political institutions.¹²⁰

Schon der Ursprung des Wortes Identität (von lateinisch *idem* der- oder dasselbe bzw. das Gleiche) weist auf den Bedeutungskontext hin. Als viel diskutiertes Gruppenkonzept entsteht die Identität einer Gruppe durch Abgrenzung von anderen und der Entwicklung eigener ›Besonderheiten‹ und Eigenarten, eigener Traditionen, Sitten und Wertesysteme und schlicht durch Wahrung, Verteidigung oder Erwerbung eigener Güter und Besitztümer.¹²¹ Auf Schottland traf dies über lange Zeit doppelt zu: zum einen auf nationaler Ebene gegenüber anderen Staaten – vor allem gegenüber England – und zum anderen innerhalb des Landes zwischen den Bewohnern der *Highlands* und denen der *Lowlands*. Hew Strachan kennzeichnet diese beiden Gruppen – absichtlich überspitzend und die Kategorien des britischen Kolonialismus¹²² anwendend – aufgrund ihres Hanges zum Kämpferischen als »martial races«¹²² und schreibt

Gemeinsamkeiten wie etwa dem *full breakfast* wird wiederum großer Wert auf die Betonung der regionalen Unterschiede gelegt.

120 Hew Strachan, *Scotland's Military Identity*, in: *Scottish Historical Review* 85/2 Nr. 220 (2006), S. 315–332 (= Strachan Identity); 315.

121 Hier sei erneut auf Tajfels und Turners *social identity theory of intergroup behavior* oder auf die Selbstkategorisierungs-Theorie von John C. Turner, Michael A. Hogg, Penelope J. Oakes, Stephen D. Reicher und Margaret S. Wetherell verwiesen.

122 Strachan Identity, S. 316.

they were northern, not southern; they came from the mountains, not from the plains; they were rural peoples, not urban. According to this sort of typology the Scottish Highlander was a natural fighter [...]. The Lowlander, preoccupied with commerce and industry, with law and learning, was not.¹²³

Trotz dieser extremen Vereinfachung sind damit einige grundlegende Unterschiede genannt – nicht berücksichtigt sind wesentliche weitere, nämlich Musik, Sprache und Religion. Eine kulturgeschichtlich bedeutende Basis der kulturellen Eigenständigkeit sowie ›der‹ Identität einer sozialen Gruppe ist das Kommunikationsmedium Sprache. England und Schottland gehören nur auf den ersten Blick zu einem – dem englischen – Sprachraum: Neben schottischem Gälisch in den Highlands spielte bis ins 18. Jahrhundert vor allem *Scots* eine wesentliche Rolle, eine westgermanische Sprache, die sich seit dem 14. Jahrhundert in Lowland-Schottland aus dem altenglischen Dialekt *Old Northumbrian* entwickelt hatte.¹²⁴ Aufgrund der sich lange haltenden Ansicht, »that Scots is merely ›English with a Scottish accent«¹²⁵ erhielt es erst 2000/2001 durch die britische Regierung offiziell den Status einer eigenen Sprache.¹²⁶ Noch – oder besser: erneut – im 18. Jahrhundert ist *Scots* in diversen schriftlichen Quellen – u. a. in zahlreichen Liedern¹²⁷ – nachzuweisen, in der Wissenschaft und im für die Öffentlichkeit bestimmten Schriftgut kam es seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts jedoch zu einer fortschreitenden Anglizierung – vorangetrieben durch Adel und

123 Ebd., S. 316.

124 Vgl. den »family tree of Scots« in Abbildung 1 bei Caroline Macafee, *Introduction*, in: dies., *A History of Scots to 1700*, online publiziert unter: <http://www.dsl.ac.uk/about-scots/history-of-scots/> (Stand: 3. September 2019) (= Macafee Introduction).

125 Charles Jones, *Editor's Preface*, in: *Edinburgh History of the Scots Language*, hrsg. von dems., Edinburgh 1997, S. vii–viii; vii.

126 Am 27. März 2001 wurde die Anerkennung der *European Charter for Regional or Minority Languages*, die am 5. November 1992 in Straßburg gezeichnet und am 1. März 1998 ratifiziert wurde – vgl. <http://conventions.coe.int/treaty/en/Treaties/Html/148.htm> (Stand: 3. September 2019) –, durch Großbritannien ratifiziert, wodurch der Status von *Scots* als eigene Sprache bestätigt wurde: »b) The United Kingdom declares, in accordance with Article 2, paragraph 1 of the Charter that it recognises that Scots and Ulster Scots meet the Charter's definition of a regional or minority language for the purposes of Part II of the Charter«; *List of declarations made with respect to treaty No. 148. European Charter for Regional or Minority Languages*, <http://conventions.coe.int/treaty/Commun/ListeDeclarations.asp?NT=148&CM=1&DF=&CL=ENG&VL=1> (Stand: 3. September 2019). Vgl. auch die Ausführungen von Caroline Macafee in Macafee Introduction.

127 Vgl. diverse Beispiele aus den frühen Liedsammlungsdrucken etwa Allan Ramsays *Tea Table Miscellany*, das erstmals 1724 erschien; Allan Ramsay, *Tea Table Miscellany: or A Collection of Choice Songs, Scots & English*, 4 Bde., Edinburgh 131762 (= Ramsay Tea Table).

Klerus,¹²⁸ womit vermutlich die Auswirkungen der Reformation, die britischen Einheitsbestrebungen seit der *Union* von England und Schottland (1707) und die Ansätze der Aufklärung zum Ausdruck kamen.¹²⁹

Schottische Nationalkultur und Scottish song

Einen der ersten Schritte in die Richtung, die Sprache wieder – wie im 15./16. Jahrhundert – in literarischen Kontexten zu verwenden,¹³⁰ unternahm James Watson, als er 1706 bis 1711 drei Bände mit Gedichten in *Scots* veröffentlichte, die *Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems*, die in der gleichen Tradition zu sehen sind wie die kurze Zeit später entstehenden Liedsammlungen.¹³¹ Es handelt sich dabei um ein Phänomen, wie es seit Ende des 18. Jahrhunderts – also wieder mit der im Zusammenhang mit den Gründungen musikalischer Gesellschaften angesprochenen zeitlichen Verzögerung – auch für die deutschsprachigen Länder festgestellt werden kann: die romantisierende Rückbesinnung auf die ländliche Liedkultur der eigenen Nation, oder vielmehr: das romantisierende Schaffen einer Liedkultur, die für bestimmte Kreise zum neuen Kern eines eigenen Nationalgefühls bzw. für andere zum Ausdruck eines (nationalen) Sehnsuchtsortes wurde. Vielfach ist in der Literatur – man denke z. B. an die Arbeiten von Matthew Gelbart,¹³²

128 Vgl. die Unterkapitel ›8.3.2 Social factors‹, ›8.3.3 Genre‹ und ›8.3.4 Printing‹ in Caroline Macafee, *Chronological, genre and regional variation*, in: dies., *A History of Scots to 1700*, online publiziert unter: <https://dsl.ac.uk/about-scots/history-of-scots/chronology/> (Stand: 3. September 2019) (= Macafee Variation).

129 Charles Jones beschreibt dies folgendermaßen (Charles Jones, *Phonology*, in: *Edinburgh history of the Scots language*, hrsg. von dems., Edinburgh 1997, S. 265–334; 267): »One of the defining characteristics of the Enlightenment lay in its sustained and persistent attempt to achieve a state of national linguistic hegemony. Regional and socially unacceptable forms of pronunciation, and indeed grammatical forms of in general, were proscribed, and every possible effort was made to establish linguistic uniformity and conformity.«

130 *Scots* existiert bis heute primär als gesprochene Sprache und blieb vor allem mit einem eigenen Vokabular präsent. Grammatische Besonderheiten gingen seitdem zurück; vgl. das Unterkapitel ›8.3.1 Overall trends‹ in: Macafee Variation sowie David Muriison, *Die Guid Scots Tongue*, Edinburgh ²1978, S. 5ff.

131 Michael Fry, *Edinburgh. A History of the City*, London ²2010 (= Fry Edinburgh), S. 169, 209; vgl. auch in dieser Studie Fußnote 322.

132 Matthew Gelbart, *Allan Ramsay, die Idee von ›Scottish Music‹ and the Beginnings of ›National Music‹ in Europe*, in: *Eighteenth Century Music* 9/1 (2012), S. 81–108 (= Gelbart Ramsay).

Karen McAulay,¹³³ Dave Harker,¹³⁴ Claire Nelson¹³⁵ oder Francis Collinson¹³⁶ – über die Entstehung ›des‹ *Scottish song* geschrieben worden. Inzwischen ist sich die Forschung darüber einig, dass es sich bei dem damit gemeinten Repertoire um eine Mischung aus

- a) nachträglich komponierten,
- b) bereits vorliegenden und textlich veränderten sowie
- c) an der mündlichen Tradition orientierten schriftlich fixierten *songs*

handelt. Morag J. Grant charakterisiert dies wie folgt: »In many ways, what happened in Scotland in the eighteenth and early nineteenth centuries is a prime example of what has been called ›the invention of tradition‹.«¹³⁷ Darüber waren sich zumindest einige der Herausgeber der großen Welle von Publikationen ebenfalls bereits bewusst, mit denen *Scottish songs* seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – seit James Watsons *A Choice Collection of Comic and Serious Scottish Poems* (1706–1711) – über einen Zeitraum von rund 90 Jahren in mehr als 60 Sammlungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.¹³⁸ Im Vorwort seiner zweibändigen *Tea Table Miscellany: or A Collection of Choice Songs* aus dem Jahr 1724, die über die nächsten 60 Jahre achtzehn Mal wieder aufgelegt und dabei auf vier Bände erweitert werden sollte,¹³⁹ weist Allan Ramsay seine Leserschaft darauf hin, dass sie eine Zusammenstellung von Neudichtungen und von alten, von ihm ›bereinigten‹ Liedern vor sich hätten:

133 McAulay Song Collecting.

134 Dave Harker, *Fakesong. The Manufacture of British ›Folksong‹ 1700 to the Present Day*, Milton Keynes – Philadelphia 1985 (= Harker Fakesong).

135 Claire Nelson, *Tea-table miscellanies. The development of Scotland's song culture, 1720–1800*, in: *Early Music* 28/4 (November 2000), S. 597–618 (= Nelson Tea-table miscellanies).

136 Collinson Music.

137 Morag J. Grant, *Invented tradition or old acquaintance? Scottishness and Britishness in the 19th century reception of Auld Lang Syne*, in: *Music and the Construction of National Identity in the Nineteenth Century*, hrsg. von Beat A. Föllmi, Nils Grosch und Mathieu Schneider, Baden-Baden – Bouxwiller 2010 (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 98), S. 81–89; 82.

138 Vgl. den Versuch einer Auflistung der zahlreichen Sammlungen bei Paul F. Moulton, *Imagining Scotland in Music. Place, Audience, and Attraction*, Florida State University PhD 2008 (Typoskript) (= Moulton Scotland in Music), Appendix A, S. 212–220.

139 Vgl. Moulton Scotland in Music, Appendix B, S. 221f.

My being well assured, how acceptable new words to known tunes would prove, engaged me to the making verses for above sixty of them, in this and the second volume: about thirty more were done by some young gentlemen, who were so well pleased with my undertaking, that they generously lent me their assistance; and to them the lovers of sense and music are obliged for some of the best songs in the collection. The rest are such old verses as have been done time out of mind, and only wanted to be cleared from the dross of blundering transcribers and printers [...].¹⁴⁰

In den ersten beiden Bänden ist denn auch mehrheitlich mittels eines Buchstaben-codes vermerkt, welcher Herkunft – laut Herausgeber – das jeweilige Lied war.¹⁴¹ Abbildung 1 zeigt, wie Ramsay zwischen *songs*, die »new words by different hands« oder unbekannte Autoren haben und zwischen »old songs« und zwischen »old songs with additions« differenzierte.¹⁴²

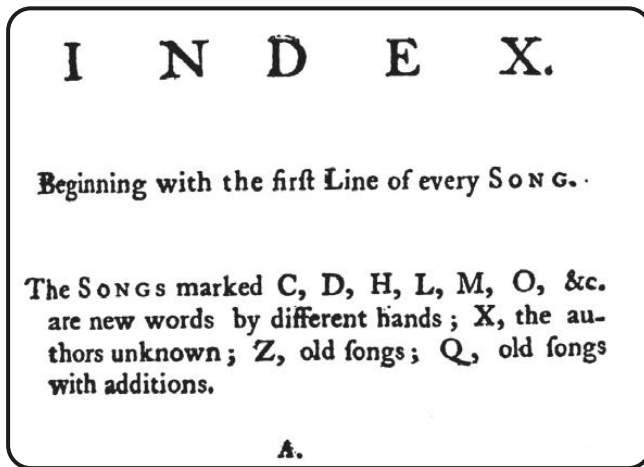


Abb. 1 Zuordnungsanleitung für die Herkunft einzelner *songs* in Allan Ramsays *Tea Table Miscellany: or A Collection of Choice Songs*¹⁴³

140 Vgl. Ramsay Tea Table, S. vif.

141 Auf das Verwenden dieses Codes weist ebenfalls Steve Newman hin, vgl. ders., *Scots Songs of Allan Ramsay. ›Lyrick‹ Transformation, Popular Culture, and the Boundaries of the Scottish Enlightenment*, in: *Modern Language Quarterly* 63/3 (September 2002), S. 277–314 (= Newman Scots Songs); 287.

142 Ramsay Tea Table, S. xi.

143 Ebd.

Bei einer Durchsicht der Sammlung fällt sehr schnell auf, dass Ramsay keine Noten abdruckte, was verwundern mag: Er gab *songs* heraus, philosophierte sogar über ihre Herkunft, präsentierte aber nur Gedichte?

Man fühlt sich sogleich an Clemens Brentanos und Achim von Arnims *Des Knaben Wunderhorn* (Heidelberg 1806 bis 1808) erinnert. Im Gegensatz dazu fügte Ramsay jedoch einzelnen *songs* die Informationen bei, zu welchen Melodien sie gehörten. Beispielsweise sollten »old songs«¹⁴⁴ wie *Scornfu' Nancy*,¹⁴⁵ *Maggie's Tocher*¹⁴⁶ oder *Altho' I be but a country-lass*¹⁴⁷ »To its ain tune«¹⁴⁸ gesungen werden, während Neudichtungen wie *e Faithful Shephard* oder *e Bonny Scot* mit der Angabe eines passenden alten *tunes* versehen wurden: Der erstgenannte *song* sei also »To the tune of, *Auld lang syne*«¹⁴⁹ und der zweite »To the tune of, *e boatman*«¹⁵⁰ zu singen. Dazu kommen *songs* ohne Melodiezuweisung und in den späteren Auflagen auch Abdrucke von Arien aus den beiden Erfolgsstücken *e Gentle Shepherd* (1725) von Ramsay selber und *e Beggar's Opera* (1728) von John Gay.¹⁵¹

Aus diesem Befund können bereits einige Erkenntnisse abgeleitet werden: Ramsay geht in der Mitte der 1720er Jahre – offenbar erfolgreich – davon aus, sich eines Repertoires an *songs* bedienen zu können, das gerade den potentiellen Käufern der *Tea Table Miscellany* so selbstverständlich vertraut und wahrscheinlich Teil ihres Alltags war, dass er sie nicht abdrucken musste. Der Rezipientenkreis bestand u. a. aus den Damen der *gentry* und *upper-class*, die er in seinem Vorwort ansprach und die diese *songs* anscheinend bei Treffen

144 Ebd.

145 Ebd., S. 20ff.

146 Ebd., S. 26ff.

147 Ebd., S. 169ff.

148 Z. B. ebd., S. 26 oder 169.

149 Ebd., S. 11f.

150 Ebd., S. 18f.

151 Mit dem äußerst erfolgreichen Stück *e Gentle Shepherd* ebnete Ramsay einer Tradition des pastoralen Musiktheaters den Weg, wie sie beispielsweise seit Jean-Jacques Rousseaus *Le Devin du village* (1752) aus Frankreich bekannt ist. Die wirkliche Bedeutung des Stückes für das Musiktheater scheint derzeit noch ein Forschungsdesiderat zu sein. Verschiedene Schriften schottischer Autoren aus späterer Zeit – etwa von James Beattie (*Essay on Poetry and Music, as they affect the mind*; verfasst 1762) – zeigen die geistige Nähe der Rousseau'schen und ›der‹ schottischen Sicht auf die Funktion von Musik; vgl. zu Letzterem Nelson Tea-table miscellanies, S. 604.

verschiedener Art sangen. Ramsay publizierte vor *Tea Table Miscellany* neben weiteren kleineren Sammlungen auch leicht erschwingliche Drucke einzelner *poems*, die guten Absatz fanden.¹⁵² Woher wusste Ramsay aber um die Marktlücke?

Dazu trugen sicherlich vor allem zwei Umstände bei: Zum einen war Ramsay spätestens seit 1710 Perückenmacher in Edinburgh und betrieb ein erfolgreiches Geschäft in der dortigen Hauptstraße, der *Highstreet* – »at the sign of the Mercury, opposite to Niddry's wynd«¹⁵³ –, wodurch er mit den einschlägigen Kreisen der Stadt in Kontakt stand.¹⁵⁴ Zum anderen nahm er seit den 1710er Jahren regen Anteil am sozialen Leben der Stadt, indem er beispielsweise Mitglied in verschiedenen der neu entstehenden *clubs* – etwa dem *Easy Club* – wurde. Seine Hochzeit 1712 mit Christian [sic!] Ross, Tochter eines der Stadtschreiber, öffnete ihm weiteren Zugang zu den sich gerade neu etablierenden Führungskreisen Edinburghs.¹⁵⁵ In der Folgezeit begann er seine Tätigkeit als Verfasser und Herausgeber von schottischen *poems* und *songs*, zog 1725 mit seinem Geschäft in die zentral in der Mitte der Highstreet gelegenen Räume des früheren *London Coffee House* und etablierte dort wenig später – wenn man seinen frühen Biographen Glauben schenken mag – eine, vielleicht sogar *die* erste Leihbibliothek Großbritanniens.¹⁵⁶ Zu Recht kann also davon ausgegangen werden, dass Ramsay die Kreise potentieller Käufer*innen derartiger Drucke sehr gut einschätzen und durch seine zahlreichen Kontakte den Verkauf positiv beeinflussen konnte. So dürfte ihm mehr als bewusst gewesen sein, dass

[m]iddle-class and aristocratic women, of course, often sang as one of their accomplishments, which made them a natural market for Ramsey's songbooks. [...] Ramsey was obviously filling a need by publishing songbooks for respectable women to sing from,

152 Viel zitiert wurde bereits die Aussage des wohl ersten Ramsay-Biographen George Chalmers, die daher erneut wiederholt werden soll: »In this form, his poetry was at that time attractive: and the women of Edinburgh were wont to fend out their children, with a penny, to buy ›Ramsay's last piece.«; George Chalmers, *The Life of Allan Ramsay*, in: *The Poems of Allan Ramsay*, 2 Bde., London 1800, Bd. 1, S. xivf.

153 George Chalmers und Alexander Fraser Tytler Woodhouselee (Hg.), *The Works of Allan Ramsay. With life of the author by George Chalmers; and an essay on his genius and writings by Lord Woodhouselee*, 3 Bde., London – Edinburgh – Dublin 1851 (= Chalmers Woodhouselee Ramsay), Bd. 3, S. 216.

154 Vgl. Newman Scots Songs, S. 283.

155 Doch zu diesen Zirkeln an anderer Stelle, S. 95f. und 99–102, mehr.

156 Vgl. Chalmers Woodhouselee Ramsay, S. 220 sowie Newman Scots Songs, S. 281.

books with ›innocently merry‹ song texts from which all ribaldry had been purged, that could be sung to the lovely, old, familiar melodies.¹⁵⁷

Das Abdrucken von Noten schien für das anvisierte Publikum zunächst nicht nötig zu sein. Diese erscheinen erst parallel zu William Thomsons *Orpheus Caledonius*¹⁵⁸ – einer weiteren *song collection*, die Thomson sehr zu Ramsays Missfallen¹⁵⁹ aus dessen *Tea Table Miscellany* zusammengestellt und mit Noten versehen hatte. Inwieweit Ramsay auf diese Konkurrenz reagierte, indem er das Bändchen von Alexander Stuart mit dem Titel *Musick for Allan Ramsay's collection of 71 songs*¹⁶⁰ veranlasste, kann auf Grund von Datierungsschwierigkeiten nicht genau festgestellt werden.¹⁶¹ Die drei Publikationen – Ramsays *Tea Table Miscellany*

157 Ruth Perry, › *e Finest Ballads*‹: *Women's Oral Traditions in Eighteenth-Century Scotland*, in: *Eighteenth-Century Life* 32/2 (Frühjahr 2008), S. 81–97; 86. Perry bemerkte ferner an derselben Stelle: »Ramsey's appeal to women in the dedication to the *Tea-Table Miscellany* was a natural outgrowth of his earlier customer base for the single-sheet street ballads that he published while still a wigmaker. [...] As Sigrid Rieuwerts has explained, the *Tea-Table Miscellany* ›was simply the de-luxe edition of the songs sold for a couple of pence individually.‹ (32 [= Henry B. Wheatley, *Einleitung*, in: Thomas Percy: *Reliques of Ancient Poetry* [1765], 3 Bde., London 1886–87, Reprint New York 1966, Bd. 1, S. xlviif.; Anm. d. Autorin]) on the street, but bound together now and marketed for the higher end in booksellers' shops. Women bought his verses in the cheap broadside format because they contained romantic, historical, newsworthy, or scandalous stories; they were the true romance magazines of the day. They could also be useful for teaching children to read. With their woodcut illustrations, they could be pasted on the walls of a cottage for decoration or as *aides memoires* for singing.« Die Beweisführung und belegende Quellen zu dieser Aussage fehlen leider sowohl bei Ruth Perry als auch bei Sigrid Rieuwerts; Sigrid Rieuwerts, *Allan Ramsay and the Scottish Ballads*, in: *Aberdeen University Review* 58 (1999), S. 29–41.

158 William Thomson, *Orpheus Caledonius*, 1. Aufl. 1725, London ²1733 (= Thomson Orpheus).

159 Ramsay *Tea Table*, S. viiif.

160 Alexander Stuart, *Musick for Allan Ramsay's collection of 71 songs*, 6 Bde., Edinburgh o. J. (= Stuart *Musick*); das Exemplar des Irvin Department of Rare Books and Special Collections, University of South Carolina, SC 29208 (Signatur: Rare PR 1187 .R3 1720z) ist online verfügbar unter: <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/rbc/id/2929> (Stand: 19. September 2019).

161 Vgl. zu Hintergrund und Datierung des Bändchens: Kirsten McCue, *Musick for Allan Ramsay's 71 Scots Songs. An Introductory Essay*, <http://library.sc.edu/digital/collections/ramsaysg-mccue.html#ref-4> (Stand: 6. Januar 2015) (= McCue Essay); aktuell ist dieser Essay auf der zu dem Digitalisat des Bands gehörigen Seite der University of

und die dieser hinzugefügte *Musick for Allan Ramsay's collection* sowie Thomsons *Orpheus Caledonius* – haben zwar aufgrund des ›Plagiats‹ von Thomson den gleichen Inhalt, unterscheiden sich aber in ihrer Aufmachung deutlich, wie Abbildung 2 und 3 zeigen.



Abb. 2 *Muirland Willie* – Auszug aus Allan Ramsays *Tea Table Miscellany* (links) und aus *Musick for Allan Ramsay's collection* (rechts)¹⁶²

Thomson richtete sich mit seinem mehrfarbigen Druck an ein wohlhabenderes Publikum, dem Subskriptionsverzeichnis¹⁶³ kann entnommen werden, dass zu seinen Rezipienten neben dem britischen – schottischen und englischen – Hochadel vor allem Angehörige der *gentry* und der *higher middle-classes* gehörten, wie schon Moulton feststellte.¹⁶⁴ In diesen Reihen finden sich nicht nur Allan

South Carolina nicht mehr einsehbar (<https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/rbc/id/2929>; Stand: 4. September 2019), obwohl die Autorin auf ihrer Website weiterhin auf die Publikation verweist (<https://www.gla.ac.uk/schools/critical/staff/kirsteenmc-cue/#/publications,articles>; Stand: 4. September 2019).

162 Ramsay *Tea Table*, S. 7, sowie Stuart *Musick*, S. 14, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Irvin Department of Rare Books and Special Collections, University of South Carolina, SC 29208; vgl. <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/rbc/id/2954> (Stand: 19. September 2019).

163 Moulton fasst bezüglich der Subskribenten zusammen (Moulton *Scotland in Music*, S. 62): »They purchased 292 copies, covering his costs before the work was printed. For the second edition (1733) there were 598 subscribers, who purchased a total of 693 books before printing.«

164 Moulton *Scotland in Music*, S. 78–81.

Ramsay, sondern auch »The Musick-Society at Edinburgh, 10 sets«¹⁶⁵ sowie diverse Persönlichkeiten, die zur aufgeklärten neuen Führungselite Edinburghs zählten und aus dem Kontext der *Musical Society* bekannt sind.


XXVII.
Muirland Willie.

HArken, and I will tell you how
Young Muirland *Willie* came to woo.
Tho' he could neither say nor do ;
The Truth I tell to you.
But ay he cries, whate'er betide,
Maggy I fe ha'e her to be my Bride,
With a fal, dal, &c.

On his gray Yad as he did ride,¹
With Durk and Pifto! by his side,
He prick'd her on wi' meikle Pride,
Wi' meikle Mirth and Glee.
Out o'er yon Moss, out o'er yon Muir,
Till he came to her Dady's Door,
With a fal, dal, &c.

Goodman, quoth he, be ye within,
I'm come your Doghter's Love to win,
I care no for making meikle Din ;
What Anſwer gi' ye me ?

Muirland Willie



Harken and I will tell you how young Muirland
Willie came to woo, tho' he could neither say nor
do, the truth I tell to you. But ay he cries, what
e'er betide, *Maggy* I fe ha her to be my Bride. *With a*
fal de dal dal dal dal de rai dal la la rai la
la dal dal dal

Abb. 3 *Muirland Willie* in William Thomsons *Orpheus Caledonius*, S. 56 und plate 27¹⁶⁶

Nun könnte man aus dem breit gefächerten Klientel schließen, dass Thomsons *Orpheus Caledonius* die bekanntere Sammlung der beiden werden würde. Auch die Tatsache, dass das Büchlein *Musick for Allan Ramsay's collection of 71 songs* offenbar wenig verbreitet wurde, könnte darauf hindeuten.¹⁶⁷ Nimmt man jedoch die Auflagenzahl und damit allein die schiere Quantität der Verbreitung von Ramsays *Tea Table Miscellany* als Maßstab, wird deutlich, dass dem nicht so

165 Thomson *Orpheus*, S. [x].

166 Ebd., S. 56 und plate 27; Text- und Musikseiten haben eine separate Zählung, obwohl sie nebeneinander angeordnet sind.

167 Vgl. dazu McCue Essay.

war, erlebte doch die Sammlung allein bis zum Jahr 1762 dreizehn Auflagen, bei denen es Ramsay nicht notwendig erschien, das ursprüngliche Konzept einer Veröffentlichung ohne Noten zu verändern. Kirsten McCue geht ferner davon aus, dass Ramsay

only intended it on a small scale. But while subscribers are missing, dedicatees are certainly present. Ramsay reflects a notably female clientele for his songs by dedicating each of the six parts of his ›Musick‹ book to a woman, nearly all of them of notable social standing in and around the capital city.¹⁶⁸

Die Widmung an sechs Damen der höheren Gesellschaft Edinburghs, die für ihre Affinität zur Musik bekannt waren, stützt den Schluss, dass Alexander Stuarts Notenbüchlein als besonderer Druck für einen Kreis von Liebhabern intendiert war, zu dem er selbst und Ramsay gehörten und der sich z. T. auch mit den späteren Mitgliedern der *Edinburgh Musical Society* deckte. Ein recht großer Teil der von Ramsay angeführten *songs* oder *tunes* dürfte darüber hinaus zumindest in der schottischen – dem Hauptabnehmerkreis – aber auch in der britischen Bevölkerung bekannt gewesen sein, in unterschiedlichen Aufführungskontexten kursiert haben, zu einer mündlichen Tradition gehört haben oder zu einer solchen geworden sein. Der Herausgeber konnte sich daher darauf konzentrieren, Texte abzdrukken, die er und andere Autoren entweder neu geschrieben oder durch Veränderung alter erhalten hatten. Dies stützt Ramsay auch im Vorwort, wo er sein Vorgehen wie folgt erklärte:

They are, for the most part so chearful, that, on hearing them well played, or sung, we find a difficulty to keep ourselves from dancing. What further adds to the esteem we have for them, is their antiquity, and their being universally known. Mankind's love for novelty would appear to contradict this reason; but will not, when we consider, that for one that can tolerably entertain with vocal or instrumental music, there are fifty that content themselves with the pleasure of hearing, and singing without the trouble of being taught.¹⁶⁹

Wenn man geneigt ist, Ramsay und seinem Erfolg Glauben zu schenken, ist folglich eine Trennung zwischen musikalischer und wortsprachlicher Ebene in der Praxis zu bemerken: Die Melodien bleiben gleich und sind bekannt, während die Texte verändert werden können und einen Wunsch nach Neuartigkeit in einer schottisch-ländlich geprägten Atmosphäre bedienen, die die Verfasser u. a. über die Darstellung von ›Alltag‹ und Alltäglichem erreichen.

168 Ebd.

169 Ramsay Tea Table, S. vf.

Scottish songs werden dadurch zu einem Quellenkorpus, in dem imaginierte Szenen aus dem Alltag verschiedener – natürlich fiktiver – Personen gezeigt werden, die über ihren verallgemeinernden Charakter Aussagen zu tatsächlichen historischen Zusammenhängen zulassen. Die Themen, die in den *songs* sämtlicher schottischer Lied-Sammlungen des 18. Jahrhunderts vorherrschen, betreffen Essen und Trinken, Arbeit und Freizeit sowie insbesondere Partnerwahl, glückliche oder unglückliche Liebe und das Eheleben vor den Kulissen von Ländlichkeit und – natürlich – der *Highlands*. Bei Ramsay begegnen den Rezipient*innen immer wieder die gleichen Personen mit typisch schottischen Namen wie Nelly, Jean, Jocky oder Willie, zu denen sich die Geschöpfe Arkadiens – Chloe, Phoebus, Lydia oder Cynthia – gesellen.¹⁷⁰ Es entstehen dadurch pastorale Idyllen, die mittels teilweise auch verklärender Elemente aus ›dem‹ ländlichen und hochländlichen Alltag plastisch gemacht werden. Konkretisiert werden soll dies vergleichend an vier kurzen Beispielen, nämlich an zwei von Ramsays sogenannten »old songs«¹⁷¹ und an zwei der extra angefertigten Neudichtungen.

In Beispiel eins, *Muirland Willie*¹⁷², geht es inhaltlich um das Thema Brautwerbung: Willie aus dem Moorland im Norden Schottlands, der bewaffnet auf seinem Pferd herbeikommt, wirbt um Maggie. Dabei spricht er zunächst beim Vater vor, legt seine Vermögensverhältnisse offen – drei Ochsen mit Pflug, zwei gute Yard Garten, Werkzeug, ein Stück Torfland und einen Gemüsegarten – und darf dann mit Genehmigung des Vaters das Herz seiner Angebeteten erobern. Nachdem sie mehr scheu als enthusiastisch zugestimmt hat und das letzte Wort ihrem Vater überlässt, geht der ›Handel‹ weiter und der Vater verkündet, was er seiner Tochter als Mitgift mitgeben kann: Saatgut, 60 Schafe, zwei Milchkühe und die Ausrichtung der Hochzeit. Im zweiten Beispiel, *Altho' I be but a country-lass*¹⁷³ wird das Bild eines Schäferinnen-Tages gezeichnet und die Leserschaft erhält ebenso einen Einblick in die (fiktive) Gedankenwelt einer jungen Schäferin wie sie etwas über ihre Kleidung, Besitztümer und Nahrung erfährt: Sie trägt ein handgefertigtes graues Kleid, keine Haarbänder und keinen Schmuck, isst Quark mit einem hölzernen Löffel und trinkt aus einem gemusterten Tongefäß. *e Cobler*¹⁷⁴ ist wie *Slighted Nancy*¹⁷⁵ – Beispiele

170 Vgl. Moulton *Scotland in Music*, S. 61.

171 Ramsay *Tea Table*, S. xi.

172 Ebd., S. 7ff.

173 Ebd., S. 169f.

174 Ebd., S. 355f.

175 Ebd., S. 21f.

drei und vier – einer der vielen *songs* in der Sammlung, die von unerwidelter Liebe handeln und dabei – gleich am Anfang der insgesamt sechs Strophen – einen Einblick beispielsweise in die ärmlichen Lebensumstände des Schusters geben: »[H]e liv'd in a stall, Which serv'd him for parlour, for kitchen and hall.«¹⁷⁶ Nancy hingegen sehnt sich nach einem jungen Mann zum Heiraten. Aber trotz ihrer Fähigkeiten und der ihrer Eltern – »[m]y dadie's a delver of dikes, [m]y mither can card and spin«¹⁷⁷ sowie trotz ihrer sieben Milchkühe und der hübschen Kleider findet sie niemanden, so dass sie schließlich in der fünften Strophe auch einen Bettler nehmen würde.

Beispiele wie diese, in denen eine verklärende Sicht auf Szenen des alltäglichen Lebens mehr als deutlich wird, finden sich zuhauf und zu unterschiedlichen Lebensbereichen in den letztendlich 445 *songs* der Sammlung *Tea Table Miscellany* (Stand 1762). *Songs* dieser Art stellen Quellen im doppelten Sinne dar: zum einen für das ländliche und hochländliche Leben und zum anderen für die Sicht der Verfasser und Rezipient*innen darauf. Ein Teil der in den Texten transportierten Alltagsdarstellungen dürfte durchaus auf Ausschnitten vergangener schottischer Lebenswelten basieren, über die Leser*innen oder Forscher*innen etwas erfahren – und seien es nur bruchstückhafte Informationen über bestimmte Kleidungsstücke, Nahrungsmittel oder Gegenstände, Handgriffe und Techniken, ›Normalitäten‹ und ›Bräuche‹ oder schlicht über die Verwendung von *Scots*. Dass eine Nelly, ein Willie oder eine Maggie genau das Geschilderte mit der gleichen Gefühlsebene erlebt haben, d. h. es eine tatsächliche, der beschriebenen ähnelnde Realität gab, kann natürlich ausgeschlossen werden.

Die Verklärung, um das Wort erneut zu bemühen, die Merkmal all jener oft neu erdachter, aber traditionell wirkender oder sich zumindest auf Tradiertes beziehender *songs* in den *song collections* des 18. Jahrhunderts ist, macht diese zu Quellen für andere kulturelle Zusammenhänge. Sie spiegeln wider, wie sich bestimmte Kreise in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das ›typisch‹ schottisch-ländliche Alltagsleben vorstellten, und prägten im Gegenzug diese Sicht. Dadurch wurden die *songs* gleichsam zu einer Projektionsfläche für jene, die genau dieses ländliche Leben – inklusive der Entbehrungen – nicht führen mussten, sondern einen anderen Alltag in den Städten erlebten, der auf seine eigene Art entbehrensreich war. Die *songs* lassen Bilder von einem scheinbar einfachen und idyllischen Alltag entstehen und bieten einen geistig-emotionalen Ruhepol in einer Gesellschaft, die durch die

176 Ebd., S. 355.

177 Ebd., S. 21.

Folgen der *Union of Crowns*, d. h. der Gründung Großbritanniens, der ersten Jakobiten-Aufstände und einer erst langsam in Schwung kommenden Wirtschaft geprägt ist. In einer Zeit, wo Edinburgh noch mittelalterlich bebaut, ohne ausreichende Kanalisation und Infrastruktur war, für die Menschen zu wenig Platz bot, so dass sie in Häusern mit bis zu zwölf Stockwerken wohnten, boten die *songs* fantasievolle Orte und Geschichten als Fluchtpunkte aus dem eigenen Alltag. Parallel, und zwar mit der beginnenden Aufklärung, wuchs das Bedürfnis nach Veränderung, was ab den 1750er Jahren etwa zu massiven baulichen Umgestaltungen führte.

Die *songs* bringen mit ihrer pastoralen Atmosphäre und dem Aufgreifen eines gewissen Exotismus¹⁷⁸ rund um den Topos der ›guten Wilden‹, als die die Highlander stilisiert wurden, ein Stück europäischen Zeitgeistes zum Ausdruck, der sich wenige Dekaden später z. B. in den Schriften schottischer Aufklärer wie Adam Smith, Adam Ferguson, John Millar oder William Robertson wiederfinden sollte.¹⁷⁹ Allan Ramsay, der 1724, als die *Collection* erstmals erschien, bereits ein angesehener schottischer Dichter war, verfolgte mit seiner Sammlung *Tea Table Miscellany* ein bestimmtes Ziel, das nicht nur im Bewahren der *songs* bzw. im Zusammenstellen von Stücken schottischen Kulturgutes bestand.¹⁸⁰ Nach den Veränderungen von 1707 – der schottische Nationalgeist bzw. Elemente der schottischen Nationalkultur waren von Wirtschaftskrisen und der ›Vereinigung mit dem Erzfeind‹ England erschüttert worden – bemühten sich gebildete Kreise um ein neues nationales Selbstverständnis,¹⁸¹ zu dem Ramsay mit seinen Gedichten und Aktivitäten im Bereich der *Scottish songs* beitrug.¹⁸² Er wollte nicht einfach nur unterhalten oder pastorale Sehnsuchtsorte schaffen, sondern bewusst die schottischen Kultur um neue Elemente fernab von politischer und ökonomischer Unruhe erweitern. Dazu machte er sich eine aus England stammende Mode zunutze, wo schottische *songs* schon im 17. Jahrhundert vereinzelt und als Sinnbilder für Ländlichkeit und Unberührtheit – d. h. naiv-unschuldig konnotiert – erschienen waren. Mit seinen Sammlungen – sei es von *songs* oder von schottischen *poems* – beginnt

178 Vgl. dazu auch Gelbart Ramsay, S. 89f.

179 Vgl. Moulton Scotland in Music, S. 88.

180 Vgl. dazu auch Gelbart Ramsay, S. 91f.

181 Vgl. dazu auch insbesondere die Seiten 73–133 in Murray G. H. Pittock, *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*, Oxon – New York 1991, ebd. Reprint 2015 (Routledge Revivals).

182 1722 veröffentlichte Ramsay z. B. eine Sammlung seiner Gedichte.

ein Phänomen nationaler Dichtungen, das im Laufe des 18. Jahrhunderts weite Kreise ziehen, von Robert Burns über die *Ossian*-Dichtungen bis zu Sir Walter Scott reichen sollte und auch im 19. Jahrhundert fortgesetzt wurde, beispielsweise in anderen europäischen Ländern.¹⁸³

Im Zuge des sich verändernden schottischen Nationalgefühls bekamen seit dem 18./19. Jahrhundert in vergleichbarer Art und Weise wie *Scots* auch die gälischen Wurzeln eine andere Bedeutung, als eine zunehmende Verklärung des Lebens in den *Highlands*, des Clansystems und der ursprünglich mündlich (in schottischem Gälisch), dann aber auch der schriftlich tradierten Vergangenheit einsetzte. Ambivalent diesen eher geistig-philosophischen Entwicklungen gegenüber standen erstens die ›Befriedung‹ der Highlands nach dem letzten Jakobitenaufstand 1746 durch britische (insbesondere englische) Truppen und zweitens die danach im großen Stil stattfindenden sogenannten *Highland Clearances*.

Mit den Jakobitenaufständen der Jahre 1715, 1719, 1722/1723 (*Atterbury Plot*) oder eben 1746 versuchten die katholischen Stuarts – zuletzt unter ›Bonnie Prince Charlie‹ – vergebens, ihren Machtanspruch auf den schottischen Thron geltend zu machen. Unterstützung fanden sie unter den Bewohnern der Highlands, die zu einem großen Teil katholisch geblieben waren und mit Eifer gegen die georgianischen Truppen kämpften. Diese bestanden nur zu einem Teil aus den ›feindlichen‹ Engländern, den anderen Teil stellten die britisch – und protestantisch – gesinnten Schotten. So kam es zu Kämpfen, in denen »Scottish warriors were on the opposite side from Scotland's soldiers – the regiments of the Scots establishment. Scotland's martial races were at odds with Scotland's political institutions.«¹⁸⁴ Nach der Schlacht von Culloden am 16. April 1746, mit der die seit der *Union* der Königreiche Schottland und England 1707 bzw. seit Beginn der Personalunion mit dem Haus Hannover 1714 herrschenden Verhältnisse bestätigt und die britische Hauptinsel befriedet wurde, unternahm die Regierung verschiedene Schritte gegen das Clansystem, das Charles Edward Stuart unterstützt hatte. Dazu zählte neben militärischen Aktionen in den *Highlands* u. a. der *Act of Proscription* von 1746, mit dem die Entwaffnung der Bewohner der Highlands festgesetzt wurde. Teil dessen war der *Dress Act*, in Kraft getreten 1747, der das Tragen der für die *Highlands* typischen Kleidung

183 Man denke nur, übertragen auf Deutschland, an die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*.

184 Strachan Identity, S. 321.

der Hochländer – z. B. *plaid* oder *kilt* – verbot.¹⁸⁵ Die einzige Möglichkeit, wieder rehabilitiert zu werden, war der Militärdienst:¹⁸⁶

For the Highlanders themselves, military service offered a way back from rebellion and defeat. Under the 1747 Disarming Act only the king's servants could wear highland dress and carry arms. Families whose titles and estates were forfeit were able to redeem both by raising regiments and so proving their loyalty to the Hanoverians.¹⁸⁷

Um das wenig ertragreiche Land im Norden wegen besserer Gewinnmöglichkeiten ausschließlichs für die Schafzucht verwenden zu können, kam es kurze Zeit später ab den 1760ern und dann in mehreren Phasen – ab den 1790ern und in den 1840/50ern Jahren – zu ›Umsiedelungen‹ der gälisch sprechenden Bevölkerung der Highlands und der Inseln, *Highland Clearances* genannt. Diese bestand darin, dass große Flächen Land an einzelne Großgrundbesitzer verpachtet wurden, während man die bislang dort siedelnden Bauern zwangsenteignet und vertrieb. Stattdessen sollten sie beispielsweise in den Küstenregionen in der Sodagewinnung und im Fischfang arbeiten, was jedoch nicht allen von ihnen ein Einkommen verschaffte. Der daraus resultierenden Verelendung versuchten sich die Betroffenen, durch Emigration in die Kolonien Nova Scotia/Kanada,

185 Der genaue Wortlaut des *Dress Act* genannten Ausschnitts des *Act of Proscription* ist wie folgt: »And be it further enacted by the authority aforesaid, That from and after the first day of August, one thousand seven hundred and forty seven, no man or boy, within that part of Great Briton called Scotland, other than shall be employed as officers and soldiers in his Majesty's forces, shall on any pretence whatsoever, wear or put on the clothes commonly called Highland Clothes (that is to say) the plaid, philibeg, or little kilt, trowse, shoulder belts, or any part whatsoever of what peculiarly belongs to the highland garb; and that no tartan, or partly-coloured plaid or stuff shall be used for great coats, or for upper coats; and if any such person shall presume, after the said first day of August, to wear or put on the aforesaid garments or any part of them, every such person so offending, being convicted thereof by the oath of one or more credible witness or witnesses before any court of judiciary, or any one or more justices of the peace for the shire or stewartry, or judge ordinary of the place where such offence shall be committed, shall suffer imprisonment, without bail, during the space of six months, and no longer; and being convicted for a second offence before a court of judiciary or at the circuits, shall be liable to be transported to any of his Majesty's plantations beyond the seas, there to remain for a space of seven years.«; zitiert nach http://www.electricscotland.com/history/other/proscription_1747.htm (Stand: 3. September 2019).

186 Vgl. Strachan Identity, S. 322: »The British state exploited clan loyalties to form regiments while simultaneously destroying the clans themselves.«

187 Ebd., S. 322.

Neuseeland oder Australien zu entziehen. In der Folge wurde immer weniger Gälisch gesprochen, die Highlands waren dünner besiedelt und nach dem Verschwinden der Clankultur wurde Schottland vollständig eine parlamentarische Monarchie mit neuen Industrien und einer neuen, an Kapitalismus und Aufklärung orientierten Lebensweise. Während also unter Beteiligung der eigenen Landsleute ebenjener spezifisch schottischen Hochlandkultur ihre Grundlage entzogen wurde, erfuhr sie in den Künsten eine Romantisierung und im Militär eine Art »re invention«¹⁸⁸ – es setzte also gleichsam eine Idealisierung der Vergangenheit ein, obwohl gleichzeitig versucht wurde, die Überreste eben dieser Vergangenheit kulturell der Gegenwart anzupassen.

Schottisches Erbe und kulturell geformte Erinnerung

Mit diesen historischen Entwicklungen und dem neu entstandenen Bewusstsein für das eigene »großartige«, da im emphatischen Sinne ursprüngliche, schottische Erbe verbunden sind weitere kulturelle Phänomene einer Erinnerungskultur, zu denen Modelle wie das des kollektiven und kulturellen sowie auch z. T. des sozialen Gedächtnisses von Aleida Assmann einen Zugang verschaffen können. Sie differenziert und beschreibt die drei genannten Gedächtnisformen folgendermaßen:

Der wichtigste Unterschied zwischen sozialem und kollektivem Gedächtnis besteht darin, daß die Erinnerungen im sozialen Gedächtnis kurzfristig sind und sich nach einer gewissen Zeit wieder auflösen. Im Gegensatz zum sozialen Gedächtnis, das notwendig ephemeral ist, ist das kollektive Gedächtnis stabil und darauf angelegt, längere Zeiträume zu überdauern. Das Medium des kollektiven Gedächtnisses ist dagegen viel stärker geformt als das soziale Gedächtnis. [...] [I]m kollektiven Gedächtnis werden mentale Bilder zu Ikonen und Erzählungen zu Mythen, deren wichtigste Eigenschaft ihre Überzeugungskraft und affektive Wirkmacht ist. Solche Mythen lösen die historische Erfahrung von den konkreten Bedingungen ihres Entstehens weitgehend ab und formen sie zu zeitenthobenen Geschichten um, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Wie lange sie weitergegeben werden, hängt davon ab, [...] ob sie dem gewünschten Selbstbild der Gruppe und ihren Zielen entsprechen oder nicht. Ihre Dauer wird nicht dadurch begrenzt, daß die Träger wegsterben, sondern dadurch, daß sie dysfunktional und durch andere ersetzt werden. Vom sozialen und kollektiven Gedächtnis können wir ferner das kulturelle Gedächtnis unterscheiden, das ebenfalls ein langfristiges Gedächtnis ist. Die Dauer des kulturellen Gedächtnisses beruht auf Institutionen wie Bibliotheken, Museen und Archiven, die auf bestimmte Entscheidungen

188 Hew Strachan schreibt über die »re invention of a Highland way of life preserved largely thanks to its incorporation in the British army«; ebd., S. 315.

zurückgehen und solche bestätigen und weiter entwickeln. [...] Emotionale Ladung, Prägnante Gestaltung und institutionelle Festigung sind somit die unterschiedlichen Stufen, auf denen das soziale, kollektive und kulturelle Gedächtnis aufruhrt.¹⁸⁹

Einige Gedanken mögen Impulse geben, wie sich eine derartige Erinnerungskultur in Schottland darstellte oder wie sie erforscht werden kann. So wäre beispielsweise zu untersuchen, inwieweit Egodokumente wie Briefe oder Tagebücher Einblicke in das soziale Gedächtnis geben können, das zu einer entsprechend lang zurückliegenden Zeit noch aktiv war und sich dort ausschnittsweise aus der oralen Tradierung löste und in schriftlicher Form fixiert wurde. Konkret wäre etwa an Aufzeichnungen von aufgrund der *Clearances* emigrierten Schotten zu denken. Vor den Zeiten der *Oral History* oder vielmehr vor den Möglichkeiten auditiver Aufzeichnung dem sozialen Gedächtnis nachzugehen, wird jedoch immer eine Herausforderung bleiben.

Was lässt sich daher konkret zum kollektiven Gedächtnis ›der‹ Schotten schreiben? Auch hierzu seien ein paar Überlegungen angestellt: Nahezu seit Beginn der historischen Aufzeichnungen über dieses Land im nördlichen Teil der britischen Insel prägten Konflikte – vor allem mit den südlichen Nachbarn – das Leben der Menschen. Immer wieder grenzten sie sich ab und führten Kriege, um die eigene Autonomie zu behaupten, und entwickelten parallel eine eigene Gedächtniskultur mit Mythen und Sagen als einer frühen Form und mit Gedichten, Erzählungen und Liedern als einer späten Form des kollektiven Gedächtnisses. Gerade den Gedichten von Robert Burns kommt dabei seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine prominente Rolle zu, da sie eine große Bandbreite der Lebenswirklichkeit, des Wertesystems und der emotionalen Wesenszüge ›der‹ Schotten thematisieren und fixieren. Nur ein Mittel ist – wie bereits erwähnt – die dabei von ihm gewählte Sprache, eine Art Anglo-Scots:

Burns [...] will [...] use Anglo-Scots as his linguistic norm but modulate into middle high-style English, moralising or overtly poeticising. Thick Scots and the low style he usually reserves for vituperative comedy [...].¹⁹⁰

Ein anderes Mittel ist die von Burns und anderen geschaffene Bildlichkeit der Momentaufnahme aus dem Alltag der Menschen, die über die Dichtkunst zur Illusion einer vielleicht nie existenten Wirklichkeit wird. Seit inzwischen über

189 Aleida Assmann, *Soziales und kollektives Gedächtnis*, <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf> (Stand: 4. September 2019), S. 2f.

190 Ronald D. S. Jack, *e Language of Literary Materials: Origins to 1700*, in: *e Edinburgh History of the Scots Language*, hrsg. von Charles Jones, Edinburgh 1997, S. 213–263; 263.

200 Jahren wird Burns' Lyrik rezipiert und durchlief dabei einen Kanonisierungsprozess, durch den sowohl ihr nationaler als auch ihr internationaler Bekanntheitsgrad stieg. Infolgedessen wirkte sie wiederum einerseits prägend auf die schottische Identität, während sie andererseits zu dem Bild der »typischen« Schotten beitrug – es vielleicht sogar ein Stück weit schuf. Burns schreibt – vergleichbar mit den *songs* von Allan Ramsay – nicht nur über Situationen des alltäglichen Lebens wie in *My Father Was A Farmer* (1782), in *To A Louse* (1786) oder in *Verses On the Destruction of the Woods Near Drumlanrig* (1791), sondern ebenso von der Schönheit des Landes und der Natur – und zwar insbesondere der Highlands – wie in *My Heart's In the Highlands* (1789), von als typisch schottisch empfundenen Tugenden wie dem brüderlichen Zusammenhalt, der Kampfeslust oder der Liebe zu Gott und Vaterland wie in *Frae the Friends And Land I Love* von 1791, von der Liebe an sich wie in *the Lass Of Cessnock Banks* (1780) oder von der mehr oder weniger ruhmreichen schottischen Vergangenheit, man denke an Gedichte wie *Address To Edinburgh* von 1786 oder *Such A Parcel Of Rogues In A Nation* (1791).¹⁹¹ Zusammen mit den Erzählungen Sir Walter Scotts und den Sammlungen von Mythen und Sagen sowie von traditionellen schottischen Liedern¹⁹² dürfte hier ein schriftlicher Fundus für Bestandteile einer kollektiven Gedächtniskultur Schottlands zu suchen sein.

Im gleichen Zeitraum – im 17./18. Jahrhundert – begannen in Schottland zahlreiche Institutionen eine wichtige Rolle zu spielen, die als Träger und Bewahrer des kulturellen Gedächtnisses zu verstehen sind: Museen, Galerien, Bibliotheken und Archive. Während die Ursprünge der Universitätsbibliothek auf das Jahr 1580 zurückgehen,¹⁹³ wurde die *Advocates Library* formell im Jahr 1689 als allgemeine nationale Bibliothek gegründet¹⁹⁴ und erhielt bereits 1709 das Recht, »to claim a copy of every book published in the British Isles«.¹⁹⁵ Rund

191 Neben den diversen Gesamtausgaben der Werke von Robert Burns – z. B. Andrew Noble (Hg.), *the Canongate Burns. the complete poems and songs of Robert Burns*, Edinburgh 2001 (Canongate Classics 104) – stellt die Webseite <http://www.robertburns.org/works> (Stand: 4. September 2019) eine gute und leicht erreichbare Sammlung dar.

192 Vgl. auch die Ausführungen auf S. 111–114. sowie die Studie von Karen Elisabeth McAulay: *McAulay Song Collecting*.

193 John Macky, *A Journey through Scotland*, 1. Ausgabe 1723, London 1729 (= Macky Journey), S. 70.

194 Vgl. Fry Edinburgh, S. 185.

195 [Http://www.advocates.org.uk/faculty-of-advocates/the-advocates-library](http://www.advocates.org.uk/faculty-of-advocates/the-advocates-library) (Stand: 4. September 2019).

ein hundred Jahre später – im Jahr 1781 – wurde der Vorläufer des *National Museum of Scotland* von der *Society of Antiquaries of Scotland* eingerichtet und die *Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland* kümmerte sich seit 1819 um die Pflege der bildenden Künste – später wurde daraus die *Royal Scottish Academy*. John Macky berichtete 1723 von der Existenz eines weiteren Museums, in dem die Mediziner der Stadt »a Treasure of Curiosities of Art and Nature, foreign and domestick«¹⁹⁶ präsentierten. Die im Kontext des kulturellen Gedächtnisses vielleicht wichtigste Institution war das Nationalarchiv – bis 1999 *Scottish Record Office* genannt. Seine Relevanz für die ›Nation‹ wird u. a. anhand seiner recht turbulenten Geschichte deutlich, wurde es doch im Zuge der diversen Kriege mit England mehrfach nach London gebracht, was jeweils Materialverluste zur Folge hatte.¹⁹⁷

Die Etablierung dieser großen öffentlichen Institutionen geschah ebenso wie die der *Edinburgh Musical Society* also just in dem Zeitraum, in dem Schottland damit konfrontiert war, mit seinem Status als unabhängiger Staat auch einen Teil seiner alten Identität verloren zu haben und eine neue, gleichsam doppelte ausprägen zu müssen. Einerseits veränderte sich in diesem Prozess das nationale Bewusstsein in Abgrenzung zu England, während andererseits eine ebenfalls neue, britische Identität entstand: Beide galt es, miteinander zu vereinbaren.¹⁹⁸ Dreh- und Angelpunkt dieser ambivalenten Identifikationsthematik waren die politischen Entwicklungen rund um den 1. Mai 1707 – das Datum, an dem die *Acts of Union* der Königreiche England und Schottland in Kraft traten und der Staat Großbritannien offiziell ins Leben gerufen wurde. Bis dahin hatte Schottland die äußeren Merkmale seiner politischen Eigenständigkeit seit dem 17. Jahrhundert peu à peu aufgeben müssen: Erst war es nicht mehr Königssitz, sondern ›verlorene Residenz‹,¹⁹⁹ dann wurde es mit England zu einem Königreich vereinigt und büßte sein eigenes Parlament ein. In der Folge vertiefte sich

196 Macky Journey, S. 68.

197 Eine kompakte Übersicht über die eigene Geschichte bietet die Seite der National Archives of Scotland: <https://www.nrscotland.gov.uk/about-us/our-history> (Stand: 4. September 2019).

198 Vgl. dazu den Aufsatz von David Allan, › *is Inquisitive Age*‹: *the Past and Present in the Scottish Enlightenment*, in: *the Scottish Historical Review* 76/1 Nr. 201 (1997), S. 69–85, in dem er die Identitätsambivalenz für den Bereich der schottischen Historiographie nachzeichnet.

199 Und zwar war Edinburgh im 17. Jahrhundert zunächst ›verlorene Residenz‹ gemäß des dritten Szenarios; vgl. Acquavella-Rauch Mücke Residenzen, S. 196f. sowie die Ausführungen auf S. 13f. im vorliegenden Band.

der innere Riss durch die schottische Gesellschaft, der vielleicht schon in römischen Zeiten angelegt worden war: Ein Teil – und zwar vor allem Angehörige des höheren Adels – orientierte sich in Richtung Süden, während der andere sich bewusst auf die eigene Nationalität konzentrierte. Aber wie kam es zu diesen Entwicklungen?

Perspektive 2: Politische Großereignisse – Schottlands Weg ins *United Kingdom of Great Britain*

[E]conomically, politically and demographically England was the overwhelmingly dominant partner in the new state. [...] In that problematic situation the Scottish readership of histories could only be strengthened, never weakened, in their awareness of themselves as Scots. Especially they would learn that, even if the Scottish parliament had ceased to exist in 1707, Scotland remained alive and well, for the great institutions of the Church, the law and the universities, with which and through which they lived a er 1707, were, legally and in every other way, the same institutions that had existed in Scotland prior to the Union. And they were therefore just as Scottish as they had always been. [...] [L]oyalty to Britain does not exclude identi cation with Scotland.²⁰⁰

Ab Mai 1707 gingen die beiden vorher häufig so konträren Nationen England und Schottland in einem Staat auf und sollten gleiche Interessen verfolgen, was sich jedoch angesichts der gemeinsamen Geschichte weiterhin immer wieder als schwierig erwies. Eine Vielzahl historischer Hintergründe führten zur *Union*, von denen vor allem zwei häufig kaum von einander zu trennen sind: die religiösen und die politischen Entwicklungen seit dem 16. Jahrhundert.²⁰¹

Was den Glauben angeht, so liegen die Differenzen seit der Abspaltung der Anglikanischen Gemeinschaft von der katholischen Kirche im Jahr 1529 scheinbar auf der Hand, waren doch Schottland und das schottische Königshaus weiterhin katholisch und als solche im 16. Jahrhundert zunächst noch mit Englands

200 Alexander Broadie, *The Scottish Enlightenment. The Historical Age of the Historical Nation*, Edinburgh 2007 (= Broadie Scottish Enlightenment), S. 58f.

201 Um nicht in die Frühgeschichte des Landes einzutauchen, sei an dieser Stelle auf die Fülle an Übersichtsliteratur verwiesen; exemplarisch sei die Lektüre der ersten 18 Kapitel von Magnus Magnusson, *Scotland. The Story of a Nation*, Taschenbuchausgabe London 2001 (= Magnusson Scotland) empfohlen.

Erzrivalen Spanien und Frankreich verbündet. Diese Situation änderte sich jedoch schon rund 20 bis 30 Jahre später, nachdem die calvinistische Reformation in Schottland Einzug gehalten hatte. Dadurch gesellte sich zu dem zunächst innerbritischen religiösen Konflikt, nämlich zwischen der ›heimischen‹ (schottischen) katholischen und der ›fremden‹ (englischen) anglikanischen Kirche, ein weiterer, der zunächst Schottland-intern zwischen der katholischen Kirche und dem Protestantismus geführt wurde. Die Reformation in Schottland begann in den 1540er Jahren und endete im August 1560 zum einen mit der Verabschiedung der *Scots Confession of Faith*²⁰² durch das Parlament und zum anderen mit dem Ausbruch eines Bürgerkriegs zwischen der schottisch-katholischen Regierung und den Anhängern der neuen Konfession, in den ab Herbst des gleichen Jahres auch französische und englische Truppen involviert waren. Der nicht lang dauernde Krieg endete mit einem Sieg der Protestanten sowie dem Ende der *Auld Alliance* zwischen Schottland und Frankreich und brachte die Anerkennung der Thronansprüche Elizabeths I. durch Frankreich im *Treaty of Edinburgh*.²⁰³ Ähnlich wie in Mitteleuropa handelte es sich bei konfessionellen Fragen auch in Schottland um keine rein religiöse Thematik, sondern vor allem um eine politische – dass der ›neue‹ Glaube zudem nicht mit den Ideen, der Organisation und den Riten der *Church of England* vereinbar war, erschwerte die Problematik zusätzlich.²⁰⁴ Die Konfession der Stuarts wurde in der Folgezeit zu dem entscheidenden Politikum im Spiel um die Macht in England und Schottland.

Nachdem Elizabeth I. von England kinderlos und somit ohne Thronerben gestorben war, trat der Fall der schottisch-englischen Personalunion ein. Die schottische Niederlage – symbolisiert durch die von Elisabeth I. veranlasste Enthauptung Maria Stuarts 1587 – schien in jenem Moment zu einem Sieg über England geworden zu sein, als ihr schottischer (und katholischer) Sohn Jakob VI. von Schottland ab dem Jahr 1603 begann, als Jakob I. von England und Irland die drei britischen Königreiche zu regieren. Da er und seine Nachfolger es allerdings vorzogen, ihre Geschäfte von London aus zu führen, wurde aus dem Sieg doch eher eine andere Form der befürchteten Niederlage; denn die Mächteverhältnisse auf der Insel verlagerten sich nun deutlich nach Süden. Edinburgh

202 Die *Scots Confession of Faith* bestand aus 25 Artikeln und wurde verfasst von den ›six Johns‹: John Knox, John Douglas, John Row, John Spottiswoode, John Willock, and John Winram.

203 Vgl. u. a. Magnusson Scotland, S. 335–339.

204 Vgl. z. B. auch Magnusson Scotland, S. 344, oder die offizielle Seite der *Church of England*: <https://www.churchofengland.org/more/media-centre/church-england-glance/history-church-england> (Stand: 4. September 2019).

verlor dadurch seinen Status als Königssitz und – damit einhergehend – als Zentrum der schottischen Macht. Die Schotten wurden nun nicht mehr von ihrer Hauptstadt, also gleichsam ›aus sich selbst heraus‹ regiert, sondern mit den entsprechenden Auswirkungen betreffend »[t]he role of the capital in the development and prosperity of any nation«²⁰⁵ vom englischen London: Edinburgh wurde zur ›verlorenen Residenz‹.²⁰⁶ Als wesentliche Säulen schottischen Selbstverständnisses fungierten nun lediglich ein weiterhin unabhängiges Parlament, ein eigenes Rechts- und Bildungssystem sowie eigene kulturelle Werte, eigene Kulturgüter und natürlich – im Zentrum all dessen stehend – mit der *Church of Scotland* eine eigene Kirche:²⁰⁷

By the end of the 16th century, the Protestant Church of Scotland had developed into a Presbyterian Church, with a system of courts (today the General Assembly, presbytery and kirk session), and a strong tradition of preaching and Scriptural emphasis.²⁰⁸

Vor allem im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirkte die *Kirk* stark regulierend auf das Leben großer Teile der schottischen Bevölkerung. Sie ging weit darüber hinaus, nur die wesentlichen Lebensstationen wie Geburt (Taufe), Heirat und Tod zu begleiten. Den reformatorischen Ideen geschuldet war ein vorbildliches Schulsystem, in dem »[j]ede Pfarre [...] eine Schule, jede Stadt eine Universität bekommen [sollte].«²⁰⁹ Dadurch sollte theoretisch jeder Junge eine Grundbildung erhalten, um eigenständig die Bibel lesen zu können und somit die Grundlagen für ein christliches Leben zu verinnerlichen – und eventuell selbst Pastor zu werden und damit indirekt den Fortbestand der Kirche zu sichern. Die Schule sollte ferner zu der strengen Disziplin erziehen, die von

205 Burchell Concerts, S. 3.

206 Vgl. dazu u. a. die Ausführungen auf S. 13f.

207 Ambivalent blieb in der Zeit die Situation der Clans gegenüber der Bevölkerung in den *Lowlands* und in den Städten; einerseits versuchten die in den *Highlands* lebenden, meist gälisch sprechenden Schotten, ihre tradierte Lebensweise und ihre gesellschaftliche Ordnung beizubehalten, andererseits ließen sie wegen der schwierigen Lebensbedingungen auch Veränderungen zu, die beispielsweise zu einer Art saisonalem Nomadenleben führten, wenn die Viehherden aus den *Highlands* getrieben werden mussten. Aber – und dieser Umstand wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts immer wichtiger – die Hochland-Schotten blieben weitestgehend katholisch und grenzten sich dadurch bedeutungsschwer von der presbyterianischen Mehrheit ab.

208 <https://www.abbeychurch.org.uk/about-abbey/history/church-of-scotland-history/> (Stand: 4. September 2019), vgl. auch http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/our_structure/history (Stand: 4. September 2019).

209 Gerhard Streminger, *David Hume. Sein Leben und sein Werk*, Paderborn u. a. 1994 (= Streminger Hume), S. 43.

den Gläubigen im ebenfalls von der Kirche geregelten Alltag verlangt wurde. Die vier Universitäten in Aberdeen, St. Andrews, Edinburgh und Glasgow sorgten für höhere Bildung in weltlicher und geistlicher Hinsicht, »im calvinistischen Schottland war der Staat von der Gemeinde Gottesfürchtiger abhängig«. ²¹⁰ Der Presbyterianismus trieb dabei gleichzeitig die »anglicisation of Scotland, both in its politics and in its culture« ²¹¹ voran, da alle geistlichen Texte in Englisch und nicht in Scots geschrieben wurden. Bei aller kultureller Abgrenzung bedeutete das eine Hinwendung zum Englischen sowie indirekt über das Wecken eines größeren Verständnisses für das Nachbarland eine Öffnung in Richtung England.

Der allgemein hohe Bildungsstandard, ²¹² der Grundsatz, dass jede/r Gläubige sich direkt an Gott wenden konnte, und das Recht der Gemeinde, ihren Pastor selbst zu wählen, führten zu einem grundsätzlichen demokratischen Selbstverständnis ›der‹ Schotten, das sie vehement verteidigten und das natürlich auch in politischen Fragen spürbar wurde. ²¹³ Die negativen Auswirkungen reichten von dem als Teufelswerk abgestempelten Theaterwesen und einer generell reservierten Einstellung gegenüber jeglichen Formen der Unterhaltung bis hin zu einer fanatische Züge tragenden Ausgrenzung Andersgläubiger. Versuche, die Grundfesten der *Kirk* zu verändern, beispielsweise über die Einführung eines neuen *Book of Common Prayer*, ohne das Parlament oder die *General Assembly* zu involvieren, stießen auf massive Ablehnung in der Bevölkerung und führten zu Aufständen sowie zur Unterzeichnung des *National Covenant* ²¹⁴ im Jahr 1638

210 Ebd., S. 43.

211 Magnusson Scotland, S. 343; vgl. auch Douglas Young, *Edinburgh in the Age of Sir Walter Scott*, Norman/OK 1965 (= Young Edinburgh), S. 13.

212 Streminger führt als einen Nachweis den Reisebericht von Samuel Johnson aus dem Jahr 1791 mit dem Titel *A Journey to the Western Islands of Scotland* an – Streminger Hume, S. 43 –, die Beschreibung der hohen Anzahl von *Clubs*, die sich alleine in Edinburgh allen denkbaren intellektuellen Fragestellungen widmeten, mag als ein anderer Hinweis dienen; vgl. dazu Macleod EMS, S. 10–21.

213 Vgl. Streminger Hume, S. 43ff.

214 Das *National Covenant* besteht aus drei Teilen: »The first part repeated the Confession of Faith of 1581 [...] which renounced Catholic beliefs and practices and pledged to uphold Presbyterianism. The second part contained a long list of the various statutes and Acts of Parliament by which the Presbyterian Church had been established. The third part called for free (that is to say, not rigged by the king) parliaments and assemblies, and pledged its signatories to disregard Charles' recent innovations and to defend the Reformed religion ›against all sorts of persons whatsoever.«; zitiert nach Magnusson Scotland, S. 424.

durch tausende Schotten mit dem Ziel, den ›ursprünglichen‹ presbyterianischen Glauben zu bewahren.²¹⁵ Der Konflikt, entweder dem Königshaus treu zu sein oder sich für den presbyterianischen Glauben einzusetzen, führte letztendlich zur Beteiligung an den britischen Bürgerkriegen und zu beinahe fünf Jahrzehnten mit bewaffneten Konflikten im Land.²¹⁶

Bei allen religiös motivierten politischen Disputen waren die 1680er Jahre dennoch für Schottland eine Zeit des wirtschaftlichen und geistigen Aufschwungs, die auf die unsicheren Zeiten zuvor folgten und die den politischen und ökonomischen Wirren im Vorfeld der *Glorious Revolution* vorausgingen. Denn um weitere katholische Könige auf der britischen Insel zu verhindern, machte Wilhelm von Oranien schon bald per Invasion die Thronansprüche seiner protestantischen Frau Maria II. geltend. 1701 regelte schließlich und endlich der *Act of Settlement*, dass die britische Thronfolge über das nächste protestantische Familienmitglied erfolgen sollte. Im Jahr 1702 wurde deshalb Marias Schwester Anne Stuart in Personalunion Königin von England, Schottland und Irland. Nach ihrem Tod im Jahr 1714 griff die Personalunion mit dem Haus Hannover, wodurch Kurfürst Georg Ludwig von Braunschweig-Lüneburg (Hannover) als Georg I. König von Großbritannien und Irland wurde.

Für Schottland bedeuteten die Geschehnisse von 1688 vor allem eines, nämlich eine neue innere Spaltung der Nation in die Anhänger der (katholischen) Stuart-Dynastie – die *Jacobites* – und die Anhänger der protestantischen Regierung,²¹⁷ in der die alte Unterscheidung zwischen royalistischem und protestantischem Lager unter umgekehrten Verhältnissen fortbestand. Bedeutsam vor allem für das 18. Jahrhundert war zudem, dass diese Entwicklungen gleichzeitig die noch ältere Abgrenzung zwischen den Bewohnern der *Highlands* und

215 Vgl. z. B. einen älteren Artikel von Ian B. Cowan, der weiterführende Informationen enthält und auf ältere Literatur hinweist: Ian B. Cowan: *e Covenanters: A Revision Article*, in: *e Scottish Historical Review* 47/1 Nr. 143 (1968), S. 35–52; zum *National Covenant* insbesondere 38f.

216 Im 17. Jahrhundert gab es kaum ruhige Zeiten: Nach den *Bishops' Wars* (1639, 1640) folgten die englischen Bürgerkriege (1642–1647, 1648–1649, 1650–1651), die sich bis nach Schottland ausweiteten, danach war Schottland für nahezu eine Dekade von England besetzt (*incorporation*). Die *Restoration* der Verhältnisse von 1633 ließ die innerschottische Spaltung zwischen Royalisten – meist Katholiken oder moderatere Protestanten (*Resolutioners*) – und strengen *Covenanters* oder *Protesters* wieder aufkeimen, was zu erfolglosen Rebellionen der Nicht-Royalisten in den Jahren 1666 (*Pentland Rising*), 1679 (*Covenanter Rising*) und 1682 bis 1685 (*killing time*) führte.

217 Vgl. Fry Edinburgh, S. 197.

denen der *Lowlands* auffrischten. Das erste Jahr nach der *Glorious Revolution* wurde denn auch überschattet von dem ersten Jakobitenaufstand unter maßgeblicher Beteiligung der Clans,²¹⁸ in dessen Folge der Friede der *Lowlands* peu à peu auf die *Highlands* ausgedehnt wurde, bis das *Massacre of Glencoe* am 13. Februar 1692 dieser Entwicklung ein Ende setzte. Die Kampagne gegen den Clan der *Macdonalds of Glencoe* auf Geheiß der Regierung und die als unehrenhaft empfundene Ausführung durch den Clan der *Campbells* brannte sich tief ins kulturelle Gedächtnis der ganzen Nation ein und ist bis heute lebendig.²¹⁹

Zusätzlich zu den politischen Entwicklungen, die Gesellschaft und Alltag entscheidend beeinflussten, war Schottland seit der *Glorious Revolution* von 1688/89²²⁰ mit massiven Problemen bei der wirtschaftlichen Grundversorgung konfrontiert. Nach den 1690er Jahren mit ihren Missernten und Hungersnöten setzte man alle Hoffnung in die vielversprechende Idee einer weiteren eigenen Kolonie in Mittelamerika – und musste schließlich auch noch das *Darién Disaster* im Jahr 1700 meistern.²²¹

Perspektive 3: Schottlands Wirtschaft und Gesellschaft im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert

Bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein war Schottland überwiegend agrarisch geprägt, dazu kamen Fischfang und verschiedene Herstellungszweige, in denen weitestgehend in Heimarbeit produziert wurde. Neben Geldwirtschaft dominierte immer noch in weiten Teilen der Bevölkerung Tauschwirtschaft, indem Löhne in einer Kombination aus Geld und Naturalien wie Hafermehl bzw. anderen Gütern wie Kleidung oder sogar ganz in Naturalien oder Gütern entrichtet wurden.

218 Nähere Informationen und Gedanken zu den Ereignissen des Jahres 1689/90 finden sich z. B. bei James Halliday, *e Club and the Revolution in Scotland 1689–90*, in: *e Scottish Historical Review* 45/2 Nr. 140 (1966), S. 143–159.

219 An dieser Stelle kann weder auf die verschiedenen historischen Theorien zu den Hintergründen des *Glencoe-Massakers* noch auf die umfangreiche Literatur ausreichend eingegangen werden; als ein Beispiel für eine der wissenschaftlichen Diskussionen mag der Austausch zwischen William Ferguson und John Prebble erwähnt sein, der unter dem Titel *Religion and the Massacre of Glencoe* in den Bänden 46/1 Nr. 141 (1967), 46/2 Nr. 142 (1967) und 47/2 Nr. 144 (1968) von *e Scottish Historical Review* erschien und von Rosalind Mitchison in Band 54/1 Nr. 157 (1975) ergänzt wurde.

220 Vgl. Magnusson *Scotland*, S. 510–534.

221 Vgl. z. B. Alexander J. Youngson, *e Making of Classical Edinburgh*, Edinburgh ⁴1970 (= Youngson *Classical Edinburgh*), S. 21f. und 24.

Zu den exportierten Gütern zählten neben Vieh und Wolle, groben Woll- und feinen Leinenstoffen, Fisch, Salz und Kohle seit dem 17. Jahrhundert steigende Mengen an Getreide,²²² dazu kamen Soldaten, die von Schweden bis Russland nachgefragt waren.²²³ Da die Straßen jedoch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts schlecht waren, lag für den Handel über Land nicht die notwendige Infrastruktur vor. Er konnte sich daher nur langsam entwickeln und erfolgte vor allem über die Hafenstädte: Glasgow ist an der Westküste am Golfstrom gelegen und partizipierte am überregionalen Handelsnetz, während die Städte an der Ostküste mit den skandinavischen Ländern verkehrten.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts veränderten sich die Märkte in Europa – Frankreich protegierte die eigenen Waren und fiel zunehmend als Absatzmarkt für Schottland aus, Englands Kohleproduktion wurde ebenso zu einer großen Konkurrenz für Schottland wie die dort hergestellten Wollstoffe, während qualitativ höherwertigeres Salz aus Frankreich und Spanien geliefert wurde. Dazu kam, dass Schottlands Wirtschaft von den Kriegen und Wirren geschwächt war und sich nur langsam erholte. Die Mehrzahl der Kaufleute stellte ihre Geschäftspraktiken um, wobei sie sowohl an Gebaren anknüpften, die vor den Unruhen in der Mitte des Jahrhunderts bereits üblich gewesen waren, als auch neue Ansätze entwickelten, etwa Langzeitkreditsysteme und Partnerschaften sowie das Investieren in entstehende Industriezweige.

Ähnlich verhielt es sich mit diversen Landbesitzern, die zusätzlich zu Landwirtschaft und ersten Formen industrieller Produktion auch Handel – z. B. mit Vieh, Getreide, Kohle oder Salz – betrieben. Diese Bestrebungen bildeten den Grundstein für die wirtschaftlichen Fortschritte des 18. Jahrhunderts²²⁴ und wurden unterstützt von einer nationalen Wirtschaftspolitik, die ganz im merkantilistischen Sinne nach dem Modell Frankreichs die schottische Wirtschaft vor dem Import ›fremder‹ Produkte zu schützen versuchte und zu einem kurzen Aufblühen in den beiden Jahrzehnten vor der *Union* führte: Einfuhrverbote wurden erlassen, das Tragen bestimmter Kleiderstoffe war nicht erlaubt, Rohstoffe

222 Vgl. Christopher A. Whatley, *The Union of 1707, Integration and the Scottish Burghs: The Case of the 1720 Food Riots*, in: *The Scottish Historical Review* 78/2 Nr. 206 (1999), S. 192–218 (= Whatley *Union*); 200, oder vgl. Ian D. Whyte, *Scotland before the Industrial Revolution: an economic and social history of Britain. c1500–c1750*, London – New York 1995 (Longman Economic and Social History of Britain 1) (= Whyte *Scotland*), S. 284–288.

223 Alleine zwischen 1624 und 1637 wurden rund 41.400 Soldaten für fremde Dienste rekrutiert; vgl. Strachan *Identity*, S. 318.

224 Vgl. Whyte *Scotland*, S. 282f.

konnten zollfrei importiert werden, für bestimmte Erzeugnisse aus Industriezweigen wie der Textilindustrie wurden über einen Zeitraum von fast 40 Jahren keine Steuern oder Zölle erhoben und das in diese Industrien investierte Kapital musste nicht versteuert werden.²²⁵ Dazu kamen verschiedene Erlasse und Praktiken in den einzelnen *burghs*, den seit dem Mittelalter existierenden schottischen Verwaltungsbezirken – meist Städte mit ihrem Umland –, die mit administrativen Rechten und Pflichten ausgestattet waren und u. a. Abgeordnete ins schottische Parlament sandten.²²⁶

Angesichts der auf Grund von Missernten schlechten wirtschaftlichen Situation Schottlands²²⁷ wurde der Versuch der *Company of Scotland Trading to Africa and the Indies*, nach *Nova Scotia* in Panama eine zweite eigene schottische Kolonie aufzubauen, sehr begrüßt. Mit *New Caledonia* verband sich ganz im Sinne der neuen Identität die Hoffnung auf größere wirtschaftliche Unabhängigkeit, auf eine eigene Versorgung mit Handelswaren aus der ›Neuen Welt‹, auf einen eigenen Absatzmarkt für schottische Erzeugnisse und auf einen unabhängigen Zugang zum Welthandel – vorbei an England und Spanien. In großem Stil investierten daher alle Teile der Bevölkerung, d. h. auch die Geringverdienenden, in die *Company*, bis eine sechsstellige Summe erreicht war – alleine zwischen »February and August 1696, nearly 1,500 Scots pledged £ 400,000 Sterling to the Darien Company«. ²²⁸ Führt man sich

225 Vgl. ebd., S. 289.

226 Je nach Art der Rechte – z. B. zum Abhalten eines Marktes o. ä. – unterschied man bis ins 19. Jahrhundert verschiedene Arten von *burghs* wie *royal burghs*, *burghs of regality* oder *burghs of barony*, die hierarchisch organisiert waren. Dem *provost* oder *lord provost* unterstanden mit den *bailies* Magistraten, die als Rat sowie als Exekutive fungierten und sich um die Belange der *burgesses* – der freien Bewohner des *burghs*, die in keinem Abhängigkeitsverhältnis standen – kümmerten.

227 Vgl. dazu Streminger Hume, S. 49: »In sieben mageren Jahren verhungerten rund 10% der Bevölkerung, und etwa jeder fünfte Einwohner Schottlands, also rund 200.000 Menschen [!], zog als Bettler oder Dieb durchs Land. Verglichen mit England war die Landwirtschaft obendrein gänzlich veraltet. [...] Außerdem besaßen die Schotten keinen Zugang zur damals größten Freihandelszone der Welt, nämlich zu England und seinen Kolonien.«

228 Helen Julia Paul, *e Darien Scheme and anglophobia in Scotland*, Southampton 2009 (*Discussion Papers in Economics and Econometrics 0925*), online publiziert unter: <http://eprints.soton.ac.uk/79228/1/0925.pdf> (Stand: 4. September 2019) (= Paul Darien Scheme), S. 8; zum besseren Vergleich sei verwiesen auf Alex Gibson und Thomas C. Smout, *Prices, food and wages in Scotland 1550–1780*, Cambridge 1995 (= Gibson Smout Prices).

die Jahreseinkommen der unteren gesellschaftlichen Kreise vor Augen, wird der außerordentlich hohe Wert dieses Betrages deutlich. Insgesamt handelte es sich bei der aufgebrachten Summe um rund ein Viertel der zirkulierenden nationalen Geldmenge:²²⁹ Hausbedienstete verfügten über einen durchaus guten Verdienst, wenn sie 2 bis 3 £ Sterling pro Jahr bekamen, und noch im Jahr 1720 verdiente ein Arbeiter lediglich rund 32 s *Scots* pro Woche. Der Preis für die Menge Hafermehl, die benötigt wurde, um den Kalorienbedarf einer Familie, bestehend aus einem Ehepaar und vier Kindern, zu decken, betrug mindestens 29 s pro Woche – bei einer optimalen Kalorienzufuhr sogar eher 49 s pro Woche.²³⁰

To quote the Lanarkshire justices [...], in 1708 they fixed maximum wages of £ 24 Scots (£ 2 sterling) a year for any domestic manservant able to perform ›all manner of work relating to husbandry‹ [...]. ›A strong and sufficient woman servant for barns, byres, shearing, brewing, bakeing, washing and other necessary work within and without the house: was entitled to £ 14 Scots and no more, and ›a lass or maide: £8 (or 13 s. 4 d. sterling – a year!) [...] Edinburgh wages were naturally rather higher. In 1700 Lady Grisell was paying one of her male servants there £ 36 Scots (£ 3 sterling) a year and providing all his clothes except ›linens‹. One of her maids received £ 48 Scots.²³¹

Der enorme finanzielle Aufwand für das Unternehmen *New Caledonia* lässt dessen emotionale Bedeutung sowie das starke Bedürfnis erahnen, sich als Nation zu behaupten und aus eigener Kraft die eigene Wirtschaft anzukurbeln. Umso schwerer wog das Scheitern des *Darién scheme*, mit dem diese Hoffnung auf Unabhängigkeit starb. Dass die Kolonie nicht gegründet werden konnte und die Handelsware ausblieb, bedeutete ideell, national und wirtschaftlich für

229 An dieser Stelle scheinen ein paar Hinweise zu der zwischen dem *Act of Union* 1707 bis zur Einführung des Dezimalsystems 1971 geltenden britischen Währung angezeigt zu sein: Eine *Guinea* (1 gn) entsprach dem Wert von einem *pound* und einem *shilling* (1 £/1 s) oder auch 21 *shilling* (21 s); ein *pound* (1 £) waren 20 *shilling* (20 s), ein *shilling* (1 s) waren zwölf *pence* (12 d), während eine *crown* fünf *shilling* (5 s oder 5/0) enthielt und eine *half-a-crown* zwei *shilling* sechs *pence* (oder *sixpence*) waren (2 s. 6 d oder 2/6); das *pound Scots* wurde im Jahr 1603 auf ein Zwölftel des englischen *pound* festgelegt.

230 Vgl. Gibson Smout Prices, S. 364, Gibson und Smout verwenden in ihrer Studie der besseren Vergleichbarkeit wegen konsequent die alte und ab 1707 nicht mehr geltende schottische Währung und haben alle Zahlen dementsprechend angepasst; vgl. Gibson Smout Prices, S. xv.

231 Marjorie Plant, *The Servant Problem in Eighteenth Century Scotland*, in: *The Scottish Historical Review* 29/2 Nr. 108 (1950), S. 143–157 (= Plant Servant Problem); 147.

Schottland genau das *Disaster*, als das es in die Geschichte einging.²³² Die höheren gesellschaftlichen Kreise der *nobility* und *middle ranks* mussten hohe Verluste – eben nicht nur die direkten finanziellen, sondern auch die indirekten, nämlich den Ausfall der aus der ›Neuen Welt‹ erwarteten Handelsware – kompensieren. Das *Darién Disaster* reduzierte die Summe des umlaufenden Geldes und die verfügbaren wirtschaftlichen Reserven derart, dass wirtschaftlich die politische Vereinigung mit England, so kontrovers sie auch gesehen wurde, große Hoffnungen – aber auch Befürchtungen – mit sich brachte.²³³ Helen J. Paul fasste die Geschehnisse treffend zusammen:

The collapse of the scheme was widely thought to have been the final blow to the Scottish economy and therefore Scottish independence. The Act of *Union* followed in 1707. Traditionally, the scheme has been viewed as last attempt for an independent Scotland to compete economically with its neighbours.²³⁴

Einen ersten Ausdruck fand dies in dem kleinen finanziellen Ausgleich nach der *Union* – es flossen offenbar rund 39.000 £ Sterling aus englischen Kassen zurück an schottische Anteilseigner der *Company of Scotland Trading to Africa and the Indies*. Aber weder diese ›Hilfe‹, die nicht von allen Schotten als ausschließlich positiv gesehen wurde, noch die neue Währungsunion konnten sofort eine Veränderung der Verhältnisse herbeiführen. Katalysiert durch die *Union* wandelten sich die alten wirtschaftlichen Strukturen, die in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Schottlands Wirtschaft befördert hatten, dann aber nicht mehr erfolgreich waren. Das Land erlitt zunächst Absatzeinbrüche durch die dominierende

232 Weitere Informationen zum *Darién scheme* geben vor allem Paul Darien Scheme; George Pratt Insh, *The Company of Scotland Trading to Africa and the Indies*, London – New York 1932 und John Prebble, *The Darien Disaster*, New York 1968.

233 Vgl. Whyte Scotland, der auf S. 293 auf die Ergebnisse von Smout aus dem Jahr 1963 hinweist sowie auf S. 294 die Argumente der für und gegen die *Union* eingestellten Gruppen wie folgt beschreibt: »The pro-union faction saw unhindered access to English markets, especially for cattle and linen but also for grain, salt, coal and wool, as the only means of reversing economic decline. Their propaganda emphasised the degree to which Scotland was dependent on English markets and minimised the importance of trade with other European countries. The anti-unionist group rightly queried the figures of Daniel Defoe and other pro-union writers but they could not deny the importance of Scotland's trade with England. Their view was that Scotland needed to improve its competitiveness in European markets by cutting down on unnecessary imports and improving the quality of its exports so that it could regain European markets and make itself independent of England.«

234 Paul Darien Scheme, S. 2; weitere Hintergründe führt Whyte (in Whyte Scotland) auf S. 293–298 aus.

englische Konkurrenz etwa in den Bereichen der Wolltuch- oder Leinenproduktion sowie durch den tatsächlichen Verlust der französischen Märkte während der beiden Kriege 1689 bis 1697 und 1701 bis 1713.²³⁵ In dieser Zeit, den zwanzig bis dreißig Jahren vor und nach dem Ereignis der *Union*, entwickelte sich der schottische Kapitalismus aus der Bevölkerung heraus, vorangetrieben in den ländlichen Gegenden von den Landbesitzern und in den Städten von den Kaufleuten:

[T]he towns were the conservative sector in the early modern Scottish economy. [...] [T]hey were more concerned with privilege than progress and attached to an older world of guild restrictionism and monopoly increasingly irrelevant in the new age of widening commercial opportunity. [...] [T]he roots of economic advance can be identified in the Scottish countryside where landowners were establishing salt and coal industries outside the control of reactionary town oligarchies. [...] [T]he merchant classes of the larger Scottish burghs [...] did not remain immune from the wider economic changes of the period²³⁶.

Als direkte Folge, die schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu spüren war, klappte die Schere zwischen Arm und Reich immer weiter auseinander und brachte entsprechende Konflikte mit sich.²³⁷ Durch die Zentralisierung im neuen Vereinigten Königreich gab es keine staatliche Institution vor Ort, die bei Missständen, etwa Nahrungsmittelknappheit, hätte eingreifen können. Gerade den Bevölkerungskreisen, die auf Lohnarbeit angewiesen waren, aber auch den besser situierten Handwerkern oder Kaufleuten, die durchaus den *middle ranks* angehören konnten, war die Abhängigkeit und damit die Gefahr, gesellschaftlich und wirtschaftlich abzusinken und mittellos zu werden, nur zu gut bewusst.²³⁸

Die sogenannten *middle ranks*, die insbesondere nach dem Verlust der politischen Eigenständigkeit eine wichtige Rolle in der schottischen Gesellschaft spielten, bildeten den Kern der britischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und sind von der *nobility* abzugrenzen. Innerhalb der *middle ranks* kann weiter differenziert werden in *gentry*, *yeomen*, *husbandmen* – letztere wurden in Schottland *tenants* und *sub-tenants* genannt – sowie in *cottars* und *labourers*. Handelte es sich bei *tenants*, *sub-tenants* und *cottars* ursprünglich vereinfacht um Landpächter in hierarchischer Abstufung nach Größe des zu bewirtschaftenden Landes und Einkommen, so sind unter *labourers* Arbeiter im weitesten Sinne zu

235 Vgl. Whatley *Union*, S. 207f. und Whyte *Scotland*, S. 291.

236 Thomas M. Devine, *The merchant class of the larger Scottish towns in the seventeenth and early eighteenth centuries*, in: *Scottish Urban History*, hrsg. von George Gordon und Brian Dicks, Aberdeen 1983, S. 92–111; 92.

237 Vgl. Whatley *Union*, S. 217.

238 Vgl. ebd., S. 209ff.

verstehen, die beispielsweise in der Landwirtschaft oder in der Stadt z. T. täglich neue Arbeit suchten; Margrit Schulte Beerbühl kommentierte dazu wie folgt:

Für das 18. Jahrhundert wird nicht der Begriff Arbeiterschaft verwendet, da sich der industrielle Wandel noch nicht vollzogen hat. Es wird der Ausdruck Unterschichten bevorzugt. Zu diesen zählen die ›labouring poor‹, die Heimarbeiter sowie die gelernen, lohnabhängigen Handwerksgesellen [...]. Zahlenmäßig spielen die Fabrikarbeiter im ausgehenden 18. Jahrhundert nur eine untergeordnete Rolle. Buchheim²³⁹ zählt zur Arbeiterschaft neben den Fabrikarbeitern auch Hand- und Heimarbeiter, qualifizierte wie unqualifizierte Lohnabhängige.²⁴⁰

Der Status einer Person hing nicht unbedingt mit der ausgeübten Beschäftigung zusammen – zumal sich diese im Laufe eines Lebens ändern konnte.²⁴¹ Es bestehe die Gefahr, argumentierte Lorna Weatherhill, dass Aussagen, die allein aufgrund der Gruppenzugehörigkeit sozialer oder ökonomischer Natur getroffen würden, eigentlich bedeutungslos seien.²⁴² Hinzu kommt, dass es auch innerhalb der einzelnen gesellschaftlichen Kreise der *middle ranks* fließende Übergänge und weitere Differenzierung gab, wie ein einschlägiges Beispiel verdeutlichen mag.

Der Schriftsteller und Publizist Daniel Defoe hielt sich Anfang des 18. Jahrhunderts eine Zeit lang in Edinburgh auf und spielte eine gewisse Rolle beim Zustandekommen der *Union* von England und Schottland. Im Jahr 1706 war er dort nicht nur publizistisch tätig, sondern nutzte offenbar seinen Zugang zu hohen Kreisen der *Church of Scotland* und des schottischen Parlaments, um die *Union* zu befördern.²⁴³ Zu diesem Zeitpunkt kann Defoe aufgrund seiner

239 Gemeint ist der Aufsatz: Christoph Buchheim, *Industrielle Revolution und Lebensstandard in Großbritannien*, in: *Vierteljahrschri für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 76 (1989), S. 494–513.

240 Margrit Schulte Beerbühl, *Die Konsummöglichkeiten und Konsumbedürfnisse der englischen Unterschichten im 18. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrschri für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 82/1 (1995), S. 1–28 (= Schulte Beerbühl Konsummöglichkeiten); 2f.

241 Vgl. den Aufsatz von Christopher A. Whatley zu Arbeit und Arbeitsstrukturen: Christopher A. Whatley, *Work, Time and Pastimes*, in: *A History of Everyday Life in Scotland, 1600 to 1800*, hrsg. von Elizabeth Foyster und Christopher A. Whatley, Edinburgh 2010 (*A History of Everyday Life in Scotland* 2), S. 273–303.

242 »There is therefore a danger of confusing status and occupation, with the undesirable result that interpretation of distinctions between different groups of people in social or economical terms becomes meaningless.«; Lorna Weatherhill, *Consumer Behaviour and Material Culture in Britain 1660–1760*, London – New York²1996 (= Weatherhill Culture), S. 167.

243 Vgl. z. B. Karin Bowie, *Public Opinion, Popular Politics and the Union of 1707*, in: *Scottish Historical Review* 82/2 Nr. 214 (2003), S. 226–260.

Intellektualität, aufgrund seines gesellschaftlichen Engagements und aufgrund seiner Publikationen als einflussreicher Angehöriger der geistigen Führungselite Englands verstanden werden und wäre eindeutig als *gentlemen* bezeichnet worden.²⁴⁴ Dennoch war er in eine Handwerkerfamilie hinein geboren worden, hatte sich durch seine gute Ausbildung zunächst zum Kaufmann und dann zum Schriftsteller emporgearbeitet und dabei Kontakte zu sämtlichen Gesellschaftsschichten gepflegt. Was Defoe selbst unter einem *gentlemen* verstand und wie vielschichtig der Begriff in dieser Zeit – abhängig von der sozialen Herkunft – offenbar gesehen und verwendet wurde, kommt beispielsweise in seiner Schrift *e Compleat English Gentleman* zum Ausdruck, die Defoe im Jahr 1728/29 verfasste, aber zu Lebzeiten nicht mehr veröffentlichen konnte.²⁴⁵ Dort unterschied er zwischen den »gentlemen by right of their position (p. 46)«,²⁴⁶ den »gentlemen by breeding«²⁴⁷ sowie der »current acceptation of the word ›gentleman: as ›a person born (for there lies the essence of quality) of some known or ancient family« (p. 13)«.²⁴⁸

Gentlemen verfügten Anfang des 18. Jahrhunderts in Großbritannien offenbar nicht notwendiger Weise über Landbesitz oder große finanzielle Ressourcen, waren nicht unbedingt adelig, stammten aber in Schottland vielleicht aus einem Zweig der alten Clan-Familien und hatten offenbar die Ambition, die mit dem Begriff verbundenen moralischen, ästhetischen, verhaltensspezifischen und bildungsbezogenen Ansprüche zu erfüllen. Lorna Weatherhill beschreibt die *gentry* und ihr Selbstverständnis wie folgt:

[G]entility was based on local or regional recognition of influence and authority, as well as wealth and lifestyle. The term ›gentry‹ itself therefore implies considerable variety, as well as certain similarity, of social position and interests. From the point of view of social standing, however, their influence and authority was considerable. Yet, in spite of the gentry's superior wealth and social standing, many expressive, decorative goods such as pictures, looking glasses, and china, and even pewter, earthenware, and saucepans, were

244 Defoe selber nannte sich beispielsweise im Jahr 1724 *gentlemen*, indem er als Autor seiner dreibändigen Beschreibung *A tour thro' the whole island of Great Britain, divided into circuits or journies* bei der Londoner Erstausgabe des ersten Bandes von 1724 auf dem Titelblatt nicht seinen Namen, sondern »By a Gentleman« schrieb.

245 Eine Ausgabe wurde im Jahr 1890 von Karl D. Bülbring herausgegeben: Karl D. Bülbring (Hg.), *e Compleat English Gentleman by Daniel Defoe. Edited for the First Time from the Author's Autograph Manuscript in the British Museum, with Introduction Notes, and Index*, London 1890.

246 Ebd., S. xxiv.

247 Ebd., S. xxiii.

248 Ebd., S. xxi.

less frequently recorded in their inventories than those of the lesser-ranking tradesmen [...]. We tend to think of the gentry as having more decorative household goods and superior taste, so this is an unexpected pattern. It would be less unexpected, however, if account is taken of the complexity of the role and rank of ›gent‹, for some people were given this status by virtue of family connections and position in the community, rather than their economic standing at the time of their death. John Funston of Newmarket, for instance, had only a bed and a chest, apart from clothing, a few silver things, a watch, and some bonds due to him, which added up £38; he was a bachelor, and his status derived from his membership of a prosperous family in the town and his active part in community; he lived in a room in his sister's house.²⁴⁹

Die materiellen Möglichkeiten der *middle ranks*, insbesondere der *gentry*, waren also sehr unterschiedlich und zudem am Anfang des 18. Jahrhunderts von Tauschwirtschaft sowie den allgemeinen wirtschaftlich-finanziellen Bedingungen in Schottland geprägt. Unter Berücksichtigung zeitlicher sowie regionaler und sozialer Besonderheiten untersuchten Alex Gibson und Thomas C. Smout differenziert bereits im Jahr 1995 die Unterschiedlichkeit von Löhnen in Geld und Gütern in Schottland und setzten diese in Relation zu Preisen und Lebensstandard.²⁵⁰ Einige ihrer Ergebnisse stützen die Thesen von Margrit Schulte Beerbühl und Lorna Weatherhill, dass es in Schottland einige Zeit länger dauerte als in England,²⁵¹ bis sich »[d]ie gesellschaftspolitische und die wirtschaftliche Situation der Unterschichten [...] im 18. Jahrhundert soweit geändert [hatte], daß diese die neuen Konsumwaren erwerben konnten.«²⁵²

Die ökonomischen Verhältnisse in Schottland verbesserten sich nach der *Union* nicht in dem Maße, wie es erhofft worden war: »For 30 or 40 years after 1707 there is little evidence of significant economic growth. This was hardly surprising; the Scottish economy was still basically agrarian and far from commercialised.«²⁵³ Die positiven Veränderungen schlugen sich zunächst »in greater consumption of food [...] and then in the more frequent and widespread purchase of clothing and household items, including linen«²⁵⁴ nieder, Luxusgüter wie Tee setzten sich erst ab den 1740er Jahren langsam durch. Ein erster Schritt in diese Richtung erfolgte, nachdem Ende 1720 mit der Krise um die *South Sea*

249 Weatherhill *Culture*, S. 169f.

250 Vgl. dazu generell Gibson Smout *Prices*.

251 Dies zeigte Lorna Weatherhill in ihrer Studie zum britischen Konsumverhalten zwischen 1660 und 1760 – vgl. Weatherhill *Culture*, z. B. S. 59ff.

252 Schulte Beerbühl *Konsummöglichkeiten*, S. 27.

253 Whyte *Scotland*, S. 299.

254 Ebd., S. 329.

Company eine weitere Spekulationsblase an der Londoner Börse geplatzt war.²⁵⁵ Im Unterschied zu den Geschehnissen von 1700 handelte es sich hierbei jedoch um eine gesamtbritische und nicht um eine mehr oder weniger rein schottische Angelegenheit, auch wenn wiederum viele dortige Anleger ihr Geld verloren und die Folgen im täglichen Leben zu spüren waren. Derzeit ist sich die Forschung uneins darüber, ob die Wirkung tatsächlich derart verheerend war, wie es bisher vertreten wurde:

The South Sea Bubble of 1720 has commonly been thought of as a disaster for the stock market and Georgian society. Recent revisionist work has queried whether the economic dislocation was indeed severe. The South Sea Company itself continued to trade in slaves with the Royal Navy's assistance. However, the outcry at the crash led to the trial of the South Sea Company directors for bribery. It also helped to establish Robert Walpole as the pre-eminent statesman of his generation. [...] [T]here was a silent majority who had either gained from financial innovations or were untouched by them.²⁵⁶

Eine nicht unwesentliche Rolle dürften dabei neben der wirtschaftlichen Situation die relativ instabilen Verhältnisse mit immer wieder stattfindenden kriegerischen Unruhen spielen. Erst nach der Schlacht von Culloden am 16. April 1746, mit der die seit der *Union* 1707 bzw. seit Beginn der Personalunion mit dem Haus Hannover 1714 herrschenden Verhältnisse bestätigt und die Folgen verschiedener Aufstände vor allem der Jakobiten beispielsweise in den Jahren 1715 und 1719 oder dem Atterbury-Putsch 1722/23 beendet wurden, kehrte peu à peu Frieden in Schottland ein, der zu einer der Grundlagen der wirtschaftlichen Prosperität im Sinne der *Scottish Enlightenment* führen konnte. Auch wenn während der Zeit der Jakobiten-Aufstände in Schottland der Tabak- und Viehandel sowie die Leinenproduktion wuchsen, kam es erst ab Ende der 1740er zu dem seit der *Union* erhofften Aufschwung. Verschiedene Industrie- und

255 Untersuchungen zu den Hintergründen, Ursachen und Auswirkungen der *South Sea Bubble* finden sich u. a. bei Helen Julia Paul, *Politicians and public reaction to the South Sea Bubble: preaching to the converted?*, Southampton 2009 (Discussion Papers in Economics and Econometrics 0923), online publiziert unter: https://cdn.southampton.ac.uk/assets/imported/transforms/content-block/UsefulDownloads_Download/5E8F81873F454E5D9A17F68F14B60C93/0923.pdf (Stand: 4. September 2019) (= Paul Bubble); John Carswell, *e South Sea Bubble*, London 1960; Peter G. M. Dickson, *e Financial Revolution in England: A Study in the Development of Public Credit 1688–1756*, London 1967 und William Robert Scott, *e Constitution and Finance of English, Scottish and Irish Joint-Stock Companies to 1720*, 3 Bde., Cambridge 1911; Bd. 3.

256 Paul Bubble, S. 1.

Handelszweige – allen voran die Leinen und Tabak betreffenden²⁵⁷ – fassten Fuß, der Überseehandel entfaltete sich und das innerbritisch-schottische Verkehrsnetz wurde ausgebaut. Kohle²⁵⁸ und Salz spielten weiterhin eine wenn auch nicht so bedeutende Rolle für die schottische Wirtschaft und im Bereich der Eisenproduktion gab es erste Entwicklungen, die allerdings erst ab den 1780er Jahren weiter ausgebaut wurden.²⁵⁹ All diese Aspekte führten dazu, dass Schottlands Wirtschaft weniger in Konkurrenz zu England stand, sondern sich eher auf eigene Bereiche konzentrierte, die die englische Wirtschaft ergänzten und nach den 1740ern eine starke gesamtbritische Ökonomie entstehen ließen.²⁶⁰

One striking feature of Scotland's economy and society was its diversity. But how different, for example, were the forms of social organisation and the nature of family life in Highland and Lowland Scotland? [...] Scotland's rapid eighteenth-century urbanisation was primarily the result of migration from rural areas.²⁶¹

Was bedeuten die im Vorigen angestellten Überlegungen und die dargelegten drei Perspektiven nun für die eingangs gestellten Fragen rund um vergessene Musiker und ›verlorene Residenzen‹? Die vorangegangenen Ausführungen zu kulturgeschichtlichen, politischen, religiösen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten in Schottland haben die Bedingungen umrissen, unter denen sich eine kleine Gruppe von Männern eigenständig entschloss, sich regelmäßig zum gemeinsamen Musizieren zu treffen und aufzutreten, die anfallende Organisation ohne Bezahlung zu übernehmen und sich mit Hilfe einer Satzung einen rechtlichen Status zu geben.

Die dritte Perspektive verdeutlichte, dass es in Schottland nicht die wirtschaftlichen Voraussetzungen und finanziellen Möglichkeiten gab, eine öffentliche Institution ins Leben zu rufen, die zu einem Ort der regelmäßigen Musikpflege werden konnte. Die zweite Perspektive zeigte, warum es weder einen Hof noch gebildete Aristokraten gab, die über genug finanzielle Mittel verfügten, um als Mäzenaten zu fungieren, und wie wenig Spielraum in den Köpfen der gläubigen Angehörigen der *Kirk* für derartige als ungehörige Vergnügung aufgefasste Bestrebungen war.

257 Vgl. zur Rolle von Leinen- und Tabakhandel sowie von Leinentuchproduktion für die schottische Wirtschaft die Ausführungen von Whyte in *Whyte Scotland*, S. 301–304.

258 Ab den 1720er Jahren wurden vereinzelt, beispielsweise im Kohleabbau, auch die ersten Dampfmaschinen eingesetzt.

259 Vgl. *Whyte Scotland*, S. 305f.

260 Vgl. ebd., S. 301.

261 Robert Allen Houston, *Eighteenth-Century Scottish Studies: Out of the Laager?*, in: *Scottish Historical Review* 73/1 Nr. 195 (1994), S. 64–81; 73f.

Anhand der ersten Perspektive sind kulturgeschichtliche Dimensionen, wie das schottische Streben nach Identität, deutlich geworden, die gleichsam die geistigen Hintergründe der kulturellen Aktivitäten im 18. Jahrhundert darstellen.

Die bisherigen Perspektiven bewegten sich auf gesamt-schottischem Niveau und schlugen den Bogen von einer Historiographie über die Darstellung großer Zusammenhänge bis hin zu Beispielen auf mikrogeschichtlicher Ebene. Um die Fragen nach den unbekanntenen Musikern der *Edinburgh Musical Society* beantworten und die Geschehnisse kontextualisieren zu können, fehlt demnach noch eine vierte Perspektive zur Regional- und Kulturgeschichte der Stadt Edinburgh sowie zum Phänomen der schottischen Aufklärung, die insbesondere dort zu lokalisieren ist.

Perspektive 4: Edinburgh – City of (the) Enlightenment

*Edina! Scotia's darling seat!
All hail thy palaces and towers,
Where once, beneath a Monarch's feet,
Sat Legislation's sov'reign pow'rs:
From marking wildly scatt' red ow'rs,
As on the banks of Ayr I stray'd,
And singing, lone, the lingering hours,
I shelter in thy honour'd shade.
Here Wealth still swells the golden tide,
As busy Trade his labours plies;
ere Architecture's noble pride
Bids elegance and splendour rise:
Here Justice, from her native skies,
High wields her balance and her rod;
ere Learning, with his eagle eyes,
Seeks Science in her coy abode.²⁶²*

In seiner *Address To Edinburgh* (1786) hebt Robert Burns poetisch Reichtum, Handel, Architektur, Eleganz, Justiz, Gelehrsamkeit und Wissenschaft in Edinburgh hervor – Aspekte, die die Stadt zu dem Phänomen der Aufklärung werden ließen, als das es in die europäische Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts einging. Als Hauptstadt Schottlands war Edinburgh im 17. und 18. Jahrhundert das politische und geistige sowie gemeinsam mit Glasgow auch das wirtschaftliche Zentrum des Landes und als solches zu einem weit höheren Maß unmittelbar abhängig von der nationalen Geschichte als andere schottische Städte. Jede Entwicklung aufgrund

262 Robert Burns, *Address To Edinburgh* (1786), Strophe 1 und 2 zitiert nach <http://www.robertburns.org/works/146.shtml> (Stand: 4. September 2019).

der sich politisch mehrfach verschiebenden Mächteverhältnisse in Großbritannien war in der Stadt unmittelbar spürbar, solange sich dort die staatlichen Autoritäten befanden. Mit den Veränderungen zugunsten Londons verließen auch die einflussreichen politischen Eliten Edinburgh gen Süden und hinterließen ein (musik)kulturelles Leben, das sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte neu ordnen und entfalten sollte: Ein erstes Mal geschah dies nach der Personalunion zwischen Schottland und England 1603, als Edinburgh seinen Status als königlicher Regierungssitz verlor. Die Stadt behielt zwar trotzdem weiterhin ihre nationale Bedeutung, da das schottische Parlament nach wie vor dort tagte und auch die übrigen nationalen Institutionen – wie etwa die Rechtsorgane oder die Münze – dort verblieben, wurde aber insgesamt geschwächt.

Ohne den Hof und dessen diplomatische Kreise gab es weniger Internationalität in der Stadt, die Anlässe für besondere kulturelle Ereignisse schwanden und mit den Adligen gingen auch die Förderer einer aristokratischen Musikkultur fort, die aufgrund ihrer Macht gemäß der eigenen Interessen und z. T. gegen die Linie der *Kirk* gehandelt und die Künste gepflegt hatten. Auch das kurze Intermezzo, als der spätere Jakob II. auf Geheiß seines Bruders Karl II. ab 1680 als *Lord High Commissioner of Scotland* im *Palace of Holyroodhouse* residierte und dort eine kurze kulturelle Blüte herbeiführte, konnte dem nicht entgegenwirken. Beim zweiten deutlichen Schnitt nach dem Jahr 1707 wurden im Zuge der *Union* neben dem Parlament auch nahezu alle anderen Regierungsinstitutionen nach London verlagert. Die Regierungsgeschäfte wurden sämtlich dort geführt, so dass weder die Legislative noch entscheidende Teile der Exekutive inklusive des dazugehörigen Verwaltungsapparates in Edinburgh verblieben. Als direkte Folge veränderte sich die soziale Struktur der Stadt vor allem in Bezug auf die führenden Kreise, eine neue Elite mit eigenen Ideen über Mensch, Staat und Kirche formte sich, womit auch die Lebenswirklichkeit innerhalb der Stadt eine andere wurde.²⁶³

263 Man könnte an dieser Stelle beispielsweise erwarten, dass weniger Dienstpersonal nachgefragt wurde und mehr Arbeitskräfte zur Verfügung stünden, also ohne Stellung waren. Marjorie Plant konnte schon 1950 zeigen, dass dem nicht so war, da Schotten das Ausführen derartiger Tätigkeiten von vornherein offenbar weniger favorisierten: »Young men and women in the Lowlands, it seems, simply did not want to go into service. [...] The Lanarkshire justices accordingly took matters into their own hands, in 1708 and again in 1716, ordering that any man, woman, boy or girl who was ›able and cappable of service‹, and unmarried, should be compelled to go into service, on pain of imprisonment.«; vgl. Plant *Servant Problem*, S. 144f.; auf S. 143 wird auch deutlich, dass die Situation der Bediensteten offenbar nicht von den Veränderungen bedingt durch die *Union* betroffen war: »If the employment agency which John Lawson set up in Edinburgh in 1701 had fulfilled its objects, Scotland would have had no servant problem.«

Kirche, Universität und Judikative stellten nun die wichtigsten Säulen der Stadt dar und die Bewohner Edinburghs richteten sich danach.²⁶⁴ Nach dem Weggang der meisten Vertreter der *nobility* oblag die Führung der Geschicke der Stadt den Angehörigen der *gentry*, den neuen höheren gesellschaftlichen Kreisen, die insbesondere ihr Interesse an Bildung einte. Eingesetzt in ihre Ämter wurden sie durch ein weiterhin vorhandenes Protektionssystem, in dessen Hintergrund einflussreiche und vermögende Persönlichkeiten standen, die – wie Archibald Campbell, dritter Duke of Argyll – sowohl aus aristokratischen Kreisen als auch aus ihren eigenen Reihen kamen.²⁶⁵ Konsequenterweise nominierte Campbell, der selbst gebildet, aufgeklärt und vielseitig interessiert war, beispielsweise solche Männer für öffentliche Positionen und Ämter, bei denen er eine bestimmte Geisteshaltung wahrnahm, und übte dadurch einen großen Einfluss auf die Geschicke der Stadt aus, weshalb Roger Emerson ihn – vielleicht ein wenig zu enthusiastisch – als »father of the Scottish Enlightenment«²⁶⁶ bezeichnete, »because he did more than any other person to open careers to men of talent who then institutionalised enlightened ideas.«²⁶⁷

Die neue Führungsschicht in Edinburgh bestand aus höheren Verwaltungsbeamten, aus Anwälten²⁶⁸ und Richtern, aus an der Universität tätigen Gelehrten in den Bereichen Recht, Medizin, Religion, Historie, Mathematik und in den Künsten sowie aus Kaufleuten. Genau in diesen Kreisen ist auch die *Edinburgh Musical Society* angesiedelt, wie später noch zu sehen sein wird. Durch die *Union* wurde die Stadt gesellschaftlich, politisch, wirtschaftlich und geistig neu ausgerichtet und das »social and business life in the Scottish capital found substitutes for government activities in the improvement of the university and of amenities

264 Fry konstatiert sogar (Fry Edinburgh, S. 186): »As Scots law became central to the life of the capital, so also the legal profession rose to pre-eminence.«

265 Vgl. Roger Emerson, *e contexts of the Scottish Enlightenment*, in: *e Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*, hrsg. von Alexander Broadie, Cambridge 2003, S. 9–30 (= Emerson Contexts); insb. S. 15f., sowie Whyte Scotland, S. 313: »Patronage operated more broadly through control of entry to the professions. [...] The church, with around 900 benefices, was the largest employer [...] and there was a keen competition for the 100 or so posts as Lords of Session, judges, or sheriffs [...]. The universities offered even fewer openings.«

266 Emerson Contexts, S. 16.

267 Ebd., S. 16.

268 »[...] [A]ristocrats trying their luck in London needed managers of their estates at home. Edinburgh's clever, diligent solicitors stood ready. [...] By the mid-eighteenth century the Faculty of Advocates doubled in size to about 200 members.«; Fry Edinburgh, S. 231.

such as the Infirmary.«²⁶⁹ Die positive Seite des presbyterianischen Geistes, die Tugenden wie Disziplin, Nächstenliebe, Übernahme von Verantwortung für das eigene Tun sowie Streben nach eigener Weiterentwicklung beförderte, konnte somit zu einer der Grundlagen der schottischen Aufklärung werden.

Der Rhythmus der Stadt richtete sich in mehrerer Hinsicht nach dem *Court of Session* als der neben der Universität und der *Bank of Scotland* letzten bedeutsamen verbliebenen schottischen Institution, die eine Vielzahl von Verdienstmöglichkeiten bot. Der Court brauchte nicht nur Juristen, d. h. Anwälte – und zwar *solicitors* und *advocates* –, Notare²⁷⁰ sowie Richter, um seine Aufgaben zu erfüllen, sondern auch eine Verwaltung. Da es sich weiterhin um die spezifisch schottische Form der Zivilgerichtsbarkeit handelte, musste auch der juristische ›Nachwuchs‹ entsprechend ausgebildet werden, womit die Professoren an der *University of Edinburgh* oder, in der Vorbereitung dazu, die Lehrenden weiterer Bildungseinrichtungen, z. B. an den verschiedenen renommierten Schulen, die seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert ihre Lehrpläne reformiert hatten, befasst waren.

Ein wichtiger Faktor in der Entwicklung des aufgeklärten Zeitgeistes waren tiefgreifende Veränderungen an der Universität, vor allem das Schaffen einer Vielzahl neuer Lehrstühle, andere Schwerpunktsetzungen im Curriculum und die Verbesserungen der Verwaltungs- und Lehrstrukturen. Ab 1708 wurde das zuvor existierende System des *regenting*²⁷¹ von dem bis heute bekannten professoralen System abgelöst, durch die eine fachspezifische Differenzierung erst möglich wurde.²⁷² Dies führte zu zweierlei: erstens zu einem stetigen Anstieg der Studierendenzahlen – um 1725 hatte Edinburgh rund 600 Studenten im Alter zwischen 14 und 19 Jahren –, da nun immer weniger Schotten an die Universitäten auf dem europäischen Festland, vor allem nach Holland, gingen.²⁷³ Zweitens hatte es zur Folge, dass »[t]here were more educated men in early eighteenth-century Scotland than there were professional posts available.«²⁷⁴ Die Universität Edinburgh nahm durch ihre Reformen gegenüber den anderen schottischen Universitäten etwa in Glasgow oder Aberdeen eine Vorreiterrolle ein, wodurch ihr ebenso wie dem *Court* eine besondere nationale Bedeutung zukam – was

269 Macleod EMS, S. 10.

270 Nach schottischem Recht können *solicitors* eine zusätzliche Ausbildung zum Notar machen, letztere gelten daher nicht als eigene Berufsgruppe.

271 Unter *regenting* verstand man, dass ein Hochschullehrer einen Jahrgang durch das vier Jahre dauernde Studium begleitete.

272 Vgl. Whyte Scotland, S. 318–321.

273 Vgl. ebd., S. 321.

274 Ebd., S. 313.

wiederum Edinburghs Position als nationales Zentrum legitimierte. So orientierten sich denn auch offizielle nationale Termine ebenso wie das Geschäftsleben an dem Zeitraum, in dem der *Court* zusammentrat, ungefähr zwischen November und August. In diesen Monaten wurde die Stadt zudem häufig von Besucher*innen – beispielsweise von der auf dem Land lebenden Bevölkerung – frequentiert, die geschäftliche Angelegenheiten zu erledigen hatten, und das gesellschaftliche Leben blühte auf.

Leben in der Stadt

Worauf stießen diese Besucher? Wie muss man sich die Stadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts konkret vorstellen? Wie lebten und arbeiteten die Einwohner, wo trafen sie sich und tauschten sich aus? Eine sehr lebendige Antwort gab Daniel Defoe, der Edinburgh in den 1720er Jahren mit folgender viel zitierter Ambivalenz beschrieb:

By this means the city suffers infinite disadvantages, and lies under such scandalous inconveniences as are, by its enemies, made a subject of scorn and reproach; as if the people were not as willing to live sweet and clean as other nations, but delighted in stench and nastiness; whereas, were any other people to live under the same unhappiness, I mean as well of a rocky and mountainous situation, throng'd buildings, from seven to ten or twelve story high, a scarcity of water, and that little they have difficult to be had, and to the uppermost lodgings, far to fetch; we should find a London or a Bristol as dirty as Edinburgh, and, perhaps, less able to make their dwelling tolerable, at least in so narrow a compass; for, tho' many cities have more people in them, yet, I believe, this may be said with truth, that in no city in the world so many people live in so little room as at Edinburgh. Having thus consider'd the city in its appearance, and in its present situation, I must look next into its inside, where we shall find it under all its discouragements and disadvantages, (and labouring with whatever inconveniences) a large, populous, noble, rich, and even still a royal city. The main street, as above, is the most spacious, the longest, and best inhabited street in Europe; its length I have describ'd; the buildings are surprizing both for strength, for beauty, and for height; all, or the greatest part of free-stone, and so firm is every thing made, that tho' in so high a situation, and in a country where storms and violent winds are so frequent, 'tis very rare that any damage is done here.²⁷⁵

275 Daniel Defoe, *Letter 11. South-Eastern Scotland*, in: ders., *A tour thro' the whole island of Great Britain, divided into circuits or journies*, 3 Bde., London 1724, 1725, 1727, online Edition: http://www.visionofbritain.org.uk/text/chap_page.jsp?t_id=Defoe&c_id=36&p_id=16316#pn_6 (Stand: 4. September 2019).

Kontraste also prägten das Stadtbild: hohe Häuser, Schmutz und Enge ebenso wie eine prachtvolle Hauptstraße und repräsentative Gebäude sowie eine ihr offenbar eigene Atmosphäre und Lebendigkeit, Reichtum und eine eben doch noch vorhandene ›Königlichkeit‹. Zwei Hauptverkehrsadern führten von Westen nach Osten, die repräsentable und repräsentative *Royal Mile* als »best pav'd Street I ever saw«²⁷⁶ sowie das schmalere *Cowgate*,²⁷⁷ die miteinander über kleine Gassen und enge Wege, sogenannte *wynd*s und *close*s, verbunden waren.²⁷⁸

The High-Street of Edinburgh [...] is doubtless the stateliest Street in the World, being broad enough for five Coaches to drive up a-breast; and the Houses on each Side are proportionably high to the Broadness of the Street; all of them six or seven Story high, and those mostly of free Stone, makes this Street very august.²⁷⁹

Eine größere Nord-Süd-Achse, geeignet z. B. als schnelle Anbindung an den Hafen Leith, fehlte in der Infrastruktur, da das Anfang des 18. Jahrhunderts noch nicht trockengelegte *Nor Loch* – oder *North Loch* – und die generelle Lage auf einem Hügel mit z. T. schroff abfallenden Steilhängen auf natürliche Art und Weise die Möglichkeiten einer einfachen Expansion in Richtung Norden einschränkten.²⁸⁰ Im Westen der Stadt befindet sich Edinburgh Castle auf einem Felsen, der im Reisebericht John Mackys treffend als »inaccessible on all sides, except just the Front from the Town«²⁸¹ beschrieben wird und an einen Ausbau in diese Richtung unter noch schwierigeren Umständen kaum denken ließ.

Seit Mitte des 15. Jahrhunderts war die Altstadt von einer Stadtmauer umgeben, die ebenfalls eine einfache Ausdehnung verhinderte. Sechs Stadttore gewährten Zugang zur Stadt: die beiden wichtigsten, *Netherbow* und *Cowgate Port* (auch *Soogate* oder *Blackfriars Port* genannt) im Osten sowie *West Port* im Westen, *Bristo Port* (auch *Greyfriars* oder *Society Port* genannt) und *Potterrow Port* (oder *Kirk o' Field Port* genannt) im Süden und *New Port* (oder *St Andrew's*

276 Macky Journey, S. 68.

277 »These Lanes lead you to a Street below, called the Cowgate, which runs the whole Length East and West of the other [die High-Street; Anm. der Autorin], but is neither half so broad nor well built.«; ebd., S. 67f.

278 John Macky verglich die Anlage von High Street und Wynds mit einem »wooden Comb, the great Street the Wood in the middle, an the Teeth of each Side the Lanes«; ebd., S. 67.

279 Ebd., S. 65.

280 Vgl. beispielsweise den Stich von Jacques Chereau, *Edimbourg Ville Capitale du Royaume d'Ecosse*, ca. 1720, online verfügbar unter: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07010003126> (Stand: 4. September 2019).

281 Ebd., S. 74.

Port genannt) im Norden.²⁸² Insgesamt hatte die Stadt mit ihren sechs Stadtteilen *West-Port*, *Bristol*, *Potterrow*, *Pleasants*, *Canongate* und *Calton* dadurch nur einen Umfang von vielleicht vier Meilen – also etwas weniger als sechseinhalb Kilometer²⁸³ – und bot um 1700 dennoch Platz und Wohnraum für rund 30.000 Menschen, die z. T. in drangvoller Enge lebten.²⁸⁴

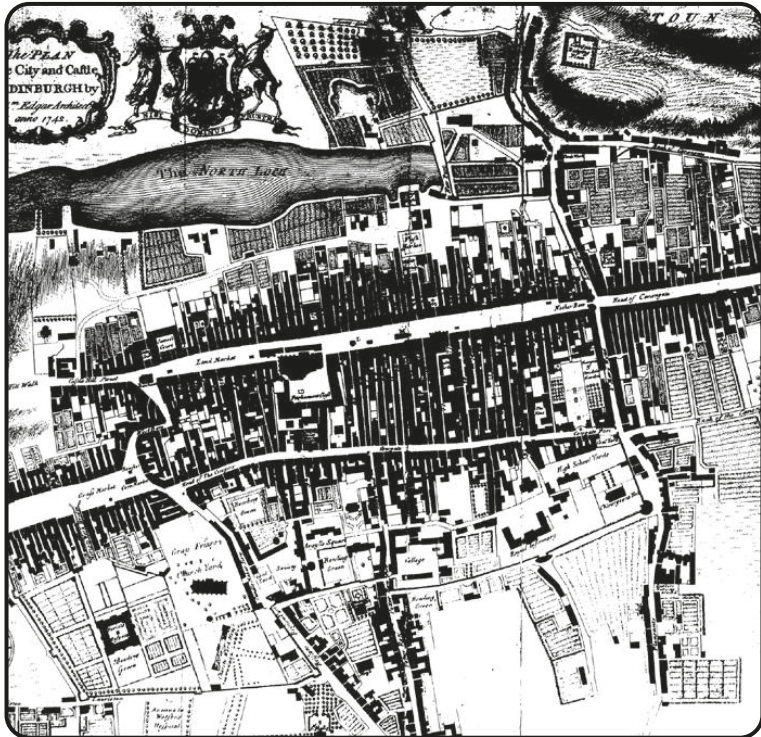


Abb. 4 Stadtplan von Edinburgh, 1742²⁸⁵

282 Vgl. auch ebd., S. 65: »There are but six Gates by which you can enter this City; this and the Cowgate Port or Gate to the East, two to the South, one to the West, and one to the North.«

283 Vgl. ebd., S. 74.

284 Vgl. Thomas M. Devine, *The Modern Economy. Scotland and the Act of Union*, in: *The Transformation of Scotland: The Economy*, hrsg. von Thomas M. Devine, Clive H. Lee und George C. Peden, Edinburgh 2005, S. 13–33; 15.

285 Der Plan wurde erstmals abgedruckt in William Maitland, *The History of Edinburgh, from its Foundation to the Present Time*, Edinburgh 1753 (= Maitland Edinburgh), S. [ix].

In der Folge waren, abgesehen von Hinterhöfen und einer begrenzten Zahl von Gärten im Süden, kaum freie, unbebaute Flächen vorhanden und im direkten Stadtkern waren die Gebäude derart dicht an dicht gebaut, dass eine hohe Unfallgefahr wegen zusammenstürzender Häuser²⁸⁶ oder sich aufgrund der baulichen Anlage leicht ausbreitender Brände bestand.²⁸⁷ Weitläufige Plätze wie in anderen europäischen (Haupt-)Städten gab es kaum, neben *Parliament Square* lediglich »the high gait or market place, from which the wind was as far as possible excluded; and the service centre with its urban stench (in Edinburgh the Grassmarket [...]) through which the wind was welcome.«²⁸⁸ Dort auf den Märkten unter freiem Himmel oder direkt bei den Produzierenden, die meist im Erdgeschoss der hohen Häuser arbeiteten, erwarb man die Dinge des täglichen Bedarfs. Erst in der fortgeschrittenen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Läden im modernen Sinne eröffnet, in denen es zunächst in erster Linie »luxuriöse« Güter zu kaufen gab.²⁸⁹ Der Stadtplan in Abbildung 4 veranschaulicht diese städtebauliche Struktur mit ihrer charakteristischen Enge, die sich zwischen dem 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht wesentlich veränderte. Sehr deutlich sind die vielen kleinen Gässchen zu erkennen, die die Stadt wie ein feines Netzwerk von Norden nach Süden durchziehen.

Um den stetig steigenden Einwohnerzahlen zu begegnen, erweiterte man die Stadt daher erst einmal nicht in die Breite, was einen großen Aufwand etwa durch das Niederreißen der Stadtmauern bedeutet hätte, sondern in die Höhe: Bis zu vierzehnstöckige Häuser drängten sich auf dem relativ kleinen Areal unterhalb der Burg. So beeindruckt Besucher*innen häufig von der Weitläufigkeit der *Royal Mile*, der Architektur der öffentlichen Gebäude oder von den in den 1690er Jahren erneuerten und mit verlässlicher Wasserversorgung

286 Vgl. Youngson *Classical Edinburgh*, S. 3.

287 Zwei Beispiele mögen an dieser Stelle genügen: 1. Arnot berichtet von einem Feuer im *lawn market* im Jahr 1725; vgl. Hugo Arnot, *The history of Edinburgh, from the earliest accounts to the present time* [...], 8 Bücher und ein Appendix in 4 Bden., Edinburgh 1788 (= Arnot *Edinburgh*), Bd. 1, S. 205. 2. Fry beschreibt Folgendes (Fry *Edinburgh*, S. 180): »The so-called Babylon, highest of all, rose on one side fourteen storeys from the Cowgate, ›ane immense heap of combustible material‹ which would go up in a great fire of 1700.«

288 Charles McKean, *Improvement and Modernisation in Everyday Enlightenment Scotland*, in: *A History of Everyday Life in Scotland, 1600 to 1800*, hrsg. von Elizabeth Foyster und Christopher A. Whatley, Edinburgh 2010 (*A History of Everyday Life in Scotland 2*), S. 51–82 (= McKean *Enlightenment Scotland*); 54.

289 Vgl. Fry *Edinburgh*, S. 182f.

versehenen Brunnenanlagen²⁹⁰ waren, so abgestoßen zeigten sie sich von den Gerüchen, verursacht durch die zum Heizen verwendete Kohle, die weiterhin mangelhafte Kanalisation und die mittelalterlich organisierte Müllentsorgung,²⁹¹ sowie von dem hohen Geräuschpegel.²⁹²

The nickname of the city was ›Auld Reekie‹ (›Old Smoky‹). But coal smoke was less offensive than the pervasive odor of human excreta from the tall overcrowded buildings. At 10:00 P.M. drums gave warning, after which the day's slops were thrown onto the streets, with the cry ›Gardyloo‹ (from French, ›Prenez garde de l'eau‹). These so-called ›flouers o Embro‹ lay until 7:00 A.M., when scavengers collected them to sell. But there was no collection on Sunday, and no water carriers worked that day either. In spite of near success in the 1770's and 1780's Old Edinburgh never really beat its problems of sewage disposal and water supply [...].²⁹³

Die Lautstärke entstand u. a. dadurch, dass sich ein großer Teil des Lebens außerhalb der Häuser abspielte und der beschränkte, meist gemietete Wohnraum für alle Bevölkerungsteile kostspielig war. Die unterschiedlichen Handwerke waren nicht nur in bestimmten Teilen der Stadt zu finden, sondern »were scattered rather than concentrated«²⁹⁴ in den unteren Stockwerken der Wohnhäuser – je nach verfügbarem Platz. Dort, auf den Straßen oder in den zahlreichen Tavernen im Erdgeschoss oder in den Kellern der Häuser, spielte sich ein großer Teil des täglichen Lebens ab. Für Frauen waren die Küchen meist das Zentrum des Geschehens, wo sie auch bezahlter Arbeit etwa in der Textilverarbeitung nachgingen. In einem Haus wohnten Angehörige aller gesellschaftlichen Gruppen übereinander und waren über ein Treppenhaus verbunden, kannten sich demzufolge und lebten in besonderer Weise ›miteinander‹²⁹⁵ unter dem Dach oder

290 »In this great Street are several Stone Fountains of Water, brought in Pipes at three Miles Distance, disposed at convenient Distances to supply the whole City with Water«; Macky Journey, S. 67.

291 Fry schreibt dazu (Fry Edinburgh, S. 181): »Human waste was produced in such industrial quantities that it could be rouped (auctioned) to farmers of the Lothians to cart on their fields. It brought amazing increases in crops«.

292 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Elizabeth Foyster, *Sensory Experiences: Smells, Sounds and Touch*, in: *A History of Everyday Life in Scotland, 1600 to 1800*, hrsg. von Elizabeth Foyster und Christopher A. Whatley, Edinburgh 2010 (*A History of Everyday Life in Scotland 2*), S. 217–233; zu dem ›Geruch‹ von Edinburgh vgl. insbesondere S. 220f.

293 Young Edinburgh, S. 32f.

294 McKean Enlightenment Scotland, S. 55.

295 Vgl. auch Fry Edinburgh, S. 180f.: »The rich lived on the middle storeys of tall tenements; the poor were relegated either to the ground floors, next to the noise and stench of the street, or to the top floors, at the end of a long climb.«

in der untersten Etage *labourers* – also Lohnarbeiter –, in den mittleren und unteren Etagen Angehörige der höherer Kreise, meist der *gentry*, während der in Edinburgh verbliebene Adel sich zumindest teilweise eigene Häuser erlaubte.²⁹⁶

In Scotland's largest Renaissance Towns – notably Dundee and Edinburgh – occupiers of all apartments shared a common stair – an ›upright street‹ as the Enlightenment condemned it – even though the rank of those who occupied each storey differed considerably. The street level, accessed separately, was occupied by merchants' booths and storage [...]. In 1835, Leith Ritchie interpreted the already historic living pattern of upper tenement floors for Walter Scott's English readers: ›The floor nearest heaven, called the garrets, has the greatest number of subdivisions; and here roost the families of the poor. As we descend, the inmates increase in wealth or rank; each family possessing an ›outer door‹. The primary apartment was on the piano nobile or principal floor, occupied by persons of the highest rank of those who lived in such properties.²⁹⁷

Bis zur Neuanlage der Stadt war beispielsweise ein Areal in der die Hauptstraßen Cowgate und Royal Mile verbindenden Gasse Niddry's Wynd – wo sich neben der *Edinburgh Musical Society* auch die älteste Edinburgher Freimaurerloge traf – sowohl umgeben von Anwesen besser gestellter Familien aus der *gentry* und dem niederen Adel als auch von *tenants*, *sub-tenants* und *labourers*, die einem Handwerk nachgingen oder Handel in kleiner Form betrieben.²⁹⁸ Da an dieser Stelle Häuser niedergerissen werden sollten, um 1760 Platz für den von der *Edinburgh Musical Society* geplanten Konzertsaal *St Cecilia's Hall* zu schaffen, die Bewohner aber offenbar nicht ohne Weiteres ausziehen wollten, gibt ein Aktenvermerk einen exemplarischen Einblick in die gesellschaftliche Struktur eines solchen Wohnblocks. Offenbar hatte die *Musical Society* zu amtlichen Maßnahmen greifen müssen, wodurch sich u. a. eine Liste derjenigen Personen erhalten hat, die für den Neubau ihre Wohnungen und ›Läden‹ aufgeben und umziehen mussten, darunter beispielsweise ein Perückenmacher, ein Weber und ein Trommler der Stadtwache:

1760, 2 February: Execution of warning of removal, The Musical Society of Edinburgh against tenants. Warning by John Braidwood, one of the town's officers of Edinburgh, at instance of William Douglas, Merchant in Edinburgh and Treasurer of the Musical Society, proprietors of the Close commonly called Pudín Closs below the foot of

296 Für weitere Erläuterungen der sozialen Strukturen Schottlands im 18. Jahrhundert sei auf S. 77–83 verwiesen.

297 McKean Enlightenment Scotland, S. 54.

298 Eine Beschreibung und Auflistung der Familien findet sich in David Fraser Harris, *Saint Cecilia's Hall in the Niddry Wynd. A Chapter in the History of the Music of the Past in Edinburgh*, Edinburgh – London 1899 (= Harris Hall), S. 4–12.

Nidderies Wynd and two houses and shops lying at the foot of the said Wynd, South side of the High Street, Edinburgh, presently possessed by [list of 23 individuals, including Cecilia Bissat and Margaret Yound, indwellers in Pudin Close, Alexander Borthwick, weaver, James Kilgour, journeyman Baxter, William Wilson, drummer in the City Guard, Hugh Paterson, wigmaker, William Balfour, smith and William Cowan, lorimer] to said possessors to flit and remove themselves at Whitsunday. Braidwood marked each of the doors with chalk.²⁹⁹

Der Bau des Konzertsales markiert bereits den Beginn einer gesellschaftlichen bzw. kulturellen Wende, die sich nach und nach in städtebaulichen Veränderungen manifestierte. So ist *St Cecilia's Hall* nach den 1710 für Tanzveranstaltungen eröffneten *Assembly Rooms* und den Räumlichkeiten einzelner Freimaurerlogen eines der ersten Gebäude, die in Ermangelung größerer Räume von einer nicht-kirchlichen, nicht-universitären, nicht-städtischen und nicht-staatlichen Institution für einen bestimmten Zweck – nämlich den der Musikausübung und -darbietung – errichtet wurden. Da die Wohnungen zu klein waren, fanden Versammlungen und gesellschaftliche Ereignisse bis in die 1760er/70er Jahre an anderen Orten statt, vor allem in Pubs oder in Räumlichkeiten von Kirchen. Die *Church of Scotland* versuchte zwar regelmäßig, derartige Treffen zu unterbinden, indem sie beispielsweise Tavernenbesitzern empfahl, um 22 Uhr zu schließen und am Sonntag gar nicht zu öffnen, hatte damit aber wenig Erfolg, denn diese Kultur des sozialen Austausches wurde zum Motor für die kulturellen und philosophischen Entwicklungen der folgenden Jahrzehnte.

Kulturelles Leben und schottische Auflärung in Edinburgh

In dem Moment, als Schottlands eigenständiges politisches Leben wegen der *Union* mit England an Bedeutung verlor, versuchten die Schotten verstärkt ihre Identität neu zu (er)finden – ein Phänomen, wie es auch rund hundert oder hundertzwanzig Jahre später in den deutschsprachigen Ländern bemerkt werden kann. Dort kam es, als die politischen Verhältnisse nach den Napoleonischen Kriegen neu geordnet wurden und die eigene – deutsche – nationale und geistige Identität (re-)definiert werden musste, zu einem Rückzug aus dem öffentlichen Leben und zu einem intellektuellen Austausch gebildeter bürgerlicher Kreise. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts entstand, gleichsam als Reaktion auf die politischen bzw. staatlichen

299 GB-Enas GD113/5/208/13/30; zitiert nach Joe Rock, *St Cecilia's Hall, Edinburgh – Chronology of the Building History*, <https://sites.google.com/site/joerocksresearchpages/home/historical-timelines/st-cecilia-s-hall-edinburgh> (Stand: 4. September 2019) (= Rock Chronology); vgl. dazu auch S. 155ff. in dieser Studie.

Veränderungen mit der Zerrissenheit der vielen deutschen Staaten, die sogenannte literarische ›Romantik‹ mit ihrer Rückbesinnung auf das fühlende Subjekt einerseits und auf eine nationale Kultur als dem über die Grenzen vereinigend wirkenden Bindeglied andererseits. Die eigene Geschichte wurde ebenso neu durchdacht, wie die Sprache ihre Bedeutung als Kulturträger schlechthin erlangte, niedergelegt im Großprojekt des Grimmschen Wörterbuchs.

Das Teilnehmen am öffentlichen politischen Geschehen und das Mitgestalten staatlicher Prozesse war in Zeiten der Restauration in mehreren Phasen des 19. Jahrhunderts kaum möglich, ein Interesse daran jedoch sehr hoch, so dass man sich privat oder halb-öffentlich traf und sich direkt oder indirekt miteinander austauschte, immer auf der Suche nach den eigenen nationalen Wurzeln und dem ›die Deutschen‹ vereinigenden kulturellen Wesen. Dies erfolgte sowohl im Dialog als auch über Schriftgut – etwa über Märchen, Gedichte oder Geschichten –, das mit Anspielungen durchsetzt war, oder über Lieder, die entweder zusammengestellt in Sammlungen von tatsächlichem oder nachgedichtetem Volksliedgut à la *Die Lieder aus des Knaben Wunderhorn* erschienen oder die als Neudichtungen in diesem Sinne gefärbt waren. Als ein Produkt dieses Zeitgeistes entwickelte sich mit dem Männerchorwesen eine Bewegung, in der diese ›national-romantische‹ Kultur trotz diverser ›Metamorphosen‹ erfolgreich bis in die heutige Zeit bewahrt wurde. Die Interessensschwerpunkte lagen zum einen auf der – sicherlich von Vielen als maßgeblich empfundenen – Pflege des nationalen Lied- und Gedankenguts sowie auf der sinnlich-musikalischen Erfahrung des Singens. Zum andern spielten von Beginn an aber auch soziale Aspekte eine wesentliche Rolle, ermöglichte doch der Chor eine regelmäßig stattfindende Geselligkeit und damit den Aufbau und das Aufrechterhalten eines sozialen Netzwerkes.³⁰⁰

Abgesehen von der besonderen deutschen Form der Chortradition geschah also anscheinend in Edinburgh Ähnliches, führte indessen nicht zu einem Äquivalent oder gar Vorläufer der deutschen ›Romantik‹, sondern zu einer spezifischen und noch dazu frühen Form der Aufklärung. Wie kam es dazu? Schottland hatte seine nationale Eigenständigkeit eingebüßt, zwar nicht durch etwas Vergleichbares wie die Napoleonischen Kriege, aber doch durch etwas ähnlich Traumatisches: die *Union* mit dem Erzfeind England, resultierend aus den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Ereignissen und Entwicklungen des 17. Jahrhunderts, so dass es nun galt, sich als kulturelle Einheit (neu) zu finden. Wie in den deutschen Ländern waren es gebildete Kreise, die *hommes de lettres*

300 Vgl. z. B. Brusniak Klenke Gesangskultur oder Klenke Gesangsvereine.

oder *literati*, wie sich die aufgeklärten Schotten selber nannten, von denen entscheidende Impulse ausgingen und auf deren Gedanken eine Form der Aufklärung basierte, die diese diskutierten und sie in die Gesellschaft einbrachten. Die *literati* kannten einander, waren in einigen Fällen sogar miteinander verwandt³⁰¹ und trafen sich häufig zum gegenseitigen Austausch, wozu sie zu bestimmten Zwecken ausgerichtete Gesellschaften – *clubs* oder *societies* – gründeten. In diesem geistigen Netzwerk entstanden kreative Gedanken, wissenschaftliche Theorien und zahlreiche Erfindungen; William Smellie schrieb vielsagend von Edinburghs Privileg, auf relativ kleinem Raum »fifty men of genius and learning«³⁰² zu beherbergen.

Zu Recht wies Ian Whyte darauf hin, dass es eine grundsätzliche Entscheidung ist, wie umfassend das Phänomen der *Scottish Enlightenment* betrachtet und zeitlich eingegrenzt wird:

Narrow definitions restrict the Enlightenment to advances in moral philosophy, historical sociology and political economy embodied in the works of half a dozen writers: Adam Ferguson, Francis Hutcheson, David Hume, John Millar, William Robertson and Adam Smith, as well as to a relatively brief period from the 1750s to the 1780s. Wider definitions encompass achievements in the fields of medicine, science, art, architecture and literature. Some historians have broadened their scope to include the social, political and economic milieu within which these men operated, stretching the span of the Enlightenment from the *Union* of 1707 to the 1830s.³⁰³

Einen interessanten Aspekt erwähnt Whyte indessen nicht, nämlich dass in den zahlreichen weiter gefassten Definitionen Musik bzw. genauer: die Rolle von Musikausübung und -pflege bisher nur spärlich erwähnt wird – und wenn, dann meist mit Bezug auf das Sammeln von *songs* oder auf die Bedeutung des neu einsetzenden Komponierens im ›Volkston‹. Auch in Untersuchungen, die ein eher fließendes Geschichtsbild zeichnen, in das das Phänomen der schottischen Aufklärung eingebettet ist, bleibt an dieser Stelle ein Desiderat, das es zu füllen gilt – und zwar nicht nur, weil es gerade in der schottischen Hauptstadt durch die wirtschaftlichen Folgen des *Darién Disasters*, den Weggang der adeligen ›Elite‹ und die verschobenen Vermögens- und Mächteverhältnisse zu einer besonderen Entwicklung kam. Das vielleicht auffälligste Merkmal der Aufklärung ist es denn auch, dass jedes intellektuelle, gesellschaftliche, wirtschaftliche,

301 Vgl. Broadie *Scottish Enlightenment*, S. 25.

302 William Smellie, *Literary and Characteristical Lives of John Gregory, M.D. Henry Home, Lord Kames. David Hume, Esq. and Adam Smith, L.L.D. [...]*, Edinburgh 1800, S. 161; vgl. auch Streminger *Hume*, S. 55.

303 Whyte *Scotland*, S. 314.

wissenschaftliche, existentielle Thema rund um den Menschen und seine Welt beachtet und ›bedacht‹ wurde – dazu gehörte eben auch die Beschäftigung mit ›der‹ Musik und die diesem Zweck dienliche *Musical Society*. Diese sollte nicht nur von professionellen Musikern gespielte oder gesungene Musik zu Gehör bringen, vielmehr wurden ihre Mitglieder auch selber musikalisch aktiv.

Bevor eine Annäherung an die *Scottish Enlightenment* im Detail erfolgen soll,³⁰⁴ sei zunächst darauf verwiesen, dass ihre Hintergründe – oder pathetisch ausgedrückt: das Geheimnis dahinter – in den vielen kleinen geistes- und kulturgeschichtlichen Facetten verborgen liegen, die zusammen verschiedene, miteinander verwobene Dimensionen bilden. Die vielleicht am ehesten greifbare Facette ist unter dieser Prämisse eine gleichsam ›äußerliche‹, die aus der Interaktion politischer, wirtschaftlicher und sozialer Bestandteile besteht und wiederum quasi die Basis des Phänomens ›Aufklärung‹ bildet. Als Gegenstück dazu scheint es eine Art ›innere‹ Dimension gegeben zu haben, die sich ›in den Köpfen‹ der involvierten Personen abspielte und in den zwischen ihnen ablaufenden kommunikativen Prozessen zu suchen ist. Die wissenschaftliche ›Dechiffrierung‹ erfolgt dabei indirekt durch das Erforschen der Zeugnisse dieser Gedanken – beispielsweise in Schriftgut, in musikalischen Kompositionen und in Objekten der darstellenden Kunst oder aber auch in der Auswahl von Konzertprogrammen oder Bildmotiven – mit Hilfe etwa der Philosophie, der Ästhetik, der Musikwissenschaft oder der Kunstgeschichte. Eine dritte Dimension ist wieder konkret auf ›Reales‹ bezogen und versucht, das ›alltägliche‹ Gesicht der Aufklärung zu erfassen und Fragen nach dem handelnden ›kleinen‹ Mann, nach den Tagesabläufen, den Bedürfnissen, dem Leid und der Freude konkreter Personen zu klären. Die Liste der verschiedenen Dimensionen der *Scottish Enlightenment* ließe sich weiter verfeinern und ausbauen, wodurch es umso schwieriger würde, den Überblick zu behalten und das Phänomen als Ganzes, wie es sich im kulturellen Gedächtnis wiederfindet, zu betrachten. Je genauer differenziert wird, umso deutlicher wird aber auch, auf welche Art und Weise scheinbar kleine Aspekte, etwa die Gründung einer *Musical Society*, in den Gesamtzusammenhang eingebettet sind. Nur dadurch ist zu verstehen, warum in Edinburgh viele der aufklärerischen Entwicklungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts äußerlich kaum zu bemerken waren; denn während Glasgow durch den Handel mit Übersee aufblühte, geschah erst einmal nichts Vergleichbares in Edinburgh:

From the *Union* up to the middle of the century, the existence of the city seems to have been a perfect blank. No improvements, of any sort, marked this period. On the

304 Zum Begriff vgl. Fleßenkämper Selbstverständnis, S. 277ff.

contrary, an air of gloom and depression pervaded the city [...] In short, this may be called, no less appropriately than emphatically the Dark Age of Edinburgh.³⁰⁵

Mit diesem Urteil zeigt Robert Chambers, dass noch im Jahr 1824 offenbar kein Zusammenhang zwischen den im Vergleich mit dem wirtschaftlichen Gewinn an der Westküste kaum direkt messbaren Entwicklungen im Edinburgh der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und den späteren gesehen wurde. Im Gegenteil stand es um die Ökonomie Edinburghs zunächst eher schlecht, bis auch sie von den ersten landwirtschaftlichen Reformen und einem neuen Vorstoß im Bereich der Leinentuchproduktion ab 1727 zu profitieren begann. Die Stärke Edinburghs lag im Bereich des Denkens, der Bildung und Wissenschaft, der Justiz und Verwaltung sowie der Finanzwirtschaft. Diese wurde erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts nach dem endgültigen Sieg über die Jakobiten deutlicher erkennbar, als aufklärerische Ideen gleichsam in die Realität übertragen wurden, indem das Stadtbild verändert wurde und sich damit die Lebensbedingungen und sozialen Strukturen massiv wandelten. Die größtenteils aus dem Mittelalter stammende, von den militärischen Befestigungen und der Burg dominierte *Old Town* wurde um einen neuen Stadtteil erweitert, der städtebaulich das genaue Gegenteil war, nämlich: weitläufig, offen, genau geplant und versehen mit einer den Bedürfnissen seiner Bewohner angepassten Infrastruktur. Mit den großen städtebaulichen Veränderungen kam ab etwa 1770 das zum Ausdruck, was seit Anfang des 18. Jahrhunderts den Geist der Menschen geprägt hatte und was sich schließlich in einer Blütezeit der Kunst, Philosophie und Wissenschaft niederschlug, in der auch ›die‹ Musik einen bestimmten Platz einnahm: die *Scottish Enlightenment*.

Getragen wurde diese, wie schon oben angedeutet, durch Angehörige gehobener gesellschaftlicher Kreise einer neuen Mittelschicht. Diese waren seit den 1710er Jahren entweder selbst in wichtigen offiziellen Funktionen – wenn auch nicht direkt auf staatlich-politischer Ebene – tätig, etwa an der Universität oder im *Court of Session*, wo sie auf das öffentliche und alltägliche Leben Einfluss nehmen konnten, oder sie hatten Verbindungen zu eben diesen Personen:

Enlightenment [...] might seem of limited value because it seems to be on the side of theory not of practice. But this is an inaccurate assessment for it presents the literati as living in their ivory towers while the world proceeds as if their influence could not pass through ivory. In reality, if the literati did not have their hands directly on the reins of power, they had lines, direct or otherwise, to those who did. For example, governments

305 Robert Chambers, *Traditions of Edinburgh*, 2 Bde., Edinburgh 1825, Bd. 1, S. 20f.; vgl. auch Fry Edinburgh, S. 205.

certainly attended to Adam Smith's arguments against monopolies and in favour of free trade.³⁰⁶

Entscheidend war offenbar die Interaktion mit »a bustling commercial, legal or ecclesiastical life«,³⁰⁷ durch die ein neues soziales, geistiges und kulturelles Klima mit veränderten Interessenslagen entstehen konnte. Über bestimmte Persönlichkeiten erhielt auch die *Kirk* eine neue Rolle, denn in der *General Assembly* übernahmen nun ebenfalls gemäßigte Kreise die Führung und *minister* oder andere Angehörige der Kirche wie William Robertson oder Hugh Blair – gleichzeitig erster Rhetorikprofessor an der Universität von Edinburgh und Pastor der *High Church of St Giles* – zählten zu den *literati*. Sie traten für einen liberalen Calvinismus ein und kritisierten in ihren Schriften durchaus auch kirchliche Strukturen.

Gebildete aus allen gesellschaftlichen Kreisen tauschten sich auf Augenhöhe nicht mehr nur über Politisches, Alltägliches oder Geschäftliches, sondern zunehmend auch über geistige Themen aus, und insbesondere die »Scottish landowners and the legal profession, lacking the pre-1707 avenues of political influence within Scotland, began to channel their energy into economic and cultural improvement.«³⁰⁸ Niedergeschrieben wurden aufklärerische Ideen – wie die Freiheit zu denken und zu empfinden, die Genauigkeit der logischen Beweisführung oder die Betonung der Ratio – nicht nur in den Schriften Humes oder Smiths, sondern auch in den Satzungen der *clubs* und *societies*:

Die gelehrte Kommunikation wurde in Schottland im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend institutionalisiert. Ein organisierter Austausch von neuen Ideen und Informationen fand hauptsächlich in privat initiierten Gesellschaften statt, in denen sich Interessierte verschiedenen sozialen Rangs zur Verwirklichung eines klar umrissenen Zwecks nach demokratischen Prinzipien zusammenschlossen und somit von der herrschaftlich-korporativ organisierten ständischen Gesellschaft abgrenzten.³⁰⁹

In diesen Institutionen, die sich einen gewissen Hauch von Exklusivität gaben, für den der Pub als üblicher Versammlungsort keine Abwertung bedeutete, erhielt die schottische Identität im gemeinsamen Austausch ihre neuen Facetten:

For the rest, the culture of Edinburgh withdrew behind closed doors, to private clubs and convivial dinners where the state of the nation could be bemoaned all the more gloomily and patriotism fired all the brightly with each glass downed. Serious drinking

306 Broadie *Scottish Enlightenment*, S. 21.

307 Ebd., S. 25f.

308 Whyte *Scotland*, S. 299.

309 Fleßenkämper *Selbstverständnis*, S. 279.

might also go along with serious thinking, however, and the clubs would become vehicles of Enlightenment.³¹⁰

Ebenso wie später in der sogenannten deutschen literarischen ›Romantik‹ traf man sich dort, um neben der geistigen Beschäftigung persönliche und geschäftliche Verbindungen zu pflegen. Die nach der *Union* sich neu etablierende Führungsschicht Schottlands fand ihre Identität im gemeinsamen Miteinander und entwickelte sie aus einer eigenen Sicht auf die ›nationale‹ Geschichte, die es zu bewahren und mit einer neuen kritischen Welt in Einklang zu bringen galt: »The Scottish Enlightenment was a triumph of the Scottish middle class.«³¹¹ Nicht der Rückzug ins Private oder Halböffentliche oder eine wie ein Ventil wirkende Betonung der Nationalkultur alleine war ihr Weg – wie eben in der deutschen ›Romantik‹ –, sondern ein bewusstes ›Verantwortungübernehmen‹ für das neue nationale Gebilde ›Nordbritannien‹. Dies geschah ebenso im direkten verbalen Dialog wie schriftlich und schlug sich nach dem endgültigen innerbritischen Frieden in Folge der letzten *Jacobite-Rebellion* 1747 schließlich wirtschaftlich und städtebaulich nieder. Es war das gesellschaftliche Miteinander, durch dessen Kommunikation die schottische Aufklärung geformt wurde:

An important feature of the generation which grew up to produce the Enlightenment was its sociability. The major figures all knew each other, many since childhood or their student days. In Edinburgh they came into contact with each other in their professional lives through the General Assembly, the courts and the University as well as in formal and informal social gatherings centred on Edinburgh taverns. Tavern-based clubs often had a wide social range among their membership; in them men from different backgrounds and women too could interact to a greater degree than at more formal gatherings.³¹²

Clubs, Gesellschaften und Freimaurerlogen waren die sozialen Orte dieser Dialoge, und ihre Existenz war daher keineswegs geheim, sondern allgemein bekannt, beliebt und anerkannt. Über die Namensgebung wurde in manchen Fällen sogar signalisiert, welcher spezifische Themenkreis – etwa die Literatur – im Zentrum des Interesses stehen sollte. Clubs, deren Mitglieder sich regelmäßig an einem Abend der Woche trafen, wurden in Edinburgh ab den 1710er und vermehrt ab den 1740er Jahren gegründet, eine besondere Relevanz für die Aufklärung wurde vor allem den drei Gesellschaften *Easy Club* (ab 1712), *Rankenian Club* (ab 1717) und

310 Fry Edinburgh, S. 209f.

311 Broadie Scottish Enlightenment, S. 29.

312 Whyte Scotland, S. 318.

Select Club (ab 1754) zugesprochen.³¹³ Wesentlich bedeutsamer war jedoch, dass sich die involvierten Personen nicht nur in einem Club, sondern oft gleich in mehreren zusammenfanden und zusätzlich häufig noch einer Freimaurerloge angehörten,³¹⁴ was zum einen das enorme Interesse an einer Fülle intellektueller Fragen zeigt. Zum anderen führte dies dazu, dass übergeordnete Themen je nach thematischem Kontext des Clubs an aufeinanderfolgenden Abenden unter unterschiedlichen Blickwinkeln – und dadurch sehr tiefgehend – diskutiert werden konnten. Als ein Merkmal der *Scottish Enlightenment* werden daher immer wieder die neuen Erkenntnisse und Errungenschaften in den unterschiedlichsten Disziplinen betont:

The point to be stressed [...] is the disparateness of their [the literati's; Anm. d. Autorin] fields of expertise, mathematics, physics, geology, chemistry, medicine, logic, rhetoric, moral philosophy, theology, classical languages, sociology, economics, commerce, history, painting, architecture, town planning.³¹⁵

Die gleichsam ›innere‹ Dimension der Aufklärung wurde eben nicht nur in der Abgeschiedenheit der allseits bekannten Protagonisten – wie James Watt, James Hutton, William Robertson, Joseph Black, Thomas Reid, Robert Adam, Adam Ferguson, John Millar, Allan Ramsay, Henry Raeburn, James Burnet, Henry Home, James Boswell, Alexander Munro (primus und secundus), William Cullen, John Hunter, William Hunter, James Steuart, Adam Smith oder David Hume³¹⁶ – entwickelt, sondern entstand in deren Interaktion mit anderen Mitgliedern der Clubs, Lodges und Societies, die ihre Ideen nicht notwendigerweise aufschrieben, publizierten und verbreiteten oder nationale und internationale Resonanz fanden, sondern die einfach nur durch den kontinuierlichen Austausch dazubeitragen, jenen aufgeklärten ›Geist‹ herauszubilden, ihn mitzutragen und letztendlich auch in den Alltag zu integrieren, ihn in realiter umzusetzen.³¹⁷

313 Vgl. beispielsweise Macleod EMS, S. 10–21 oder Broadie *Scottish Enlightenment*, S. 26–32.

314 Vgl. beispielsweise David Murray Lyon, *History of the Lodge of Edinburgh (St. Mary's) No. 1* [...], Edinburgh 1873 (= Lyon Lodge), S. 149–208; für die Mitglieder der *Edinburgh Musical Society* hat Jennifer Macleod in Appendix B einen Abgleich mit anderen Clubs in Edinburgh vorgenommen, die zahlreiche Überschneidungen zeigen – Macleod EMS, S. 236ff.

315 Broadie *Scottish Enlightenment*, S. 28.

316 Diese Namensaufzählung folgt derjenigen Stremingers in *Streminger Hume*, S. 55f., der zusätzlich Erläuterungen zu den Forschungsgebieten und Errungenschaften der Personen gibt.

317 Als ein Beispiel sei an dieser Stelle *New Lanark* genannt, eine Textilfabrik mit benachbarter Siedlung, die Robert Owen zwischen 1800 und 1825 unter besonderen sozialökonomischen Gesichtspunkten führte. So gab es dort beispielsweise angemessenen

Ob Musik im Rahmen dieser Clubtreffen erklang und welchen Stellenwert sie hatte, ist auf direktem Weg nicht sicher nachweisbar, wohl aber die multiplen Mitgliedschaften von Musikern sowie von Musikliebhabern. Bei den Freimaurerlogen wurde Musik gleichsam ›ritualisiert‹ als Bestandteil der Zeremonien eingesetzt und Musikern wurde z. T. der Beitrag erlassen, wenn sie kostenlos spielten.³¹⁸ Die vermutlich älteste Freimaurerloge überhaupt, die seit 1599 anhand von Protokollbüchern belegbare *Lodge of Edinburgh (St. Mary's) No. 1*,³¹⁹ traf sich in *St Mary's Chapel* in Niddry's Wynd – dem Ort, an dem in den 1720er auch die Mitglieder der *Edinburgh Musical Society* zusammenkamen. Dass zwischen diesen beiden Vereinigungen Schnittmengen und Verbindungen bestanden, ist erforscht und verwundert auch angesichts des beschriebenen ›Klimas‹ nicht weiter.³²⁰

Ein Aspekt deutet jedoch daraufhin, dass Musik in wohl doch größerem Umfang eine Rolle im Clubleben gespielt haben dürfte: Vergleichbar mit den Geschehnissen im deutschsprachigen Raum während der ›Romantik‹ ist eine generelle Rückbesinnung auf das ureigene ›Volksgut‹ spürbar. Wie bereits oben ausführlich dargestellt, begannen Schotten zeitgleich mit den ersten aufklärerischen ›Schritten‹, Lieder aus dem Volk zu sammeln und zu veröffentlichen bzw. im Volksstil neu zu dichten.³²¹ Bekannt sind beispielsweise, und aus einer Vielzahl weiterer herausgegriffen, das *Orpheus caledonius* von William Thomson (1725 bzw. 1733) oder *e Caledonian Pocket Companion* (1751) und andere Sammlungen von James Oswald sowie insbesondere *e Scots Musical Museum* (1787–1803) von James Johnson, in dessen sechs Bänden auch *songs* von Robert Burns abgedruckt wurden, und natürlich die *Ossian*-Dichtungen eines James Macpherson.³²²

Wohnraum für die Arbeiter, Gesundheitsversorgung oder Verzicht auf Kinderarbeit. Er war der Einzige, der sich überhaupt um seine Arbeiter kümmerte und sie nicht nur als ›Produktionsmaterial‹ behandelte. Bei seinen ›Kollegen‹ stieß dies auf starkes Unverständnis, Owen hatte daher in seinen eigenen Kreisen einen schweren Stand; vgl. dazu zum Einstieg <https://www.newlanark.org/world-heritage-site/founders.shtml> (5. September 2019).

318 Vgl. hierzu Macleod EMS, S. 189–193 sowie Lyon Lodge, S. 189f. und Simon McVeigh, *Freemasonry and Musical Life in London in the late Eighteenth Century*, in: *Music in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von David Wyn Jones, Aldershot 2000, S. 72–100.

319 Vgl. auch <http://www.lodgeofedinburgh.org.uk/index.html> (Stand: 6. September 2019).

320 Vgl. Macleod EMS, S. 189–193 sowie generell Lyon Lodge.

321 Vgl. dazu auch Gelbart Invention, S. 20–24, 28f., 203–224.

322 Eine Übersicht über die handschriftlichen und gedruckten Liedsammlungen gibt Francis Collinson in: Collinson Music, S. 119–131; vgl. außerdem Gelbart Invention, S. 27–33 sowie in diesem Band Fußnote 138.

Diese *songs* waren allzeit präsent, ihnen kam eine große Bedeutung für die nationale Identität zu und sie prägten das Bild von Schottland, wie es in Europa – auch in England – wahrgenommen wurde.³²³ Ferner trafen sie den europäischen Zeitgeist,³²⁴ da sie die gleichen Ideale von Einfachheit und Natürlichkeit, fern von den Auswüchsen der Zivilisation, versinnbildlichten wie die französisch-italienischen Intermezzi bzw. Intermedien à la *La serva padrona* (1733) und *Le devin du village* (1752) oder später die Romane des sogenannten ›Sturm und Drang‹. Entgegen der ansonsten in der *Scottish Enlightenment* dominierenden intellektuellen Auseinandersetzung und ›Produktion‹ – sei es literarisch, philosophisch, ökonomisch oder auf anderen Gebieten – entsteht dadurch für ›die‹ Musik zunächst der Eindruck, dass eine eigene ›höhere‹ Kultur im Sinne von ›Musik als intellektueller Hochkunst‹ eher wenig vorhanden war. Da königliche und aristokratische Kreise nicht mehr im Land wirkten und die *Kirk* das Ausbilden einer anderen Form der Musikkultur weitestgehend erfolgreich bekämpft hatte, fehlte Musik zumindest als repräsentative Kunst. Dennoch begann man, vielleicht auf dem Fundament der musikalischen Ausbildung, wie sie die *Kirk* zunächst gefördert hatte, im ausgehenden 17. Jahrhundert Musik als geistige und der Bildung zuträgliche – also zumindest vordergründig nicht der einfachen Unterhaltung dienende – Betätigung zu sehen. So war es nur eine logische Folge des Zeitgeistes, dass sich in Edinburgh auch ein Club zur Musikpflege gründen sollte.

Perspektive 5: Musik und Musikkultur in Schottland und Edinburgh – über die »complex situation in the music of Scotland«³²⁵

*e primar speech with notes harmonious clear,
(Transporting thought!) gave pleasure to the ear:
en music in its full perfection shin'd,
When man to man melodius spoke his mind. [...]*
*en you, whose symphony of souls proclaim
Your kin to heav'n, add to your country's fame,
And shew that music may have as good fate
In Albion's glens, as Umbria's green retreat; [...]*³²⁶

323 Vgl. dazu auch Gelbart Invention, S. 27–39.

324 Vgl. beispielsweise die interdisziplinär angelegte Studie von Manuela Jahrmärker, *Ossian, eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993 (Berliner Musik-Studien 2) (= Jahrmärker Ossian).

325 Broadie *Scottish Enlightenment*, S. 14.

326 Allan Ramsay, *To the music club*, in: *e poems of Allan Ramsay. A new edition*, hrsg. von Thomas Cadell und William Strahan, 2 Bde., London 1800 (= Cadell Strahan Poems), Bd. 2, S. 357f.

Allan Ramsay schrieb seine Ballade *To the Music Club*, in der er sich offenbar auf eine bereits existierende musikalische Vereinigung bezog, im Jahr 1721 und drückte damit indirekt aus, dass Musik und Musikpflege in dieser ersten Phase der schottischen Aufklärung bereits einen Platz in der Edinburgher Gesellschaft einnahmen.³²⁷ Vor dem Hintergrund der musikhistorischen Ereignisse und kulturellen Entwicklungen in der Stadt lässt sich skizzieren, wo dieser Platz zu verorten ist. Musik, Musikkultur und Musikausübung sind die Komponenten, um die die in den vorangegangenen Kapiteln gegebenen Einblicke in schottische Politik, Religion, nationale Identität, Gesellschaft und wirtschaftliche Verhältnisse im Folgenden erweitert werden sollen. Das Ziel der sich anschließenden Ausführungen ist nach wie vor, die komplexen Hintergründe nachzuvollziehen und darzustellen, die zu einer europaweit gesehen frühen und besonderen Form des Musiklebens in einer ›verlorenen Residenz‹ führten.

Da der Alltag in Schottland – gemäß des presbyterianischen Geistes – im 17. und frühen 18. Jahrhundert wenig Spielräume für Vergnügungen im Allgemeinen ließ und solche musikalischer Natur allenfalls zur intellektuellen Erbauung statthaft erschienen, spielte weder die Institutionalisierung von Musik noch die in Ensembles organisierte Musikausübung eine besondere Rolle. Wie aus den Missbilligungen der Kirche zu schließen ist, waren aber gerade bestimmte Formen von Musik, z. B. bei Tanzveranstaltungen, äußerst beliebt, und auch *Scottish songs* fanden offenbar in weiten Kreisen der Bevölkerung Anklang. Die Verlagerung der königlichen Residenz nach London 1603 und der Verlust des schottischen zugunsten eines ebenfalls in London befindlichen britischen Parlaments rund hundert Jahre später führte dazu, dass eine vom königlichen oder hochadeligen Mäzenatentum gestützte Kunst kaum mehr in Edinburgh zu finden war. Personen, die im engeren oder weiteren Sinne – etwa als Musiker oder Händler – mit Musik befasst waren, wurden wohl weiterhin vom schottischen Adel protegiert und Musik wurde als Kunst- und als Unterhaltungsform durchaus gefördert. Nur geschah dies nunmehr weitgehend in London, wohin es auch die einen oder anderen professionellen Musiker und Musikalienhändler schottischen Ursprungs trieb. So war Musik vor allem als Bestandteil der schottischen Alltags- und Festkultur³²⁸ sowie in militärischen, häuslichen und kirchlichen Kontexten präsent.

327 Vgl. dazu Gelbart Ramsay, S. 94–99.

328 Vgl. dazu S. 42–52, 98f.

Von der Nicht-Existenz des eaters

Am ehesten ist das Fehlen repräsentativer Musik in den Bereichen Konzertwesen und Theater zu bemerken, die in London spätestens in den 1720er Jahren eine Blüte der ›Vergnügungsindustrie‹ mit der italienischen Oper oder auch mit den *pleasure gardens* im Stile von ›Vauxhall‹ zur Folge hatte. In Schottland hingegen wurde jede Art von Theaterkultur von der *Church of Scotland* und der strengen presbyterianischen Bewegung kategorisch abgelehnt und für ungesetzlich erklärt.³²⁹ Das Theater wurde als »temple of the Devil«³³⁰ verunglimpft und hatte als Institution seit der Reformation einen dementsprechend schweren Stand. Für weite Teile der gläubigen Bevölkerung galt Schauspielerei auch im Musiktheater als anstößig und unchristlich, so dass es eine »question of the morality of the stage and the production of stage-plays«³³¹ war, etwas Derartiges zu vermeiden oder zu verhindern. Dass es Theateraufführungen in kleinem oder kleinstem Rahmen dennoch gegeben hat, lässt sich nach derzeitigem Forschungsstand nur indirekt, etwa anhand der ›Gegenmaßnahmen‹ der *Kirk*, nachvollziehen. Diese gingen so weit, dass seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert »[t]hose who attended plays were excommunicated from the Church and congregations were encouraged to persecute actors«.³³² Noch im Jahr 1720 schrieb der Kirchenmann Adam Petrie in den *Rules of good deportment, or of good breeding*, dass

[i]t is indiscreet and sinful to use such Plays and Recreations [...]. But promiscuous Dancing, obscene Songs, Stage-Plays, Tragedies, Cards, Dice, Reading of profane Books, are offensive to the Body of which we are Members, or at least to many worthy Saints: Therefore they should be abstained from.³³³

Reine Theateraufführungen stellten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts Besonderheiten dar, Veranstaltungen aus dem Bereich des Musiktheater gab es nachweisbar so gut wie keine und eine kommerzielle Unterhaltungsindustrie à la Georg Friedrich Händel war in Schottland undenkbar.³³⁴ Auch im

329 Adam Petrie, *Rules of good deportment, or of good breeding. For the use of youth*, Edinburgh 1720, in: *eworks of Adam Petrie, the Scottish Chester eld*, hrsg. von Thomas George Stevenson, Edinburgh 1877, S. 1–136 (= Petrie Rules); 104f.; vgl. auch Baxter Music, S. 29.

330 Arnot Edinburgh, Bd. 3, S. 366.

331 Baxter Music, S. 27.

332 Bruce Peter, *Scotland's Splendid eatres*, Edinburgh 1999 (= Peter Theatres), S. 1f.

333 Petrie Rules, S. 103; vgl. auch Baxter Music, S. 29.

334 Folgende Autoren gehen auf die Situation und Entwicklung des Theaters in Schottland oder Edinburgh ein und bieten eine Vertiefung in die Materie (in chronologischer

fortschreitenden 18. Jahrhundert änderte sich dieser Zustand nur langsam, der *eatres Licensing Act* von 1737 trug sein Übriges dazu bei: Die Genehmigungen für Theaterveranstaltungen in jeder britischen Stadt mussten direkt beim Lord Chamberlain in London für 300 £ beantragt werden. In Schottland führte das z. T. zu einem bezeichnenden ›Umweg‹, in dem sich das Bedürfnis bestimmter Bevölkerungskreise widerspiegelte. Konzerte wurden gleichsam als Rahmenveranstaltungen arrangiert, womit sowohl die kostspielige Genehmigung umgangen als auch die Kirche milde gestimmt werden sollte: »To evade the law, concerts were advertised, the play being given under the presence of free entertainment between the first and second movements.«³³⁵ Den ersten Versuch, ein eigenes schottisches Theater zu betreiben, unternahm Allan Ramsay – Verfasser des zitierten Gedichtes *To the Music Club* und der *Tea Table Miscellany*³³⁶ – in Edinburgh im Jahr 1736; schon nach sechs Monaten musste er seine Darbietungen in der *Carruber's Close* wieder einstellen. Erst rund elf Jahre später begannen die nächsten regelmäßigen Vorstellungen in Edinburgh, und zwar für rund zwanzig Jahre im *Canongate Playhouse*, dann am *Shakespeare Square* in *New Town*.³³⁷

Obwohl nach und nach das allgemeine Interesse an derartigen Veranstaltungen wuchs, kam es in ganz Schottland bis zum Ende des 18. Jahrhunderts regelmäßig zu gewalttätigen Ausschreitungen von Theatergegnern, bei denen Gebäude beschädigt oder in Brand gesteckt sowie Kulissen und Kostüme vernichtet wurden. Häufig hatten derartige Ereignisse die Schließung des jeweiligen Betriebs zur Folge – beispielsweise noch im Jahr 1753 nach einer Predigt von Reverend George Whitefield beim *Castle Yard eatre* in Glasgow, 1767 in

Reihenfolge): John Jackson, *e History of the Scottish Stage, from its rst establishment to the present time*, Edinburgh 1793; Arnot Edinburgh, Bd. 3, S. 364–378; James C. Dibdin, *e Annals of the Edinburgh Stage: with an account of the rise and Progress of dramatic writing in Scotland*, Edinburgh 1888; Henry Grey Graham, *e Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, London 1906, S. 92–97; Robb Lawson, *e Story of the Scots Stage*, Paisley 1917; Farmer Music, S. 300–308; Robert Allan Houston, *Social Change in the Age of Enlightenment: Edinburgh 1660–1760*, Oxford 1994, S. 205ff.; Bill Findlay (Hg.), *A History of the Scottish eatre*, Edinburgh 1998; Peter Theatres; Johnson Music, S. 45–48.

335 Peter Theatres, S. 15.

336 Vgl. S. 52–62.

337 Für weitere Details zu Eckdaten der schottischen Theatergeschichte sowie zu Gebäuden und den involvierten Personen sei verwiesen auf die Angaben in Fußnote 330 sowie insbesondere auf Peter Theatres.

Edinburgh beim *Canongate Playhouse* und wieder in Glasgow im Jahr 1780 beim *Alston eatre*.³³⁸ Es fehlten daher lange Zeit die wesentlichen Rahmenbedingungen für das Entwickeln und Etablieren einer allgemeinen Theaterkultur, in deren Kontext auch Musik erklingen konnte. So gab es keine geeigneten Orte für die Aufführungen, es fehlte an der Bühnenausstattung und, in der Folge der sozialen Ächtung und der physischen Gewalt, auch an Darstellerinnen und Darstellern, die unter diesen Bedingungen bereit waren aufzutreten. An Musiktheaterdarbietungen mit zahlreichen zusätzlichen und finanziell aufwendigen Anforderungen wie einem Orchester, einem Sängersenble und geeignetem Personal, das die Stücke einrichten konnte, war nicht zu denken.

Schottland und ›das Singen‹

Wie schon die Beispiele der brennenden Theater zeigten, stand die Kirche Vergnügungen jeder Art skeptisch bis opponierend gegenüber. Neben der Institution selbst waren es vor allem Wanderprediger, die die Bevölkerung gegen Musik, das Musizieren und musikalische Veranstaltungen aufzubringen versuchten, da sie Musik in Überspitzung der reformierten Tradition als etwas betrachteten, das vom Lobpreis Gottes ablenken könnte, anstatt ihm zu dienen. Diese Tendenz war in der *Church of Scotland* nicht von Beginn an vorhanden – im Gegenteil nahm Musik gerade in der Zeit nach der Reformation einen wichtigen Platz im Gottesdienst ein und prägte das Gemeindeleben sowie indirekt auch die kirchliche Praxis.³³⁹

Ausgehend von englischen und Genfer Psalmliedern bildete sich in Schottland eine spezifische kirchliche Gesangstradition mit einem eigenen Psalmrepertoire heraus, das im Jahr 1635 rund 200 Stücke umfasste. Sie waren meist für Chor a capella gesetzt, da Instrumente im Gottesdienst nicht verwendet wurden. In den Kirchen gab es – ganz im calvinistischen Sinne – nach der Reformation nahezu keine Orgeln mehr und auch die Darbietung reiner Instrumentalmusik war unüblich, obwohl die *Kirk* nie ein offizielles Verbot aussprach. Vielmehr waren es die Kommentare und Anweisungen verschiedener Presbyterianer, die im frühen 17. Jahrhundert das Verwenden von Instrumenten wie Orgel oder Laute nicht (mehr) goutierten. Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

338 Vgl. Peter Theatres, S. 14f. und 59f.

339 David Johnson widmete sein neuntes Kapitel der schottischen Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, für weiterführende Informationen sei daher verwiesen auf Johnson Music, S. 164–184.

wurde von der kirchlichen *General Assembly* festgestellt, dass Instrumente in Gottesdiensten kaum mehr zum Einsatz kamen.³⁴⁰

Um den qualitativ hochwertigen, meist vierstimmigen Chorgesang zu garantieren, der benötigt wurde, um die teilweise sehr komplexen Lieder adäquat im Gottesdienst zu singen, wurden schon im 16. Jahrhundert Musikschulen in den einzelnen schottischen *burghs* gegründet, in denen die Kinder der Gemeinden entsprechend ausgebildet wurden.³⁴¹ Diese Praxis fiel jedoch den Wirren der Bürgerkriegs- und Restaurationszeit in der Mitte des 17. Jahrhunderts zum Opfer, in deren Folge zunächst ein Psalter ganz ohne Musik gedruckt wurde, bevor dann 1666 mit dem *Aberdeen psalter* ein Buch mit nur noch 14 unterschiedlichen Psalmmelodien erschien. Das verfügbare Repertoire war nun deutlich reduziert, worin sich wiederum eine Veränderung der Ausbildungstradition spiegelte, denn parallel wurden viele der Musikschulen geschlossen oder in allgemeine Schule umgewandelt, die Chöre wurden aufgelöst und die Gemeinden sangen oft nur noch einstimmig. »Church music had become, during the seventeenth century, monodic, orally transmitted, static in repertory, and without definitive texts.«³⁴² Diese Praxis wurde erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder langsam aufgebrochen, als eine Rückbesinnung auf die ursprünglichen Maßstäbe stattfand, neue Chöre gegründet wurden und Robert Bremner 1756 eine neue Liedsammlung für die Kirche sowie 1762 mit *A plan for teaching a Croud* ein Lehrwerk für Chorleitung publizierte.³⁴³

Nachdem nun also zusätzlich zum Mäzenatentum auch noch die Kirche als Ort der Musikpflege stark eingegrenzt war, bleibt die Frage weiterhin offen, wo Musik in welcher Form in der fraglichen Zeit überhaupt noch erklingen konnte. Nachweisbar ist Musik in verschiedenen Kontexten – beispielsweise beim Militär oder mit bestimmten Funktionen in den Städten.³⁴⁴ Vokale Musik kam dabei eher wenig zum Einsatz, wenn auch das Singen an sich in Schottland offenbar die übliche Form des Musizierens darstellt(e). Gesungen wurde

340 Zusätzlich zu Johnson Music, S. 164–184, vgl. die Kapitel 4 und 2 im fünften und sechsten Teil von Farmers Musikgeschichte Schottlands: Farmer Music, S. 206–216; insb. 207, und S. 261–275.

341 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Farmer von diesem Forschungsstand Johnsons (Johnson Music, S. 172f.) abweicht und jegliche Existenz einer Chorkultur im 17. Jahrhundert negiert. Stattdessen betont er, dass es sich nur um einstimmigen Gemeindegang gehandelt habe; vgl. Farmer Music, S. 207ff.

342 Johnson Music, S. 173.

343 Vgl. Johnson Music, S. 176–181.

344 Vgl. die Ausführungen im nächsten Kapitel ab S. 139.

zu allen denkbaren Gelegenheiten und Anlässen in der regional üblichen Sprache, d. h. auf Scots und Englisch in den *Lowlands* und eher auf Gälisch in den *Highlands* und auf den Inseln. Die musikalischen Traditionen in den nördlichen Regionen und unter den gälisch sprechenden Clans unterschieden sich entsprechend stark von denen des übrigen Schottlands.³⁴⁵ Gemein war den Liedern, dass sie inhaltlich einen bestimmten thematischen oder funktionalen Bezug haben konnten, wodurch häufig Rückschlüsse auf den – vergessenen – Alltag der Menschen möglich sind.³⁴⁶ So gibt es beispielsweise Lieder, die während der Arbeit erklangen,³⁴⁷ »those for sorrow (lament) and sleep (lullaby); that for laughter (dance-music)«³⁴⁸ oder auch Balladen und *lyric songs*, die eine Geschichte erzählen.³⁴⁹ Auch wenn die Autor*innen dieser Lieder tatsächlich häufig bekannt waren – und über Jahrhunderte blieben – und es ein Bewusstsein dafür gab, dass diese Lieder gleichsam »komponiert« worden waren, wurden *songs* oder *ballads* selten schriftlich fixiert, sondern mündlich von Generation zu Generation weitergegeben. Diverse gingen im Laufe der Zeit verloren, nur bei einigen blieben Text und/oder Titel erhalten.

In der schottischen Musikwissenschaft sind diese Tradierungswege bereits in den 1960er Jahren offenbar *common knowledge*, wie die wohl erste ausführliche Studie zum schottischen Lied in seiner Bandbreite von Francis Collinson zeigt.³⁵⁰ Collinson wählt zur scheinbar besseren Klassifikation dieser Art von Musik das Gegensatzpaar »national and traditional« music of Scotland,³⁵¹ was für ihn bedeutet, »[t]raditional music will naturally include all the indigenous folkmusic of Scotland«³⁵² und »should have been passed by ear and not by the printed copy, from one player to another, or, among pipers, from pupil to master, even where

345 Man denke z. B. auch an die elitäre Dudelsackkunst. En detail kann darauf an dieser Stelle nicht eingegangen werden, hierfür sei beispielsweise auf James Porter, *Scotland*, in: *Europe*, hrsg. von Timothy Rice, James Porter und Chris Goertzen, New York – London 2000 (The Garland Encyclopedia of World Music 8), S. 360–377 (= Porter Scotland); 362f. verwiesen.

346 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 60f.

347 Ausführlich widmete sich beispielsweise Francis Collinson in einem Kapitel den gälischen Arbeitsliedern, vgl. Collinson Music, S. 67–93.

348 Porter Scotland, S. 360; vgl. zu den gälischen Liedern dieses Inhalts auch Collinson Music, S. 86–91, 93–101 sowie 113–118.

349 Vgl. auch Collinson Music, S. 132–158.

350 Vgl. vor allem ebd., S. 1–158.

351 Ebd., S. 1.

352 Ebd.

the authorship is known.«³⁵³ Für Musik, die »has been written for and disseminated by the printing press and not by oral or aural transmission«,³⁵⁴ verwendet Collinson den Begriff »national music«.

Diese Unterscheidung, die zu Recht kritisch diskutiert wurde,³⁵⁵ hat eine lange Geschichte, die bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.³⁵⁶ Nach und nach setzte sich die künstlich geschaffene Differenzierung von sogenannter *art* und *folk music* durch,³⁵⁷ zu der ab dem 19. Jahrhundert noch die Kategorie der Populärmusik hinzugefügt wurde.³⁵⁸

It turns out that ideas about Scottish music were the initial catalyst in the conceptual polarization that became the folk/art dichotomy. There is a clear reason for Scotland's primacy in the discourse: the European idea of folklore took form at the pivotal moment during the Enlightenment when the ›noble savage‹ – so far a foreign phenomenon – was sought within Europe, as a remnant of the rural past preserved without modern Western civilization.³⁵⁹

Mit dieser Idealisierung der Traditionen der *Highlander* entstand das erste Paradebeispiel einer gleichsam übrig gebliebenen ›edlen‹, da nicht-zivilisierten, dem Verständnis des 18. Jahrhunderts nach also ›natürlichen‹ Kultur in Europa – dass diese in der Realität zeitlich mehr oder weniger parallel durch die *Highland clearances* nahezu vernichtet wurde, interessierte nicht weiter.³⁶⁰ Die Verklärung

353 Ebd., S. 2.

354 Ebd., S. 3.

355 Vgl. die ausführliche Darstellung und Diskussion verschiedener Definitionen von *art* und *folk music* bzw. von anderen das Phänomen beschreibenden Synonymen bei Gelbart Invention, S. 2–10, der an dieser Stelle nichts Weiteres hinzugefügt werden soll.

356 Damit stellt sich Collinson in die seit den 1770er Jahren bestehende englische Begriffstradition; vgl. Gelbart Invention, S. 59: »By the 1770s, these [...] strands of ›natural, primitive‹ music were also regularly joined by the English-language progenitor of folk music: ›national music.‹ (Gregory's use of the term national music – interchangeably with natural music – is one of the earliest examples.)«

357 Gelbart widmet sich ausführlich der damit zusammenhängenden Thematik des Konzepts von *folk music* und *art music* (Gelbart Invention, S. 5). Auf der Basis schottischer und deutscher Musikgeschichte zeichnet er die Verbindung zwischen den Ausführungen schottischer und deutscher Theoretiker wie John Gregory, James Oswald, Joseph Ritson und James Beattie oder Johann Gottfried Herder nach.

358 Vgl. ebd., S. 9.

359 Ebd., S. 10f.

360 Zu der Thematik rund um das zeitgenössische schottische Interesse an ›Ursprünglichem‹ gibt Malcolm Chapman einen guten Einblick: ders., *The Gaelic Vision in Scottish Culture*, London 1978 (= Chapman Culture).

›der‹ *Highlander* geschah vor dem Hintergrund, dass Schottland seine staatliche Eigenständigkeit verloren hatte und damit einhergehend das starke Bedürfnis entstanden war, die eigene nationale Identität³⁶¹ gleichsam ›neu‹ zu verorten und mit einer ›eigenen‹ Vergangenheit zu füllen.³⁶²

Much of the English vision of their neighbors came from the stereotypical image of the Highlander. The Gaelic-speaking Scots seemed to outsiders a sectarian and ungovernable group, still ruled by feudal and barbaric clan allegiances, and impenetrable both linguistically and geographically. They were often called the ›Wild Scots.‹ In the early eighteenth century, the Lowland Scots themselves still saw the Highlanders in this light – as fierce, dangerous, and unpredictable neighbors – and communication between the two groups was difficult because of the language barrier. Lowlanders with aspirations to be accepted by the English establishment set about disassociating themselves from Highland culture as much as they could, choosing instead to incorporate elements of English or French culture.³⁶³

Dieses Bedürfnis ist an sich nicht neu: Man denke nur an die intensiven Bestrebungen der europäischen Adelsgeschlechter im ausgehenden Mittelalter und in der frühen Neuzeit, ihre Familienstammbäume genealogisch möglichst weit zurückreichen zu lassen und dadurch ihre Herkunft zu belegen. Sie betrieben damit zum einen Identitätsstärkung und hoben zum anderen die eigene Bedeutsamkeit hervor – und legitimierten auf diese Weise ihre Machtansprüche. Musterhaft wird dies beim Haus Habsburg deutlich, das erst relativ spät zu seiner europäischen Größe gekommen war: Maximilian I. ließ im frühen 16. Jahrhundert seine Vorfahren bis zu König Priamus und den Trojanern zurückverfolgen, beschäftigte dafür mit Jakob Mennel einen eigenen Hofhistoriographen und ließ die Ergebnisse propagandagerecht auf Deutsch – eben nicht auf Latein – publizieren.³⁶⁴ Der Unterschied zum schottischen Phänomen besteht darin, dass es

361 Vgl. zum Begriff in diesem Band S. 49ff.

362 Dies begann spätestens im frühen 18. Jahrhundert und nicht erst – wie Murray argumentiert – nach dem Erscheinen von Sir Walter Scotts *Waverley, or, 'tis sixty years since* im Jahr 1814; vgl. auch David Murray, *Music in the Scottish Regiments. Cogath no Sith*, Edinburgh – Cambridge – Durham 1994 (= Murray Regiments), S. 106f; vgl. hierzu auch die Ausführungen auf S. 49ff.

363 Gelbart Invention, S. 29.

364 Unter Maximilian I. dienten der Darstellung der habsburgischen Familiengeschichte und damit einhergehend der Legitimierung der eigenen Machtansprüche neben einem großformatigen Holzschnitt, der *Ehrenpforte Maximilians I.* (Auftragerteilung u. a. an Albrecht Dürer 1512; Erstdruck nach dem Tod Maximilians I. 1528) oder den beiden mehr oder weniger autobiographischen Schriften Maximilians I. *euerdank*

sich nicht um ein Adelshaus handelte, das gleichsam nach seinen legitimierenden Wurzeln suchte, sondern um eine größere soziale Gruppe, oder vielmehr: um die gebildeten Kreise der schottischen Gesellschaft. Die Identitätsfindung erfolgte daher auf andere Art und Weise, nämlich neben der mündlichen Tradierung insbesondere über gedruckte Liedsammlungen und Erzählungen. Mit James Macphersons *Ossian*-Dichtungen, erschienen in den 1760er Jahren, wurde Schottland als Kulturnation schließlich zum Sinnbild und zum Vorbild für die Verbindung von westlicher Intellektualität und romantisch verklärter Natürlichkeit, bei der schottische Musik, und zwar insbesondere der *Scottish song*, eine wesentliche Rolle spielte – wie schon Johann Gottfried Herder schrieb.³⁶⁵

Bereits seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – also schon viel eher als die allgemein bekannten Dichtungen und Zusammenstellungen von Robert Burns³⁶⁶ oder eben der *Ossian* – veröffentlichten Intellektuelle und Verleger schottische oder als schottisch geltende Musik, die teils neu komponiert, teils, wenn etwaige Vorlagen bekannt waren, für den Druck entsprechend verändert wurde.³⁶⁷ *National* oder *folk songs* und *tunes* richteten sich an Angehörige der *gentry* und *nobility*, die sie in Sammlungen für Gesang oder gesetzt für bestimmte Instrumente käuflich erwerben konnten.³⁶⁸ Die ersten schottischen Melodien dieser Art erschienen jedoch nicht in Schottland, sondern in England, beginnend mit John Playfords *English Dancing Master* (1651). Mit Authentizität im Sinne einer Musik, die tatsächlich aus einer ausschließlich schottischen Tradition stammte, hatten diese frühen Beispiele zwar nur wenig gemein, erfüllten aber mindestens bis Mitte des 18. Jahrhunderts den Zweck, schottische Kultur

(gedruckt Nürnberg 1517) und *Weißkunig* (unvollendet und ungedruckt) vor allem die beiden genealogischen Veröffentlichungen Jakob Mennel, *Cronica Habsburgensis nuper Regmatice edita*, o. O. [Konstanz oer Freiburg/Br.] 1507 sowie Jakob Mennel, *Fürstliche Chronick, genant Kayser Maximilians Geburtsspiegel*, 6 Bde., Freiburg/Br. 1512/17 (ÖNB Wien, Codd. 3072–3077).

365 Vgl. Gelbart Invention, S. 11; zu Bedeutung und Rezeption der *Ossian*-Dichtungen vgl. ebd., S. 60–66 sowie Jahrmärker *Ossian*; zu kulturwissenschaftlichen Hintergründen vgl. Chapman Culture sowie McAulay Song Collecting, S. 125–152.

366 Vgl. die Ausführungen auf S. 66f.

367 Vgl. Gelbart Ramsay, S. 86–90, sowie Gelbart Invention, S. 5: »Harker [gemeint ist hier: Harker Fakesong; Anm. d. Autorin] shows how most of the material presented under the label ›folk song‹ since the eighteenth century has been manipulated and bowdlerized by bourgeois intellectuals to conform their ideas of ›the folk‹ and to save their own ends.«

368 Eine Aufzählung mit Kurzkommentar findet sich bei Collinson Music, S. 124–132.

aus englischer Sicht als etwas Fremdes, das dennoch vertraut wirken konnte, und gleichzeitig als etwas Natürlich-Unschuldiges zu präsentieren. Darin spiegelt sich ein Zeitgeist, der auch in anderen kulturellen Bereichen, allen voran der Gartenkunst, seinen Ausdruck fand.³⁶⁹

Mit der Zeit entwickelten sich in derartigen Stücken immer mehr musikalische »marker of Scottish ›authenticity‹«³⁷⁰, die vermutlich tatsächlichen Charakteristika – wie sie Collinson beschreibt – entlehnt waren, etwa modale Skalen oder der *Scottish snap*.³⁷¹ Wirkliche Musikpraxen der schottischen Bevölkerung abzubilden, war nicht das Ziel dieser ersten Veröffentlichungen. Diese wurden von englischen Reisenden z. B. noch 1679 eher als laut und barbarisch empfunden – und hatten daher als ›unnatürlich‹, also sozusagen gegen die Natur, zu gelten.³⁷² Schottland sollte vielmehr eine Art britisches Arkadien versinnbildlichen, einen pastoral-idyllischen Sehnsuchtsort, an dem die Natur, das Verhältnis Mensch-Natur und die Natur des Menschen noch ursprünglich und nicht den Zwängen der Zivilisation unterworfen waren.³⁷³ Die bewusste Simplität ›schottischer‹ Musik, wie sie in den Sammlungen erschien oder als Entr’acte sowie als Inzidenzmusiken auf den Londoner Bühnen präsentiert wurde, empfand man symbolisch als Ausdruck dieser Ideal-Idylle.³⁷⁴

Was von außen derart positiv konnotiert wurde, bot nach innen weite Ansatzpunkte für den im Laufe des 17. Jahrhunderts einsetzenden Prozess der schottisch-kulturellen Identifikationsfindung. Gerade anhand der *songs* und Gedichte kann dieser Ideentransfer und -wandel nachvollzogen werden. Die Idee des Sammelns und Publizierens von schottischer Musik wurde von Schotten übernommen und ab dem Moment, als die Identitätsbildung in den 1720er Jahren

369 Vgl. Gelbart Invention, S. 28ff.

370 Ebd., S. 28.

371 Entgegen der Meinung Gelbarts (ebd., S. 28ff.) konnte Collinson anhand vieler Beispiele gerade in Bezug auf die Musik der Gälisch sprechenden Bevölkerung Schottlands die Existenz bestimmter ›Scotizismen‹ belegen (Collinson Music, insb. S. 4–31).

372 Gelbart bezieht sich auf die Ausführungen von Thomas Kirke in *A Modern Account of Scotland by an English Gentleman* (1679), Gelbart Invention, S. 44f.

373 Vgl. dazu auch die Gedanken Gelbarts in Gelbart Invention, S. 40–46, 57ff. sowie 66–69, wo er die Zusammenhänge von Aufklärung (u. a. Rousseau), der besonderen Bedeutung der Idee des Pastoralen und der Entstehung des ›Folklore‹-Konzepts aufzeigt und die Zusammenhänge mit ›schottischer‹ Musik ausführt.

374 Vgl. hierzu Roger Fiske, *Scotland in Music. A European Enthusiasm*, Cambridge 1983, insb. S. 5–13.

einen ersten großen Schub erhielt, forciert.³⁷⁵ Im Kapitel ›Schottische Nationalkultur und *Scottish song*‹ des vorliegenden Bands wurde dies ebenso wie die wichtige Rolle Allan Ramsays bereits thematisiert,³⁷⁶ der als einer der ersten und mit besonderem Nachdruck dazu beitrug, dass ein bestimmtes und z. T. durchaus künstlich – aber von Schotten selbst – kreierte Bild schottisch-nationaler‹ Musik entstehen und sich festigen konnte.³⁷⁷ Ramsay und seine schottischen Zeitgenossen betonten die Relevanz des individuellen Umgangs mit der eigenen Kultur, übernahmen Aspekte der englischen Rezeption und kombinierten dieses mit *songs* und *tunes*, die tatsächlich schottischen Ursprungs oder zumindest schottischen Idioms waren:³⁷⁸ Stilisierte ›Scotizismen‹, wie sie aus den englischen Sammlungen bekannt waren, fanden nun auch in genuin schottischen Veröffentlichungen Verwendung, dazu kamen Melodien, von denen die Autoren bzw. die Herausgeber sogar schrieben, dass sie sie selbst gesammelt hätten.

Ähnlich wie in Deutschland fünfzig bis siebzig Jahre später erfüllte diese Musik, und zwar insbesondere die Lieder und das Singen, für Schottland eine identitätsstiftende Funktion im Zusammenhang mit dem beschriebenen Verhältnis zu Großbritannien. Die Rezeptionsgeschichte einer gleichsam künstlich geschaffenen nationalen musikalisch-lyrischen ›Volkskultur‹ findet ihre Ursprünge sowohl in eben jenen schottischen Liedern, die tatsächlich von der Bevölkerung gesungen wurden, als auch in einer nationalen kulturellen Idee, die in Schottland als einem ersten Ort umgesetzt wurde.

Instrumentales Musizieren

Aber wie stand es um die Instrumentalmusik? Wo und in welchen Kontexten erklang diese? Wer waren die heute offenbar weitestgehend vergessenen Musiker und welche Instrumente verwendeten sie? Welche Formen von sogenanntem professionellem und nicht-professionellem Musizieren gab es seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert? Antworten auf diese Fragen gibt es mehr, als es durch

375 Vgl. dazu die Übersicht in Moulton *Scotland in Music*, S. 224–231, der für einen Zeitraum von rund 90 Jahren mehr als 60 Sammlungen auflistet, sowie McAulay *Song Collecting*, S. 8 sowie 20–87.

376 Vgl. dazu S. 52–63.

377 Vgl. dazu für das Konzept des ›kreierten‹ *song* Harker *Fakesong* sowie die wissenschaftliche Einordnung bei McAulay *Song Collecting*, S. 14.

378 Vgl. hierzu auch Gelbart *Invention*, S. 30–33; dieses Phänomen wurde nach dem letzten Jakobiten-Aufstand noch einmal verstärkt – ebd., S. 33: »In other words, the Scots had reclaimed the ›Highland‹ character from English stereotypes and made it into their own national identity and cultural export.«

die bereits vorliegenden Publikationen zunächst scheinen mag³⁷⁹ – und mehr, als auch diese Studie geben kann. Instrumentale Musik kam in der Zivilbevölkerung und beim Militär häufig zum Einsatz: im Alltag und zu besonderen Ereignissen, zur Strukturierung von zeitlichen Abläufen, bei der Arbeit und zur Unterhaltung. Diese Bereiche berühren sich und können wiederum auf verschiedene Art und Weise ausdifferenziert werden.

So hatte beispielsweise Musik beim Militär – und zwar natürlich nicht nur in Schottland – laut David Murray die drei Funktionen: »to pass orders and give signals in battle; to regulate the military day in camp and garrison; and ›to excite cheerfulness and alacrity in the soldier.«³⁸⁰ Jede Region mit einer eigenen militärischen Struktur entwickelte über die Jahrhunderte ein für sie typisches System und verwendete dabei bestimmte Instrumente, wozu noch international gültige Signale und Praktiken kamen.³⁸¹ Der strikt organisierte militärische Tagesablauf in schottischen Regimentern war begleitet von bestimmten »tunes and beatings to go for wood, for water, to draw rations, to call for the non commissioned officers on duty, and for all the parties detailed to carry out all the labour necessary to keep the camp and its surroundings reasonably clean«,³⁸² sowie um täglich mehrfach zum Appell zu rufen oder für spezielle Anlässe, etwa bei Zapfenstreichen. Hörner, Trompeten und Trommeln – z. T. auch Flöten³⁸³ – übermittelten diese und andere Nachrichten mit komplexen Signalen, wodurch die Militärmusiker gleichsam als Sprachrohre zum Kommunizieren von Befehlen fungierten und so halfen, beispielsweise Konfusion in einer Schlacht zu vermeiden. Sie spielten Musiken wie den *quick-step* – das zweitschnellste Marschtempo von 108 Schritten pro Minute³⁸⁴ –, um beim Marschieren das Tempo vorzugeben, die Stimmungen hochzuhalten und den Soldaten die Zeit zu vertreiben.³⁸⁵ Erst später gaben sie auch einen

379 Vgl. die Ausführungen auf S. 44f.

380 Murray Regiments, S. 1.

381 Vgl. z. B. Niall MacKenzie, *‘e Jacobites’ ›General: Spanish John’s Evidence for the History of Military Bagpiping*, in: *International Review of Scottish Studies* 25 (2000), S. 3–25 (= MacKenzie Bagpiping); 4f.: »The beats by which a given signal was conveyed varied from army to army, but by the 1740s a single basic repertory of signals was widely shared among conventional European forces.«

382 Murray Regiments, S. 19f.

383 Zum Einsatz von Flöten im schottisch-britischen Militär vgl. Murray Regiments, S. 8ff.

384 Vgl. Murray Regiments, S. 12.

385 Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei MacKenzie Bagpiping, S. 11–16.

expliziten Marschrhythmus vor, da das Marschieren im Gleichschritt erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts praktiziert wurde.³⁸⁶

Für schottische Regimenter, insbesondere solche mit hochländischem Hintergrund, hatte der Dudelsack – genauer: die *warpipes* – zusätzliche Bedeutung: MacKenzie konnte am Beispiel des Jakobiten-Aufstands von 1745 zeigen, »how the distinctive features of Gaelic culture were being adapted to conventional European practice«,³⁸⁷ indem traditionell ›hohe‹ gälische Musik – *Piob-aireachds*³⁸⁸ und zwar konkret: *Cogadh no Sidh* – für übliche militärische Signale, beispielsweise mit *the general* das Aufbruchssignal für die Truppen zum Marschieren, verwendet wurden.³⁸⁹ Seit der zweiten Hälfte 18. Jahrhundert kam dem Instrument identitätsstiftende Symbolkraft zu, die z. B. darin ihren Ausdruck fand, dass sich eine Bataillon aus Traditionsbewusstsein »non considering itself complete until each Captain had his piper at his elbow«. ³⁹⁰ Ursprünglich dienten die *Highland backpipes*, deren Spieler vermutlich die alte Position der gälischen Barden und Harfenspieler ersetzten, eher der höheren Unterhaltung der *Clan chiefs* bis kurz vor Beginn der Schlacht, an der die *piper* dann als Kämpfer teilnahmen. Ab der frühen Neuzeit wurden Dudelsäcke während des Marschierens, als Signal zum Aufbruch sowie in der Schlacht gespielt, um beim Feind Angst zu erwecken und die Psyche der eigenen Soldaten zu stärken.

Nach der *Union* und den Jakobiten-Aufständen ging das schottische Militär bis auf wenige Ausnahmen in der britischen Armee auf und verlor mit dem *Disarming Act* von 1747 einen Großteil seiner Eigenständigkeit. Nebenbei bemerkt: Ein Verbot des Dudelsacks war nicht Teil des *Acts*, wie vielfach in der Literatur zu lesen ist.³⁹¹ Dieses Missverständnis beruht offenbar darauf, dass nach der Schlacht von Culloden auch einige Dudelsackspieler verurteilt wurden, die an den Aufständen beteiligt waren. Das Dudelsackspiel an sich oder die *Highland backpipes* wurden weiterhin gepflegt und waren beim Militär lediglich insofern von Restriktionen betroffen, als die Anzahl der schottischen Regimenter generell reguliert wurde – was natürlich auch Veränderungen für die

386 Vgl. John Keegan, *Keeping in Time. Rezension von ›Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History, by William H. McNeill‹*, in: *Times Literary Supplement* vom 12. Juli 1996, S. 3f. sowie die sich anschließende, in Leserbriefen ausgetragene Kontroverse in den folgenden Ausgaben.

387 MacKenzie *Bagpiping*, S. 16.

388 Vgl. im vorliegenden Band S. 118.

389 Vgl. den ganzen Aufsatz MacKenzie *Bagpiping*.

390 Vgl. Murray *Regiments*, S. 48f.

391 So auch bei Collinson: *Collinson Music*, S. 95.

Musiker nach sich zog. Nach 1745 erfolgte entweder die Zerschlagung oder eine Eingliederung hochländischer Regimenter in die britische Armee. Musikalisch wurden ab dem späten 18. Jahrhundert nach und nach bestimmte Signale in der britischen Armee verallgemeinert und den wenigen beibehaltenen schottischen kam eine z. T. bis heute gültige besondere Wirkung zu.³⁹²

Ebenso wie beim Militär bestimmte instrumental gespielte Melodien Vorgänge und Abläufe begleite(te)n und strukturier(t)en, gibt es Vergleichbares in nicht-militärischen Kontexten. Ein Bereich, der bisher wenig Beachtung fand und wissenschaftlich schwer erfassbar ist, betrifft die Praxis des Instrumentalspiels bei der ländlichen Arbeit. Bekannt sind der Einsatz von Blasinstrumenten, hauptsächlich einfache Arten von Hörnern und Flöten wie die *corne pipe* oder die *reed*, auch *whistle* genannt,³⁹³ im Kontext von Hütetätigkeiten. Gerade für die *Highlander* und die Bewohner der Inseln war die Viehzucht ein wichtiger Erwerbszweig. Hirten setzten Hornarten zum Dirigieren der Tiere ein, fertigten während des Hütens Flöten an und vertrieben sich die Zeit mit dem Spiel.³⁹⁴ Bis zur Auflösung des Clansystems Mitte des 18. Jahrhunderts gehörten in den gälisch sprechenden Gebieten zu jeder Gemeinschaft ferner Harfen- und Dudelsackspieler, die ihre Instrumente zur Unterhaltung solistisch, beim Liedgesang oder beim Tanz einsetzten.³⁹⁵ Bei diesen Gelegenheiten erklangen *Ceòl-Beag*, »lighter types of music such as marches and quicksteps, and the common types of Highland dance music – the reel, strathspey and jig«³⁹⁶, oder *Ceòl-Mór* oder *Pìobaireachd* (Pibroch), artifiziel-komplexe Musik.³⁹⁷

In den *Lowlands* kamen zur Untermalung und zur Begleitung von ländlicher Arbeit und besonderen, aber auch alltäglichen Festlichkeiten³⁹⁸ ebenfalls Dudelsackarten, wie die *Border bagpipe*, sowie die oft eigenhändig hergestellte *ddle* zum Einsatz.³⁹⁹ Darüber geben ab dem frühen 18. Jahrhundert zahlreiche Quellen Aufschluss, da »[i]t has been an established practice from [...] the

392 Für weitere Details rund um die Militärmusik sei verwiesen auf das sehr ausführliche Buch von David Murray: *Murray Regiments*.

393 Vgl. Johnson Music, S. 88f.

394 Vgl. ebd., S. 105f.

395 Vgl. Porter Scotland, S. 362f. oder auch die entsprechenden Kapitel in Collinson Music, S. 159–198 sowie 228–251.

396 Collinson Music, S. 174.

397 Näher auf diese Musik einzugehen, führt an dieser Stelle zu weit, eine erste Einführung in die Thematik bietet Collinson Music, S. 174–197.

398 Vgl. ebd., S. 171.

399 Vgl. Johnson Music, S. 99ff.

beginning of the eighteenth century or thereabouts, for fiddlers to write out their own repertoire of tunes in a manuscript music book.«⁴⁰⁰ Diese kleinen Büchlein enthielten *airs* und *songs* – häufig ohne Text – sowie typische Tänze der Zeit wie Bourées, Courantes oder Menuettes. Dazu kamen seit den 1730er Jahren gedruckte Sammlungen, in denen schottische *tunes* für Violine, aber auch für Cembalo oder Flöte zusammengestellt worden waren. Hierbei handelt es sich offenbar nicht nur um ein ähnliches Phänomen wie bei den *song collections*, nämlich um eine Mischung aus (re)konstruierten und ›traditionellen‹ Stücken, sondern sogar häufig um die gleichen Melodien wie bei den *songs* – nur ohne Text und z. T. mit hinzugefügten Instrumentalvariationen. Ab den 1750er Jahren veröffentlichten immer mehr Musiker Sammlungen mit Tänzen, die als typisch schottisch empfunden wurden.⁴⁰¹

Folgt man den allerdings nicht immer mit Quellen belegten Ausführungen von Johnson, scheinen die Spieler in diesen Kontexten von Tanz und ländlicher Arbeit nur z. T. professionelle Musiker gewesen zu sein und nicht alle von ihrer musikalischen Tätigkeit gelebt zu haben: Sie waren ebenso Hirten oder Landarbeiter wie vermutlich »schoolmasters, tradesmen in country towns, factors on estates, personal servant of the aristocracy.«⁴⁰² Dafür sprechen neben der allgemein negativen Haltung der Kirche gegenüber Musiken zum einen das Fehlen von Evidenzen für musikalische Aktivität an etablierten oder entstehenden Institutionen, wie etwa den Universitäten, sowie zum anderen das nach Wegzug des Königshauses kaum mehr vorhandene Mäzenatentum, das für regelmäßige Musik bezahlt hätte. Das *Directory of Edinburgh* scheint dieses Bild noch im Jahr 1752 zu bestätigen, da lediglich fünf in der Stadt wohnhafte Musiker – [John] McPherson,⁴⁰³ John Reoch, Alexander Stewart, John Stewart und John Thomson – sowie der Musikalienhändler Robert Bremner darin aufgelistet wurden.⁴⁰⁴

400 Collinson Music, S. 205.

401 Vgl. ebd., S. 206f.

402 Johnson Music, S. 99.

403 Der Vorname wird zwar im *Directory of Edinburgh* von 1752 nicht angegeben, in den Akten der *Edinburgh Musical Society* erscheint ab 1731 ein John McPherson, der als Violinist in Nachfolge seines Vaters regelmäßig eingesetzt und bezahlt wird; vgl. dazu James Gilhooley (Hg.), *A Directory of Edinburgh in 1752*, Edinburgh 1988 (= Gilhooley Directory 1752), S. 8 sowie Macleod EMS, insbesondere S. 60, 141, 150, 256 und GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 2, S. 22.

404 Vgl. Gilhooley Directory 1752, S. 8, 34, 43, 48f., 66, 71, 73, 95.

Anhand der Heiratsregister der Stadt Edinburgh und des direkt vor den Toren der Stadt gelegenen *parish* (Kirchspiels) Canongate,⁴⁰⁵ in denen jeweils für den Bräutigam die ausgeübten Berufe vermerkt sind, kann dies jedoch korrigiert werden: Für die Zeit vom 17. Jahrhundert bis zur *Union* 1707 wurden 58 Hochzeiten von Personen notiert, die als *musician*, *violer* oder *music master* bezeichnet wurden und daher vermutlich ihren Lebensunterhalt mit Musik verdienten.⁴⁰⁶ Bis in die 1690er Jahre dominierte der Begriff *violer* – unter den 52 Musikern, die zwischen 1608 und 1699 heirateten, sind 49 *violer* registriert –, erst danach setzten sich die beiden anderen Termini durch. Drei der Herren – John Howlatson, Alexander Home und David Murray – erscheinen innerhalb von fünf Jahren zweimal, hatten also vermutlich ihre erste Frau verloren und wieder geheiratet. Ab dem späten 17. Jahrhundert wurden in die Listen außerdem die Berufe bereits verstorbener Väter oder, bei Witwen, die Berufe der verstorbenen ersten Ehemänner aufgenommen. Dadurch sind insgesamt 55 Personen mit musikbezogenen Berufen über die eigene Heirat sowie sechs weitere über indirekte Erwähnungen sicher belegbar. Diese Zahlen verändern doch deutlich das Bild einer von der Kirche geprägten musik- und musikerfeindlichen Kultur in Edinburgh; denn wenn sich alleine im 17. Jahrhundert mindestens 55 Personen für eine gewisse Zeit als Musiker verstanden und mit Musik ihren Lebensunterhalt verdienen konnten, spricht das für eine vorhandene Nachfrage und die Existenz einer kontinuierlichen Musikkultur, die auch im 18. Jahrhundert fortgeführt wurde.

In den rund zwanzig Jahren zwischen der *Union* mit England und der Gründung der *Edinburgh Musical Society* Mitte der 1720er Jahre heirateten 16 Musiker, neun weitere sind indirekt anhand der Register belegbar. Unter der Prämisse, dass die beruflich aktive Zeit im Allgemeinen zwischen dem 20.

405 Francis J. Grant, *Parish of Holyroodhouse or Canongate. Register of Marriages 1564–1800*, Edinburgh 1915 (Scottish Record Society, Old Series 46) (= Canongate Register); bis 1856 war *e Canongate*, die Royal Mile oder High Street Edinburghs ostwärts Richtung Holyrood House fortsetzend, ein eigenes *burgh* – also ein unabhängiger schottischer Verwaltungsbezirk – mit einer eigenen Kirchengemeinde.

406 Vgl. Canongate Register; Henry Paton (Hg.), *e Register of marriages For the Parish of Edinburgh 1595–1700*, Edinburgh 1905 (Scottish Record Society, Old Series 27) (= Marriage Register 1595–1700); Henry Paton (Hg.), *e Register of marriages For the Parish of Edinburgh 1701–1750*, Edinburgh 1908 (Scottish Record Society, Old Series 35) (= Marriage Register 1701–1750) sowie Anhang 1 Musiker in den Registern von Edinburgh und Canongate, ab S. 343.

und 60. Lebensjahr gelegen haben dürfte und das durchschnittliche Heiratsalter zwischen 20 und 30 Jahren angesetzt werden muss, sollte dieser Kreis um diejenigen Personen erweitert werden, die bis zu dreißig Jahre zuvor geheiratet haben, um einen ungefähren Eindruck der um 1720 in Edinburgh ansässigen Musiker zu erhalten. Nicht erfasst werden auf diese Weise reisende Musiker oder solche, die nicht in der Stadt heirateten. Für die fragliche Zeitspanne dürften nach dieser Rechnung immerhin bis zu 30 Musiker in Edinburgh professionell aktiv gewesen sein. Ab den 1730er und vor allem ab den 1770er Jahren stiegen die Zahlen stetig an: Alleine im *Canongate marriage register*, wo zwischen 1707 und 1728 nur ein Musiker erwähnt ist, erscheinen zwischen 1774 und 1800 – direkt oder indirekt – schon 17 Musiker.⁴⁰⁷ Eine oberflächliche Gegenüberstellung der Zahlen im Testament- und Heiratsregister von Edinburgh zeigt allerdings auch, dass es eine gewisse Fluktuationsrate gegeben haben wird. Zwischen 1701 und 1800 sind beispielsweise die Testamente zweier Musiklehrer, eines *music seller*, zweier Instrumentenbauer und von 20 Musikern verzeichnet.⁴⁰⁸ Offenbar starben nicht alle, die in Edinburgh geheiratet hatten, auch dort bzw. hatten keine Veranlassung, im *testament register* einen Eintrag vornehmen zu lassen.

Ein Vergleich mit London mag ein Verhältnis für diese Zahlen vermitteln: Im Jahr 1763 vermerkte Thomas Mortimer in einem allgemeinen Personenverzeichnis für London und Umgebung 95 Musiklehrer – plus eine von ihm selber thematisierte Dunkelziffer – sowie 31 Musikinstrumentenbauer,⁴⁰⁹ die sich um den Bedarf an musikalischer Bildung unter den rund 740.000 Einwohnern kümmerten, also rund 0,017% der Londoner Bevölkerung.⁴¹⁰ Edinburgh

407 Vgl. Canongate Register sowie Anhang 1, ab S. 343.

408 Vgl. Francis J. Grant, Rothesay Herald und Lyon Clekk, *the Commissariat Record of Edinburgh. Register of Testaments*, Teil III, Bd. 81–131: 1701–1800, Edinburgh 1899 (Scottish Record Society 3) (= Testament Register) sowie Anhang 1, ab S. 343.

409 Thomas Mortimer, *the Universal Director or the Nobleman and Gentleman's True Guide to the Masters and Professors of the Liberal and Polite Arts and Sciences*, 3 Bde., London 1763 – das Verzeichnis der Musiklehrer findet sich in Bd. 1, S. 31–38, die Instrumentenbauer in Bd. 2, S. 50ff.; vgl. auch Galpin Society (Hg.), *An Eighteenth-Century Directory of London Musicians Source*, in: *the Galpin Society Journal* 2 (1949), S. 27–31 sowie Cyril Ehrlich, *the Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985 (= Ehrlich Profession), S. 1.

410 Vgl. Clive Emsley, Tim Hitchcock und Robert Shoemaker, *London History – A Population History of London*, in: *Old Bailey Proceedings Online*, <http://www.oldbaileyonline.org/static/Population-history-of-london.jsp> (6. September 2019).

hingegen hatte um 1750 vermutlich ca. 55.000 Einwohner, darunter waren rund zwanzig Personen, die laut der verschiedenen Registern beruflich mit Musik zu tun hatten, das macht rund 0,036% der Bevölkerung.⁴¹¹ Dazu kamen für jede der Städte weitere nicht erfasste bzw. erfassbare Personen, wie z. B. in London die ansässigen Musiker, die nicht als Musiklehrer eingeordnet wurden. Eine andere, nicht abzubildende Größe sind die umherreisenden Musiker*innen, die gerade in London sehr zum Musikleben beitrugen, aber auch in Edinburgh hin und wieder auftraten. So oberflächlich und wenig aussagekräftig zu inhaltlichen Aspekten des Musiklebens die Prozentzahlen auch sein mögen, so zeigen sie doch zumindest, dass Edinburgh relativ gesehen der britischen Hauptstadt in puncto eines Verhältnisses ›Musiker pro Einwohner‹ nicht nachstand. Dass sich in London mehr Möglichkeiten boten, liegt schon allein aufgrund der Größe und Bedeutung der (Residenz)Stadt und des sich entwickelnden Marktes auf der Hand.

Die Zahlen verdeutlichen aber noch etwas Anderes, nämlich wie sich der Beruf des Musikers im 18. Jahrhundert zu wandeln begann. Im Kulturzentrum London differenzierte sich der Berufsstand peu à peu aus und ausgehend von einem ›Patchwork-Einkommen‹ – bestehend aus Musizieren, Unterrichten, Instrumentestimmen und -reparieren – bildeten sich langsam verschiedene Berufsbilder heraus.⁴¹² Diese erscheinen, quellentechnisch vielleicht das erste Mal in größerem Stil, etwa 30 Jahre später (1794) in John Doanes *Musical*

411 Vgl. Anhang 1, insbesondere das *marriage register* für 1701 bis 1750 und das *testament register* für 1701 bis 1800, S. 346–349 und 351f. Auskunft über die Population von Edinburgh geben beispielsweise Robert Allen Houston und Ian D. Whyte, *Introduction. Scottish society in perspective*, in: *Scottish Society 1500–1800*, hrsg. von dens., Cambridge u. a. 1989, S. 1–36; insb. S. 5 oder http://www.edinphoto.org.uk/1_edin/1_edinburgh_history_-_dates_population.htm (Stand: 6. September 2019); zur Anzahl der Musiker in Edinburgh kommentiert Cyril Ehrlich; vgl. Ehrlich *Profession*.

412 Vgl. z. B. Ehrlich *Profession*, S. 4ff. sowie 21f.; Ehrlich fasst zusammen, dass »it was a slow, cumulative expansion in employment opportunities, ranging from fairly stable jobs in theatres and subscription concerts to a few days at a provincial festival, occasional professional ›stiffening‹ of amateur groups. [...] Fashionable artists could pursue a profitable line in teaching, though much of this also had to be squeezed into the season« – ebd., S. 5. Außerdem waren »[t]rading, tuning and repairing instruments [...] common alternative or additional sources of income«; ebd., S. 22.

Directory, wo auf 72 Seiten die Namen von Musikern, Musiklehrern, Musikalienhändlern, Kopisten, Notenstechern und Instrumentenbauern aufgelistet sind und in dem vereinzelt auch *Amateurs* ihren Platz erhielten.⁴¹³ Innerhalb von rund 40 Jahren kann also, ohne weiter ins Detail zu gehen, für London ein sprunghafter Anstieg des von Angebot und Nachfrage regulierten Musikmarktes, eine Expansion des musikalischen Lebens sowie – daraus resultierend – eine Ausweitung der beruflich damit befassten Personenkreise konstatiert werden.

Aber zurück zu Schottland: Musiker in Edinburgh waren im 18. Jahrhundert ›Allrounder‹, die sich ihren Lebensunterhalt durch das genannte Portfolio von Tätigkeiten rund um die Musik verdienten, wie Cyril Ehrlich zusammenfasst:

»The need to piece together an income from diverse sources imposed a sense of vulnerability which tended to encourage mercenary behaviour, and the increasing influence of market forces required attitudes and skills more common among tradesmen than artists.«⁴¹⁴

In dem Moment, als die Musiker nicht mehr Teil des tradierten Patronagesystems waren – wie in Schottland nach dem Weggang der Führungskreise oder in London durch die zahlreichen neuen Möglichkeiten, ›freiberuflich‹ zu arbeiten –, entstanden neue Strukturen, denn mit der Unabhängigkeit ging auch eine größere Unsicherheit einher, selbst für ein regelmäßiges Einkommen sorgen zu müssen. Die Gesetze des Marktes von Angebot und Nachfrage bestimmten nicht nur in London zunehmend Lebensweise und Berufswelt der Musiker,⁴¹⁵ sondern auch in Edinburgh.

Allein anhand der Zahlen aus den verschiedenen Registern Edinburghs wird deutlich, dass im 17. und frühen 18. Jahrhundert durchaus ein Stamm von Personen existierte, die mit Musik ihren Lebensunterhalt verdienten. Zu ihrer Beschäftigung gehörte u. a. die Stadtpfeiferei, deren Existenz für die meisten Städte der *Lowlands* bis ins 17. und 18. Jahrhundert belegt ist. Neben bestimmten Signalen, die am Morgen und Abend zu geben waren, hatten die Pfeifer und

413 John Doane, *A Musical Directory For the Year 1794*, London 1794; die Namen stehen auf S. 1–72, ferner fügt Doane eine Geschichte der *Academy of Ancient Music* sowie auf S. 84–87 eine *List of the various Musical Societies, Concert Bands, Choirs, eatres, Gardens*, etc. bei; vgl. auch Ehrlich Profession, S. 1.

414 Ehrlich Profession, S. 31.

415 Vgl. ebd., S. 3.

Trommler auch traditionelle *tunes* im Repertoire.⁴¹⁶ In Edinburgh übernahm ihre Funktion eine *band of waits*, bestehend aus ausgebildeten Oboisten und Fagottisten, die wie die Stadtpfeifer andernorts durch die Straßen liefen, bei offiziellen Aufgaben eingesetzt wurden und einmal am Tag für eine gewisse Zeit in der Stadt Musik zum Besten gaben.⁴¹⁷ Johnson argumentiert, dass mindestens diese zuletzt genannte Pflicht ab etwa 1699 durch ein neu installiertes Glockenspiel – gespielt von einem professionellen Musiker (zunächst ein gewisser Francis Toward⁴¹⁸) – ersetzt wurde.⁴¹⁹

Nur sehr vereinzelt und erst ab den 1780er Jahren ist in den Registern eine weitere Gruppe von Musikern identifizierbar: nämlich diejenigen im Militärdienst.⁴²⁰ Dass es sie – meist Trommler und Trompeter – im *Castle* gab, steht außer Frage,⁴²¹ dennoch gibt es nur wenige, die im Falle einer Heirat mit einem zusätzlichen Hinweis, wie beispielsweise »in the 25th Regiment«⁴²² oder »in the Regiment now lying in the castle of Edinburgh«,⁴²³ genannt wurden. Das liegt

416 Vgl. Young Edinburgh, S. 32f.

417 In den Registern von Edinburgh und Canongate gibt es keine besonderen Vermerke, die bei einzelnen Musikern eine Zugehörigkeit zur *band of waits* belegen würde.

418 Francis Toward erscheint gleich dreimal in den Registern von Edinburgh: Erstens heiratete er am 19. September 1725 Esther Chisholm – Marriage Register 1701–1750, S. 100, 551 –, zweitens heiratete »Ann Toward, d[aughter] of Francis T[oward], music master, in W[est] K[irk] p[arish]« am 24. Januar 1725 den Buchbinder William Grey – Marriage Register 1701–1750, S. 228, 551 – und drittens findet er sich mit dem Eintrag »Toward, Francis, music-master in Edinburgh 2. Apr. 1726« im Testament Register, S. 274. Da im Jahr seiner Hochzeit mit Esther Chisholm seine Tochter ebenfalls heiratete, handelte es sich vermutlich mindestens um seine zweite Ehe, die – dem anzunehmenden Alter der Tochter nach zu urteilen – wahrscheinlich 20 bis 30 Jahre vorher geschlossen worden war. In den Verzeichnissen von Edinburgh und Canongate gibt es dazu jedoch keinen Eintrag.

419 Vgl. Johnson Music, S. 96–99.

420 Vgl. Anhang 1, Musiker in den Registern von Edinburgh und Canongate, ab S. 343.

421 An dieser Stelle sei angemerkt, dass sicherlich eine Durchsicht der entsprechenden Regimentsakten – z. B. die Besoldungslisten – Aufschluss über die in Edinburgh stationierten Militärmusiker geben würde. Hierfür wäre jedoch ein weiteres Forschungsprojekt nötig, im Rahmen dieser Studie würde es zu weit vom eigentlichen Thema abführen; vgl. zur schottischen Militärmusik allgemein die ersten sechs Kapitel in Murray Regiments.

422 Canongate Register, S. 39 und 59 sowie Anhang 1.

423 Canongate Register, S. 180 und 323 sowie Anhang 1.

vermutlich auch daran, dass die im *Castle* stationierten Regimenter wechselten und die Militärmusiker aus anderen Regionen stammten. Einige der Musiker wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts immer wieder von der *Edinburgh Musical Society* für Oratoriumsveranstaltungen engagiert.⁴²⁴ Bleibt weiterhin die Frage zu beantworten, wo es in einer Stadt wie Edinburgh noch Bedarf nach Musik gegen Bezahlung gab.

Musik an sich traf zwar nicht auf eine derartige Ablehnung von Seiten der Kirche wie das Theaterwesen, man versuchte also nicht, sie zu verhindern. In Ermangelung nahezu jeglicher Form von musikalischer Repräsentationskunst und ohne eine organisierte Vergnügungskultur gab es im 17. und frühen 18. Jahrhundert indessen auch keine institutionalisierten Orte oder Veranstaltungen für das Musizieren, wie sie sich z. B. in London entwickelten. Bereits erwähnt wurde das Musizieren als Begleitung von Tanz, der zwar von der Kirche als unmoralisch abgelehnt wurde, aber natürlich trotzdem stattfand:⁴²⁵

Dancing was disliked by the Church of Scotland. In 1649 the General Assembly passed an act prohibiting so-called ›promiscuous dancing‹ (i.e. in which men danced with women), and this act was reaffirmed in 1701. As a result there was almost no public dancing of any kind in Scotland [...]; it had to be done surreptitiously [...]. Towards the end of the seventeenth century, however, dancing came out into the open again in Edinburgh as an upper-class recreation, stimulated by the visit of the Duke and Duchess of York in 1680. New dances came into vogue at this time, supplementing the Scottish reel: there were the Country-dance [...] and the Minuet⁴²⁶.

Zeugnis über eine derartige Praxis geben weniger schriftliche Berichte als vielmehr die bereits erwähnten erhaltenen Manuskripte mit Tanzmelodien, die

are small enough to have been easily carried around, and very much worn. Unlike young-lady teaching volumes, these books were subject of constant use, probably over a period of years. The survival of any of these suggests that there must have been a very large quantity of them originally, and dancing, in spite of the strictures of the reformed Church, must have been very popular.⁴²⁷

424 Auf die Pflichten der Militärmusiker weiter einzugehen, erscheint an dieser Stelle nicht von größerem Nutzen. Es sei dazu erneut verwiesen auf die umfassende Studie von David Murray: *Murray Regiments*.

425 *Stell Music*; zum Verhältnis der *Kirk* zum Thema Tanzen und Tanzmusik vgl. insbesondere *Stell Music*, S. 283, 286 sowie 291.

426 *Johnson Music*, S. 120.

427 *Stell Music*, S. 290f.

Aus einigen der von Evelyn F. Stell 1999 untersuchten Quellen aus dem 17. Jahrhundert, die auch choreographische Einträge aufweisen, lässt sich schließen, dass wohl üblicherweise vier Musiker aufspielten. Zum Einsatz kamen neben Violinen auch Dudelsäcke, Violoncelli und Gamben. Einige der Bände enthielten lediglich Incipits und keine ganzen Stücke – sie dienten offenbar als Erinnerungshilfen für Musiker, die es gewohnt gewesen sein mussten, in derartigen Kontexten aufzutreten, also entweder professionell damit ihren Lebensunterhalt verdienten oder versierte Laien waren.⁴²⁸ Eine erste Form der Institutionalisierung von Tanzveranstaltungen gab es mit der Gründung der *Edinburgh Assembly* im Jahr 1723, der ähnliche Gesellschaften in anderen schottischen Städten folgten, die wohl alle primär für Angehörige der *gentry* gedacht waren.⁴²⁹ In dem Moment, wo sich diese neue führende Schicht bildete und etablierte, war der Boden für Formen der gehobenen Unterhaltung bereitet, mit denen ein bestimmter Anspruch verbunden war und für den auch Geld bezahlt wurde: »Balls were elaborate, formal affairs where a mixture of minuets and country dances, usually English, were done. Although English in origin, these country dances were favored by the Scots and incorporated into their repertoire in the eighteenth century.«⁴³⁰

An anderen Orten, wo Tanz stattgefunden haben dürfte, wie etwa in den zahlreichen Pubs, kann der Einsatz bezahlter Musiker nicht mehr nachgewiesen werden. Mit der Institution des umherfahrenden Tanzmeisters gab es auf jeden Fall eine Gruppe von Personen, die an diesem Geschehen verdiente. Da die Tanzmeister in allen gesellschaftlichen Kreisen unterrichteten, wurden im 18. Jahrhundert die zuvor durchaus bestehenden sozialen Unterschiede zwischen den Tänzen nivelliert. Im Gegensatz zu den Tanzpraktiken in der früheren Neuzeit, wo komplizierte Figuren und Schritte ein regelmäßiges, zeitaufwendiges Training erforderten, lernten nun weite Teile der schottischen Bevölkerung prinzipiell das gleiche Tanzrepertoire; die Unterschiede ergaben sich vor allem aus der Kleidung der Tänzer:⁴³¹

428 Ebd., S. 291.

429 Vgl. Johnson Music, S. 120–125.

430 Cecily Morrison, *Culture at the Core: Invented Traditions and Imagined Communities. Part I: Identity Formation*, in: *International Review of Scottish Studies* 28 (2003), S. 3–21; 9.

431 Laut Morrison hielt sich dieses Phänomen offenbar bis zum I. Weltkrieg; ebd., S. 10.

[P]eople in non-urban areas learned the same dances as the gentry; only they wore boots and came from communities that regularly made rhythm with their feet. Rather than delicately holding hands, dancers linked their arms together and used heavy-footed rhythmic steps. Thus, the rural folk, representing a lower class, transformed the delicate movements of the elite into a dance that expressed their own culture.⁴³²

In Ermangelung adäquater Räumlichkeiten für Tanz- oder Musikveranstaltungen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts fanden diese teils bei Privatpersonen und teils in Tavernen – *inns* oder *pubs* – statt. Führt man sich die Lebenssituation in Edinburgh vor Augen mit den hohen Häusern, in denen die unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreise übereinander – also gewissermaßen noch ›gemeinsam‹ – lebten, so bedeutet dies auch, dass alle Bewohner von derartigen Aktivitäten zumindest etwas mitbekamen und über ein gewisses Maß an musikalischer Bildung verfügten. Dazu trugen ferner die bereits erwähnten *music schools* bei, in denen Schüler gegen Entgelt Grundformen des Musizierens, insbesondere des Singens erlernen konnten.⁴³³ Über die *music school* von Aberdeen ist bisher am häufigsten geschrieben worden, so bereits im Jahr 1729 von John Macky in der zweiten Ausgabe seiner *Journey through Scotland*,⁴³⁴ und die *Aberdeen Burgh Records* wertete bereits David Johnson aus.⁴³⁵ Die Qualität der Ausbildung war jedoch offenbar nicht normiert und diente primär dem – im Laufe des 17. Jahrhunderts rückläufigen – Gemeindegesang. Eine weitergehende musikalische Ausbildung erfolgte daher vor allem im privaten Rahmen und erforderte bestimmte finanzielle Möglichkeiten, über die eher die Angehörige der *middle ranks* als die *labourer* verfügten.⁴³⁶ Durch ihren intellektuellen Anspruch hatte Musik vor der Folie einer aufgeklärten Geisteshaltung einen großen Stellenwert für die ästhetische Bildung zum *gentleman*:

Together with literature, philosophy, sport and other subjects considered to be part of a well-rounded ›Renaissance‹ education, performance on a musical instrument was a skill routinely taught to young noblemen as part of their upbringing. How far each young man developed his playing of one or more instruments probably depended on the importance of the art to his parents, as well as his own inclination. Certainly, music

432 Ebd., S. 10.

433 Vgl. dazu in diesem Band, S. 108f.

434 Die erste Ausgabe erschien im Jahr 1723; vgl. Macky *Journey*, S. 114.

435 Vgl. Johnson *Music*, S. 28–32.

436 Vgl. die Ausführungen in dem Kapitel *Schottlands Wirtscha und Gesellscha im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert* auf S. 74–85 des vorliegenden Bands. David Johnson argumentiert, dass es schlicht wenig ›klassisch‹ ausgebildete Musiker gab; Johnson *Music*, S. 52f.

seemed to be an integral part of the Grand Tour, lessons from European masters frequently being recorded among the expenses of these trips.⁴³⁷

Für die ›höheren‹ Töchter, um einen eigentlich für das 19. Jahrhundert geprägten Begriff zu verwenden,⁴³⁸ beeinflusste der Musikunterricht die Chancen auf dem Heiratsmarkt positiv, auch wenn es anscheinend bei einer vorehelichen Praxis der Musikausübung blieb: »Once married, most of the the girls probably never touched their instruments again. Manuscripts tended to remain in the parental home and be handed down to younger sisters or other relatives.«⁴³⁹ Als Lehrer zu arbeiten, war für professionelle Musiker eine ebenso gute Einnahmequelle wie die sich daraus ergebende Notenkopierarbeit.⁴⁴⁰

Waren es im 17. Jahrhundert eher adelige Familienkreise, in denen man zum gemeinsamen Musizieren und Musikhören zusammenkam, so gibt es ab dem 18. Jahrhundert Spuren musikalischer Aktivitäten im Kontext von gesellschaftlichen Ereignissen der neuen Führungselite.⁴⁴¹ Halb-öffentliche *consorts* werden – wenn überhaupt – eher im Zusammenhang mit Veranstaltungen des weiblichen Geschlechts erwähnt, z. B. mehrmals in John Mackys *Journey through Scotland* aus dem Jahr 1723 bzw. 1729,⁴⁴² direkte Hinweise auf andere musikalische Aktivitäten finden sich in zeitgenössischen Publikationen kaum. Über Edinburgh bemerkte Macky: »I have been at several Consorts of Musick, and must say, that I never saw in any Nation an Assembly of greater Beauties, than those I have seen at Edinburgh.«⁴⁴³ Dazu gab wenige erste Konzertabende, die sich aufgrund der Quellenlage nicht eindeutig den Bereichen der Professionalität oder des amateurhaften Engagements zuordnen lassen.

437 Stell Music, S. 287f.

438 Vgl. z. B. Grotjahn Alltag.

439 Stell Music, S. 288.

440 Vgl. ebd., S. 290.

441 Vgl. ebd., S. 296f.: »The group of people who did most to keep Scottish music alive during the period between the Unions was without doubt the Scottish nobility. Whether intelligent and inquisitive enthusiasts [...] or simply following the current fashion in the education of their daughters [...], they had the money to employ professional tutors and copyists, and the conditions in which the volumes could then exist for three hundred years in the harsh and damp Scottish climate.«

442 Macky berichtet z. B. aus der Stadt Aberdeen – Macky Journey, S. 104: »The Ladies are more conversable, dress better, and [are; Ergänzung d. Autorin] of easier Access, than in most of the other Towns; they have their Consorts of Musick, where Strangers are always well receiv'd.«

443 Ebd., S. 270.

506 *Of the Fashionable Amusements, &c.*

The Order of the Instrumental Music for the Feast of St Cecilia, 22^d November 1695.

	<i>First Violin.</i>	<i>Second Violins.</i>	<i>Flutes.</i>	<i>Hautbois.</i>	<i>Basses.</i>
<i>Clerk's Overture.</i>	Pitmedden Tho. Pringle Will. Cooper Tho. Brown Will. Gordon Sir Jo. Pringle John Stewart	Ja. Hamilton Fra. Toward Adam Craig Henry Burn Sir Tho. Nicolson	Lord Elcho Sir Jo. Erskine Jo. Falconer of Fefdo Jo. Russell Jo. Corse Sir Al. Hamilton	Will. Carfe Mat. M'Gibbon	James Christie of Newhall Mr Ro. Gordon Mr Sinkholm Ja. M'Clachlan Henry Crumbden Jo. Middleton
<i>Torrill's Sonata for 4 violins.</i>	<i>1st Violin.</i> Pitmedden Tho. Pringle Ja. M'Clachlan	<i>2d Violin.</i> Ja. Hamilton Adam Craig Will. Cooper	<i>3d Violin.</i> Will. Carfe Mat. M'Gibbon Sir Jo. Pringle	<i>4th Violin.</i> Henry Burn Fra. Toward Will. Gordon	<i>Basses.</i> Ja. Christie Mr Ro. Gordon Mr Sinkholm Dan. Thomson
<i>Barrett's Trumpet Sonata.</i>	<i>1st Violin.</i> Sir Jo. Pringle Will. Gordon Adam Craig Henry Burn Will. Cooper Tho. Kennedy	<i>2d Violin.</i> Pitmedden Fra. Toward Ja. Hamilton Tho. Pringle Tho. Brown Will. Carfe	<i>Hautbois.</i> Mat. M'Gibbon	<i>Trumpet.</i> Dan. Thomson <i>Tenor,</i> John Wilton	<i>Basses.</i> Ja. Christie Mr Ro. Gordon Mr Jo. Middleton Mr St Columb Ja. M'Clachlan
<i>Republin for 2 flutes and 2 violins.</i>	<i>1st Flute.</i> Pitmedden Newhall Fr. Toward Fefdo Jo. Middleton Sir Jo. Erskine	<i>2d Flute.</i> Sir Jo. Pringle Will. Gordon Ja. Hamilton Mat. M'Gibbon	<i>1st Violin.</i> Tho. Pringle Adam Craig Ja. M'Clachlan	<i>2d Violin.</i> Henry Burn Will. Cooper Will. Carfe	<i>Basses.</i> Ut antea
<i>Three for 2 flutes and 2 haut.</i>	<i>1st Flute.</i> Mr Crumbden Ja. Hamilton Pitmedden	<i>2d Flute.</i> Tho. Pringle Fra. Toward Jo. Middleton	<i>1st Hautboy.</i> Mat. M'Gibbon	<i>2d Hautboy.</i> Will. Carfe	<i>Basses.</i> Ut antea

Abb. 5 Ausschnitt aus William Tytler, *e Order of the Instrumental Music for the Feast of St. Cecilia* von 1792⁴⁴⁴

444 William Tytler, *e Order of the Instrumental Music for the Feast of St. Cecilia*, in: *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland* 1 (1792), S. 506–510 (= Tytler St. Cecilia); 506.

Eines dieser raren Ereignisse beschreibt William Tytler of Woodhouselee, einer der Direktoren der *Edinburgh Musical Society* zwischen 1779 und 1791,⁴⁴⁵ in einem Essay, erschienen im Jahr 1792 in den *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland*.⁴⁴⁶ Es handelt sich um ein Konzert, das angeblich an *St Cecilia's Day*, also dem 22. November, des Jahres 1695 veranstaltet worden war und von dem er über zwei Stationen, nämlich von James Christie of Newhall über William Douglas of Garwellfoot – einem seiner Vorgänger im Direktorenamt der *Edinburgh Musical Society* –, einen »original plan of a grand concert of music«⁴⁴⁷ erhalten hatte. Dadurch konnte Tytler die musizierenden Personen benennen und versuchte darüber hinaus, so viele Informationen wie möglich zu geben und die Umstände und beteiligten Personen zu erläutern.⁴⁴⁸ Da er offenbar selbst enthusiastisch in den musikaffinen Kreisen Edinburghs verkehrte,⁴⁴⁹ wäre es auch möglich, dass Tytler einige der Mitwirkenden noch selbst kennengelernt hatte.

Peter Holman legte bereits dar, dass das Konzert aufgrund des dargestellten Repertoires nicht schon im Jahr 1695, sondern frühestens 1710 stattgefunden haben kann. Beispielsweise kam der Komponist Johann Christoph Pepusch, in Tytlers Schrift als Pepulsh bezeichnet – siehe Abbildung 5 –, wohl erst im Jahr 1697 nach England und eines der vermutlich erklangenen Stücke für zwei Blockflöten, zwei Violinen und B. c. wurde vermutlich ursprünglich um das Jahr 1710 herum von einem Schüler von Pepusch kopiert.⁴⁵⁰ Auch hinter »Barrett's Trumpet Sonata«⁴⁵¹ verbirgt sich ein weiterer Hinweis auf die falsche Datierung des Konzerts:

445 Vgl. Macleod EMS, S. 212–220.

446 Der in der Zeitschrift *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland* 1 (1792) erschienene Essay von William Tytler of Woodhouselee besteht aus folgenden Teilen: *Dissertation on the Scottish Music*, S. 469–499; *On the Fashionable Amusements and Entertainments in Edinburgh in the Last Century*, S. 499–504 sowie *the Order of the Instrumental Music for the Feast of St. Cecilia*, S. 506–510.

447 William Tytler, *On the Fashionable Amusements and Entertainments in Edinburgh in the Last Century*, in: *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland* 1 (1792), S. 499–504; 504.

448 Tytler *St. Cecilia*, S. 508ff.

449 Vgl. Burchell Concert, S. 55.

450 Vgl. Peter Holman, *An Early Edinburgh Concert*, in: *Early Music Performer* 13 (Januar 2004), S. 9–17 (= Holman Concert) sowie ders., *Life After Death: the Viola Da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge 2010, S. 89ff.

451 Tytler *St. Cecilia*, S. 506; vgl. dazu auch hier Abb. 5 auf S. 128.

The clearest case is the third piece, »Barrett's Trumpet Sonata«, scored for trumpet, oboe and four-part strings. The earliest-known music by the London organist John Barrett (c. 1676–1719) only dates from 1698, and nearly all his consort music was written for the London theatres from 1702. Furthermore, the piece in question is almost certainly the overture to Baker's play *Tunbridge Walks*, published in *Harmonia Anglicana*, v (1703). *Harmonia Anglicana* only has the four string parts, but there is a manuscript set of parts, British Library, Add. MS 49599, no 1, dating probably from the first decade of the eighteenth century, which has parts for trumpet and oboe as well. It is the only piece by Barrett for trumpet, oboe and strings, and, so far as I know, it is the only piece for that scoring in the English repertory of that period.⁴⁵²

Tytlers Ausführungen – so interessant sie auf den ersten Blick zu sein scheinen – sind also nur begrenzt glaubwürdig. Es bleibt fraglich, wann dieses Konzert in welcher Form stattgefunden hat,⁴⁵³ ob es die Momentaufnahme eines singulären Ereignisses darstellt oder ob es vielleicht sogar nur schlicht das einzige einigermaßen belegbare Konzert in einer Reihe diverser ähnlicher Veranstaltungen ist.⁴⁵⁴ Es ist aufgrund der Quellenlage ebenfalls schwer abschätzbar, ob sich die Beteiligung von Musikliebhabern und Professionellen bei Veranstaltungen dieser Art generell in einer ähnlichen Waage hielt, wie es Tytlers Artikel Glauben machen möchte, der von »19 gentlemen of the first rank and fashion, supported by 11 professors, or masters of music«⁴⁵⁵ schreibt. Da es sich um einen besonderen Anlass handelte, könnte ein derartiges Verhältnis als Ausnahme möglich gewesen sein. Orientiert man sich jedoch an dem, was aus dem Umfeld der *Edinburgh Musical Society* bekannt ist, dürfte in diesem frühen Zeitfenster eher von einem höheren Anteil von Amateuren ausgegangen werden.⁴⁵⁶ Beispielsweise

452 Holman Concert, S. 14.

453 Die Ausführungen Tytlers zu den agierenden Personen lassen zumindest den Schluss zu, dass das erwähnte Konzert irgendwann Anfang des 18. Jahrhunderts in realiter stattgefunden haben dürfte; David Johnson, Jenny Burchell und Jennifer Macleod gehen unkritisch davon aus, dass sich das Konzert genauso im Jahr 1695 ereignete, wie es Tytler beschrieb; vgl. Johnson Music, S. 11f., Burchell Concert, S. 32, und Macleod EMS, S. 22.

454 Vgl. auch William Henry Husk, *An Account of the musical Celebrations on St. Cecilia's day: in the sixteenth, seventeenth and eighteenth Centuries*, London 1857, S. 104ff., wo zwar das Konzert an sich nicht hinterfragt, aber dennoch kurz auf den Kontext eingegangen wird.

455 Tytler St. Cecilia, S. 508.

456 Die genaue Anzahl der in Großbritannien und im Speziellen in Schottland oder genauer in Edinburgh tätigen professionellen Musiker*innen sowie der im weitesten Sinne damit in Verbindung stehenden Berufe lässt sich für das 18. Jahrhundert etwas genauer nachvollziehen als vergleichbare Zahlen zur Amateurmusik.

ordnet Evelyn F. Stell die Mehrzahl der aus dem 17. Jahrhundert überlieferten Manuskripte Musikliebhaber*innen zu, die »collected and performed music for its own sake«:⁴⁵⁷

When we consider that the surviving manuscripts must be only a small proportion of those existing in the seventeenth century, the inference is that the study and performance of instrumental music was a regular feature of the lives of the upper classes throughout Scotland, who kept the musical tradition alive after the departure of the Court.⁴⁵⁸

Da Tytler am Ende des 18. Jahrhunderts in der *Edinburgh Musical Society* wirkte, als der Anteil professioneller Musiker bei Konzertveranstaltungen wesentlich höher war, ist es auch möglich, dass er eventuell die ihm bekannten Verhältnisse auf die von ihm beschriebene Situation übertrug. Peter Holman zieht nach seinen detaillierten Untersuchungen ein glaubwürdiges Fazit aus der Quelle:

Perhaps it was undated and Tytler just assumed that it came from 1695 because he knew that concerts had started in Edinburgh around then. Being a solicitor, he could well have come across a Court of Session case in January 1694 in which it was established that Mr Beck and other Edinburgh musicians were not subject to the jurisdiction of the Master of the Revels, a decision that paved the way for the establishment of regular concerts. By the second decade of the eighteenth century regular concerts had been established in St. Mary's Chapel in Niddry's Wynd, promoted by the singer John Steill with Adam Craig and Henry Crumden – who, of course, figure in Christie's paper. It is possible that the event recorded by the paper was connected with these concerts in some way, though it is clear that the Steill-Craig-Crumden concerts were commercial ventures while the St Cecilia concert looks as if it was part of the activities of a music club – an institution prefiguring the later Edinburgh Musical Society.⁴⁵⁹

Was es mit Holmans Erwähnungen von Vorläufern der *Edinburgh Musical Society* sowie bestimmten Konzerten zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf sich hat und welche Rolle die in Tytlers Text erwähnten *gentlemen* spielten, wird anhand weiterer Quellengattungen deutlich. Die Register lassen einen kleinen Einblick in das professionelle Musikleben Edinburghs im 17. und 18. Jahrhundert zu, während die Musizierpraxis von Amateur*innen kaum auch nur indirekt zu erschließen ist.⁴⁶⁰ In einzelnen Berichten in der zeitgenössischen Presse des frühen 18. Jahrhunderts finden sich wenig Hinweise auf konkrete Details von mehr

457 Stell Music, S. 292; ein besonderes Beispiel ist die Sammlung der Familie Maule of Panmure, die Evelyn Stell untersucht hat – vgl. Stell Music, S. 294ff.

458 Stell Music, S. 292.

459 Holman Concert, S. 15.

460 Im *Canongate marriage register* sind zwischen 1782 und 1799 fünf Musiker zu finden, die offenbar in militärischen Kontexten arbeiteten: David Bell, James Finnie, James

oder weniger öffentlichen musikalischen Aktivitäten.⁴⁶¹ Konsultiert werden können vor allem *e Edinburgh Gazette* und *e Edinburgh Courant*, erstere wurde unter verschiedenen Namen gedruckt:

1680; 1699–1705/06; 1706; 1707–1708 as *Edinburgh Gazettee*; 1708–09 as *e Scots Post-Man*, or *e New Edinburgh Gazette*; 1709 Aug–Dec. *e Edinburgh Gazette* and *e Scots Post-Man* issued separately; 1709–1710 as *e Scots Post Man*, or the *New Edinburgh Gazette*; Nov–Dec 1710 as *e New Edinburgh Gazette*; 1710–12 as *e Evening-Post*, or, *e New Edinburgh Gazette*; 1711–12 as *e Scots Post Man*, or *e Edinburgh Gazette*; 1714–15 as *e Edinburgh Gazette* or *Scots Post-Man*; 1793–date as *e Edinburgh Gazette*.⁴⁶²

Bei den wenigen Zeugnissen über Musik handelt es sich um Ankündigungen oder um Werbung, durch die lediglich ein recht unscharfes Bild entsteht. Die vielleicht tatsächlich erste Anzeige einer Folge von mehreren Konzerten unbekanntem Umfangs,⁴⁶³ auf die Hugo Arnot schon im Jahr 1788 kurz hinwies,⁴⁶⁴ bringt die Nr. 74 der *Edinburgh Gazette* vom 6. bis 9. November 1699, die in den darauffolgenden Ausgaben wiederholt wird.⁴⁶⁵

The publick konsort of Musick begins next Saturday the 11th instant at 5 a clock at night, and is to continue the said hour, each Saturday during the Winter Session, in Baillie Fife's Closs, opposit to the head of Black Friars Wynd.⁴⁶⁶

Macgregor, William More und John Grant; vgl. Anhang 1 Musiker in den Registern von Edinburgh und Canongate.

461 Eine Auflistung der bekannten schottischen Zeitungen mit Fundorten gibt Joan P. S. Ferguson, *Directory of Scottish Newspapers*, Edinburgh 1984 (= Ferguson Newspapers), wo auf S. 140f. die seit 1680 in Edinburgh erschienenen Zeitungen aufgeführt sind; auf S. ix sind als Ziele formuliert: »The list now published aims at giving a record of the local press throughout Scotland, with information as to where the relevant files may be obtained and consulted.«

462 Ebd., S. 39.

463 David Johnson erwähnt zudem noch auf eine Folge mehrerer Konzerte im Jahr 1693, die von einem Mr Beck veranstaltet wurden, der sich wegen der verweigerten Zahlung einer Gebühr am 10. Januar 1694 vor dem *Court of Session* verantworten musste; Johnson Music, S. 32.

464 Arnot Edinburgh, Bd. 1, S. 195.

465 Vgl. beispielsweise Nr. 76, 78, 80, 82, 84 und 86 des gleichen Jahres; keine Hinweise auf musikalische Aktivität gibt es in folgenden Nummern von The Edinburgh Gazette: Nr. 1 bis 4 vom 30. November bis 28. Dezember 1680; Nr. 1 bis 73 vom 2. März bis 5. November 1699; Nr. 75, 77, 79, 81, 83, 85 und 87 im November und Dezember 1699; Nr. 657 vom 25. Juni 1705.

466 The Edinburgh Gazette, Nr. 74 vom 6. bis 9. November 1699.

»[T]ill the first of March« 1700, wie es in der Ankündigung von Nr. 78 der *Edinburgh Gazette* heißt, gab es demzufolge ein Konzert pro Woche, das in »Mr. Badham's House in Bailie Fife's Closs«⁴⁶⁷ stattfand. Bei besagtem Mr. Badham könnte es sich um einen William Badham(e) handeln, der sich in einer Rechnung aus dem Jahr 1704 an James Sutherland als »dancing master in Edinburgh«⁴⁶⁸ bezeichnete.⁴⁶⁹ Das würde den Kontext der Konzerte in die Nähe einer professionellen Konzertveranstaltung rücken, an die auch die Bezeichnung »publick konsort«⁴⁷⁰ denken lässt. Im Edinburger Heiratsregister erscheint des Weiteren ein William Badhame, der als »merchant« bezeichnet wird⁴⁷¹ und am 14. Juli 1720 »Katherine More, d[ughter] of late Mr. John M., merchant, in S[outh-] E[ast Kirk] p[arish]«⁴⁷² heiratete. Wäre dieses nun besagter Mr. Badham aus der Anzeige der *Edinburgh Gazette*, könnten die Konzerte auch Veranstaltungen von »Musik-Liebhabern« gewesen sein.⁴⁷³ Da es weder im Testamentsregister der Stadt Edinburgh für die Zeit zwischen 1701 und 1800 noch im Heiratsregister der Stadt zwischen 1595 und 1700 zusätzliche Einträge zu »Badham(e)« gibt, ist derzeit ein weiterer Zusammenhang zwischen den drei erwähnten Personen des gleichen Namens kaum mehr feststellbar.⁴⁷⁴ Ebenso wenig kann nachvollzogen werden, welches Repertoire in diesen Konzerten aufgeführt wurde, wer die Musizierenden und wer die Besucher der Konzerte waren. Lediglich ein musikalisches Interesse bestimmter gesellschaftlicher Kreise der Stadt, die die *Edinburgh Gazette* lasen und die Zeit hatten, um fünf Uhr am Abend zu einer

467 The *Edinburgh Gazette*, Nr. 78 vom 20. bis 23. November 1699.

468 Brief William Badham(e)s an James Sutherland vom 18. September 1704, abgedruckt in: E. Dunbar Dunbar, *Social life in former days. Chie y in the Province of Moray*, Edinburgh 1865, S. 14f.

469 In der Rechnung schreibt sich der Absender einmal »Badham« und einmal »Badhame«; vgl. ebd., S. 14f.

470 The *Edinburgh Gazette*, Nr. 74 vom 6. bis 9. November 1699.

471 »Badhame, William, merchant in N[orth-] E[ast Kirk] p[arish]«; Marriage Register 1701–1750, S. 26.

472 Marriage Register 1701–1750, S. 26.

473 Dass die Konzerte im Jahr 1699/1700 stattfanden, die Hochzeit jedoch erst zwanzig Jahre später, kann zweierlei bedeuten: Erstens könnte William Badhame schon in fortgeschrittenerem Alter, von dem man im Jahr 1720 ausgehen müsste, geheiratet haben oder zweitens der Bräutigam war ein Verwandter – Sohn oder Neffe – des Mr. Badham aus den Anzeigen respektive des dancing masters William Badham(e).

474 David Johnson scheint nur diese Quelle zu kennen und konstatiert daher, dass Badham *dancing master* war und zwischen November 1699 und März 1700 veranstaltete; vgl. Johnson Music, S. 33.

derartigen Veranstaltung zu gehen, kann konstatiert werden. Ähnliches legen auch die beiden – und vielleicht einzigen – frühen Anzeigen der Instrumentenbauer Ralph Agutter und James Lilie nahe, die für diejenigen Leser*innen interessant waren, die eines der im Folgenden genannten Instrumente besaßen oder erwerben wollten:

Advertisements. [...] That Ralph Agutter of London, laily come to Edinburhg, musical instrument maker who is to be found at Widow Pools persumer of Gloves at her House in Stevenlanes Closs [...] making the Vivoling, Bas Violing Tenner Violing the Viol de Cambo the lute Qiner the Trumoet Marine, the Harp, and mendeth and puttet in ordar and stringeth all those instruments [...], and mendeth the Virginail, Speinnet, and Harpsachord, ali at Reasonable Rates.⁴⁷⁵

That all Sorts of Haut-Boys Flagelets and Fluts, and all other Sorts of Turned Work, are made and Sold als Good and Cheap as at London by James Lilie in the High-School Yard in Edr.⁴⁷⁶

Derartige Inserate wie die von Mr. Badham zeugen von professionellen Bestrebungen, die u. a. auch für die Entwicklung des Konzertwesens interessant sind, während das von Tytler beschriebene Konzert als einer der ersten Schritte hin zu einem organisierten Miteinander-Musizieren bzw. Musik-zu-Gehör-bringen angesehen werden kann, bei dem vergessene Musiker einen wichtigen Anteil der Aufführung ausmachten.

Eine weitere Quelle zeigt, dass es sich dabei nicht um singuläre Ereignisse handelte, sondern dass gerade in nicht-professionellen Kreisen allmählich der Gedanke umgesetzt wurde, zu bestimmten Anlässen Musik aufzuführen. Obwohl die offizielle Gründung einer Vereinigung einzig und alleine zu diesem Zweck erst für die 1720er belegt ist, wird im Jahr 1701 in der *Edinburgh Gazette* ein weiteres *St Cecilia's Day*-Konzert und in dessen Kontext eine »Society of Musicians of the Kingdom«⁴⁷⁷ erwähnt:

This being St. Cecilia's Day the Society of Musicians of the Kingdom, Noblemen and Gentlemen met at the Skinners Hall, where they had an Excellent performance of Musick of all kinds before a great number of Nobility and Gentry of both Sexes; And thereafter went to the Ship Tavern, where they had a Noble Entertainment, elected their Stewards for the ensuing year and closed the day with Musick.⁴⁷⁸

475 The *Edinburgh Gazette*, Nr. 73 vom 6. bis 16. Dezember 1707.

476 The *Edinburgh Courant*, Nr. 299 und 301 vom Juli und August 1707.

477 The *Edinburgh Gazette*, vom 21. bis 24. November 1701; vgl. auch Johnson Music, S. 32.

478 Ebd.

Um welche Form einer Vereinigung von professionellen Musikern oder Musikliebhabern es sich dabei handelte, ist aufgrund der Quellenlage nicht mehr festzustellen. Lediglich Hugo Arnot gibt weitere Informationen über organisierte musikalische Aktivität, auf die sich auch Holman und Johnson bezogen haben dürften:⁴⁷⁹

Before that time, several gentlemen, performers on the harpsichord and violin, had formed a weekly club at the Cross-keys tavern, [Kept by one Steil, a great lover of musick, and a good singer of Scots song; im Original als Fußnote eingefügt, Anm. der Autorin] where the common entertainment consisted in playing the concertos and sonatas of Correlli, then just published; and the overtures of Handel. That meeting becoming numerous, they instituted, in March 1728, a society of seventy members, for the purpose of holding a weekly concert.⁴⁸⁰

Arnot erwähnt in diesem Abschnitt einen *club*, der sich wöchentlich zum Musizieren in der *Cross-keys tavern* traf, ohne dafür jedoch einen konkreten Zeitraum anzuführen. Als Veranstalter nennt er John Steil[I],⁴⁸¹ den er ebenfalls für weitere Konzerte in den Jahren 1700 und 1707 verantwortlich macht und der sich ab 1710 anscheinend regelmäßig mit weiteren Musikern in *St Mary's Chapel*⁴⁸² traf. Steill war offenbar erst in den 1720ern der Besitzer der *Cross-keys tavern*, wodurch sich eventuell auch die Existenz des *club* zeitlich eingrenzen lässt.⁴⁸³ Ein weiteres Indiz ist der Hinweis auf die »concertos and sonatas of Correlli«:⁴⁸⁴ Mit Corellis *concertos* dürften die *Concerti grossi* op. 6 gemeint sein, die 1714 in Amsterdam gedruckt wurden und dementsprechend spät auch erst nach Edinburgh gekommen sein können.⁴⁸⁵ Interessanterweise kann anhand der Unterlagen der *Edinburgh Musical Society* belegt werden, dass 1727 eben diese *concertos* erworben wurden,⁴⁸⁶ während die Sonaten – da wesentlich eher gedruckt – auch schon früher hätten gespielt worden sein können. Dieser Umstand lässt mehrere Schlüsse für den *club* zu: Erstens könnte Arnot schlicht unpräzise bei der genauen Nennung der Titel von Corelli

479 Vgl. Holman Concert, S. 15 sowie Johnson Music, S. 32f.

480 Arnot Edinburgh, Bd. 3, S. 379.

481 Mit Steil ist vermutlich der Sänger John Steill gemeint.

482 *St Mary's Chapel* war dadurch wiederum als Ort des Musizierens präsent.

483 Vgl. Johnson Music, S. 33.

484 Arnot Edinburgh, Bd. 3, S. 379.

485 Vgl. Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné*, Köln 1980 (Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Supplementband), S. 187–206.

486 Vgl. Macleod EMS, Appendix G.2., S. 272.

gewesen sein und im *club* wurden lediglich die Sonaten gespielt. Wären Arnots Angaben korrekt, so bliebe zweitens ungewiss, wem die Noten gehörten. Wenn es sich dabei um eine einzelne Person handelte, könnte rückgeschlossen werden, dass diese die Stücke dem *club* aber nicht der *Edinburgh Musical Society* zur Verfügung stellte, weil sie selbst entweder nicht (mehr) involviert war oder weil die Angehörigen der *society* explizit eine eigene Musikbibliothek aufbauen wollten.⁴⁸⁷

Bereits im Jahr 1899 wertete David Fraser Harris den Teil eines Gedichtes von Allan Ramsay aus dem Jahr 1719:⁴⁸⁸ »with sweetest sounds Corelli's art display«,⁴⁸⁹ als zusätzlichen Hinweis auf den *club*.⁴⁹⁰ Vermutlich zwei Jahre später schrieb Ramsay ein weiteres – und bereits mehrfach erwähntes – Gedicht, das den Titel *To the music club* trägt und ebenfalls als Evidenz für die Existenz einer musikalischen Vereinigung gelten kann.⁴⁹¹ Auf den ersten Blick mag ein Gedicht vielleicht nicht als eine geeignete, glaubwürdige Quelle erscheinen, beschäftigt man sich jedoch näher mit Allan Ramsay, so wird deutlich, dass er als Dichter in den entsprechenden Kreisen – z. B. den literarischen Zirkeln – Edinburghs in den ersten zwei bis drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts verkehrte, selbst Sammlungen mit *Scottish songs* publizierte⁴⁹² und zudem über eine intime Kenntnis der kulturellen Aktivitäten in der Stadt verfügte.⁴⁹³

487 Ein derartiges Bestreben liegt angesichts der Menge an Noten, die sich im Besitz der *society* befanden, nahe; vgl. dazu die erhaltenen Indices von 1765 und 1782 in: GB-Eu La. III. 761 sowie GB-Ep W Y ML 28 MS. In den Statuten der Gesellschaft wurde es jedoch nicht festgeschrieben; vgl. GB-Ep W Y ML 28 MS.

488 Vgl. Harris Hall, S. 211 oder auch Macleod EMS, S. 23.

489 Allan Ramsay, *e City of Edinburgh's address to the country*, in: Cadell Strahan Poems, Bd. 1, S. 19–23; S. 20.

490 Vgl. Kapitel VI in Harris Hall, S. 211–223; Harris listet und zitiert insgesamt 14 verschiedene Quellen zwischen 1716 und 1891, die er vor allem mit Fokus auf den Konzertsaal der *Edinburgh Musical Society* ausgewählt hatte.

491 Allan Ramsay, *To the music club*, in: Cadell Strahan Poems, Bd. 2, S. 357f.

492 Vgl. die Ausführungen auf S. 52–60 in diesem Band.

493 Vgl. beispielsweise George Chalmers, *e Life of Allan Ramsay*, in: Cadell Strahan Poems, Bd. 1, S. iii–lvii sowie von Alexander Fraser Tytler, dem Sohn von William Tytler und ebenfalls einer der Direktoren der EMS: Alexander Fraser Tytler, *e Remarks on the genius and writings of Allan Ramsay*, in: Cadell Strahan Poems, Bd. 1, S. lix–clvii, sowie von Jennifer Macleod in Macleod EMS, S. 32; daher kann beispielsweise den Gedanken von Harris, Johnson oder Macleod gefolgt werden; Harris Hall, S. 211; Johnson Music, S. 34; Macleod EMS, S. 32.

Johnson und Holman gehen davon aus, dass es sich bei den erwähnten *several gentlemen* um Musikamateure handelte, die sich in einer Art Vorläufer-Organisation der *Edinburgh Musical Society* schon diverse Jahre früher zusammengefunden hatten.⁴⁹⁴

It is possible that the event recorded by the paper was connected with these concerts in some way, though it is clear that the Steill-Craig-Crumbden concerts were commercial ventures while the St Cecilia concert looks as if it was part of the activities of a music club – an institution prefiguring the later Edinburgh Musical Society.⁴⁹⁵

Die Quellenlage liefert keine konkreteren Belege für derartige Vorformen eines organisierten musikkulturellen Lebens außerhalb des kirchlich-spirituellen Kontextes bis Anfang der 1720er Jahre. Auch gibt es kaum weitere Informationen zur Musikkultur von Musikliebhaber*innen in Edinburgh in zugänglichen, schriftlichen Quellen für den Beginn des 18. Jahrhunderts – wenn man von den frühen Werbeanzeigen für Instrumente absieht.

494 Vgl. Holman Concert, S. 15 und Johnson Music, S. 33f.; auch Jenny Burchell nimmt kurz Bezug auf die Quelle, ohne diese jedoch zu hinterfragen oder weitere Informationen hinzuzufügen; Burchell Concert, S. 32.

495 Holman Concert, S. 15.

Die *Edinburgh Musical Society* – Eine Musikgeschichte vergessener Musiker in einer ›verlorenen Residenz‹

Auf den vorangegangenen Seiten wurden verschiedene historische Perspektiven rund um die Hintergründe der *Edinburgh Musical Society* vorgestellt, um den eigentlichen Kern der Untersuchung während der Lektüre der folgenden Seiten gedanklich in unterschiedliche Zusammenhänge bringen zu können. In jeder der dabei untersuchten Facetten, die um weitere ergänzt werden könnten, ging es um die Verortung verschiedener Faktoren, die zu einer der Grundlagen des speziellen musikkulturellen Engagements vergessener (Amateur-)Musiker wurden. Kultur- und musikgeschichtliche Aspekte spielten dabei ebenso eine Rolle wie wirtschaftliche, soziale und regionale, die letztendlich alle in der besonderen Struktur der ›verlorenen Residenz‹ Edinburgh zusammenkamen und dort auf eine bestimmte Gruppe von Personen trafen, in deren Handeln sich wiederum all jene Aspekte spiegelten. Dass sich das Ganze fernab einer Historiographie der großen Namen und ›Werke‹ abspielte, lenkt musikhistoriographisch den Blick auf andere Musikulturen und ihre musikalischen, ideengeschichtlichen und historischen Wurzeln.

Vor diesen verschiedenen Folien ist es nun möglich, das Zusammenwirken, die Entwicklungen, die Netzwerke und die Musiker sowie die kulturellen Praxen rund um die *Edinburgh Musical Society* gleichsam nahtlos darzustellen und zu untersuchen. Die vorangegangenen perspektivierten ›Kontextualisierungen‹ haben gewissermaßen den Boden dazu bereitet, die Musikgeschichte Edinburghs im 18. Jahrhundert mit ihrem ›Kulturträger Nr. 1‹, einer musikalischen Vereinigung, die keines professionellen Musikers als Initialzündler und Motor bedurfte, zusammenhängend verstehen zu können.

Eine musikalische Gesellschaft als Ausdruck aufgeklärten Zeitgeistes

Erst in den 1720er Jahren – und zwar mindestens ein Jahr, wahrscheinlich aber bereits drei Jahre vor der Gründung der *Edinburgh Musical Society* (EMS) 1728⁴⁹⁶ – ist (erneut) organisierte Aktivität von Musikliebhabern belegbar.

496 In den auf 1728 datierten Statuten der *Society* ist die Rede davon, dass seit einem Jahr regelmäßige Treffen zum Abhalten von Konzerten stattgefunden hätten; darüber hinaus leitet Joe Rock das Jahr 1725 aus der Tatsache ab, dass Alexander Bayne von Riries zunächst im März 1725 den oberen Saal in *St Mary's Chapel* »for the use of the gentlemen who attend his College of Law« mietete und diesen innerhalb eines Monats zusätzlich gegen monatliche Extrazahlung auch für das Abhalten von Konzerten öffnen wollte; vgl. Joe Rock, *The Temple of Harmony. New Research on St Cecilia's Hall, Edinburgh*, in: *Architectural Heritage* 20/1 (2009), S. 55–74 (= Rock Harmony); 57.

In *St Mary's Chapel* in Niddry's Wynd fanden Konzerte und Versammlungen statt,⁴⁹⁷ in die vor allem Angehörige des *College of Law*⁴⁹⁸ involviert waren. Dadurch ist von Anfang an die geistige Nähe zu einer anderen Institution gegeben, die gleichsam als sozial verbindender Faktor für das Bilden der Gruppierung fungierte. Ein Drittel der EMS-Mitglieder waren Juristen, gehörten also zu denjenigen, die nach 1707 die Geschicke Edinburghs lenkten: Sie waren akademisch gebildet, aufgeklärt, intellektuell interessiert, verfügten über ausreichende finanzielle Mittel sowie zeitliche Ressourcen und bewegten sich aktiv in den führenden sozialen Netzwerken der Stadt.⁴⁹⁹ Der Impuls für das gemeinsame organisierte instrumentale Musizieren ging somit eindeutig nicht von professionellen Musikern, der Kirche oder dem Militär, sondern von Anfang an von Musikliebhabern aus, die sich *amateurs*, *gentlemen performers* oder einfach nur *gentlemen* nannten.

Vielleicht führte dieser juristische Hintergrund überhaupt dazu, dass man daran dachte, aus einer Interessensgemeinschaft eine (rechts)verbindliche Institution zu machen. Die zumindest teilweise vorhandene Bindung an das *college of law* löste sich recht schnell, seit spätestens 1727⁵⁰⁰ – also noch vor der Gründung der musikalischen Gesellschaft – scheinen die Musiker sich als selbständige »Musical Society«⁵⁰¹ verstanden zu haben. Dies ist jedenfalls der Einleitung zu den *Articles and Regulations* zu entnehmen, die sich die *Edinburgh Musical Society* bei ihrer formellen Gründung am 19. März 1728 gaben und in denen sie nicht nur die verbindlichen Regeln der Gesellschaft, sondern auch den Zweck ihres Zusammenkommens festhielten:

At Edinburgh the Twentyninth day of March one thousand seven hundred and twenty eight years We the Members of the Musical Society held weekly in Mary's Chapell in Niddry's Wynd, Either now subscribing, or who shall subscribe on, or before the second Wednesday, of June next, Being resolved for our Mutuall Diversion and Entertainment to continue the same, and to render it perpetuall, Have agreed, and do hereby agree, to assemble our selves weekly in the said place for the performance of concerts of Musick as we have already done for these twelve months past, under the following Articles and Regulations, which are hereby declared to be the fundamentall Laws of the Society.⁵⁰²

497 Vgl. auch die Ausführungen auf S. 103 und 132.

498 Rock Harmony, S. 57.

499 Vgl. dazu die folgenden Seiten sowie Macleod EMS, S. 26–33.

500 Vgl. hierzu auch die Ausführungen am Ende des vorangegangenen Kapitels.

501 GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 1; vgl. auch Maitland Edinburgh, S. 167f. sowie Macleod EMS, Appendix A, S. 234.

502 Ebd.; die originale Orthographie wurde beibehalten.

Um für das »Management of the affairs of the Society, [...] a Governour, Deputy Governour, Treasurer, & five Directors«⁵⁰³ – also einen »Vorstand« – aus ihren Reihen zu wählen,⁵⁰⁴ trafen sich die *subscribers* am 12. Juni 1728 zur ersten offiziellen der jährlich stattfindenden Mitgliederversammlungen.

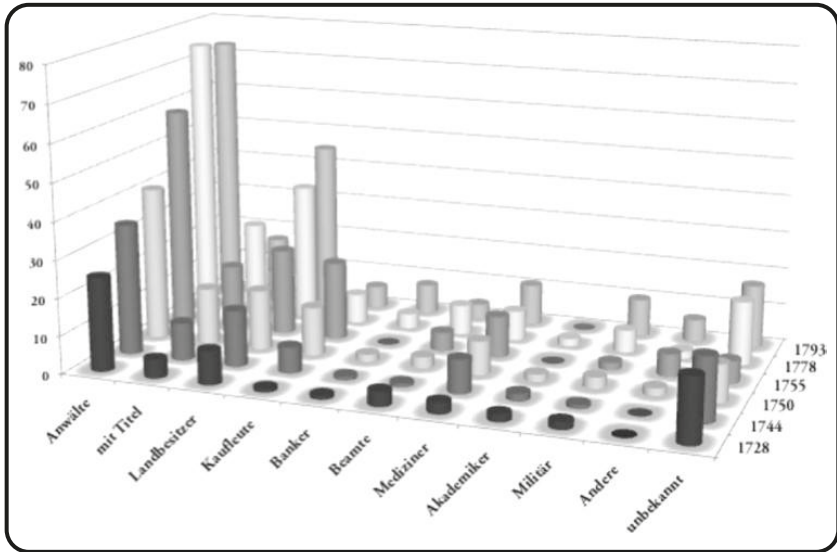


Abb. 6 Mitgliedsstruktur der *Edinburgh Musical Society* zwischen 1728 und 1793⁵⁰⁵

Die Mitglieder, die männlichen Geschlechts sein mussten, stammten überwiegend aus der *gentry* und den *middle ranks* von Edinburgh, wie eine Durchsicht der insgesamt acht erhaltenen Mitgliederlisten aus den Jahren 1728, 1729, 1731, 1732, 1744, 1750, 1755, 1778 und 1793 zeigt.⁵⁰⁶ Beamte, Angehörige juristischer Berufe und des Militärs gehörten ebenso dazu wie Landbesitzer, Kaufleute,

503 Ebd.

504 Im Jahr 1762 wurde aufgrund der gestiegenen Mitglieder die Zahl der Direktoren auf sieben erweitert; vgl. Macleod EMS, S. 48.

505 Die für das Diagramm verwendeten Zahlen entstammen den Quellen der EMS (GB-En Shelfmark APS.1.79.14, Reference note ESTC N471217, Shelfmark APS.1.80.40, Reference note ESTC T170786 sowie GB-Ep W Y ML 28 MS) und sind mit der Tabelle in Macleod EMS, S. 30, abgeglichen, von der auch die Kategorisierung übernommen wurde.

506 Vgl. dazu GB-Ep W Y ML 28 MS, GB-En Shelfmark APS.1.79.14, Reference note ESTC N471217, GB-En Shelfmark APS.1.80.40, Reference note ESTC T170786 sowie Macleod EMS, S. 30–33.

Akademiker oder Ärzte.⁵⁰⁷ Die Entwicklung der Mitgliedsstruktur ist in Tabelle 1 dargestellt, der auch entnommen werden kann, dass entgegen der ursprünglichen Beschränkung auf 70 Mitglieder ihre Zahl, anscheinend um die Einnahmen der *society* zu erhöhen,⁵⁰⁸ kontinuierlich auf 197 im Jahr 1793 wuchs.⁵⁰⁹ Im Gegensatz zu den ›normalen‹ Mitgliedern waren die Vorsitzenden der Gesellschaft, also die *Governours* und *Deputy Governours*, *noble men* von hohem gesellschaftlichen Ansehen und großem gesellschaftlichem Einfluss.⁵¹⁰

Tabelle 1 *Governours, Deputy Governours* und *Treasurers* der *Edinburgh Musical Society*⁵¹¹

Governours	Leitung der society	Amtszeit
Alexander Bayne of Rires (1684–1737) ⁵¹²	Jurist und Universitätsprofessor für schottisches Recht; Gründungsmitglied der EMS	1728–1731
Thomas Pringle (1667–1735) ⁵¹³	Inhaber mehrerer hoher juristischer Verwaltungsämter wie <i>Writer to</i> und <i>Deputy Keeper of the Signet</i>	1731–1735
Hew Dalrymple, Lord Drummore (1690–1755)	Richter, <i>Lord of Session</i> und <i>Lord of Justiciary</i> ; Gründungsmitglied der EMS	1736–1755
William Dalrymple-Crichton, 5. Earl of Dumfries (1699–1768)	Offizier ⁵¹⁴	1755–1761
Thomas Hamilton, 7. Earl of Haddington (1721–1794)	Keine öffentlichen Ämter; ausgedehnte Reisen durch Europa	1761–1794
Henry Montagu-Douglas- Scott, Duke of Buccleuch and Queensbury (1746–1812)	<i>Governor</i> der <i>Royal Bank of Scotland</i> , Präsident der <i>Royal Society of Edinburgh</i> ; <i>Knight of the istle</i> , <i>Knight of the Garter</i>	1794–1796

507 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Jenny Burchell; Burchell Concert, S. 33.

508 Vgl. Macleod EMS, S. 26ff.

509 Jennifer Macleod spricht von 197 Mitgliedern im Jahr 1793 – vgl. Macleod EMS, S. 30 –, eine Zählung der Namen in der gedruckten Liste, die sich unter der Signatur YML 28 MS in GB-Ep befindet, ergibt 200.

510 Für Hintergrundinformationen zu den einzelnen Personen sei verwiesen auf das Kapitel *O ce-Bearers of the Society* in Macleod EMS, S. 33–51.

511 Vgl. auch Macleod EMS, S. 33–51.

512 Vgl. James McMullen Rigg, *Artikel »Bayne, Alexander«*, in: *Dictionary of National Biography*, hrsg. von Leslie Stephen u. a., London 1885–1900, Bd. 3 (1885), S. 453f., online verfügbar unter: [http://en.wikisource.org/wiki/Bayne,_Alexander_\(DNB00\)](http://en.wikisource.org/wiki/Bayne,_Alexander_(DNB00)) (Stand: 11. September 2019).

513 Vgl. David Dobson, *Directory of Scottish Settlers in North America 1625–1825*, 7 Bde., Baltimore 1984–1993, Bd. 1, ²1985, S. 215.

514 Für die Stammbaurecherche sei beispielsweise verwiesen auf die Seite <http://www.thepeerage.com>, und zwar insbesondere auf die Einträge zu Hew Dalrymple und

Tabelle 1 Fortsetzung

Deputy Governours	Stellvertretende Leitung der Society, insbesondere administrative Aufgaben	Amtszeit
John Douglas (?–1752)	Chirurg und Mitbegründer des <i>Royal In rmary of Edinburgh</i> , <i>Fellow</i> der <i>Royal Society</i> ; Mitglied der Freimaurerloge <i>Lodge of Kircaldy</i>	1728–1752
Peter Wedderburn, Lord Chesterhall (?–1756)	Richter und Senator im <i>College of Justice</i>	1752–1756
George Drummond (1688–1766)	Sechsfacher <i>Lord Provost</i> von Edinburgh; ⁵¹⁵ Mitbegründer des <i>Royal In rmary of Edinburgh</i> ; Grand Master der <i>Grand Lodge of Scotland</i>	1756–1766
Thomas Erskine, 6. Earl of Kellie (1732–1781)	Musiker und Komponist; Freimaurer, u. a. <i>Grand Master der Grand Lodge of the Ancients</i> und der <i>Grand Lodge of Scotland</i>	1767–1781
Sir William Forbes, 6. Baronet of Pitsligo (1739–1806)	Bankdirektor; <i>Grand Master der Grand Lodge of Scotland</i>	1781–1796
Treasurers	Schatzmeister ⁵¹⁶	Amtszeit
Robert Lumsdain (?)	Jurist, writer in Edinburgh	1728–1731
James Home, 6. Baronet Home, of Blackadder (?–1755) ⁵¹⁷	<i>Writer to the Signet</i> ; Nefte mütterlicherseits von <i>governour</i> Thomas Pringle	1731–1739

William Dalrymple-Crichton in: <http://thepeerage.com/p2924.htm#i29235> und <http://thepeerage.com/p2388.htm#i23880> (Stand: 11. September 2019) – sowie auf die diese Einträge verbindenden Seiten.

- 515 Das Amt des *Lord Provost* ist mit dem eines Oberbürgermeisters vergleichbar; Drummond erwarb im Laufe seines Lebens zahlreiche Verdienste, zunächst im Bereich der Finanzangelegenheiten der *Union*, dann bei einer Vielzahl sozialer Projekte, die zum Ziel hatten, die Lebensverhältnisse in Edinburgh zu verbessern. Dazu zählte die medizinische Versorgung der Bevölkerung durch den Aufbau eines Krankenhauses genauso wie die Veränderung der Wohnsituation in der Stadt durch die Planung der Neustadt. Vgl. u. a. William Baird, *George Drummond. An Edinburgh lord provost of the eighteenth century*, Edinburgh 1912.
- 516 Der Schatzmeister hatte zahlreiche finanzielle und nicht-finanzielle Aufgaben: Beiträge sammeln und verwalten, Versorgung des Orchesters mit professionellen Musikern inkl. Korrespondenz und Vertragswesen, Programmgestaltung der Konzerte; vgl. dazu die Einträge in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, S. [50f.].
- 517 Als *Writer to the Signet* zugelassen im Jahr 1726; vgl. o. A., *A History of the Society of Writers to Her Majesty's Signet [...]*, Edinburgh 1890 (= History Signet), S. 101.

Tabelle 1 Fortsetzung

Treasurers	Schatzmeister	Amtszeit
Samuel Mitchelson (?–1788) ⁵¹⁸	<i>Writer to the Signet</i> ; Schatzmeister der <i>Society of Writers to Her Majesty's Signet</i> , erster Kurator der 1778 gegründeten <i>General Library</i> dieser Gesellschaft ⁵¹⁹	1739–1744
James Carmichael of Hailes (?–1781) ⁵²⁰	<i>Writer to the Signet</i>	1744–1749
William Douglas (?–1771)	Kaufmann	1749–1771
John Welsh ⁵²¹ (Thomas Sanderson)	<i>Writer to the Signet</i> Seit 1750 Angestellter der <i>Musical Society</i> , ab 1773 Assistent des Schatzmeisters, ab 1779 zuständig für finanzielle Aspekte des Schatzmeisteramtes	1771–1778 1779–1796

Alleine anhand der kurzen Beschreibungen ihrer übrigen Tätigkeiten und Aktivitäten wird deutlich, dass die Amtsträger der drei Hauptvorstandsämter der *Musical Society* in vielerlei Hinsicht miteinander verbunden waren: beruflich, familiär und – über die Verpflichtung in der musikalischen Gesellschaft hinaus – in Bezug auf das, was heute ›ehrenamtliches‹ oder ›bürgerschaftliches‹ Engagement genannt werden würde. Die meisten von ihnen hatten einen juristischen Hintergrund, hatten in irgendeiner Form mit dem *Court of Session* oder der *Society of Writers to Her Majesty's Signet* zu tun und stammten aus den juristisch führenden Familien Schottlands. Dies gilt beispielsweise für Hew Dalrymple und seinen Großcousin väterlicherseits William Dalrymple-Crichton, deren weite Verwandtschaft die Geschicke Schottlands über lange Zeit mitbestimmte – als Richter am *Court of Session*, bei der *Union*, als Offiziere und als

518 Als *Writer to the Signet* zugelassen im Jahr 1736; vgl. History Signet, S. 147. Anlässlich seines Begräbnisses organisierte die EMS am 18. Juli 1788 ein Konzert; vgl. GB-En Shelfmark 3.422(9), Reference note ESTC T184144: *Funeral concert performed by the gentlemen of the Musical Society of Edinburgh 18th July 1788. on the death of Samuel Mitchelson, Esq. one of the directors.*

519 Auch an dieser Stelle werden die Verbindungen unter den Mitgliedern der *Musical Society* deutlich, gehörte doch beispielsweise Hew Dalrymple zu den ersten Spendern von Büchern für diese Bibliothek; vgl. History Signet, S. lxxviii.

520 Als *Writer to the Signet* zugelassen im Jahr 1741; vgl. History Signet, S. 35.

521 Als *Writer to the Signet* zugelassen im Jahr 1770, legte sein Amt im Jahr 1779 wieder nieder; vgl. History Signet, S. 214.

Diplomaten.⁵²² Auffallend oft sind unter den Gouverneuren und ihren Stellvertretern Freimaurer anzutreffen und schon Jennifer Macleod konnte zeigen, dass diverse Mitglieder der *Musical Society* auch anderen Gesellschaften Edinburghs – wie dem *Rankenian* oder dem *Easy Club* – angehörten.⁵²³ Das lässt wiederum auf ihre aufgeklärte Grundhaltung schließen, in der der gesellige gedankliche Austausch einen hohen Stellenwert einnahm,⁵²⁴ und ist ein Zeichen dafür, wie die neue Führungsschicht von Edinburgh ihre Netzwerke formte.

Dieses Bild wird noch deutlicher, wenn man den Kreis auf die Direktoren, also die anderen Vorstandsmitglieder, erweitert, von denen es zunächst fünf und ab 1762 sieben pro Amtszeit gab. Insgesamt beläuft sich ihre Zahl auf 61 Personen bezogen auf den ganzen Zeitraum des Bestehens der musikalischen Gesellschaft, darunter 30 *lawyers*, sieben *landowners*, jeweils drei Kaufleute, Ärzte und Banker.⁵²⁵ Ihre Aufgaben bestanden vor allem darin, sich um den möglichst reibungslosen Ablauf der wöchentlichen Konzerte zu kümmern, indem sie über das jeweilige Programm informierten, den Konzertmeister bestimmten und die Anwesenheit der Mitglieder kontrollierten. Auch unter den Direktoren und den Mitgliedern ohne Amt gab es neben den beruflichen Verbindungen zahlreiche familiäre: eine Durchsicht alleine der erhaltenen Mitgliederlisten und ein Abgleich beispielsweise mit den Heiratsregistern der Stadt Edinburgh zeigt mindestens 40 direkt oder über Heirat verwandte Personen.⁵²⁶

522 In der *Encyclopædia Britannica* heißt es zu James Dalrymple, 1. Viscount of Stair (1619–1695), dem Großvater von Hew Dalrymple – o. A., *Artikel »Stair, James Dalrymple«*, in: *Encyclopædia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, Bd. 25, Cambridge ¹¹1911, S. 760ff.; 762: »The family of Dalrymple,« observes Sir Walter Scott, »produced within two centuries as many men of talent, civil and military, of literary, political and professional eminence, as any house in Scotland.« Auch weitere Mitglieder der Familie Dalrymple gehörten der *Musical Society* an: neben Hew Dalrymple – Lord Drummore – und William Dalrymple-Crichton auch Hews Sohn David – Richter als Lord Hailes, Literat und Freimaurer – und John Dalrymple – Tuchhändler, Oberbürgermeister von Edinburgh und Direktor der *Royal Bank of Scotland* – sowie Lord Drummores Neffen, die Halbbrüder Hew – 2. Baronet of North Berwick und MP – und Charles Dalrymple.

523 Vgl. Macleod EMS, insb. S. 10–17.

524 Vgl. die Ausführungen in dieser Studie, S. 96f., 100–103.

525 Vgl. Macleod EMS, Appendix L *Directors of the Musical Society*, S. 298f.

526 Vgl. Macleod EMS, Appendix C *List of members of the Society*, S. 239–254 sowie Canongate Register, Marriage Register 1701–1750 sowie Francis J. Grant (Hg.), *Register of marriages of the City of Edinburgh 1751–1800*, Edinburgh 1922 (Scottish Record Society, Old Series 53).

Ein Blick in Jennifer Macleods umfangreiche Mitgliederlisten der *Musical Society*,⁵²⁷ veranschaulicht einmal mehr, wie sehr der aufgeklärte und aufklärerische Geist und das aufgeklärte Handeln in Edinburgh offenbar auf den vielseitigen persönlichen Kontakten einzelner Personen basierte. Dies dürfte einerseits ursächlich auf das Gründen derartiger Gruppierungen gewirkt haben und wurde dann andererseits zum Motor der in das alltägliche Leben übertragenen Aufklärung. Die musikalische Gesellschaft war ein Bestandteil dieser Strömung, die auf dem permanenten lebendigen und bewussten Austausch und dem verantwortungsvollen Handeln gebildeter Individuen ruhte. Wie bei den literarischen Vereinigungen rückte hier ›Kulturgut‹ in den Fokus und wurde durch eigenen Antrieb lebendig. Jedes Mitglied, allen voran die Vorstandsvertreter, setzte sich bewusst und unter Einbringung der persönlichen Möglichkeiten und Fähigkeiten für ›die Sache‹ – in diesem Fall die Pflege ›der‹ Musik und des Musizierens – ein.

Eine wichtige Rolle für das Gelingen dieser Bestrebungen in den ersten Jahren spielten einzelne Personen, die gleichzeitig Organisatoren und Musiker waren. Zumindest in Bezug auf ihre Beiträge zur Musikkultur wurden viele von ihnen von der Zeit vergessen, wie beispielsweise Alexander Bayne of Rires, erster Professor für schottisches Recht an der Edinburgher Universität, der schon 1725 den Saal in *St Mary's Chapel* für den Zweck des Musizierens für 19 Jahre gepachtet hatte.⁵²⁸ Im Gründungsprozedere war er vermutlich einer der Initiatoren und wurde erster *governour* der *Musical Society*. In seiner Position als Universitätsprofessor, *advocate* und früherer *curator* der *Advocates' Library* war er Teil des eben beschriebenen weitreichenden Netzwerks der Gebildeten der Stadt, das auf gemeinsamen Interessen, geschäftlichen Beziehungen und familiären Verbindungen basierte und zu dem Musiker, Poeten und Maler ebenso gehörten wie Juristen oder Kaufleute. Bei Bayne wird es beispielsweise daran deutlich, dass eine seiner Töchter – Anne – im Jahr 1739 den Maler Allan Ramsay heiratete, den Sohn des Verfassers des bereits mehrfach zitierten Gedichts *To the Music Club*. Bayne war einer der Protagonisten, die an der Bildung jener neuen schottischen Identität beteiligt waren, die bereits mehrfach erwähnt wurde.⁵²⁹ Sie erreichten dies, indem sie Verantwortung insbesondere für kulturelle ›Projekte‹

527 Vgl. Macleod EMS, Appendix B *Members common to the Musical Society and other clubs*, S. 236ff., sowie Appendix N *Members of the Musical Society listed by Masonic Lodge*, S. 306–310.

528 Rock Harmony, S. 57.

529 Vgl. dazu in dieser Studie u. a. S. 49ff.

übernahmen und eigene Initiativen entwickelten. Baynes Unterstützung der musikalischen Gesellschaft ging so weit, dass er vermutlich sogar die ersten drei Jahre, d. h. während seiner Amtszeit als *governour*, die Pacht für den Saal selbst trug; denn erst ab 1731 sind entsprechende Einträge in den Rechnungsbüchern der *society* verzeichnet und ein Jahr vor seinem Tod (1737) übertrug er den Pachtvertrag dann rechtlich auf die Gesellschaft.⁵³⁰ Dies überschritt die eigentlichen Aufgaben eines Vorstandsmitglieds eigentlich bei weitem.

Wie oben schon angedeutet, hatte der Vorstand der *Edinburgh Musical Society* zum einen die Aufgabe, dafür zu sorgen, dass das unter Punkt 7 formulierte Ziel der wöchentlichen Aufführung eines Konzertes eingehalten wurde: »That a Concert of Musick shall be performed every Friday during the time of Session, which shall begin precisely at six a Clock in the afternoon in summer, and at half an hour after five in the winter.«⁵³¹ Zum anderen war er beauftragt, sich um »every Matter and thing, whether touching the performance of the Musick, of the Execution of the Rules and orders of the Society«⁵³² zu kümmern, wozu das regelmäßige Veranstalten von »Concerts for the Entertainment of the ladys«⁵³³ ebenso gehörte wie die gewissenhafte »Buch-Haltung«, d. h. die Pflege eines Buches, in das nicht nur die Protokolle der Mitglieder-versammlungen einzutragen waren, sondern auch die Verwaltungsvorgänge der *society*.⁵³⁴ Die finanziellen Angelegenheiten, bestehend aus dem Kassieren und Verbuchen des jährlichen Mitgliedsbeitrages von anfangs einer Guinea,⁵³⁵ dem Ausgeben von Konzertkarten⁵³⁶ an die Konzertbesucherinnen der besonderen

530 Vgl. dazu die Einträge in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, S. [26] und [50].

531 GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 2, vgl. auch Macleod EMS, Appendix A, S. 235.

532 Ebd.

533 Ebd.

534 Vgl. Punkt 4 der *Articles and Regulations* in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 1, sowie Macleod EMS, Appendix A, S. 234.

535 Vgl. die Ausführungen in Fußnote 229; der Mitgliedsbeitrag betrug zwischen 1728 und 1731 1gn, zwischen 1732 und 1758 2 gn, zwischen 1758 und 1772 3 gn und ab 1772 3 ½ gn; vgl. Macleod EMS, S. 73.

536 Eine solche Karte – und zwar insgesamt nicht mehr als 60 pro Konzert – konnte zu einem Preis von half-a-crown von den Mitgliedern der Society erworben werden; vgl. Punkt 9 der *Articles and Regulations*, in: Articles EMS, S. 28, sowie Macleod EMS, Appendix A, S. 235.

Konzerte⁵³⁷ und dem Begleichen der anfallenden Rechnungen, oblagen dem Schatzmeister, der einmal pro Jahr, und zwar im Mai, dem *governour* und den Direktoren gegenüber Rechenschaft ablegen musste:

[I]t was the treasurer who had the greatest direct influence on the activities, development and ultimate fortunes of the Musical Society. The Treasurer was effectively the chief administrative officer. It was he who kept the minutes of the weekly and general meetings, presented the annual accounts to the Society, recruited and negotiated contracts with professional musicians, regulated the election of new members, collected subscriptions, upheld the discipline of the Society, recorded the weekly programmes in the Plan Books, and ran the orchestra.⁵³⁸

Anhand der *Sederunt books* und der weiteren die Finanzen betreffenden Aufzeichnungen ist es weitgehend möglich, die Aktivitäten der *Society* nachzuvollziehen und den Wandel von einer Vereinigung des organisierten instrumentalen Musizierens von Musikliebhabern hin zu einer Gesellschaft, die einen mehr oder weniger professionellen Konzertbetrieb gestaltete, zu skizzieren. Gerade das Amt des *treasurers*, das sich über die Zeit sehr veränderte, verdeutlicht dies. So gibt es in den *Sederunt books* am 15. November 1771 einen Eintrag, in dem die im Vergleich zur Gründungszeit deutlich angewachsenen Verpflichtungen vermerkt wurden. Dazu gehörte inzwischen, und zwar wahrscheinlich seit der Amtszeit von William Douglas (vgl. Tabelle 1), neben den klassischen Schatzmeisteraufgaben auch, die Wochenpläne und Programme für die Konzerte zu erstellen – was zuvor die Direktoren besorgt hatten.⁵³⁹ Ferner hatte er Sorge dafür zu tragen, dass eine ausreichende Zahl von Musikern aus den Reihen der eigenen Mitglieder zur Verfügung stand und ihren Aufgaben nachkam sowie dass die beteiligten professionellen Musiker*innen bezahlt wurden.⁵⁴⁰

Die Recherchen von Jenny Burchell, David Johnson und Jennifer Macleod haben gezeigt, dass der Anteil der bezahlten Musiker*innen, die im Orchester der Gesellschaft oder vokal mitwirkten, von drei während der Gründungszeit auf 30 Personen für den Zeitraum 1790 bis 1796 anstieg. Offenbar waren nicht alle gleichzeitig beschäftigt, sondern musizierten weiterhin gemeinsam mit den

537 Vgl. die Punkte 3, 5 und 9 der *Articles and Regulations*, in: GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 1f., vgl. auch Macleod EMS, Appendix A, S. 234f.

538 Burchell Concert, S. 34.

539 Vgl. dazu den Eintrag vom 3. Juli 1733 in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1.

540 Der Eintrag kann nachgelesen werden in den *Sederunt books* für das Jahr 1771, GB-Ep W Y ML 28 MS, Bd. 3, S. 49ff., und ist zusätzlich abgedruckt in Burchell Concert, S. 35.

Mitgliedern der Gesellschaft – genaue Details sind aufgrund der Überlieferungslage nicht zu ermitteln.⁵⁴¹ Insgesamt sind 143 Instrumentalisten und Sänger*innen bekannt, die von der *society* im Laufe der rund 70 Jahre ihres Wirkens bezahlt wurden.⁵⁴² Dadurch stieg der jährliche Umsatz der *Society* ebenso wie die aufzubringende Summe, um den Konzertbetrieb aufrecht zu erhalten.

»[F]or the performance of concerts of Musick« – Zum musikalischen Alltag der *Edinburgh Musical Society*

Sinn und Zweck der musikalischen Gesellschaft war laut ihrer *Articles and Regulations* »the performance of Musick«,⁵⁴³ und so bestand auch der musikalische ›Alltag‹ der *Society* zwischen November und August, während der *Court of Session* tagte, aus den wöchentlich abgehaltenen Konzerten am Freitag Abend sowie zusätzlich aus einigen »Concerts for the Entertainment of the Ladys«⁵⁴⁴ und Oratorienaufführungen.⁵⁴⁵ Dafür legte die *society* über die Jahre hinweg eine Notenbibliothek an, deren Bestand ausreichendes Material für die regelmäßigen Aufführungen bot und aus der die Mitglieder zudem Noten für den eigenen Bedarf ausleihen konnten. Nicht retournierte Noten wurden angemahnt, was in die *Sederunt books* eingetragen wurde. Dafür verantwortlich war jeweils einer der von der *society* regelmäßig bezahlten Musiker, z. B. Alexander Stewart in den 1730er Jahren oder der bereits erwähnte John McPherson 1745.⁵⁴⁶ Offenbar diskutierte der Vorstand der Gesellschaft bereits im Jahr 1728 darüber, einen *Index to the whole Musick belonging to the Edinburgh Musical Society* anzulegen, so dass

541 Weitergehende Information dazu gibt es vor allem in Kapitel 5 von Macleod EMS, S. 140–186, wo Jennifer Macleod biographische Details zu einzelnen Musiker*innen zusammengetragen hat, und Appendix D *Musicians employed by the Society*, S. 255ff., in dem die nachzuweisenden Personen mit Instrument und Eckdaten ihrer Beschäftigung bei der EMS aufgelistet sind; vgl. außerdem Burchell Concert, vor allem S. 35–39, und Johnson Music, S. 37f.

542 Eine Liste dieser Musiker befindet sich als Appendix D, S. 255ff. in Macleod EMS.

543 Einleitung in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 1, vgl. auch Macleod EMS, Appendix A, S. 234.

544 Punkt 9 in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1, Articles der Edinburgh Musical Society, S. 2, vgl. auch Macleod EMS, Appendix A, S. 235.

545 Jennifer Macleod listet in Appendix E die Anzahl der öffentlichen Konzerte auf; Macleod EMS, S. 258ff.

546 Vgl. z. B. GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 1 für das Jahr 1736 sowie Macleod EMS, S. 66.

davon ausgegangen werden kann, dass bereits kurz nach der Gründung Noten zum Besitz der *Musical Society* gehörten.⁵⁴⁷

Erhalten blieben lediglich die Verzeichnisse aus den Jahren 1765 und 1782,⁵⁴⁸ anhand derer das bei den Konzerten gespielte Repertoire rekonstruiert werden kann. Es bestand vor allem aus Stücken für Streicherbesetzung, insbesondere aus Quintetten, Quartetten und Ouvertüren, worunter auch Symphonien und Konzerte gefasst wurden, sowie aus Liedsammlungen, teilweise mit Stimmmaterial für die Begleitung. Jennifer Macleod wertete die Listen bereits detailliert aus⁵⁴⁹ und legte dar, dass die Musiker der *Musical Society* sich geschmacklich an der ›Mode‹ Londons und Italiens orientierten.⁵⁵⁰ Zum Repertoire zählte beispielsweise die von Robert Bremner herausgegebene Publikationsreihe *Periodical Overtures* mit Kompositionen von Johann Christian Cannabich, François-Joseph Gossec, den Brüdern Joseph und Michael Haydn, Niccolò Piccinni, Johann Stamitz sowie von Johann Baptist Vanhal. Der seit 1762 in London ansässige Edinburger Musikalienhändler Bremner wurde u. a. auch als Agent für die Gesellschaft tätig. In den Quellen finden sich darüber hinaus zahlreiche Abschriften und Drucke von Konzerten beispielsweise von Franz Xaver Richter, von Ouvertüren, Konzerten und Quintetten von Johann Christian Bach sowie Ouvertüren, Symphonien und Quartette von örtlichen Komponisten etwa von William McGibbon,⁵⁵¹ der als Violinist das Orchester der *Society* verstärkte, oder von Thomas Alexander Erskine. Erskine, der sechste Earl of Kellie, hatte sich nach seiner Rückkehr von Studien mit Johann Stamitz in Mannheim bereits einen gewissen Ruf als Komponist gemacht und agierte zwischen 1767 und 1781 als *Deputy Governour* der *society*.⁵⁵² Darüber hinaus besaß die Gesellschaft Quartette und Quintette von Luigi Boccherini und Wolfgang Amadeus Mozart, Kompositionen von Carl Friedrich Abel, Joseph Haydn, Ignaz Joseph Pleyel und Felice de Giardini sowie ältere, aus der ersten Hälfte und der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende

547 Vgl. GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, insbesondere Bd. 1, sowie Macleod EMS, S. 66.

548 Der Index für 1765 befindet sich ebenfalls in der GB-Ep unter der Signatur W Y ML 28 MS, der Index für 1782 liegt in der Edinburgh University Library (GB-Eu La. III. 761).

549 Macleod EMS, S. 92–96 sowie die Masterarbeit von Jennifer Macleod: Jennifer Macleod, *e repertoire of the Edinburgh Musical Society with reference to the indexes of 1765 and 1782 and other Society papers: an initial computerisation of the material*, University of Edinburgh [unveröffentlicht] 1994.

550 Vgl. auch Burchell Concert, S. 62–73.

551 Vgl. z. B. Johnson Music, S. xvff. und 61.

552 Vgl. z. B. Johnson Music, S. xix–xxii und 68–84 sowie Macleod EMS, S. 132ff.

Stücke von Arcangelo Corelli, Georg Friedrich Händel, Charles Avison, Johann Adolf Hasse, Carl Stamitz, Francesco Geminiani, Baldassare Galuppi und den Brüdern Giovanni Battista und Giuseppe Sammartini usw. plus zahlreiche Sammlungen mit italienischen und schottischen Liedern.⁵⁵³

Das Repertoire zeigt querschnittartig, wie bei hohem ästhetischem Anspruch die spielerischen Fähigkeiten der Musiker ebenso berücksichtigt wurden wie die britische Mode und der regionale schottische Geschmack, erkennbar z. B. an den *Scots songs*.⁵⁵⁴ Für die Zeit ab 1768, als die Einträge in den Büchern der Gesellschaft einsetzten, haben Jennifer Macleod und Jenny Burchell bereits Listen vorgelegt, welche Kompositionen in welchen Jahren wie häufig aufgeführt wurden. Deutlich erkennbar ist etwa eine Beliebtheit von Johann Christian Bachs *Ouvertüren* op. 3, Corellis *Concerti* op. 6, Abels *Ouvertüren* op. 7 und op. 14, Schwindls *Ouvertüren* op. 2 oder Richters *Ouvertüren* op. 2 sowie später von Haydns *Quartetten* und *Ouvertüren* oder von Avisons *Concertos* op. 9.⁵⁵⁵

Die Einträge in den Protokollbüchern und die Papiere, die sich im Besitz eines der letzten Direktoren, Gilbert Innes of Stow, erhalten haben, geben, was die Musik betrifft, Aufschluss über Notenkäufe,⁵⁵⁶ über Probleme mit Mitgliedern, die entlehene Noten nicht rechtzeitig zurückgegeben hatten, und über die Anzahl der Orchesterstimmen, die für die Aufführung von italienischen Liedern, Oratorien, Konzerten oder Soli engagierter professioneller Musiker kopiert werden mussten – z. T. sechs bis zwölf Mal.⁵⁵⁷ Für die Notenbeschaffung nutzten die Mitglieder ihre persönlichen Verbindungen in musikalische Zentren wie London ebenso wie zu Reisenden, die Noten beispielsweise aus Italien mitbrachten. Nachdem Robert Bremner, der sechs Jahre lang als Musikalienhändler, Verleger und Violinist u. a. für die musikalische Gesellschaft gearbeitet hatte, 1762 nach London ging und dort einen – im Vergleich zu seinem bisherigen Geschäft in Edinburgh – größeren Musikalienhandel und Verlag aufbaute, gab es einen direkten ›Draht‹ in die Hauptstadt. Bremner vermittelte von da an nicht nur Noten und

553 Vgl. Macleod EMS, Appendix H *Instrumental Music listed in the Indexes of 1765 and 1782* und Appendix K *Purchases of the ›Periodical Overtures‹ by the Musical Society*, S. 278–286 und 295ff.

554 Burchell Concert, S. 63: »Although there are minor fluctuations, the number of overtures per concert is uniformly high, and at no point is it equalled by either concerted or chamber works.«

555 Vgl. Macleod EMS, S. 107–121 sowie Burchell Concert, S. 60–92.

556 Vgl. Macleod EMS, S. 98–104.

557 Vgl. Macleod EMS, S. 104–107.

Instrumente »nach Hause«, sondern auch Musiker*innen, die die Konzerte der Gesellschaft um instrumentale oder vokale Solodarbietungen ergänzten.

Um an Noten zu kommen, nahm der Vorstand der *Society* ferner direkt Kontakt mit Komponisten auf, etwa 1753/54 mit Händel, um dessen Genehmigung für das Abschreiben von Rezitativen und Chören einiger seiner Oratorien zu erhalten,⁵⁵⁸ oder 1760 mit Geminiani, der im August des Jahres in Edinburgh weilte und sich dort mit einigen *gentlemen* der *Musical Society* über seine Musik austauschte.⁵⁵⁹ Dieses geschah in »the Tavern«,⁵⁶⁰ vielleicht einer Art Stammlokal und nicht in einem x-beliebigen Gasthaus, was Jennifer Macleod vermutlich zurecht als Hinweis darauf wertet, dass bis zum Bau der eigenen Konzerthalle kein eigener Raum im engeren Sinne zur Verfügung stand – der Pachtvertrag in *St Mary's Chapel* deckte nur die Freitagsveranstaltungen ab. Da davon auszugehen ist, dass die Mitglieder, die in der jeweiligen Woche musizieren würden, sich zuvor zum Üben trafen, wird wohl der Probenort – ähnlich wie bei anderen Vereinigungen – eine *taverne* gewesen sein. Um welche der vielen Lokalitäten dieser Art es sich handelte oder wie das Vorgehen bei solchen Proben war, ist anhand der Quellenlage nicht mehr nachvollziehbar.

Die Abläufe der wöchentlichen Konzerte können aus Konzertprogrammen und Rechnungen erschlossen werden: Ein Abend begann mit organisatorischen Aspekten, der Raum musste beleuchtet werden, es mussten Stühle gestellt, Instrumente gestimmt und Noten verteilt sowie zuletzt die Besucher*innen eingelassen werden, bevor die Musik beginnen konnte.⁵⁶¹ Musikalisch wurden die Abende offenbar möglichst abwechslungsreich gestaltet, doch können auf Grund der Quellenlage leider erst für die Zeit ab 1768 konkrete Aussagen über die genaue Struktur der Programme gemacht werden. Aus den Eintragungen im *Plan Book* der *Society* für den Zeitraum vom 5. Februar 1768 bis 27. Dezember 1771⁵⁶² lässt sich als Schema ableiten (siehe Tabelle 2), dass es zwei Typen

558 Vgl. GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 2, S. [60ff.], und die Ausführungen in Macleod EMS, S. 122ff.

559 Vgl. Eintrag vom 5. August 1760; GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 2, S. [125], und die Ausführungen in Macleod EMS, S. 109f.

560 Vgl. Eintrag vom 5. August 1760; GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 2, S. [125], und die Ausführungen in Macleod EMS, S. 109.

561 Einblicke in diese organisatorischen Angelegenheiten bieten wie bereits erwähnt die Akten in GB-Enas GD113, die auch von Jennifer Macleod ausgewertet wurden; vgl. Macleod EMS, z. B. S. 7, 75, 87 oder 89.

562 Vgl. *Plan Book* der EMS, GB-Eu La. III. 562.

von Konzertprogrammen gab, die jeweils aus drei Teilen – *acts* – mit einer festgelegten Abfolge von Instrumental- und Vokalstücken bestanden:

Tabelle 2 Programmstruktur der *Edinburgh Musical Society* nach 1768

	Typ 1	Typ 2
Act 1	Instrumental (meist Ouvertüre) <i>Song</i> <i>Song</i> z. T. ein weiterer <i>Song</i>	Instrumental (meist Ouvertüre) <i>Song</i> <i>Song</i> /Instrumental
Act 2	Instrumental (meist Ouvertüre) <i>Song</i> z. T. zusätzlich Instrumental Duett/ <i>Song</i>	<i>Song</i> Instrumental <i>Song</i>
Act 3	Instrumental (meist Ouvertüre) <i>Song</i> Duett/ <i>Song</i> z. T. ein weiterer <i>Song</i> Instrumental	<i>Song</i> Instrumental <i>Song</i> z. T. zusätzlich Instrumental

Durch diese Programmstruktur konnten Organisatoren und Musizierende gut vorausplanen,⁵⁶³ etwa um rechtzeitig Stücke zur Probe anzusetzen und – gerade in späteren Jahren – Solist*innen mit ausreichendem Vorlauf für die Vokalparts verpflichtet zu können:

The restriction of the Musical Society's weekly concerts to members probably helped in the large-scale preservation of amateur participation in the concerts. The emphasis on performance by the members of the Society is reflected in the instrumental music of the concerts.⁵⁶⁴

Es ist davon auszugehen, dass die Programmstruktur in der ersten Phase der *Musical Society* noch von diesen beiden Mustern abwich, da in den ersten Jahren wesentlich weniger professionelle Musiker – genannt *masters* – beschäftigt wurden, deren primäre Aufgabe das regelmäßige Verstärken der *gentlemen* war, während Sänger*innen nur sporadisch in den Büchern erschienen. Wie die Programme aussahen, bleibt wegen der Quellenlage im Unklaren; denkbar wäre eine

⁵⁶³ Vgl. auch Macleod EMS, S. 91f.

⁵⁶⁴ Burchell Concert, S. 61.

ähnliche Programmauswahl wie beispielsweise bei dem von Tytler beschriebenen Konzert.⁵⁶⁵

Mit der Zeit wuchsen das Ansehen der *Musical Society* und die Bedeutung, die die von ihr organisierten *gentlemen's* Konzerte für das musikkulturelle Leben Edinburghs hatten. Das mag nicht nur daran gelegen haben, dass – wie bereits ausgeführt – wenig andere musikkulturelle Veranstaltungen in der Stadt stattfanden und gerade das Musiktheater im Gegensatz zu London keine Rolle spielte. Auch dass William Maitland die Gesellschaft bereits im Jahre 1753 in seiner *History of Edinburgh* gleichsam als musikalische Institution erwähnt, lässt auf ihre gesellschaftliche und überregionale Bedeutung schließen.⁵⁶⁶ Die gestiegene Nachfrage nach Konzerten, höhere Mitgliederzahlen und die daraus resultierende komfortable finanzielle Situation der *Society* sowie der Zeitgeist der urbanen Veränderungen in Edinburgh und nicht zuletzt die schlichte Tatsache, dass der von Alexander Bayne im Jahre 1725 für 19 Jahre abgeschlossene und 1738 durch die EMS für den gleichen Zeitraum verlängerte Pachtvertrag für die obere Etage von *St Mary's Chapel* auslief,⁵⁶⁷ führten dazu, dass die *Edinburgh Musical Society* sich ab den 1750er Jahren nach neuen Räumlichkeiten umsah.⁵⁶⁸ Als die Suche erfolglos verlief, kam der Vorstand auf den Gedanken, selbst ein geeignetes Gebäude zu planen. Schließlich errichtete sie zwischen 1761 und 1763 ein eigenes Konzerthaus – *St Cecilia's Hall* – an der Ecke von Niddry's Wynd und Cowgate, also im Herzen von Edinburghs *Old Town* (siehe Abbildung 8).⁵⁶⁹

565 Vgl. dazu in dieser Studie S. 129–132 inkl. Abb. 5.

566 Maitland *Edinburgh*, S. 167f.

567 Vgl. *Rock Chronology*.

568 »1752 10 June: EMS begins to collect funds for a new room«, *Rock Chronology*.

569 In der Vergangenheit haben sich bereits diverse Forscher mit der Geschichte von *St Cecilia's Hall* beschäftigt; für genauere Informationen sei u. a. auf folgende Literatur verwiesen: Harris Hall; Forbes Gray, *e Musical Society of Edinburgh and St Cecilia's Hall*, in: *Book of the Old Edinburgh Club* XIX (1933), S. 189–245; Jane Blackie, *A New Music Room: A History of St Cecilia's Hall*, Edinburgh University pamphlet o.J.; Peter A. Verity, *Conservation: theory and practice. St. Cecilia's Hall, Cowgate, Edinburgh. A critique*, MA Diss. Edinburgh University [unveröffentlicht] 1991; Philippa Godfrey, *Gilbert Innes, Esq. of Stow, Banker, Musician and Patron of Music in Eighteenth Century Edinburgh*, MA Diss. Edinburgh University [unveröffentlicht] 1992; Cranmer *Concert Life*; Macleod EMS; *Rock Harmony*; Joe Rock, Martin Hillman und Antonia J. Bunch, *e Temple of Harmony: A new architectural history of St Cecilia's Hall, Edinburgh*, Edinburgh 2011.

Urbaner Wandel und die Folgen für das Musikleben Edinburghs

Bis zur Neuanlage der Stadt war das ausgewählte Areal Niddry's Wynd / Cowgate sowohl umgeben von Anwesen besser gestellter Familien – der *gentry* oder des niederen Adels⁵⁷⁰ – als auch von *tenants*, *sub-tenants* und *labourers*, die einem Handwerk nachgingen oder Handel in kleinerer Form betrieben. Folgender Aktenvermerk enthält eine Liste von Personen, die für den Neubau von *St Cecilia's Hall* im Jahr 1760 ihre Wohnungen und Läden aufgeben und umziehen mussten; darunter befinden sich beispielsweise ein Perückenmacher ebenso wie ein Weber oder ein Trommler der Stadtwache:

1760, 2 February: Execution of warning of removal, The Musical Society of Edinburgh against tenants. Warning by John Braidwood, one of the town's officers of Edinburgh, at instance of William Douglas, Merchant in Edinburgh and Treasurer of the Musical Society, proprietors of the Close commonly called Pudín Closs below the foot of Nidderies Wynd and two houses and shops lying at the foot of the said Wynd, South side of the High Street, Edinburgh, presently possessed by [list of 23 individuals, including Cecilia Bissat and Margaret Yound, indwellers in Pudín Close, Alexander Borthwick, weaver, James Kilgour, journeyman Baxter, William Wilson, drummer in the City Guard, Hugh Paterson, wigmaker, William Balfour, smith and William Cowan, lorimer] to said possessors to flit and remove themselves at Whitsunday. Braidwood marked each of the doors with chalk.⁵⁷¹

Die genaue Lage von *St Cecilia's Hall* – die zwar bis heute steht, aber baulich verändert wurde – kann aus Aktenvermerken und anhand eines Streitfalls vor dem schottischen *Court of Session* zwischen einer Anwohnerin und der *Musical Society of Edinburgh* sowie anhand zweier Karten des Architekten William Edgar aus den Jahren 1742 und 1765 nachvollzogen werden (Abbildung 7). Bei der rechtlichen Auseinandersetzung ging es um die Baugenehmigung auf dem Platz vor *St Cecilia's Hall*, die bereits eine beinahe zwanzigjährige Vorgeschichte hatte. Die Anwohnerin Jean Thomson bangte um die Lichtverhältnisse in ihrem Haus im Falle einer bestimmten Architektur und bekam Recht, so dass anscheinend bestehende Pläne, bestimmte Teile von *St Cecilia's Hall* auch auf den Platz auszuweiten, nicht ausgeführt werden konnten.⁵⁷²

570 Für eine Beschreibung und Auflistung der Familien sei verwiesen auf Harris Hall, S. 4–12.

571 GB-Enas GD113/5/208/13/30; zitiert nach Rock Chronology; vgl. dazu auch S. 94f. in dieser Studie.

572 Für weitere Erläuterungen sei verwiesen auf Rock Harmony, S. 60f.

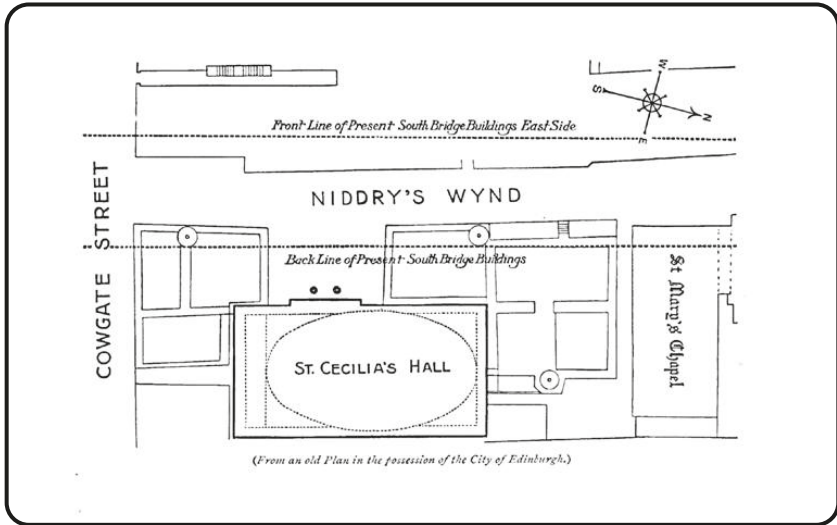


Abb. 7 Plan von Niddry's Wynd und *St Cecilia's Hall*⁵⁷³

Vor dem Eingang befand sich demnach ein repräsentativer Platz,⁵⁷⁴ der an den beiden Stirnseiten von zwei anderen, später abgerissenen Gebäuden eingerahmt wurde (Abbildung 7). Hierdurch sollte u. a. der hohe gesellschaftliche Anspruch zum Ausdruck kommen, den die Konzerte bis in die 1760er Jahre erworben hatten. Dass die *Musical Society of Edinburgh* ausgerechnet diesen Ort als Bauplatz wählte, hatte eine Vorgeschichte, die damit begann, dass sich die seit dem Jahr 1755 diskutierten Pläne, *St Mary's Chapel* gemäß der Bedürfnisse der Gesellschaft umzubauen bzw. dort sogar für den Konzertbetrieb ein neues Gebäude zu errichten, nicht umsetzen ließen.⁵⁷⁵

573 »This is a dreadful copy of a 1778 plan but it shows the hall as built (the building with the oval interior) hemmed in by other timber framed houses«, Rock Chronology; vgl. die Kopie der Karte bei Harris 1899, S. 19; außerdem findet sich eine Karte von 1765 abgedruckt bei Harris Hall 1899, S. 23.

574 Dieses geschah – wie die Akten um die Klage von Jean Thomson nahelegen – nicht allein aus Gründen der Repräsentation oder Ästhetik.

575 Vgl. Rock Chronology: »The rectangular building at the right [...] is Mary's Chapel, occupied by the Incorporation of Wrights and Masons. They offered the site immediately to the left (south) in March 1755 as an alternative to that eventually purchased, and elevations were drawn up for a building fronting the line of Niddry's Wynd but this was not carried out.«

Der Pachtvertrag der Gesellschaft lief 1757 aus und wurde nicht erneuert, so dass keine rechtlichen Verpflichtungen mehr gegenüber der *Incorporation of St Mary's Chapel* bestanden und frei nach anderen räumlichen Alternativen gesucht werden konnte. Nachdem 1758 die Idee, in Zusammenarbeit mit dem *Royal College of Physicians* ein neues Gebäude zu bauen, verworfen worden war, entschied die Gesellschaft 1759, dem Vorschlag von *Deputy Governour* George Drummond zu folgen, an der Ecke Cowgate / Niddry's Wynd direkt neben *St Mary's Chapel* für 300 £ Land zu erwerben und einen »new music room«⁵⁷⁶ zu bauen. Von Vorteil erschien damals sicherlich die räumliche Nähe zu dem seit 1725 etablierten Versammlungs- und Veranstaltungsort der wöchentlichen Konzerte. Dadurch ergab sich folgende Situation:

James Hunter, who sold the Musical Society the land to build on, owned the house on the left (south west) corner and George Dallas and his wife Jean owned the house immediately to the right of the courtyard. The Musicians had access through a small lane [...] to an entrance in the south wall of the Hall and across the courtyard from Niddry[s] Wynd (the columns, added to this plan later, represent a small portico erected in 1787 [...])]. The rectangular building at the right [...] is Mary's Chapel, occupied by the Incorporation of Wrights and Masons. [...] The remainder of the area to the south was a builder's yard, owned by the mason Charles Mack.⁵⁷⁷

Auch wenn der Vorgang einer inneren Dynamik gehorchte und für etablierte Bewohner Edinburghs, zu denen die Mitglieder der EMS und insbesondere der Vorstand gehörten, eine gute Lösung darstellte, ist es in anderer Hinsicht dennoch verwunderlich, dass 1761 mit dem Bau an dieser Stelle begonnen wurde. Schließlich war EMS-*Deputy Governour* George Drummond als mehrfacher Oberbürgermeister Edinburghs nicht nur spätestens seit den 1750er Jahren in die Umstrukturierung der Stadt einbezogen, sondern wirkte sogar als treibende Kraft in der Entwicklung von städtebaulichen Maßnahmen zur Verbesserung von Infrastruktur und Lebenssituation, wodurch sich das gesamte bekannte Stadtgefüge verändern sollte. Dass diese Schritte letztlich das neue Gebäude vom Hauptverkehrsfluss abschneiden könnten, hätte Drummond durchaus ebenso wie die daraus resultierenden Folgen für die *Musical Society* erahnen können.

Was war passiert? Nach ersten Ideen im Jahr 1688 und verstärkt ab den 1720er Jahren sollte es bis 1752 dauern, konkrete Pläne für die notwendigen urbanen Modernisierungen zu entwickeln. Schon im 18. Jahrhundert sah Hugo Arnot den

576 Vgl. den Eintrag vom 27. Juni 1759 in GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 2, S. 105; siehe auch Rock Chronology.

577 Rock Chronology.

Grund dafür in den bis 1746 wiederkehrenden Jakobitenaufständen und den damit verbundenen politischen Wirren.⁵⁷⁸ Auf der Basis des inneren schottischen Friedens⁵⁷⁹ konnte sich entwickeln, was er leicht verklärend folgendermaßen formulierte:

The spirit of the citizens of Edinburgh, expanded by the tide of liberality, which flowed through the nation, in consequence of a successful war, and honourable peace, displayed itself in the extension of the city, and in carrying on works of public utility and domestic convenience. The improvement of the city became the object of general attention, and of parliamentary encouragement. Pamphlets were published, plans delineated, national subscriptions opened, and the authority of parliament interposed, to promote and execute the laudable spirit of improvement, which displayed itself to the honour of the country.⁵⁸⁰

Letztendlich handelte es sich bei den Hintergründen von Edinburghs städtischer Umgestaltung um eine Kombination verschiedenster Faktoren: Den nun geordneten innenpolitischen Verhältnissen mit einer wachsenden wirtschaftlichen Stabilität und Prosperität durch die sich entwickelnden Industrien standen die als schlecht empfundene Bausubstanz, enge Straßen und Gassen – und damit die Gefahr von Unglücken⁵⁸¹ – sowie geringe Sauberkeit und verkehrstechnisch ein fehlender Ausbau der Nord-Süd-Achse der Stadt gegenüber.⁵⁸² Eine Verbesserung dieser Defizite und der allgemeinen Infrastruktur sollte sich nicht nur auf das persönliche Wohlbefinden der Stadtbewohner, sondern auch auf den Handel positiv auswirken. Edinburgh sollte dadurch trotz ihres Status' als ›verlorene Residenz‹ »the role of the capital in the development and prosperity of any nation«⁵⁸³ weiterhin gerecht werden. Der ›Geist‹ der Aufklärung und, damit

578 Vgl. Arnot Edinburgh, Bd. 1, S. 228–232; zu den politischen Hintergründen vgl. die Ausführungen auf S. 14f., 63.

579 Auf der britischen Insel kehrte nach den Jakobitenaufständen Ruhe ein und Großbritannien war in den 1740er bis 1760er Jahren nur noch außenpolitisch u. a. in den Österreichischen Erbfolgekrieg und in den Siebenjährigen Krieg involviert, die mit Frankreich außerhalb Europas auch in den sogenannten ›Franzosen- und Indianerkriegen‹ sowie den Karnatischen Kriegen in Indien ausgetragen wurden.

580 Arnot Edinburgh, Bd. 1, S. 231.

581 Man denke etwa an zusammenstürzende Häuser – vgl. Youngson Classical Edinburgh, S. 3 – oder ein sich aufgrund der baulichen Anlage leicht ausbreitendes Feuer; Arnot berichtet von einem Feuer im *lawn-market* im Jahr 1725; vgl. Arnot Edinburgh, Bd. 1, S. 205 sowie die Ausführungen auf S. 92.

582 Für eine Beschreibung der Lebenssituation in Edinburgh Anfang des 18. Jahrhunderts vgl. die Ausführungen auf S. 89–95.

583 Burchell Concert, S. 3.

einhergehend, auch die sich entwickelnden kapitalistischen Strukturen begannen das Handeln verantwortungstragender Personen auch in großen Zusammenhängen zu prägen. Sie versuchten, die Umgebung nach den Bedürfnissen der Menschen zu formen und daraus einen positiven Nutzen für ihre reale Umwelt zu ziehen, wobei sie auch ihrer neuen schottischen Identität Ausdruck verliehen:⁵⁸⁴

The national advantages which a populous capital must necessarily produce, are obvious. A great concourse of people brought within a small compass, occasions a much greater consumption than the same number would do dispersed over a wide country. As the consumption is greater so it is quicker and more discernible. Hence follows a more rapid circulation of money and other commodities, the great spring which gives motion to general industry and improvement. [...] The certain consequence is, general wealth and prosperity: the number of useful people will increase; the rents of land rise; the public revenue improve; and, in the room of sloth and poverty, will succeed industry and opulence.⁵⁸⁵

Die immer noch mittelalterlich anmutende Stadt mit engen Gassen und Durchgängen, schmalen, hohen Häusern und einer relativ kleinen allgemeinen Grundfläche wurde im Zuge des Baus von *New Town* ab den 1760er Jahren in eine Stadt mit breiteren Straßen, Parkanlagen und größeren Stadthäusern transformiert. Einerseits reagierten die Verantwortlichen dadurch auf den rasanten Anstieg der Einwohnerzahlen, räumliche Beengtheit und hygienische Probleme, andererseits wurde die Architektur der Stadt zum Zeichen der Aufgeklärtheit ihrer Einwohner. Vor allem die Errichtung der *North* und der *South Bridge* als Verbindungsstücke zwischen den alten und neuen Teilen der Stadt sowie die Trockenlegung des die Stadtteile separierenden *Nor Loch* und die Errichtung des künstlichen Hügels *e Mound* verwandelten das Stadtbild vollständig. Das führte zu einer Veränderung nicht nur der Wohnsituation und der Platzverhältnisse, sondern auch der sozialen und kulturellen Orte innerhalb der Stadt, wurde doch eine der früheren Hauptverkehrsadern Cowgate – und damit letztendlich auch der neu zu errichtende Konzertsaal – von nun an wesentlich schwerer erreichbar.

Dies war zu Beginn der baulichen Maßnahmen in den 1760er Jahren wohl noch nicht vollständig absehbar, anders lässt sich das Unterfangen der sich

584 Vgl. auch das von Arnot erwähnte Pamphlet für den Bau der *North Bridge* aus dem Jahr 1752, das Gilbert Elliott vermutlich unter entscheidendem Einfluss George Drummonds verfasste; Youngson *Classical Edinburgh*, S. 3.

585 Gilbert Elliott, *An account of a scheme for enlarging and improving the City of Edinburgh [...]*, in: *e Scots Magazine* XIV (August 1752), S. 369–380; 378; vgl. auch Youngson *Classical Edinburgh*, S. 11.

rasant weiterentwickelnden *Musical Society* nicht erklären. Schon vor dem Bau von *St Cecilia's Hall* stiegen die Nachfrage an Konzerten und in diesem Zuge auch die Mitgliederzahlen, was zugleich eine bessere Finanzierbarkeit der verschiedenen Unternehmungen mit sich brachte.⁵⁸⁶ Durch die Eröffnung des Konzertsaaes 1763 erhielt diese Entwicklung einen weiteren Schub, der wiederum eine entscheidende interne Veränderung im Bereich des Kernanliegens – nämlich des gemeinsamen Musizierens – in Gang setzte. Die *society* begann, immer mehr professionelle Musiker zu beschäftigen, um das aus eigenen Mitgliedern bestehende Orchester zu verstärken, die musikalische Qualität zu sichern bzw. zu steigern und zusätzliche Attraktionen durch Solist*innen bieten zu können:

After the opening of the new concert hall, the previous limitations were removed, both from physical considerations and from the aspirations of the Society, causing an upsurge in musical and social expectation which could only be fulfilled by the expansion of the orchestra, since the habit of the members to play was on the decline.⁵⁸⁷

Die Gesellschaft erreichte ab den 1750er Jahren einen wachsenden Kreis von Rezipienten und behielt dabei weiterhin ihre Exklusivität, während sie sich auf der anderen Seite von einem ihrer eigentlichen Ziele, dem gemeinsamen instrumentalen Musizieren, entfernte. Nicht mehr das eigene Musizieren, sondern immer mehr das Zuhören bei Konzerten Fremder und das dabei Gesehen-Werden rückten in den Fokus des Interesses diverser Mitglieder. So wie auch die Errichtung und Unterhaltung des Konzertsaaes einen hohen finanziellen Aufwand darstellten, steigerte die zunehmende Professionalisierung zusätzlich die Ausgaben und den Verwaltungsaufwand der *Musical Society*.⁵⁸⁸ Die Aufgabenfelder des Vorstands weiteten sich dementsprechend aus und gerade das Finden geeigneter Musiker zur Verstärkung des Orchesters, das Beschaffen der Noten und die Obhut über das Gebäude stellten hohe zeitliche Anforderungen an das ehrenamtliche Engagement, weshalb 1762 zwei weitere Direktorenämter geschaffen wurden.⁵⁸⁹

Die Blütezeit der *Society*, als die man die 1760er und 1770er Jahre daher sicher bezeichnen kann, ist dem unermüdlichen – und unentgeltlichen – Einsatz vor allem dreier Personen zu verdanken: den beiden *Deputy Governours*

586 Die genauen Entwicklungen können nachgelesen werden bei Macleod EMS, S. 26; die Mitgliederzahlen stiegen von anfangs rund 70 auf rund 200 in den 1790er Jahren.

587 Ebd., S. 86.

588 Die genauen finanziellen Entwicklungen und Probleme können nachgelesen werden ebd., S. 220–228.

589 Vgl. GB-Ep W Y ML 28 MS, Sederunt Books, Bd. 2, S. 136.

George Drummond und Thomas Erskine, sechster Earl of Kellie, sowie dem Schatzmeister William Douglas. Den Büchern ist zu entnehmen, wie die internen Verwaltungsvorgänge auf professionellem Niveau erfolgten, ohne jedoch die entsprechenden Personalkosten im administrativen Bereich zu verursachen, die wohl auch nicht finanzierbar gewesen wären. Die ausführliche Korrespondenz mit Sänger*innen macht deutlich, welche musikalischen Ansprüche gestellt wurden, um ein hohes Niveau der Konzerte zu gewährleisten.⁵⁹⁰ Das den Inventarlisten zu entnehmende Repertoire zeigt eine Anschaffungspolitik, die darauf ausgerichtet war, Musik aufzuführen, die als modern oder *fashionable* gelten konnte – ein Attribut, das als äußerst erstrebenswert galt, was auch das erste Auftreten des Kastraten Giusto Ferdinando Tenducci in Edinburgh im Jahr 1768 erklärt.⁵⁹¹

Das meiste Geld für neue Noten wurde mit rund 17 £ zwischen 1756 und 1765 ausgegeben,⁵⁹² um beinahe einhundert Stücke anzuschaffen.⁵⁹³ Dies geschah im gleichen Zeitraum, in dem auch *St Cecilia's Hall* gebaut wurde und die *Society* expandierte. Das Aufgabenfeld des Vorstandes umfasste demnach zum einen die logistische Meisterleistung, einen Neubau zu planen, zu finanzieren, zu organisieren und zu überwachen, während parallel der Konzertbetrieb weitestgehend unberührt bleiben sollte – was nicht ganz gelang – und ebenfalls organisiert werden musste. Darüber hinaus erweiterten sie zum anderen die geschäftlichen, finanziellen und verwaltungstechnischen Vorgänge innerhalb der EMS entsprechend der neuen Herausforderungen. Das persönliche Engagement der Vorstandsmitglieder war folglich enorm, wenn man bedenkt, dass gerade diese Personen im Arbeitsalltag hohe, verantwortliche Positionen bekleideten und im Licht der ›Öffentlichkeit‹ standen. Wie außergewöhnlich dies war, wurde erst im Nachhinein deutlich, als nach dem Tod von William Douglas der Posten des Schatzmeisters vakant wurde und sich niemand fand, der sein Amt hätte übernehmen können – oder wollen. Es kam daraufhin zu administrativen Veränderungen, in deren Zuge die Schatzmeisteraufgaben auf mehrere Schultern verteilt

590 Einblicke in Verträge und Absprachen mit angestellten oder engagierten Musikerinnen und Musikern sowie nähere biographische Informationen zu diesen geben bereits Jennifer Macleod und Jenny Burchell: Macleod EMS, S. 60–65 und 140–186 sowie Burchell Concert, S. 36ff. und 41–44; Aufschluss über Wirken und Leben der italienischen Musikerinnen und Musiker in Edinburgh gibt Tignali Baxter in ihrer Doktorarbeit, vgl. Baxter Music.

591 Vgl. Macleod EMS, S. 68.

592 Vgl. ebd., S. 99.

593 Vgl. ebd., S. 101.

werden mussten.⁵⁹⁴ Auch die Vorgänge der 1780er und 1790er Jahre zeigen, dass der Erfolg der *Musical Society*, einer im Kern ehrenamtlich organisierten Vereinigung, vom Engagement einzelner fähiger Individuen abhing.

Als in den 1780er Jahren der Umbau der Stadt weiter fortschritt und auf Veranlassung der städtischen Behörden mit dem Bau der *South Bridge* begonnen wurde, bedeutete dies eine zusätzliche Belastung für das *management* mit direkten Auswirkungen auf die musikalische Gesellschaft und indirekten auf die Musikkultur ganz Edinburghs. Zwischen 1785 und 1788 wurden für das Errichten der Brückenpfeiler und Stützkonstruktionen der Brücke u. a. in Niddry's Wynd große Umgestaltungen vorgenommen: Häuser wurden abgerissen und der Weg büßte seine zentrale Lage sowie seine Verbindungsfunktion zwischen den beiden Hauptstraßen der Stadt – High Street und Cowgate – ein. Während die Gebäude auf der westlichen Seite von Niddry's Wynd komplett verschwanden, mussten auf der östlichen Seite, auf der sich auch *St Cecilia's Hall* befindet, nur einige Bauten, wie z. B. *St Mary's Chapel*, weichen. Die Stadt wurde durch die Brücke gleichsam ›mehretagig‹; denn Cowgate verläuft seitdem unterhalb der neuen Nord-Süd-Achse, ist ohne direkte Verkehrsanbindung zur *New Town* und wirkt düster-beengt. Der drei Jahre dauernde Baubetrieb schränkte die Zugänglichkeit zu *St Cecilia's Hall* zudem beträchtlich ein, so dass die Konzerte 1787 – mit hohem organisatorischem Aufwand für die *society* – offenbar für einige Zeit sogar ausgelagert werden mussten.⁵⁹⁵ Gerade der Eingangsbereich der Konzerthalle war derart in Mitleidenschaft gezogen worden, dass Kutschen nicht mehr nah genug heranfahren konnten, um Damen einen trockenen Zugang zu ermöglichen, wofür die *Musical Society* als Entschädigung im Jahr 1787 ein weiteres Stück Land in dem Areal erhielt.⁵⁹⁶ Trotz allen Protests blieb der Saal anscheinend bis 1791 schwer erreichbar und Renovierungsarbeiten wurden nötig, da das Gebäude bei den baulichen Maßnahmen Schaden genommen hatte.

Die wesentlichen Folgen der neuen *South Bridge* bestanden für die *Musical Society* erstens in der unmittelbaren hohen zusätzlichen Arbeitsbelastung organisatorischer Art für den Vorstand und zweitens perspektivisch darin, dass *St Cecilia's Hall* ihre besondere Lage gleichsam im Herzen der Stadt einbüßte. Gerade die an kulturellen Veranstaltungen interessierten Kreise der *middle classes* zogen in die *New Town* mit ihren weiten Straßen und neuen Versammlungsräumen – wie z. B. *Poole's Room*, *Dunn's Room* oder *Georg Street Assembly Room* –, in denen

594 Vgl. ebd., S. 34.

595 Harris Hall, S. 25; vgl. auch Burchell Concert, S. 47.

596 Harris Hall, S. 21–24.

dem Wunsch nach Geselligkeit in neuer Bequemlichkeit nachgegangen werden konnte. Da eben diese Entwicklung von der Stadtverwaltung gewollt war, hätte vielleicht George Drummond in den 1750er Jahren bereits so vorausschauend agieren können, der *Musical Society* einen anderen Bauplatz zu empfehlen. An die möglichen Auswirkungen scheint jedoch niemand gedacht zu haben – die Freude, nach einigem Hin und Her einen erschwinglichen Ort gefunden zu haben, überwog und der anfängliche große Erfolg schien der Entscheidung Recht zu geben. Keine 25 Jahre nach dem Bau hatte sich das Bild jedoch komplett gewandelt und *St Cecilia's Hall* war durch die *South Bridge* nicht mehr gut zugänglich, da der Verkehr sich nun auf der neuen Hauptverkehrsader bewegte und das Stadtzentrum sich verlagerte.

Mit dem neuen Stadtbild veränderten sich alle Bereiche des Alltags – und mit ihnen eben auch die musikalischen Belange. John L. Cranmer verdeutlichte dies anhand seiner Untersuchung der *music shops* in Edinburgh im 18. Jahrhundert, bei der er Folgendes feststellte:⁵⁹⁷

From the early-1780s, Edinburgh was able to support an increasing number of music shops, the preferred location for which changed in four phases, the first three occurring within a period of about twenty years. As the wealthier classes moved to newly completed parts of the New Town, so retailers sought to establish their businesses close to the source of demand. Thus, new shops were opened on North and South Bridge, away from the heart of the High Street – the city's traditional shopping thoroughfare. This location afforded easy access to and from both New and Old Towns. By the mid-1790s, the first music businesses were established in the New Town proper, at the eastern end of Princes Street.⁵⁹⁸

Der Bedarf bestimmter gesellschaftlicher Kreise Edinburghs an Musikalien und Instrumenten stieg zwischen 1780 und 1835 also deutlich an.⁵⁹⁹ Insbesondere das Eintreffen der ersten Klaviere spielte dabei eine bedeutende Rolle und mag als Signum für einen Wandel im Bereich der Musikkultur angesehen werden, da nun häusliches Musizieren in neuer Form parallel zu einer auf das passive Rezipieren ausgelegten Teilnahme an Konzerten oder ähnlichen als Vergnügungen empfundenen Veranstaltungen *en vogue* wurde.

597 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3 in Cranmer *Concert Life*, insb. auf S. 205–220.

598 Ebd., S. 220; die Verlagerung veranschaulicht Cranmer mit Hilfe vierer Karten aus der Zeit vor 1780, den frühen und mittleren 1790ern sowie den Jahren zwischen 1810 und 1835, vgl. ebd., S. 214f., 217 und 219.

599 Gab es um 1780 herum nur drei *music shops*, so zählt Cranmer 1820 vierzehn; vgl. ebd., S. 211.

Die *Edinburgh Musical Society* schaffte es trotz diverser Bestrebungen seit den 1780er Jahren nicht, ihre aus der zunehmenden Professionalisierung resultierenden Probleme auch finanzieller Natur zu lösen und sich durch radikale Umstrukturierung an die neuen urbanen und kulturellen Verhältnisse anzupassen bzw. den zuvor herrschenden Geist des eigenen Musizierens in einem Ensemble, der die Triebfeder der EMS gewesen war, zu erhalten. Der ohnehin mit dem professionalisierten Konzertbetrieb vollbeschäftigte Vorstand der Gesellschaft setzte sich das Ziel, einen Besuch in *St Cecilia's Hall* wieder zu dem ›Event‹ werden zu lassen, das es einmal für das kulturelle und aufgeklärte Leben bestimmter Kreise der Stadt gewesen war. Mehrere Maßnahmen wurden 1790 diskutiert, um die *Society* wieder attraktiver zu machen. So wollte man etwa die Konzerte – genauso wie schon seit Beginn die Oratorienaufführungen und die speziellen *Ladies' concerts* – für Damen öffnen und den gesellschaftlichen Aspekt der musikalischen Veranstaltungen stärker betonen.⁶⁰⁰ Diese Maßnahmen blieben jedoch letztendlich ohne Erfolg. Grundsätzliche strukturelle Veränderungen, die notwendig gewesen wären, um die Gesellschaft zu reformieren,⁶⁰¹ wie beispielsweise Ideen oder Lösungen, um das Engagement der selbst musizierenden Mitglieder wieder zu steigern, gab es nicht. Stattdessen eröffnete die *Society* 1792 *tea rooms*, um die Konzertatmosphäre angenehmer und attraktiver zu gestalten. Durch Schritte wie diese bewegte sich die Gesellschaft immer stärker in die Richtung eines kommerzialisierten Konzertwesens – und häufte immer mehr Schulden an. Die internen Strukturen waren für derartige Schritte nicht geeignet und die *Society* stand ab 1794 auch noch in Konkurrenz zu professionellen Konzertreihen, die von zuvor bei ihnen beschäftigten Musikern wie Natale Corri oder Pietro Urbani für mehrere Spielzeiten in den leichter erreichbaren *Corri's Rooms* am Ende von Broughton Street oder in den *Assembly Rooms* in George Street

600 Vgl. hierzu die detaillierten Ausführungen von Jenny Burchell; Burchell Concert, S. 49–55.

601 Jennifer Macleod beleuchtet hierbei die Funktion des *directors* William Tytler – Macleod EMS, S. 213f.: »At a time near the end of the eighteenth century when leisure activities of a cultural nature were becoming more and more accessible (and desirable) to a wider spectrum of society, he [William Tytler; Anm. der Autorin] showed in his strictures on the frequency and ease of Ladies' admission to the Concerts that he was at least personally unwilling to accept that habits were changing, and that the social class of the potential audience might be more mixed than before. He was conscious of the falling-off of performance by the members themselves, and wanted more of them to play [...]. He also wanted to encourage more performances of oratorios, which [...] had declined strikingly from four or five a year in the 1750s [...] to one or perhaps two in later years.« Vgl. ferner Macleod EMS, S. 212, sowie Burchell Concert, S. 47.

in *New Town* veranstaltet wurden.⁶⁰² Ende 1797, kurz vor Auflösung der EMS, beliefen sich ihre Schulden auf 672 £ / 10 s / 5 p⁶⁰³ und die Verantwortlichen versuchten als quasi letzten Schritt 1798 erfolglos noch eine Reihe von Subskriptionskonzerten durchzuführen, »to keep the Society alive in the mean time, with the hope that the spirit of it might hereafter be revived.«⁶⁰⁴ Im Jahr 1800 wurde *St Cecilia's Hall* schließlich zur Miete angeboten⁶⁰⁵ und das Eigentum der *Edinburgh Musical Society* wurde veräußert.⁶⁰⁶

Der Wandel Edinburghs und die Bedeutung der *Edinburgh Musical Society*

Die dargestellten Entwicklungen und Zusammenhänge in Edinburgh im 18. Jahrhundert machen deutlich, wie aus einem bestimmten Zeitgeist heraus und vor gewissen kultur- und musikgeschichtlichen, politischen, gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Hintergründen das Bedürfnis nach aktivem musikkulturellem Gestalten entstehen konnte. Die kulturell handelnden Personen schufen dafür rechtlich verbindliche Strukturen, die ein organisiertes Musizieren für eine Form von Öffentlichkeit über einen größeren Zeitraum gewährleistete. Gerne wird die *Edinburgh Musical Society* als Beispiel für das sich schrittweise etablierende Konzertwesen angeführt, für das sie ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Wenig Beachtung fand bisher hingegen die Tatsache, dass anhand der EMS an einem frühen Beispiel gezeigt werden kann, wie durch das organisierte instrumentale Musizieren von Musikliebhabern Bedürfnisse nach musikkultureller Betätigung und nach musikalischen Erlebnissen befriedigt werden konnten, die das Musikleben in einer ›verlorenen Residenz‹ maßgeblich prägten. Unter den skizzierten Bedingungen waren die von der Aufklärung bereits erfassten Kreise der *middle classes* bereit, persönliche Ressourcen wie Zeit, Geld und Energie zu investieren.

Parallel zu einem ersten Integrieren aufklärerischer Gedanken in das tägliche Leben, das sich etwa im Streben nach Bildung, im Übernehmen von gesellschaftlicher Verantwortung und in dem Willen, gestaltend auf sein Umfeld einzuwirken, manifestierte, und einhergehend mit einem starken Bedürfnis nach

602 Vgl. Harris Hall, S. 142–147.

603 Macleod EMS, S. 224.

604 Edinburgh Evening Courant vom 4. Januar 1798, zitiert nach Macleod EMS, S. 224.

605 Vgl. Edinburgh Evening Courant vom 5. Mai 1800 und Macleod EMS, S. 225.

606 Die Geschichte von *Saint Cecilia's Hall* nach dem Verkauf durch die *Musical Society of Edinburgh* im Jahr 1801 kann nachgelesen werden bei Harris Hall, S. 33–40.

geselligem Austausch entstanden in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts im kulturellen, philosophischen und gesellschaftlichen Klima Edinburghs diverse öffentlich-halböffentliche Vereinigungen, die sich einem bestimmten Bereich widmeten – etwa der Literatur oder den Wissenschaften. Genau an dieser Stelle ist die *Edinburgh Musical Society* anzusiedeln: Anstatt beispielsweise eine gepflegte literarische Diskussion zu führen, war es das Ziel ihrer Mitglieder, Musik und Musizieren zu ermöglichen. Sie handelten dabei als Musiker, die in der Musikgeschichte u. a. ob ihrer Nicht-Professionalität vergessen wurden, weil sie Musik innerhalb der *society* und später auch vor anderen Zuhörer*innen zu Gehör bringen wollten, ohne damit Geld zu verdienen. Stattdessen waren sie sogar bereit, den organisatorischen Rahmen dafür selbst bereit zu stellen, obwohl der Aufwand gerade im Bereich der Instrumentalmusik ungleich höher war als bei vokaler Musik. Kommerzielle Aspekte spielten explizit keine Rolle und die wenigen professionellen Musiker, die beschäftigt wurden, sollten lediglich zur Qualität des Musizierens beitragen und die Musikliebhaber unterstützen. Sie waren nicht die Triebfeder hinter den Aktivitäten, wie an anderen Orten.⁶⁰⁷ Dass auch sie von der Musikgeschichte vergessen wurden, hängt u. a. mit komplexen Fragen der Kanonisierung zusammen – etwa mit dem Bekanntheitsgrad von Musiker*innen zu Lebzeiten oder nach ihrem Tod, also damit, ob sie als Künstler*innen von sich reden machten, indem sie an einschlägigen Stellen tätig waren oder Musik veröffentlichten. Als ›verlorene Residenz‹ bot Edinburgh kaum eine musikalische Infrastruktur, die dabei geholfen hätte. Die Ziele der schottischen Kanonisierungsbestrebungen können daher viel deutlicher im Bereich der *Scottish songs* und *tunes* verortet werden als bei musizierenden Künstlern und Komponisten.⁶⁰⁸ Die Lieder und Melodien dienten als Identitätsträger für die schottische Bevölkerung und wurden veröffentlicht, um das eigene kulturelle ›Erbe‹ zu bewahren und bekannt zu machen. Die Mitglieder der *Musical Society* sowie damit verbundene intellektuelle und kulturell-aktive gesellschaftliche Kreise Edinburghs spielten dabei eine wesentliche Rolle in ideengeschichtlicher als auch in direkt handelnder Hinsicht, indem sie *Scottish songs* aufführten, die Sammlungen kauften und mit den Herausgebern kommunizierten.

Ein Wandel im musikkulturellen Leben wird nach rund 30 bis 40 Jahren feststellbar, als sich die *society* durch kontinuierliches Wirken und stetigen Erfolg als führende musikkulturelle Vereinigung der Stadt etabliert hatte und dadurch

607 Hier sei verwiesen auf die zweite Erzählung.

608 Vgl. dazu den Aufsatz von Anselm Gerhard, Gerhard Kanon.

neben einer eigenen Identität bzw. einem eigenen Selbstverständnis ein Selbstbewusstsein als ›Kulturträger‹ empfinden konnte. Die steigende Nachfrage, Mitglied in der musikalischen Gesellschaft zu werden und an den Konzerten teilnehmen zu können, sowie räumliche Unzulänglichkeiten führten letztlich dazu, dass die Vereinigung nicht mehr nur das musikalische Ensemble stellte sowie die Funktion eines Veranstalters und Organisators wahrnahm, sondern auch als Bauherr tätig wurde. Diese gleichsam äußere Form der Professionalisierung ging einher mit einer inneren, bei der mehr ›professionelle‹ Musiker*innen verpflichtet und bezahlt wurden. Die Mitglieder waren immer weniger bereit, selbst zu musizieren, was die Verantwortlichen auch häufiger in Bezug auf das Einhalten der in den *Articles* festgelegten Ziele anmahnten. Der Aufwand des ›Vorstands‹, die Belange der Gesellschaft zu besorgen und zu vertreten, stieg durch diese Entwicklungen ebenso deutlich an wie die finanziellen Anforderungen. Einer ersten Phase des Entstehens und Etablierens der *Musical Society* folgte eine Phase des Aufschwungs, in der eine bessere musikalische Qualität erreicht wurde und die Mitgliederzahlen stiegen, weil der Vorstand höchst effektiv arbeitete und allen Herausforderungen gewachsen war.

Als dann die städtebaulichen Maßnahmen in den 1780er Jahren zu grundsätzlichen Veränderungen in Edinburgh führten, begann die Phase des langsamen Niedergangs der musikalischen Gesellschaft. Es kam zu einer Verlagerung des kulturellen Lebens von *Old Town* nach *New Town* und der Konzertsaal, *St Cecilia's Hall*, wurde durch den Bau der *South Bridge* zudem vom Verkehrsfluss abgeschnitten. In diesem Moment hätte die *society* von Grund auf umstrukturiert werden und den neuen gesellschaftlichen, urbanen und ökonomischen Verhältnissen angepasst werden müssen, um ihren Fortbestand zu sichern. Zu diesem Schritt entschlossen sich die handelnden Personen der *Edinburgh Musical Society* nicht, sondern gingen stattdessen den alten und scheinbar bewährten Weg in der Konzertorganisation, Verwaltung und Organisation weiter. Der Druck auf die ehrenamtlich – also nebenberuflich und ›für die Sache‹ – arbeitenden Vorstandsmitglieder wuchs über das Maß des Leistbaren hinaus, was sie durch weitere Kommerzialisierung zu kompensieren versuchten, um der wachsenden Schulden Herr zu werden. Letztendlich wurde mit der *society* eine Vereinigung aufgegeben, die in Edinburgh für rund 80 Jahre musikkulturelle Bedürfnisse befriedigt hatte. Musikliebhaber, die sich über das Private hinaus im organisierten Rahmen instrumental musikalisch betätigen wollten und dabei ein besonderes soziales Netzwerk pflegten, gab es ab etwa 1800 so nicht mehr. Gleichzeitig war aus der ›verlorenen Residenz‹ eine Stadt geworden, die den Verlust ihres Residenzstatus überwinden hatte und neue Formen musikkulturellen Lebens hervorbrachte, die das musikalische Handeln der *Edinburgh Musical Society* ersetzen.

Erzählung 2: Musikgeschichte in Mikrogeschichten – Hannover und seine vergessenen Musiker

Hannover war eine Provinzialstadt geworden. Zwar wurden der ganze Hofstaat, die Hofeste wie bisher beibehalten, auch französische Comödie [...] weiter gespielt. [...] Die Musik verel, da jede Anregung fehlte und die zünftig betriebene Stadtmusik ohne Bedeutung war.⁶⁰⁹

Wie bei Edinburgh handelt es sich auch bei Hannover um eine ›verlorene Residenz‹, eine Stadt also, die im 18. Jahrhundert ihre Bedeutung als höfische Residenz verloren hatte. Wie in Edinburgh verlagerte sich auch in Hannover die Macht und Bedeutung als vorherige fürstliche Residenz und Hauptstadt eines Staatsgebildes nach London. Und wie in Edinburgh 1603 wurde mit dem Eintreten des Erbfalls 1714 auch Hannover in Personalunion mit Großbritannien regiert,⁶¹⁰ was zu weitreichenden Veränderungen führte. Im Laufe des 18. Jahrhunderts übernahm London nicht nur in politischer, sondern auch in kultureller Hinsicht eine bis dahin nicht gekannte Vorreiterrolle, während in den vorherigen unabhängigen Residenzen neue Strukturen entwickelt wurden. Jedoch begannen die Veränderungen im kulturellen Leben der Städte Edinburgh und Hannover nicht sogleich, also mit dem Moment der jeweiligen Personalunion, sondern erst zeitversetzt und allmählich. War es in Schottland die *Union* mit England 1707, die wie eine Initialzündung wirkte, so ging diese Wirkung in Hannover erst später vom Siebenjährigen Krieg aus. Beide Ereignisse weckten in bestimmten gesellschaftlichen Kreisen eine Sensibilität für eigene kulturelle Aktivitäten; wie in Edinburgh waren es auch in Hannover von der Musikgeschichte vergessene Musiker – sogenannte Professionelle und Amateure⁶¹¹ –,

609 Georg Fischer, *Musik in Hannover*, 2. vermehrte Auflage von *Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover – Leipzig 1903 (= Fischer Hannover), S. 32.

610 Vgl. dazu in dieser Studie S. 14, 16ff.

611 Vgl. dazu in dieser Studie Fußnote 6.

die das Musikleben der Stadt pflegten und besondere Formen musikalischen Handelns hervorbrachten.

Haben wir in der ersten Erzählung die eher traditionelle Form der scheinbar aus der Distanz der Forscher*in gestalteten zusammenhängenden Darstellung einer auktorialen Erzähler*in gewählt, so wollen wir in der nun folgenden zweiten Erzählung ein anderes Vorgehen verfolgen und treten über den Pluralis Auctoris Indagatorisque als Autorin und Forscherin bewusst in Kontakt mit den Leser*innen. Im Mittelpunkt steht wieder, das musikalische Leben – das Musikleben bzw. das Leben rund um Musik – in einer ›verlorenen Residenz‹ zu erhellen. Den historischen Umständen entsprechend wählen wir als Zeitrahmen die fast vierzig Jahre von etwa 1750 bis 1789 um den Siebenjährigen Krieg herum, von denen man in der bisherigen Forschung zur hannoverschen Musikgeschichte auch als einem »Tiefstand des hannoverschen Musiklebens«⁶¹² sprach. Der Zeitraum bietet sich außerdem insofern an, als eine wesentliche Quelle, das Intelligenzblatt *Hannoversche Anzeigen*, die wir als eines der ersten Zeichen selbständigen, aufgeklärten Handelns in der Stadt Hannover ansehen, in diesem Zeitraum kontinuierlich von einer Person, seinem Gründer Albert Christoph von Wüllen, verantwortet wurde. Nach seinem Tod 1789 und quasi parallel zu den Ereignissen der Französischen Revolution⁶¹³ wurde das Blatt gleichsam verstaatlicht.⁶¹⁴

Gerade für diesen Zeitraum fehlten einigen Forscher-Autoren⁶¹⁵ offenbar bestimmte Kennzeichen einer nennens- und erforschenswerten Musikkultur,

612 Heinrich Sievers, *Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover*, Hannover 1961 (= Sievers Musik in Hannover), S. 68.

613 Vgl. zum Thema Hannover und Französische Revolution u. a.: Reinhard Oberschelp (Hg.), *Die Französische Revolution und Niedersachsen 1789–1803*, 2 Bde., Hildesheim 1989 (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover 10); Gerhard Schneider (Hg.), *Das Kurfürstentum Hannover und die Französische Revolution. Quelle aus den Jahren 1791–1795*, Hildesheim 1989; Gerhard Schneider (Hg.), *Kurhannover im Zeichen der Französischen Revolution. Personen und Ereignisse*, Bielefeld 1990 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 1).

614 Vgl. dazu noch genauer Kapitel *Hintergrund: Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich* auf S. 234–248, sowie u. a. Franz Rullmann, *Die Hannoverschen Anzeigen 1750 bis 1859. Ein Beitrag zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Niedersachsens und zur Geschichte der Intelligenz-Blätter allgemein*, Oldenburg 1936 (Wirtschaftswissenschaftliche Gesellschaft zum Studium Niedersachsens e.V. A 33) (= Rullmann Anzeigen).

615 Es gibt tatsächlich unter den Forscher-Autoren keine Frauen.

woraus sie, wie oben zitiert, schlossen, dass diese in dieser Zeit schlicht nicht existierte. Nach dieser Lesart scheint es seit dem Weggang Georg Friedrich Händels nach London keine im Sinne der Musikhistoriographie des 19./20. Jahrhunderts ›bedeutsamen‹ Künstlerpersönlichkeiten mehr in Hannover gegeben zu haben, die das musikalische Leben der Stadt und des Hofes mit musikhistorischer Strahlkraft geprägt oder eine ›Vorreiterrolle‹ eingenommen hätten.⁶¹⁶ Die Forschung nahm das Musikleben in Hannover insbesondere zwischen den 1720er und 1780er Jahren folglich als mehr oder weniger bedeutungslos wahr und sah den Grund dafür in der politischen Situation der ›verlorenen Residenz‹, wie auch Axel Fischer in seinem Teil des Hannover-Artikels in der MGG konstatierte: »Die Abwesenheit der Regenten in den ›vakanten Residenzjahren‹ 1714–1814 führte am hannoverschen Hof zu einer kulturellen Stagnation.«⁶¹⁷ Versteht man Musikgeschichtsschreibung tatsächlich überwiegend als eine Geschichte von Komponisten und Musikern – weniger von Komponistinnen und Musikerinnen – sowie von wichtigen, da für eine spätere Zeit einflussreichen Kompositionen – ›Werken‹ –, so träfe diese Auffassung wohl tatsächlich zu. Weder wurde in Hannover seit Beginn der Personalunion bis Ende des 18. Jahrhunderts musikalisch sehr viel ›geschaffen‹, das Teil des musikalischen Kanons wurde, noch gab es eine Persönlichkeit, die derart von sich reden machte, dass sie als Komponist, Interpret oder Musikschriftsteller in die Geschichtsbücher eingegangen wäre.

Dass diese scheinbare Bedeutungslosigkeit auch schlicht an Mechanismen der Musikgeschichtsschreibung oder an bisher fehlendem Interesse an dem speziellen Zeitfenster gelegen haben könnte, wurde bisher nicht thematisiert und soll gerade deshalb zum Ansatz unserer zweiten Erzählung werden. Auch wenn Heinrich Sievers in seiner *Hannoverschen Musikgeschichte*⁶¹⁸ bereits 1979/84 versuchte, sich von derartigen Projektionen und Wertungen einer als einschränkend anmutenden Geschichtskonzeption zu lösen, und zeigte, dass es

616 Vgl. Äußerungen wie bei Fischer Hannover, S. 33: »Nach dem Abgang von Händel und Farinelli war kein Musiker von Bedeutung mehr vorhanden; die Capelle war alt geworden, und es herrschte eine musikalische Oede.«

617 Axel Fischer, *Artikel »Hannover«. III. 1714 bis 1814*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 21 Bde., Kassel u. a. ²1996, Sachteil Bd. 4, Sp. 24–39 (= MGG Hannover); 29; der gesamte Artikel entstand gemeinsam mit Günter Katzenberger und ist abgesehen von dem für uns interessanten Zeitraum historisch adäquat geschrieben.

618 Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, 2 Bde., Tutzing 1979 und 1984 (= Sievers Musikgeschichte).

natürlich auch im fraglichen Zeitfenster von 1750 bis 1789 vielseitige musikkulturelle Aktivitäten in Hannover gab, so bleiben seine Darstellungen über weite Strecken im Charakter lexikalisch, indem er mehr oder weniger Ereignisse zu einer bestimmten Thematik oder zu einem Zeitfenster chronologisch auflistet oder Kanonisierungsmethoden zur Nobilitierung hannoverscher Verhältnisse anwendet. Weitere Studien beispielsweise von Bruno Heyn und Gerhard Vorkamp, von Axel Fischer und Karim Hassan, von Günther Katzenberger und von anderen beinhalten zwar ebenfalls Informationen zum musikalischen Leben in der Stadt, konzentrieren sich aber entweder auf das (Musik)Theaterleben oder auf andere Zeiträume.⁶¹⁹

In unserer zweiten Erzählung gehen wir davon aus, dass Musiken im kulturellen Leben einer ›verlorenen Residenz‹ auf anderen Strukturen beruhten, als sie etwa in einem Handelszentrum wie Leipzig oder Hamburg, in der Hauptstadt großer oder kleiner Staaten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wie Wien, Mannheim oder Berlin oder in einem der bestimmenden europäischen Machtzentren wie Paris oder eben London zu finden waren. Maßstäbe

619 Vgl. Christoph Harer, *Il Rosignolo. Italiener in der hannoverschen Hofkapelle unter Herzog Johann Friedrich*, Hannover 2008 (MusikOrte Niedersachsen 2); Karim Hassan, *Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das Theater*, Frankfurt/M. 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe 36, Musikwissenschaft 172) (= Hassan Weber), S. 53–67; Bruno Heyn, *Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover*, Hildesheim – Leipzig 1925 (Forschung zur Geschichte Niedersachsens 6/2) (= Heyn Wanderkomödianten); Günther Katzenberger und Stefan Weiss (Hg.), *Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag*, Hannover 2006 (Monografien des IfMF 14) sowie darin insb. die Aufsätze: Günther Katzenberger, *Musik am ›Rand der Musikgeschichte? Zu Klavierstücken König Georgs V. von Hannover*, in: *Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems. und Stefan Weiss, Hannover 2006 (Monografien des IfMF 14) und Rode-Breymann Elisabeth; Günther Katzenberger, *›Unser Hof ist ein sehr starker Gott...‹. Hannovers Oper um 1850 im Spannungsfeld zwischen Künstlern, König und Hofbeamten*, Hannover 2008 (Prinzenstrasse 13); Niedersächsisches Staatstheater Hannover (Hg.), *›Sind die Kerls, die Komödianten rasend?‹. Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann und das hannoversche Hoftheater im 18. Jahrhundert*, bearb. von Axel Fischer und Martin Rector, Hannover 1996 (Prinzenstrasse 7) sowie darin insb. der Aufsatz: Axel Fischer, *›Politische Dinge auf das Theater gebracht‹. Der Schauspielregisseur in Hannover*, in: ebd., S. 193–226 (= Fischer Schauspielregisseur); Katharina Talkner, *›horas mit andacht singen‹. Das evangelische Stundengebet in den Calenberger Klöstern*, Hannover 2008 (MusikOrte Niedersachsen 1); Gerhard Vorkamp, *Das französische Hoftheater in Hannover (1668–1758)*, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 29 (1957), S. 121–185 (= Vorkamp Hoftheater).

und Methoden, die uns für diese Regionen neue Erkenntnisse bringen, da die Quellenlage etwa das Erforschen einer Institution ermöglicht, führen in ›verlorenen Residenzen‹ allenfalls zu einem verzerrten Bild.

Ein ähnlich erweiterter musikhistoriographischer Begriff, wie er inzwischen in der musikwissenschaftlich-musiksozialgeschichtlichen Forschung verwendet wird⁶²⁰ und wie er für die musikalische Regionalgeschichtsforschung formuliert wurde,⁶²¹ lässt insgesamt und für die von uns in den Fokus genommene ›verlorene Residenz‹ Hannover neue Blickwinkel und Perspektiven zu, denen wir folgen wollen. Ein Personenkreis, der gerade seit dem 18. Jahrhundert zu einer Säule des Musiklebens wurde, aber bisher zu wenig Teil der Forschung ist, soll uns dabei vordergründig interessieren. So wird zwar gerne konstatiert, dass unbekannte Musiker – seien sie Musikliebhaber, Amateure oder Laienmusiker⁶²² oder seien sie vergessene, bei der Stadt oder bei Hofe angestellte Musiker – wesentlich an der Etablierung des sogenannten bürgerlichen Konzertwesens beteiligt waren.⁶²³ Dennoch sparen Reflektionen über die Verankerung der Musik in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts die Rolle dieser Gruppe gerne (wieder) aus.⁶²⁴

620 Vgl. dazu z. B. Ernst Hinrichs, der in seinem Aufsatz zu einer vergleichbaren Thematik wie der unseren schreibt: »Entweder folgte sie [die Musikhistorie; Anm. d. Autorin] in ihren Fragestellungen ganz konsequent innerfachlichen Vorgaben und beschränkte ihre Wirkung damit zwangsläufig auf den Dialog unter Fachleuten, oder sie sprach [...] eine so andere Sprache als die Fachhistorie, daß daraus kein wirklicher Dialog zwischen den Fächern entstand. In letzter Zeit deutet sich hier ein Wandel an.«; ders., ›Ö entliche Concerte‹ in einer norddeutschen Residenzstadt im späteren 18. Jahrhundert: Das Beispiel Oldenburg, in: *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, hrsg. von Hans Erich Bödeker und Patrice Veit, Berlin 2007 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 5), S. 23–44; 23.

621 Vgl. dazu insbesondere Edler Musikgeschichte; Kremer Regionalforschung sowie Kremer MGG.

622 Vgl. dazu in dieser Studie Fußnote 6.

623 Hier sei erneut auf S. 12f. der vorliegenden Studie und die Arbeiten von Peter Schleuning, Eberhard Preußner und Leo Balet/E. Gerhard (siehe Fußnote 8) sowie von Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800: Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112) (= Reimer Hofmusik), insb. S. 146–150 verwiesen.

624 Man denke nur an die zahlreichen Darstellungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert wie etwa die einschlägigen Bände des *Handbuchs der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993 bis 2010 oder an die Reihe *Musiker und ihre Zeit*. Andere, offenere Perspektiven bieten Reinhold Brinkmann in seiner

Ziel unserer nun folgenden Erzählung ist es, mit diesem erweiterten musik-historiographischen Verständnis exemplarisch mehreren Musikgeschichten der ›verlorenen Residenz‹ Hannover nachzuspüren und Tableaus des dortigen musikkulturellen Lebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu zeichnen. Als methodische Alternative zu der zusammenhängenden, sich einen objektiven ›Anstrich‹ gebenden Erzählung über Edinburgh werden wir ganz bewusst verschiedene Geschichten schreiben, mit denen wir – ausgehend von der gleichen Quellenlage – die Bedeutung der Perspektive für die musikhistorische Darstellung, d. h. des methodischen Herangehens und der Rolle der Forscher-Autor*in, demonstrieren wollen. Der Mangel an von der Musikgeschichtsschreibung als bedeutend empfundenen Persönlichkeiten, Institutionen oder Kompositionen ermöglicht es uns sogar, unsere Fragestellungen von vornherein auf andere Aspekte des musikalischen Lebens zu konzentrieren, und bewahrt uns vor einer Art unbewusster ›Vorausrichtung‹ dieser Geschichten auf ›wichtige‹ Aspekte, wie sie beispielsweise bei Sievers als indirekte Kanonisierungsprozesse erscheinen, wenn er etwa die Familie Herschel herausgreift.⁶²⁵

Um Musiken – musikalisches Leben – zu erschließen,⁶²⁶ nehmen wir Umstände und Individuen in den Blick, die an anderen Orten nur am Rande oder gar nicht in eine Untersuchung einbezogen werden. Mit Hilfe mikro-, regional- und alltagsgeschichtlicher Perspektiven werden wir anhand einiger ausgewählter Beispiele in mehreren Geschichten nachvollziehen, wann, wo und unter welchen Umständen Musiken erklangen und auf welche Weise Musik Teil des – auch alltäglichen – Lebens in Hannover zwischen 1750 und 1789 war. Mit den Betrachtungen erheben wir keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern wollen vielmehr das enorme Feld der Möglichkeiten für die Forschung und ihre Darstellung beleuchten. Das Verhältnis von Musikgeschichtsschreibung, ›Lücken‹, Fiktion und der Rolle der Forscher-Autor*in schwingt dabei permanent mit⁶²⁷ – und

Herausgeberschrift *Musik und Alltag. Zehn Kongressbeiträge*, Mainz 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 21), Arnfried Edler z. B. in seinem Text *Edler Collegium*, Peter Schleuning in *Schleuning Bürger* sowie Forschungsprojekte wie *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations* mit ihren von der European Science Foundation geförderte Publikationen.

625 Sievers *Musikgeschichte*, Bd. 1, S. 359–373.

626 Die Wahl der Begrifflichkeiten geschieht in Anlehnung an Christopher Smalls Konzept des *musicking*, vgl. dazu sein Buch *Musicking: e Meanings of Performing and Listening*, Middletown/CT 1998 (= Small *Musicking*).

627 Vgl. dazu genauer S. 20–29.

führt letztendlich maßgeblich zu den relevanten Entscheidungen, nämlich: welche Quellen wir auf welche Art und Weise auswerten, miteinander in Kontext bringen und darlegen, so dass wir daraus Geschichten und ein Stück weit auch die Illusion vergangenen musikalischen Lebens entstehen lassen können.

Diese zweite Erzählung stellt dadurch in dreierlei Hinsicht ein methodisches und inhaltliches Experiment dar, das eine Vielzahl neuer Erkenntnisse verspricht: Erstens eröffnen wir über die an eine musikalische Mikrogeschichte angelehnten Fragestellungen einen Zugang zu teilweise bis dato von der Forschung ignorierten Themen – etwa der Beschäftigung mit dem täglichen musikkulturellen Leben in ›verlorenen Residenzen‹ oder mit über die Zeit hinweg vergessenen strukturellen Zusammenhängen innerhalb einer Stadt. Zweitens können wir die Rolle von Fiktion für die musikhistorische Forschung anhand verschiedener beispielhafter Geschichten aufzeigen und ihre Grenzen ausloten, um exemplarisch zu demonstrieren, welche Bilder von musikalischen Vergangenheiten sich durch die Kombination unterschiedlicher – und zwar auch deutlich oder auf den ersten Blick nicht-musikbezogener Quellen – zeichnen lassen.

Drittens wenden wir in den Geschichten drei verschiedene wissenschaftliche Methoden auf den gleichen historischen Zeitraum, den gleichen historischen Ort und die gleichen historischen Strukturen an, womit wir die Funktion des Blickwinkels und damit die Entscheidungen der Forscher-Autor*in transparent machen wollen. Die methodischen Ansätze der ersten beiden Geschichten können als individual-mikrohistorisch mit regional- oder alltagsgeschichtlicher Ausrichtung bezeichnet werden, da es sich um Schilderungen handelt, in deren Mittelpunkt ein oder mehrere Individuen und verschiedene Orte sowie das Abstraktum des Täglich-Alltäglichen stehen. Lassen wir in der ersten Geschichte noch ein etwa 20 Jahre umfassendes Tableau rund um den vergessenen Hofmusiker Heinrich Raacke und seinen ebenfalls vergessenen Konzertsaal entstehen, so stellen wir in der zweiten Geschichte gleichsam das Mikroskop eine Stufe schärfer und betrachten unter Zuhilfenahme biographischer Methoden einen Tag in seinem Leben. Dass wir uns Heinrich Raacke als Beispiel gewählt haben, hat verschiedene Gründe. Wir waren auf der Suche nach einer unbekannteren oder vergessenen Person, die wir trotzdem anhand der speziellen Quellenlage in Hannover historisch soweit fassen konnten, dass wir darüber Einblicke in das Musikleben der Stadt erhalten würden. Es wären theoretisch einige Personen in Frage gekommen, die an verschiedenen Stellen Spuren hinterlassen haben, wie etwa Luise Boie, Charlotte Kestner oder andere Musiker aus dem Umfeld der Hofkapelle. So treten beispielsweise die beiden Hofmusiker Ernst Philipp Wilcken oder Carl Preuss an verschiedenen Stellen regelmäßig in Erscheinung, weil sie einen Musikalienhandel führten und

Musik komponierten,⁶²⁸ während von Christian Ludwig Meyer, dem späteren Schlossorganisten, sogar Egodokumente, nämlich Briefe aus dem Briefwechsel mit Johann Christian Kestner, erhalten sind.⁶²⁹ Da sich unser Interesse von vornherein jedoch immer auch auf die Aktivitäten von Musikliebhabern richtete und Heinrich Raacke in diesem besonderen Kontext offenbar eine Rolle spielte, fiel unsere Wahl auf ihn.

Diese personenbezogene Herangehensweise, die ohne Egodokumente auskommt, verlassen wir in der dritten Geschichte. Dort entwickeln wir Musikgeschichten nicht mehr, indem wir inhaltliche Vorüberlegungen anstellen und die Geschichten gleichsam nach einem von Hypothesen ›vorbestimmten‹ Rahmen erzählen, sondern indem wir eine Quellengattung – das Intelligenzblatt der *Hannoverschen Anzeigen* – auf alles Musikalische hin filtern und auswerten. Exemplarisch werden wir gezielt an bestimmten Stellen zudem Ergänzungen vornehmen, womit wir erneut zeigen wollen, welche Rolle dem Element der Fiktion zukommt und auf welche Weise sich geschichtliche Bilder dadurch in ihrer Lückenhaftigkeit ›entlarven‹ lassen: »I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality.«⁶³⁰

628 Eine gleichsam vierte Musikgeschichte rund um Wilcken und Preuss ist nachzulesen unter Acquavella-Rauch Mücke Residenzen, S. 208–212.

629 Alfred Schröcker wertete den Briefwechsel erstmals aus: ders., »In der Zärtlichkeit«. *Aus der Jugend des hannoverschen Schlossorganisten Christian Ludwig Meyer (1736–1790)*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 66 (2012), S. 119–137. Dabei orientierte er sich immer wieder an Sievers *Musik in Hannover*, ohne jedoch sämtliche Befunde anhand anderer Quellen, beispielsweise seine Besoldung anhand der Kammerrechnungen, zu verifizieren.

630 James Joyce in einem Gespräch über *Ulysses*, in: Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford 1966, S. 535, zitiert nach Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972, S. 302.

Geschichte 1: Eine Person und ein Ort – Heinrich Raacke und sein Konzertsaal

Die erste Geschichte dreht sich auf den folgenden Seiten exemplarisch um eine Person, die in das musikalische Geschehen der Stadt Hannover in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktiv einbezogen war und die mit den sogenannten musikalischen Liebhaberkreisen in Verbindung stand, sowie um einen Ort, an dem musikalisches Leben in vielfältiger Form stattfand. Wie wir gerade schon erwähnten, gehört der von uns für diese Geschichte ausgewählte Hofmusiker Heinrich Raacke⁶³¹ zu den vergessenen Musikern, die zwar ihr Leben lang musizierten, Musik rezipierten, organisierten, das Musikleben in ihrer Umgebung prägten und vieles mehr, von denen aber nicht mehr bekannt ist, ob sie eine besondere musikalische Tradition begründeten, musikalische Kompositionen anfertigten oder musikbezogene Korrespondenzen – d. h. Kommunikation über Musik – führten, was ihnen einen Platz in der Musikgeschichtsschreibung der nachfolgenden Jahre gesichert hätte.⁶³²

Als Mitglied der Hofkapelle war Raacke in erster Linie eingebunden in die musikalischen Ereignisse bei Hof, auf die wir im Folgenden daher auch ein wenig näher eingehen werden. Gleichzeitig war Raacke eine der wenigen namentlich ermittelbaren Personen in Hannover, die mit amateurmusikalischen Aktivitäten zu tun hatten. Er hatte in seinem Haus einen Konzertsaal eingerichtet, in

631 In den unterschiedlichen Quellen haben wir mehrere Schreibweisen seines Namens gefunden: Raacke, Raake, Racke und Rake; wir richten uns nach den Eintragungen im Bürgereidbuch und im kurhannoverschen Staatskalender; vgl. D-HVsta NAB 8322, S. 229^v sowie den kurhannoverschen Staatskalender beispielsweise der Jahre 1759, 1763 und 1764 (Matthias Rohlf's (Hg.), *Siebenfacher Königl. Groß-Britannisch und Churfürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Staatskalender [...] aufs Jahr 1759 [...]*, Lauenburg [1759] (= Staatskalender 1759), S. 21; ebd. 1763 (= Staatskalender 1763), S. 25; ebd. 1764 (= Staatskalender 1764), S. 27); damit unterscheiden wir uns bewusst z. B. von Sievers Musikgeschichte, von Wulf Konold, *Die Hannoversche Hofkapelle von den Anfängen bis in die Napoleonische Zeit 1636 bis 1815*, in: *Das Niedersächsische Staatstheater Hannover. 1636 bis 1986*, hrsg. vom Niedersächsischen Staatstheater Hannover, Redaktion Wulf Konold, Hannover 1986, S. 9–34 (= Konold Hofkapelle); 28–32 oder von Hans Schrewe und Friedrich Schmidt, *Das Historische Mitgliederverzeichnis des Niedersächsischen Staatstheaterorchesters 1636–1986*, in: ebd., S. 171–218 (= Schrewe Schmidt Mitgliederverzeichnis); 177, die die Schreibweise ›Rake‹ verwenden.

632 Wäre Charles Burney eher, Anfang der 1760er Jahre, nach Hannover gekommen und hätte Raacke getroffen, würden wir uns heute vielleicht auf andere Art und Weise mit letzterem und der Musikkultur Hannovers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigen.

dem verschiedene Arten von musikalischen Veranstaltungen, wie z. B. Konzerte durchreisender Musiker*innen, Benefizkonzerte, Proben und Übungs- bzw. Konzertabende von Amateuren, stattfanden, die er in den *Hannoverschen Anzeigen* bewarb. Person und Ort dieser Geschichte sind eng miteinander verknüpft und eignen sich daher besonders als Zentrum der folgenden Darstellung – der in der zweiten Erzählung behandelte Zeitraum 1750 bis 1789 wird hierbei in Abhängigkeit von Raackes Tod im Juli 1772 noch weiter eingegrenzt.⁶³³

Raackes musikalischer Alltag spielte sich zwischen 1750 und 1772 vor allem in der Altstadt Hannovers sowie – etwas weniger – in der im 17. Jahrhundert entstandenen Calenberger Neustadt ab. Beide Städte – die Neustadt blieb bis 1824 formell als sogenannte ›Kleine Stadt‹ unabhängig – zählten um die Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen zwischen 15.500 und 18.000 Einwohner⁶³⁴ und unterschieden sich voneinander vor allem in der wirtschaftlichen Struktur:

633 Vgl. folgende Einträge in den Kirchenbüchern der Schlosskirche: »Raake den 29 Jul., Abends zwischen 10 u. 11 Uhr starb der Königl. Hofmusicus, Heinrich Raake, alt 58 Jahre 10 Tage, ward begraben auf dem Altstädter Kirchhofe den 3ten Aug« (Hannover Kirchenbuchamt, Schlosskirche Kirchenbuch 1749–1797, Mikrofiche 3 (= Kirchenbuch Schlosskirche), S. 95^v), und der Marktkirche: »1772 Heinrich Ra[a]lke Begräbnis am 29. Juli 1772 Herr Hofmusicus Racke, 60 Jahr« (Hannover Kirchenbuchamt, Marktkirche Kirchenbuch 1735–1773, Mikrofiche 10, Catalogus Defunctorum (= Kirchenbuch Marktkirche), S. 373^v).

634 In der Literatur variieren die Angaben zwischen 11.000 und 14.000 für 1735 (vgl. z. B. Torsten Riotte, *Transfer durch Personalunion: Großbritannien-Hannover 1714–1837*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012, Textabschnitt 9); für die Jahrhundertmitte vgl. Joachim Lampe, *Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover. Die Lebenskreise der höheren Beamten an den kurhannoverschen Zentral- und Höheren Behörden 1714–1760*, 2 Bde., Göttingen 1963 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 24/2,1) (= Lampe Aristokratie), Bd. 1, 2. Teil: Der Hofadel, Fußnote 37, S. 104; Gerhard Richter, *Der Gartenfriedhof in Hannover*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 38 (1984), S. 53–76; 57; sowie O[skar] Ulrich, *Bevölkerungsstatistik und Gesundheitsverhältnisse*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* (1930/31), S. 231–236; Fußnote 1, S. 232. Lampe und Richter beziehen sich auf Ulrich, der wiederum den Artikel o. A., *Vergleichung der Bevölkerung der Braunschweig. Lüneburgischen Churlande in den Jahren 1735. 1740. 1755. und 1766.*, in: *Neues Göttingisches historisches Magazin* 1 (1792), S. 766ff. (= Bevölkerung Churlande 1792) als Quelle angibt. Dort werden für das Jahr 1755 17.432 und für das Jahr 1766 15.446 Einwohner für die Alt- und Neustadt Hannovers genannt, der Bevölkerungsschwund wird auf den Siebenjährigen Krieg zurückgeführt (s. ebd., S. 768). Das ›Neue Göttingische historische Magazin‹ ist einsehbar unter http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/1923581/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019).

Die Altstadt beherbergte ein differenziertes, leistungsfähiges, traditionell in Zünften (Gilden, Innungen) genossenschaftlich organisiertes Handwerk, in dem alle wichtigen Berufe und auch Spezialproduktionen vertreten waren. Hier machte sich die Nachfrage der Hofhaltung und der Hofgesellschaft bemerkbar. Sie darf allerdings nicht überschätzt werden, denn ein Teil des Luxusbedarfs kam aus dem Ausland. Ein anderer Teil wurde von den Handwerkern der Neustadt befriedigt, die als vom Kurfürsten privilegierte Freimeister außerhalb des zünftigen Verbandes standen.⁶³⁵

Die Stadt war gut ausgebaut und verfügte über gepflasterte Straßen, die 1737/38 unter Bürgermeister Christian Ulrich Gruben, der durch seine zahlreichen städtebaulichen Maßnahmen die hannoversche Infrastruktur maßgeblich geprägt hatte,⁶³⁶ erneuert worden waren. Dennoch war es bis ins 19. Jahrhundert für Personen aus wohlhabenden Kreisen üblich, sich in Sänften tragen oder in Kutschen fahren zu lassen,⁶³⁷ wodurch sie sich vom urbanen Trubel distanzieren konnten. Politisch gesehen war Hannover zwar eine ›verlorene Residenz‹, dennoch florierte das wirtschaftliche und kulturelle Leben weiterhin – wenn auch auf andere Weise und gerade in Bezug auf die Musikkultur ganz anders als dies bisher in Teilen der Forschung dargestellt wurde. Der kurhannoverschen Hofkapelle kam dabei eine seit dem 17. Jahrhundert nahezu unveränderte Bedeutung zu und so war sie auch für Raacke einer der wesentlichen Bezugspunkte seines musikkulturellen Wirkens.

Exkurs: Konstruierte Musikgeschichte in Hannover

Bevor wir tiefer in unsere erste Geschichte ›eintauchen‹, wollen wir anhand eines Beispiels in einem kurzen Exkurs zum hannoverschen Hoforchester in der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigen, auf welche Weise Musikgeschichten unter

635 Karl Heinrich Kaufhold, *Die Wirtschaft im Kurfürstentum Hannover am Anfang des 18. Jahrhunderts*, in: *Hannover und die englische Revolution*, hrsg. von Heide Barmeyer, Bielefeld 2005 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 19), S. 19–31; 21.

636 Vgl. u. a. Henning Rischbieter, *Hannoversches Lesebuch oder: Was in Hannover und über Hannover geschrieben, gedruckt und gelesen wurde*, 2 Bde., Velber 1975 (= Rischbieter Lesebuch), 1. Band 1650–1850, S. 64–74.

637 Vgl. z. B. den Brief des Hofrats und königlichen Leibarztes Johann Georg Zimmermanns an den Ratsherrn Schmid in Brugg, Hannover, 25. November 1769: »[I]ch bin des Morgens – ein paar Dutzend Oerter ausgenommen – so weise und so ernsthaft als ein Schultheiß in Brugg; [...] ich bin schlecht gekleidet, trage meinen Hut auf dem Kopfe und mache mit nichts den geringsten Staat als mit meiner portechaise, die auswendig etwas vergoldet und inwendig mit rothem Sammet ausgeschlagen ist.«; Eduard Bodemann, *Johann Georg Zimmermann. Sein Leben und bisher ungedruckte Briefe an denselben* [...], Hannover 1878 (= Bodemann Zimmermann), S. 58.

dem Anstrich wissenschaftlicher Objektivität konstruiert werden können. In der Literatur lässt sich anhand einer Überlieferungslinie rekonstruieren, wie ›die‹ Geschichte der kurhannoverschen Hofkapelle festgeschrieben wurde, indem Forscher-Autoren – die zumindest z. T. eigentlich lediglich als Autoren handelten – die Aussagen anderer mehr oder weniger ungeprüft übernahmen. Am einen Ende dieser Linie steht die bereits in einem Teil zitierte Charakterisierung Axel Fischers im Hannover-Artikel der MGG:

In *Act of Settlement* von 1701 war dem Haus Hannover die Anwartschaft auf die englische Thronfolge zugefallen, so daß Kurfürst Georg Ludwig 1714 als Georg I. König von Großbritannien wurde (Personalunion bis zum Tod Wilhelm IV. 1837). Die Abwesenheit der Regenten in den ›vakanten Residenzjahren‹ 1714–1814 führte am hannoverschen Hof zu einer kulturellen Stagnation. Die Hofkapelle wurde zwar aufrechterhalten, verlor jedoch bald den Anschluß an die allgemeine musikalische Entwicklung. Die Position des Hofkapellmeisters blieb seit 1713 unbesetzt, die künstlerische Leitung oblag dem *Maestro dei Concerti*, der fortan aus den eigenen Reihen gestellt wurde. [...] 1772 zählte die Kapelle 20 Mitglieder, unter ihnen die Violinisten Jacob, Alexander und Dietrich Herschel; dazu wurden bei Bedarf weitere Bläser und Pauker aus den Militärkapellen der Garnison hinzugezogen.⁶³⁸

Axel Fischer stellt die Situation der hannoverschen Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als kritisch und in Ermangelung fähiger bedeutender Musiker als wenig leistungsfähig dar. Wie wir nachfolgend erläutern werden, stützte er diese Zusammenfassung jedoch nicht auf Fakten und verzichtete anscheinend auch darauf, die bis dahin verfasste Literatur anhand der noch vorhandenen Quellen zu überprüfen. Auch entschied er sich offenbar dafür, anstatt sich auf die zum Erscheinungszeitraum aktuellste Literatur, nämlich auf die beiden Bände von Heinrich Sievers Musikgeschichte aus den Jahren 1979 und 1984,⁶³⁹ zu stützen, lieber gleichsam eine ›Abkürzung‹ zu nehmen. Dafür wählte er einen Text von Wulf Konold aus dem Jahr 1986,⁶⁴⁰ Sievers' deutlich überschaubarer verfasstes Buch *Die Musik in Hannover* von 1961⁶⁴¹ sowie die 1971, in der ersten Auflage schon 1957 erschienene Darstellung von Hans Schrewe und Friedrich Schmidt ›Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover‹⁶⁴²

638 MGG Hannover, S. 29.

639 Sievers Musikgeschichte.

640 Vgl. Konold Hofkapelle.

641 Sievers Musik in Hannover, siehe Fußnote 604.

642 Hans Schrewe und Friedrich Schmidt, *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover. Seine Geschichte und seine Mitglieder 1636–1971*, Hannover ²[1972] (= Schrewe Schmidt Orchester 2); insb. S. 13ff.; die erste Auflage erschien unter dem Titel *Das*

und übernahm von diesen neben dem generellen Duktus und der Grundaussage auch bestimmte Details.

So fasste Wulf Konold die Geschichte der Hofkapelle pauschal – und wesentlich ausführlicher als Fischer – wie folgt zusammen:

Nicht nur der schnelle Abgang des gerade eben engagierten Kapellmeisters [Händel 1712; Anm. d. Autorin] bildete einen Einschnitt in der Geschichte der Hofkapelle; zwei Jahre später gab es [...] eine weitaus gravierendere Änderung: [...] Kurfürst Georg Ludwig [wurde] als Georg I. englischer König und übersiedelte 1714 mit einem Teil des Hofes nach London. In Hannover blieb ein kleiner Hofstaat bestehen, und die unverändert weiterbestehende Kapelle versah auch weiterhin ihren Dienst, aber da das unmittelbare Interesse des musikliebenden Herrschers fehlte, versiegte auch der Anreiz zu außergewöhnlichen künstlerischen Leistungen. Zudem begann man die Mittel für die Kapelle zu reduzieren: nach dem Weggang Händels und Farinellis berief man keinen neuen Kapellmeister, [...]. Die Hofkapelle, die seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts, nachdem die Spieler von Violen und Lauten ausgeschieden waren, sich als früh klassisches Streichorchester samt Cembalo, Oboen und Fagotten präsentierte, geriet mangels äußerer Anregung und mangels eines befähigten Leiters mehr und mehr in eine routinierte Mittelmäßigkeit: man gab zweimal in der Woche für den ›Rest-Hofstaat‹ Konzert, spielte außerdem bei Besuchen fremder Fürstlichkeiten, bei Hoffesten und die Zwischenmusiken in Schauspielaufführungen – im ganzen 18. Jahrhundert weiß kein Chronist oder Musikhistoriker etwas Besonderes über die hannoversche Hofkapelle zu vermelden, die zunehmend von den neuen, hochvirtuosen Ensembles in Mannheim und München, in Dresden, Stuttgart und Berlin überflügelt wird. In dem Maße jedoch, in dem die Anforderungen an die Kapelle von offizieller Seite geringer wurden, sparte man auch Mittel ein, indem man durch Pensionierung oder Tod ausscheidende Mitglieder nicht mehr ersetzte; so kam eine zunehmende Überalterung der Kapellmitglieder hinzu, die auch nicht dazu beitrug, daß es in stilistischer Hinsicht ›frischen Wind‹ gegeben hätte.⁶⁴³

Fischers Ausführungen wirken gleichsam wie eine Kurzform dieses Texts von Konold mit ähnlichem Aufbau. Das fehlende Detail rund um den Einsatz von Militärmusikern finden wir in den Darstellungen von Schrewe und Schmidt, zu denen auch Konolds Schrift eine deutliche Nähe aufweist, weshalb auch nicht genau festgestellt werden kann, auf welche Vorlage Fischer sich letztendlich stützte:

Hannoversche Hof- und Opernorchester und seine Mitglieder, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 11 (1958), Heft 1/2, S. 1–93 (= Schrewe Schmidt Orchester 1).

643 Konold Hofkapelle, S. 28.

Das Jahr 1714 brachte ein politisches Ereignis, das für die Hofkapelle von folgenschwerer Bedeutung sein sollte. Kurfürst Georg Ludwig wurde König von England und siedelte mit einem Teil des Hofes nach London über. In Hannover blieb wohl ein Hofstaat bestehen, die Kapelle versah auch nach wie vor ihren Dienst bei den Hofkonzerten, aber das unmittelbare Interesse des musikliebenden Herrschers fehlte und damit der ständige Anreiz, den künstlerischen Leistungsstand zu erhalten und zu steigern: Auch wurde nach dem Abgang Händels und Farinellis kein überragender Musiker mehr zur Leitung der Kapelle berufen; es wurden dafür keine Mittel bewilligt. Die nachfolgenden Konzertmeister gingen aus der Kapelle selbst hervor, in welcher sie durch jahrzehntelangen Dienst die zur Direktion notwendige Routine erworben hatten. [...] Aus Gewohnheit blieben sie bei der alten Form und Besetzung und verabsäumten es, die Kapelle instrumental zu ergänzen und im Sinne der frühklassischen Symphonik umzubilden. [...] Es hätte nur einer Ergänzung von 6 Bläsern, einer Flöte, einer Oboe, zwei Trompeten, zwei Hörnern und einer Pauke bedurft, um das Orchester für die frühklassische Symphonie Haydns und Mozarts und die Ouvertüren Glucks spielfähig zu machen. Es geschah aber nichts. Hannover nahm an der allgemeinen Entwicklung nicht teil und wurde von den Hofkapellen in Berlin, Wien, Dresden, Mannheim und Stuttgart überflügelt. In dem Jahrhundert von 1714 bis 1814 meldet kein Chronist oder Musikhistoriker etwas Rühmenswertes von der hannoverschen Hofkapelle. Lediglich die Kammerrechnungen und einige Akten bezeugen ihr Dasein. [...] Für die fehlenden Bläser stellten die Militärkapellen gelegentlich Aushilfen. Das wurde seit 1773 zur Regel, als reisende Schauspielergesellschaften alljährlich Singspiele und Opern im großen und kleinen Schloßtheater zu spielen begannen.⁶⁴⁴

Die Nähe dieser Ausführungen zu Fischers und Konolds Formulierungen liegt auf der Hand, streckenweise handelt es sich sogar um derart genaue Übernahmen ohne Quellenangaben, dass sogar von einem Plagiierten Konolds gesprochen werden kann.⁶⁴⁵ Nicht viel anders gestaltet sich das Verhältnis zu Sievers' Text, insbesondere an diesen drei Stellen:

1. »Daß im übrigen der Aufschwung des hannoverschen Musiklebens nur in engster Beziehung zum welfischen Hofe gesehen werden kann, hat bereits Georg Fischer nachdrücklich betont. [...] Die Blütezeit des höfischen Musiklebens in Hannover-Herrenhausen beginnt etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Sie erlischt bereits nach kurzer aber farbkraftiger Blüte im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts.

644 Schrewe Schmidt Orchester 2, S. 13ff.; der Text befindet sich in der ersten Auflage wörtlich auf folgenden Seiten: Schrewe Schmidt Orchester 1, S. 9ff.

645 Dies verwundert umso mehr, als dass Konold in der ersten Anmerkung seines Textes angekündigt hatte, dass er sich auf die aktuellste Literatur beziehen würde, die ihm 1986 zur Verfügung stand, was die beiden Bände von Sievers' Musikgeschichte hätten sein müssen; vgl. Konold Hofkapelle, S. 34.

Politische und allgemein kulturelle Umstände prägten für die Folgezeit, bis zum 19. Jahrhundert, nur ein verschwommenes musikalisches Bild; es wird zudem von mancherlei Zufälligkeiten bestimmt.«⁶⁴⁶

2. »Nach dem Tode Venturinis übernimmt der Hannoveraner Joh. Balthasar Lutter die Hofkapelle. Er führt sie bis 1757, dann folgt der Violist Joh. Heinrich Preuß, der sein Amt bis 1764 behält. Wenig ist über die Leistungsfähigkeit der Hofkapelle in jenen Jahrzehnten zu sagen. Man wird sich mit der Mittelmäßigkeit begnügt haben, zumal auch die allgemeine Stilentwicklung in der Musik bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts keine klare Linie erkennen läßt. Die französischen und italienischen Instrumentalformen aus der Zeit um 1700 behalten weiterhin ihre Gültigkeit. Die neuen Einflüsse der ›Mannheimer‹, die schon in den vierziger Jahren wirksam wurden, erreichen Hannover erst sehr spät. 1765 wurde Jean Baptiste Vezin die Leitung der Hofkapelle übertragen. Er war ein ausgezeichnete Geiger, der bei seinem Vater Pierre Vezin in Hannover studiert hatte, dann aber in Mailand, Turin und London seine Kenntnisse erweiterte. Bei seinem Amtsantritt bestand die Hofkapelle aus zwanzig Orchestermitgliedern, die durch Dienst keineswegs überlastet waren. Die Kapelle gab im Winter zweimal in der Woche Konzerte und hatte bei den Theater Vorstellungen mitzuwirken.«⁶⁴⁷
3. »Der Tiefstand des hannoverschen Musiklebens wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas durch die Wanderbühnen aufgehellt, die in fast allen niedersächsischen Städten nachweisbar sind. Schoenemann, Ackermann, Seyler und andere, weniger bekannte Ensembles führten Singspiele und Opern auf. Den Orchesterpart übertrug man bei solchen Veranstaltungen durchweg den Mitgliedern der Hofkapelle, die im übrigen ein kümmerliches Altersdasein fristeten. Ihre künstlerische Leistungsfähigkeit soll ziemlich gering gewesen sein.«⁶⁴⁸

Auch bei diesen Passagen ist die Nähe zu Fischer und Konold ebenso deutlich erkennbar wie davon ausgegangen werden kann, dass Sievers die erste Auflage von Schrewe und Schmidts Text zur Kenntnis genommen haben wird, obwohl er sie nicht in seinem Literaturverzeichnis aufführt.⁶⁴⁹ Während Sievers aus der Abfolge der Konzertmeister, dem Fehlen großer Namen – also

646 Sievers Musik in Hannover, S. 7f.

647 Ebd., S. 64f.

648 Ebd., S. 68.

649 Vgl. Sievers Musik in Hannover, S. 125ff. Das mutet umso seltsamer an, als Sievers am Ende der Ausführungen ein Mitgliederverzeichnis der »Mitglieder des hannoverschen Hof- und Opernorchesters 1636–1961« (ebd., S. 129) anfügt und Schrewe und Schmidt als Autoren nennt. In Sievers Nachlass befindet sich denn auch eine nicht genau zuordenbare Kopie des Schrewe/Schmidt Textes, vgl. D-HVI Nachlass Sievers, Kiste 5, Karton 3.

bedeutender Musiker – und einer angeblich geringen Zahl an Verpflichtungen noch ehervorsichtig eine hypothetische ›Mittelmäßigkeit‹ des Orchesters ableitete, konstatieren Schrewe und Schmidt sowie Konold der Kapelle eine gewisse Rückständigkeit, Konold greift Sievers sogar direkt auf und übernimmt die ›Mittelmäßigkeit‹ unreflektiert. Bei Axel Fischer wird daraus dann nicht nur, dass die Hofkapelle »bald den Anschluß an die allgemeine musikalische Entwicklung [verlor]«,⁶⁵⁰ sondern sogar, dass es »am hannoverschen Hof zu einer kulturellen Stagnation«⁶⁵¹ kam. Diese und weitere grundsätzliche Aussagen zur Auftrittsroutine, Besetzung und musikgeschichtlichen Bedeutung der kurhannoverschen Hofkapelle werden in allen vier Darstellungen nicht über Quellenangaben gestützt. Vielmehr mutet es so an, als ob alleine die Fakten, dass Hannover als ›verlorene Residenz‹ angesehen wurde und keine überregional bedeutenden Persönlichkeiten oder Kompositionen, die in den Kanon aufgenommen wurden, ›hervorgebracht‹ hatte, ausreichen können, um ein abwertendes Bild nicht nur über die Hofkapelle, sondern über das gesamte Musikleben in Hannover zu zeichnen.

Diese geschichtliche Konstruktion weist nicht ohne Grund eine strukturelle Nähe zu Geschichtsbildern des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf, basieren doch alle vier Schriften mehr oder weniger direkt auf einem Ausgangstext, der in genau jener Zeit entstanden war und der über weite Strecken wie ein Musterbeispiel einer ›Musikgeschichte der großen Männer‹ erscheint: Georg Fischer verfasste 1899 mit *Opern und Concerte im Ho heater zu Hannover bis 1866* die erste Musikgeschichte, die das dortige musikalische Geschehen für einen Zeitraum von rund 200 Jahren abdeckte. Mit dem seinem Buch vorangestellten Motto, »Für Hannoversche Musikfreunde von einem Dilettanten«,⁶⁵² stellte er seinen eigenen Status als nicht-professioneller Forscher-Autor offen voran, womit er sich strategisch gleich zu Beginn etwaiger zu erwartender wissenschaftlicher Kritik entzieht. Zu erwarten wäre diese z. B. in Bezug auf musikgeschichtliche Einordnungen oder fehlende detaillierte Quellenangaben gewesen, obwohl Fischer offenbar sämtliche in den hannoverschen Archiven vorhandene Quellen einsah.⁶⁵³ Die Strategie, ein Buch für musikinteressierte

650 MGG Hannover, S. 29.

651 Ebd.

652 Georg Fischer, *Opern und Konzerte im Ho heater zu Hannover bis 1866*, Hannover – Leipzig 1899 (= Fischer Opern), S. [III].

653 Vgl. »Für die Arbeit wurde die Benutzung der Acten des Königl. Hoftheaters, des Königl. Staatsarchivs, der Königl. öffentl. Bibliothek und des ehemaligen Königl. hannoverschen Oberhofmarschallamtes gütigst gestattet.«; Fischer Hannover, S. 1.

Leser*innen zu schreiben, ging auf und das Buch erwies sich als derart erfolgreich, dass Fischer vier Jahre später mit *Musik in Hannover* eine zweite überarbeitete Auflage vorlegte, die für die Musikgeschichtsschreibung Hannovers eine maßgebliche Rolle spielen sollte. Da vor allem der im heutigen Hauptstaatsarchiv Hannover lagernde Aktenbestand, aber auch weitere Quellen, entweder 1943 bei der Bombardierung Hannovers verbrannten oder 1947 bei dem großen Leinehochwasser verloren gingen, erhielten Georg Fischers Studien für die Nachkriegszeit eine Art Quellenstatus mit einem hohen Maß an Autorität, der in der über einen Zeitraum von rund 90 Jahren kolportierten Geschichtskonstruktion der vier zitierten Publikationen sichtbar wird. Offenbar in weiten Teilen unbesehen wurden Fischers zentrale Bewertungen übernommen und zur Grundlage der Sicht auf eine Musikgeschichte Hannovers im 18. Jahrhundert:

1. »Hannover war eine Provinzialstadt geworden. Zwar wurden der ganze Hofstaat, die Hoffeste wie bisher beibehalten, auch französische Comödie unter de Chateauneuf weiter gespielt. Sein Sohn als Nachfolger schwang noch im Jahre 1732 das Scepter. Die Musik verfiel, da jede Anregung fehlte und die zünftig betriebene Stadtmusik ohne Bedeutung war.«⁶⁵⁴
2. »Nach dem Abgang von Händel und Farinelli war kein Musiker von Bedeutung mehr vorhanden; die Capelle war alt geworden, und es herrschte eine musikalische Oede.«⁶⁵⁵

Derartige Aussagen Fischers hatten offenbar eine große Wirkmacht und prägten das Denken in genannter Überlieferungslinie weit mehr als seine anderen Darstellungen z. B. im zweiten Kapitel seines Buches, wo er diese abwertenden Urteile relativierte und die musikalischen Aktivitäten der Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschrieb.⁶⁵⁶ Es scheint bezeichnend, dass Schrewe/Schmidt (1957/71), Sievers (1961), Konold (1986) und (Axel) Fischer (1996) hierauf kaum eingingen, sondern vielmehr einfach einige Fakten übernahmen und die Geschichte von Hannovers mangelnder musikalischer Bedeutung für den besagten Zeitraum fortschrieben. Ende der 1970er Jahre löste sich Sievers zwar mit seiner *Hannoverschen Musikgeschichte* aus diesem Überlieferungsstrang und zeichnete ein weitaus detaillierteres – und historisch adäquateres – Bild, wurde aber eben in mancher Hinsicht nur

654 Fischer Hannover, S. 32.

655 Ebd., S. 33.

656 Vgl. z. B. Fischer Hannover, S. 55–59.

bedingt rezipiert.⁶⁵⁷ Dass auch Sievers dabei wieder auf Fischers Buch zurückgriff, verwundert angesichts der allgemeinen Quellen- und Forschungssituation mit einer Vielzahl verlorengegangener Spuren sicher nicht weiter.

Dieser Exkurs konnte uns strukturell anhand eines Beispiels zeigen, wie Geschichten konstruiert und fixiert werden können, wenn Forscher-Autoren wie Schrewe/Schmidt, Sievers, Konold und (Axel) Fischer nicht eigene Wege der Reflexion und des Überprüfens von ›Forschung‹ einschlagen, sondern eine bestimmte Lesart einer ›Hauptquelle‹ – nämlich (Georg) Fischer – übernehmen. Wir konnten dabei ein Muster von Geschichtsfortschreibung kenntlich machen, ohne bisher selbst konkret die inhaltlichen Angaben zu überprüfen und zu korrigieren. Dies soll nachfolgend durch eine Untersuchung der überlieferten Quellen, durch ihre Analyse und das Verfassen einer bzw. mehrerer neuer Musikgeschichten geschehen.

Wir verfolgen diesen Ansatz im Rahmen des durch diesen Einschub unterbrochenen mikro- oder individualgeschichtlichen Ansatzes rund um ›Hannover und seine vergessenen Musiker‹, wo wir verdeutlichen wollen, auf welcher unterschiedlichen Art und Weise ein »Tableau[...] des dortigen musikkulturellen Lebens«⁶⁵⁸ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umrissen werden kann. Um musikwissenschaftliches bzw. musikgeschichtliches Interesse rund um Musik, Musikleben oder musikalisches Leben zu wecken, sollte es keiner ›Nobilitierungsstrategien‹ mehr bedürfen. Auch sollte es inzwischen – zwanzig Jahre nach Smalls Buch über *musicking* und vierzehn Jahre nach Anselm Gerhards Gedanken – nicht mehr auf die Zuordenbarkeit eines Phänomens zu einem der vielen Kanons ankommen,⁶⁵⁹ sondern vielmehr darauf, Musiken, musikalisches Handeln und Musikleben ebenso als Teil verschiedenster Facetten von kulturellem und gesellschaftlichem Leben zu verstehen wie andere Aspekte menschlichen Lebens und Handelns in der Vergangenheit.

Hofmusiker und Hofkapelle – Musik, Hof und Stadt

War die Situation der Hofkapelle wirklich derart desolat, wie Fischer et al. uns Leser*innen glauben machen wollen? Hatte Raacke Zeit seines Lebens als Hofmusiker doch eher Routinedienste beim Musizieren zu absolvieren und verfügte über viel Freizeit? All diese Fragen können wir entschieden verneinen. Während

657 Leider behielt Sievers weiterhin die Praxis bei, so gut wie keine Quellen in seinem Text anzugeben.

658 S. 174 in dieser Studie.

659 Vgl. dazu Small *Musicking*, S. 9–14, und Gerhard *Kanon*, S. 20f., 28f.

des gesamten Untersuchungszeitraums dieser Geschichte⁶⁶⁰ – 1750 bis Mitte 1772 – und darüber hinaus – bis 1789 – veränderte sich die Hofkapelle personell so gut wie gar nicht, sondern bestand kontinuierlich aus 19 bis 21 Hofmusikern, zum Vergleich: die *King's Band* von Georg III. in London bestand aus 24 Musikern.⁶⁶¹ Schied in Hannover einer der Musiker aus, so wurde – das hat Fischer zu Recht festgestellt⁶⁶² – die Besoldung auf einen Teil der übrigen Musiker umgelegt, wie die Kammerrechnungen des Kurfürstentums zeigen.⁶⁶³ Allerdings wurden nach wie vor junge Musiker eingestellt, um die Vakanzen zu besetzen⁶⁶⁴ – beispielsweise im Jahr 1764/65, als nach dem Tod dreier Hofmusiker Christian Diedrich Schlager, Christian Ludewig Meyer und Johann Gottlieb Wiele per Dekret aus London neu ernannt wurden.⁶⁶⁵

660 Neuere Einblicke in die Geschichte der Hofkapelle im 17. Jahrhundert bietet Reinmar Emans: ders., *Zwischen Hannover und Venedig. Die Hannoveraner Hofkapelle unter Antonio Sartorio*, in: *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Sabine Meine, Nicole K. Strohmann und Tobias C. Weißmann, Regensburg 2016 (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Neue Folge 15), S. 275–289.

661 Stephen Roe, *Music at the court of Georg III and Queen Charlotte*, in: *The Wisdom of Georg the Third. Papers from a Symposium at the Queen's Gallery, Buckingham Palace June 2004*, hrsg. von Jonathan Marsden, London 2005, S. 141–159; 147.

662 Fischer Hannover, S. 56.

663 Vgl. die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1788/89, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–315, das Rechnungsjahr reichte jeweils von Ostern des einen bis Ostern des folgenden Jahres; vgl. dazu auch Caroline Herschels zweite Autobiographie S. A 16f., in Michael Hoskin (Hg.), *Caroline Herschel's Autobiographies*, Cambridge 2003 (= Hoskin Autobiographies), S. 109: »[I]t was the rule to divide the sum which the deceased had above 100 thalers among the survivors; so that the newly engaged Person entered with a salary of 100 thalers and a prospect of augmentation on future vacancies.« Inwieweit Caroline Herschels Autobiographien historisch korrekt sind, können wir an dieser Stelle nicht abschließend beurteilen; bedenken sollten wir aber, dass ihre beiden Texte erst 1822 bzw. 1840 in großer Retrospektive entstanden. Allerdings können wir z. B. den Kammerrechnung des Jahres 1764/65, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 332, entnehmen, dass die neu eingestellten Musiker zwischen 48 Rt. und 120 Rt. Besoldung erhielten.

664 Konold ist diesbezüglich nicht korrekt; vgl. Konold Hofkapelle, S. 28.

665 Vgl. Kammerrechnung des Jahres 1764/65, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 331f.; zu einer Überalterung der Hofkapelle kann es also erst nach Ende des großen Untersuchungsraumes, nach den 1780er Jahren, gekommen sein; vgl. Fischer Hannover, S. 33.

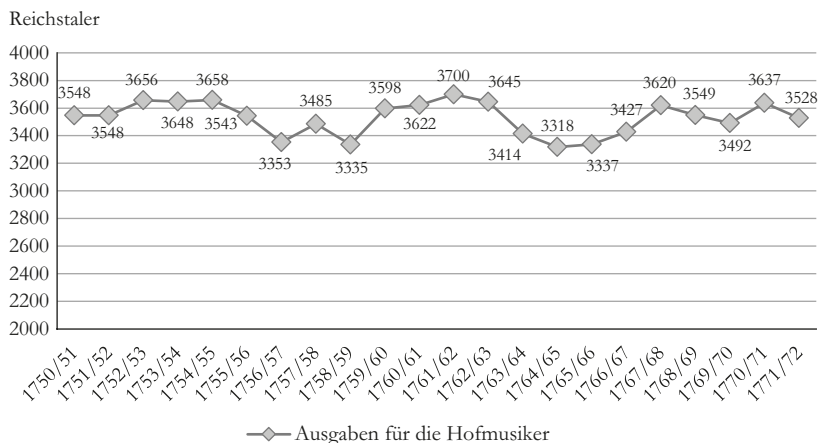


Abb. 8 Entwicklung der Ausgaben für die Hofmusiker von 1750/51 bis 1771/72⁶⁶⁶

Dementsprechend blieben auch die Ausgaben für die Hofkapelle und die Anschaffung von Musikalien auf ungefähr gleichem Niveau, was als ein ziemlich eindeutiges Indiz dafür gewertet werden kann, dass die Hofkapelle nicht vernachlässigt wurde und dem hannoverschen Hof weiterhin ein musikkulturelles Grundangebot zur Verfügung stand (vgl. Abbildung 8).

Die Besoldung der meisten Hofmusiker stieg im Laufe ihrer Dienstzeit kontinuierlich an: Raacke gehörte zu den Musikern, die zusätzlich wöchentlich neun Mariengroschen (Mgr.) Zuschuss erhielten, da sie die Verköstigung im Schloss nicht in Anspruch nahmen oder ihr Kostgeld separat ausgehandelt hatten.⁶⁶⁷ Raacke befand sich seit seinem 22. Lebensjahr⁶⁶⁸ – 1732 – in den Diensten der Hofkapelle, erwarb 1745 die Bürgerrechte der Stadt Hannover⁶⁶⁹ und war

⁶⁶⁶ Basierend auf den Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.

⁶⁶⁷ Vgl. Kammerrechnungen 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.

⁶⁶⁸ Vgl. Fußnote 633 auf S. 176.

⁶⁶⁹ Vgl. D-HVsta NAB 8322 (Bürgereidbuch), S. 229: »d. 17t. Jul. Heinrich Raacke Hof-Musicus hieselbst« sowie D-HVsta NAB 8328 (Bürgerbuch), S. 423, Eintrag vom 25. Juni 1745: »Heinrich Raake, Hofsmusicant hieselbst, gewinnet das Bürgerrecht und bezahlet davor 30 –«.

ab 1757/58 der am drittbesten bezahlte, ab 1765/66 sogar der am zweitbesten bezahlte Hofmusiker (vgl. Abbildung 8 und Tabelle 3). Wie wir aus den Autobiographien Caroline Herschels schließen können, war es an sich nicht einfach, eine derartige Stellung überhaupt zu erhalten.⁶⁷⁰ Auch Erhöhungen der Besoldung wurden oberhalb von 200 Reichstaler (Rt.) nicht einfach – z. B. proportional mit den Dienstjahren – erteilt,⁶⁷¹ sondern hingen offenbar auch mit dem individuellen Verhandlungsgeschick der Musiker zusammen:

N.B. this division was not mad[e] impartially and was of no use, but to those who were most ready at petitioning and writing memorials; and I do not remember my Brother Jacob's was increased otherwise but by an Order from the King to add 100 thalers to his Salary with a promise it should not exclude him from partaking at future divisions.⁶⁷²

Die niedrigsten Einkommen hatten neu eingestellte Musiker mit 48 oder 68 Rt. plus Livre und Kostgeld oder Verköstigung bei Hofe,⁶⁷³ wozu neben Einnahmen durch Mitwirkungen bei Theateraufführungen – aber dazu später mehr – noch folgende Zulagen kommen konnten: »War Musik bei Hofe, so bekam ein Jeder ½ Quart Wein à 3 gr., 1 Quart Bier à 5 pf. und ein Weissbrot von 14 loth; bei Comödien ein Talglicht. Das belief sich bei Anwesenheit des Königs jährlich auf 10 bis 12 Thlr.«⁶⁷⁴

670 Vgl. – wieder unter der Maßgabe eines kritischen Verständnisses – Caroline Herschels zweite Autobiographie S. A 23 bzw. Hoskin Autobiographies, S. 113.

671 So erhielt etwa Jean Baptiste Vezin, obwohl er Konzertmeister war, in den 1760er Jahren mit 215 Rt. weniger als beispielsweise Raacke. Einzelne Akten zur Bestallung der Hofmusiker haben sich leider nicht erhalten; vgl. Kammerrechnungen 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.

672 Vgl. Caroline Herschels zweite Autobiographie S. A 17 bzw. Hoskin Autobiographies, S. 109.

673 Vgl. z. B. Kammerrechnungen 1760/61, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 286, fol. 394; das widerspricht den Zahlen Fischers, der 80 Rt. als Einstellungsgehalt angab; vgl. auch Fischer Hannover, S. 33. Caroline Herschel war diesbezüglich in ihrer zweiten Autobiographie nicht ganz korrekt, da sie schreibt: »the newly engaged Person entered with a salary of 100 thalers«, vgl. S. A 16f. bzw. Hoskin Autobiographies, S. 109.

674 Fischer Hannover, S. 33; weitere Quellen dazu fehlen.

Tabelle 3 Jährliches Einkommen Heinrich Raackes als Hofmusiker 1750–1772⁶⁷⁵

1750/51	1751/52	1752/53	1753/54	1754/55	1755/56	1756/57	1757/58
150 Rt.	150 Rt.	170 Rt., 24 Mgr.	190 Rt.	190 Rt.	190 Rt.	190 Rt.	190 Rt.
1758/59	1759/60	1760/61	1761/62	1762/63	1763/64	1764/65	
215 Rt.	230 Rt.	230 Rt.	230 Rt., 23 Mgr.	235 Rt.	235 Rt.	236 Rt. 20 Mgr.	
1765/66	1766/67	1767/68	1768/69	1769/70	1770/71	1771/72	
270 Rt.	281 Rt. 6 Mgr.	285 Rt.	285 Rt.	285 Rt.	285 Rt.	285 Rt.	

Für die Musik bei Hofe wurden neben der Hofkapelle noch im Schnitt fünf Hoftrompeter und ein Hofpauker sowie vier bis sechs Trompeter und ein Pauker bei der *Garde du Corps* bestellt,⁶⁷⁶ die allerdings von den Hofmusikern stark differierende Verpflichtungen hatten und mit ihnen musikalisch nur in besonderen Aufführungssituationen zu tun hatten.⁶⁷⁷ Sie wurden vor allem im Zeremoniell und bei größeren Veranstaltungen eingesetzt und tauchen in den Kammerrechnungen sowie in den Akten des Hofmarschallamtes separat vom Orchester auf.

Zwar wurde »die Kapelle instrumental«⁶⁷⁸ in den 1750er und 1760er Jahren nicht personell durch Hinzufügen von »6 Bläsern, einer Flöte, einer Oboe, zwei Trompeten, zwei Hörnern und einer Pauke«⁶⁷⁹ verändert – wenn wir den Darstellungen in der Literatur folgen wollen –, »um das Orchester für die frühklassische Symphonie Haydns und Mozarts und die Ouvertüren Glucks spielfähig

675 Die Übersicht umfasst den Zeitraum 1750 (Beginn des Untersuchungszeitraums) und 1772 (Tod Raackes), zu der Entlohnung kamen pro Jahr 13 Rt. Kostgeld; vgl. Kammerrechnungen 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.

676 Vgl. z. B. die Eintragungen in Staatskalender 1759, S. 18.

677 Es haben sich zwar im Hauptstaatsarchiv Hannover (D-HVsa Dep. 103, XXIV Nr. 29 sowie Nr. 1555–1557) Akten erhalten, in denen es um Belange der Hoftrompeter geht, diese beinhalten aber vor allem die Themenkreise Bestellungen, Beförderungen und Verteilung der Neujahrgelder, was sich inhaltlich von unserem Interesse entfernt. Im Folgenden werden wir die Hoftrompeter und -pauker daher nur am Rande berücksichtigen.

678 Schrewe Schmidt Orchester 2, S. 13ff.

679 Ebd.

zu machen«. ⁶⁸⁰ Das war allerdings auch nur bedingt notwendig, da man sich auf anderen Wegen behalf, um aktuelles Repertoire aufführen zu können. Das Orchester umfasste laut (Georg) Fischer, der in Ermangelung des größten Teiles des Aktenbestands zur Hofkapelle heute die einzige Quelle darstellt, »4 erste und 4 zweite Geigen [...], 4 Bratschen [...], 3 Cellos [...], 1 Contrabass [...], 2 Oboes [...], 2 Fagotts«. ⁶⁸¹ In den Kammerrechnungen gibt es zudem immer wieder Hinweise darauf, dass auch andere Instrumente zum Orchester gehörten, die von den Musikern mit bedient wurden, ⁶⁸² wie beispielsweise Flöten ⁶⁸³ und ein Tasteninstrument. ⁶⁸⁴

Verschiedene Einträge in den Kammerrechnungen beweisen zudem, dass man die ›Hautboisten‹ – sprich nach damaligem hannoverschem Sprachgebrauch: Oboisten, Klarinettenisten, Fagottisten, Trompeter und Hornisten ⁶⁸⁵ – des in Hannover und Umgebung stationierten Militärs – und zwar mit Vorliebe aus dem Garderegiment und dem Regiment Prinz Carl ⁶⁸⁶ – ebenso wie die

680 Ebd.

681 Die einzige Auflistung findet sich bei Fischer, der vermutlich noch Zugang zu den entsprechenden Akten hatte: Fischer Hannover, S. 33.

682 Im Jahr erwirbt der Hof für das Orchester die ›Hautbois‹ und ›Flaute traverse‹ des verstorbenen Hofmusikers Johann Heinrich Busch; vgl. Kammerrechnungen 1761/62, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 287, fol. 393.

683 Im Jahr 1752/53 wurde eine ›Flaute traverse‹ repariert, 1756/57 wurden zwei neue Querflöten aus Paris für das Orchester angeschafft; Kammerrechnungen 1752/53, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 277, fol. 273; 1756/57 Hann. 76cA Nr. 281, fol. 258.

684 Vgl. Kammerrechnungen 1765/66, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 291, fol. 260.

685 In den Hann. Anzeigen werden bei den verschiedenen Regimentern immer wieder Musiker gesucht, anhand der Inserate wird deutlich, dass der Begriff ›Hautboisten‹ synonym für sämtliche dabei einzusetzende Bläser gebraucht wurde. Vgl. z. B. folgende Annoncen: »Unter einem sichern Dragonerregimente werden einige geschickte Hautboisten, worunter insonderheit ein guter Waldhornist, unter sehr annehmlichen Bedingungen gesucht.« (Hann. Anzeigen 21. September 1764, 76. Stück); »Bey einem Hannoverischen Infanterie-Regiment werden 4 Hautboisten gesucht, davon 2 Clari- nets und 2 Waldhörner gut zu blasen verstehen. Der Commißionair Respetino giebt weitere Nachricht.« (Hann. Anzeigen 25. April 1766, 33. Stück); »Ein Hannöversches Infanterie-Regiment in der Grafschaft Hoya sucht 2 bis 3 wohl erfahrene Hautboisten zu engagiren, worunter aber einer die Stelle eines Premiers vorzustehen vermag. Solche müssen in der Violine, Flute-Traversiere, Hautbois und Clarinetten wohl geübt seyn, und können sogleich placiret werden. Der Commissionair Respetino zeigt das Regiment und die Garnison an.« (Hann. Anzeigen 19. Dezember 1768, 102. Stück).

686 Vgl. dazu z. B. die Kammerrechnungen der Jahre 1762 bis 1772, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 288–297.

Hoftrompeter und -pauker regelmäßig zu den Aufführungen hinzuzog. Dass dies nicht immer reibungslos verlief, können wir einem Vorfall im Sommer 1770 entnehmen,⁶⁸⁷ der sich entwickelte aus einer »Beschwerde des General-Majors von Wallmoden, daß deren Hautbois bey dem Leib-Garde-Regiment nicht verstattet werden wolle, in den comedien bey Hofe, und bey sonst vorfallenden Gesellschaften, mit der Music aufzuwarten«. ⁶⁸⁸ Im Zuge der von Georg III. verlangten klärenden Schreiben u. a. des Oberhofmarschallamtes – in Person des Hofsekretärs Christian Ludwig Albrecht Patje – und des Feldmarschalls August Friedrich von Spörcken wird deutlich, dass der Einsatz von in militärischen Diensten stehenden Musikern bei Hofe einerseits regelmäßig geschah, andererseits aber auch bewusst ein Privileg und eine Zuverdienstmöglichkeit für diejenigen darstellte, die in der Garnison stationiert waren. So schlichtete Georg III. den Fall per Schreiben vom 24. August 1770, indem er die vor der Beschwerde Johann Ludwig von Wallmoden-Gimborns⁶⁸⁹ bestehenden Verhältnisse wieder herstellte. Es oblag weiterhin dem Oberhofmarschallamt, »zur Aufwartung mit der Music bei Hoff-Bällen diejenige Bande von Hautbois zu nehmen, welche daßelbe gut findet«, ⁶⁹⁰ während

in den Comoedien bei Hofe, wobei die Music eigentlich Unserem Hoff-Orchestre obliegt, und es nicht auf eine gantze Bande Musicanten, sondern nur auf nach Erforderniß auf einige Leute zu den starcken Blaß-Instrumenten,⁶⁹¹ die beim Orchestre nicht allemahl vorhanden sind, ankomt, dem ConcertMeister überlaßen werde, solche unter Genehmigung des dem Orchestre vorgesetzten Cämmerers zu wählen.⁶⁹²

Die Musiker der Leibgarde sollten ferner kein zusätzliches Privileg erhalten, um sich mit an der »Music bei sonst vorfallenden Gesellschaften und Zusammenkünften in der Stadt Hannover«⁶⁹³ zu beteiligen, dieses blieb den »Hautbois von der Garnison«⁶⁹⁴ vorbehalten – zu denen zeitweise auch Mitglieder der Familie

687 D-HVsa Dep. 103, XXIV Nr. 29.

688 Ebd., Beschriftung auf dem Aktendeckel.

689 Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn (1736–1811) war der illegitime Sohn Georgs II. mit seiner Mätresse Amalie Sophie von Wallmoden, Countess of Yarmouth, also der Halbonkel Georgs III.

690 D-HVsa Dep. 103, XXIV Nr. 29, S. 29^v.

691 Laut Entwurf des Berichts an Georg III. der Geheimen Räte vom 3. August 1770 (D-HVsa Dep. 103, XXIV Nr. 29, S. 25^r–28^v) gehören »zu den starcken Blase-Instrumenten, namlich zu den Trompeten, Waldhörnern, und Clarinetten« (S. 26^r).

692 D-HVsa Dep. 103, XXIV Nr. 29, S. 29^v.

693 Ebd.

694 Ebd., S. 30^r.

Herschel zählten.⁶⁹⁵ Das Beispiel zeigt uns nicht nur, wie der König am Erhalt bestehender Strukturen des von ihm nicht mehr besuchten Hofes in der ›verlorenen Residenz‹ Hannover mitwirkte, sondern auch, wie die administrativen Schritte den musikalischen Notwendigkeiten beispielsweise in Besetzungsfragen flexibel angepasst wurden, um ein für alle Beteiligten möglichst befriedigendes Ergebnis zu erhalten.

Dazu gehörte auch, dass man sehr darauf bedacht war, die Instrumente intakt zu halten,⁶⁹⁶ gegebenenfalls neue zu erwerben⁶⁹⁷ und neue Musikalien zu beschaffen. Regelmäßig wurden Musiker für Kopierarbeiten bezahlt oder Noten aus England herübergebracht, die leider nur in ein paar Fällen genauer bezeichnet wurden: Im Jahr 1751/52 wurden die beiden Opern *Angelica e Medoro*⁶⁹⁸ und *Mithritate*⁶⁹⁹ sowie ›6 Symphonien‹ abgeschrieben, ein Jahr später kamen weitere zwölf und 1762 noch einmal zwei neue Symphonien hinzu.⁷⁰⁰ Im Jahr 1768 bewilligte Georg III. 100 Rt. jährlich »zu beständiger Unterhaltung guter Music bey hiesigem Orchestre [...] für nötige Copialien«,⁷⁰¹ woraus auf ein durchaus weiterhin vorhandenes Interesse des Königs am Fortbestand musikkulturellen Lebens am hannoverschen Hof geschlossen werden kann, auch wenn wahrscheinlich der Impuls über den für das Orchester – und in der Folge auch für diesbezügliche finanzielle

695 Vgl. dazu Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 360.

696 Die silbernen Trompeten der Hoftrompeter waren nach dem Ableben gegen 30 Rt. an den Hof zurückzugeben, die Listen für den Zeitraum 1750 bis 1853 sind in D-HVsa Dep. 103, XXIV Nr. 1557 erhalten.

697 Vgl. Kammerrechnungen 1766/67, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 292, fol. 267.

698 Da es sich bei *Angelica e Medoro* nicht nur um ein Metastasianisches Libretto handelt, sondern auch noch weitere Libretti etwa von Andrea Salvadori, Leopoldo de Villati und Carlo Vedova existieren und kein Komponist angegeben wurde, lässt sich nicht näher eingrenzen, um welche Vertonung es sich gehandelt haben mag; vgl. den Eintrag im Ergänzungsband ›Indice – Repertorio‹ in der *Enciclopedia dello spettacolo*, hrsg. von Francesco Savio, 12 Bde., Rom 1954, S. 44f.

699 Ob es sich bei *Mithridate* um die Komposition von Carl Heinrich Graun handelt, können wir nur spekulieren, angesichts der Tatsache, dass es noch mindestens zehn andere Vertonungen unter diesem Titel vor 1751 gab; vgl. den Eintrag im Ergänzungsband ›Indice – Repertorio‹ in der *Enciclopedia dello spettacolo*, hrsg. von Francesco Savio, 12 Bde., Rom 1954, S. 597.

700 Vgl. Kammerrechnungen der Jahre 1751/52, 1752/53 und 1762/63, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 276, fol. 260; Nr. 277, fol. 273; Nr. 288, fol. 287.

701 Kammerrechnung des Jahres 1768/69, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 294, fol. 262.

Fragen – verantwortlichen Kammerherrn Franz Ernst von Wallmoden⁷⁰² aus Hannover gekommen war.⁷⁰³

Welche Stücke zum Repertoire des Hoforchesters gehörten, lässt sich nur noch in Teilen feststellen, da der fragliche Aktenbestand verloren ist. Ähnlich wie Gerhard Vorkamp es formulierte, erhalten dadurch ältere Publikationen, die noch Zugang zu dem Material hatten, einen besonderen Quellenwert.⁷⁰⁴ So sind denn auch die Bemerkungen Georg Fischers neben wenigen Hinweisen in den Kammerrechnungen und zu den Theateraufführungen die einzigen erhaltenen Quellen zur Musik am hannoverschen Hof im fraglichen Zeitfenster. Einen Einblick gibt Fischers Paraphrasierung der Musikalienübersicht, die Mitte der 1760er Jahre dem neuen Konzertmeister Jean Baptiste

Vezin bei seinem Dienstantritt übergeben wurden. Vorhanden waren von Händel 26 Opern, 3 Oratorien (Saul, Samson, eines ohne Namen), 4 Arien, 12 Concerti grossi und die Wassermusik. Ferner 8 Opern von Steffani, 17 von Lully, 8 Opern und 18 Symphonien von Graun, 6 Opern und 4 Symphonien von Hasse, 13 Symphonien von Bach, 1 Oper und 2 Symphonien von Galuppi, 1 Oper von Orlandini, 1 Oper von Attilio Ariosti u. A.⁷⁰⁵

Es handelt sich dabei, wie wir aus Fischers Zusatz ›u. A.‹ schließen, offenbar nur um einen Ausschnitt aus dem insgesamt wesentlich umfangreicheren Notenbestand, zu dem etwas später auch Symphonien von Joseph Haydn, Johann Baptist Vanhal (Jan Křtitel Vaňhal) und den Bach-Söhnen oder Konzerte von Carl oder Johann Stamitz sowie diverse Kompositionen hannoverscher Hofmusiker wie Jacob Herschel oder Carl Preuss gehörten.⁷⁰⁶ Aufgeführt wurden diese Stücke aus nichttheatralischen Gattungen regelmäßig zweimal die Woche in »Concert

702 Franz Ernst von Wallmoden (1728–1776) war ab 1771 »Chef des Orchestre« (Kammerrechnungen 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 297, fol. 289) – und der illegitime Stiefonkel Georgs III., sein Stiefbruder Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn (1736–1811) war der illegitime Sohn Georgs II. mit seiner Mätresse Amalie Sophie von Wallmoden, Countess of Yarmouth; vgl. auch Fußnote 689 auf S. 190.

703 Von Wallmoden griff eine Tradition auf, der nach schon Ernst August von Bülow als Verantwortlicher für die Hofkapelle 50 Rt. jährlich erhalten hatte (vgl. z. B. Kammerrechnung des Jahres 1763/64, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 289, fol. 341. Laut Eintrag in den Kammerrechnungen war von Wallmoden der Verantwortlich für diese zusätzliche Zuwendung, vgl. Kammerrechnung des Jahres 1768/69, Hann. 76cA Nr. 294, fol. 262.

704 Vorkamp Hoftheater, S. 123f.

705 Fischer Hannover, S. 33.

706 Vgl. Fischer Hannover, S. 56.

und Assemblée«,⁷⁰⁷ zu denen nur Hoffähige Zutritt hatten und für die die Hofkapelle ebenfalls verantwortlich war.⁷⁰⁸

Dazu kamen zahlreiche Kompositionen aus dem Bereich des Musiktheaters und Schauspielmusiken: Der Hof unterhielt zwischen 1668 und Ende 1757 eine französische Schauspieltruppe, die regelmäßig im Schloss, im Ballhof und in Herrenhausen auftrat.⁷⁰⁹ Sie bestand in der Zeit von 1698 bis 1758 aus zwölf bis vierzehn Schauspieler*innen bei gleichbleibender Besoldung von »fast immer 400 Taler pro Jahr«,⁷¹⁰ die mit Hilfe mehrerer »Gagisten (Souffleur, Parketräger und Garderobiere)«⁷¹¹ offenbar ausschließlich französischsprachige Stücke häufig in zeitlicher Nähe zu ihrer Pariser Premiere aufführten.⁷¹² Gerhard Vorkamp schlussfolgerte aus dem vollständig erhaltenen Quellenbestand des Jahres 1732 sowie aus den übrigen einzeln nachweisbaren Stücken – und Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht schloss sich ihm darin mit weiteren Quellen an –,⁷¹³ dass

im Spielplan die Komödie [dominiert], und zwar in einem Ausmaß, welches die Hofbühne schlechthin zu einem ›Théâtre comique‹ macht. Addieren wir zu der Pastorale und zu den drei Balletten die Stücke, für die eine Aufführung mit Musik, Tänzen und Maschinen angegeben wird, so erhalten wir zu einem Prozentsatz von etwa 20 den Anteil jener mehr auf die Ausstattung abgestellten Mischgattung der ›pièces à machines‹ oder ›pièces d'agrément‹. Diese Ausstattungstücke scheinen in den späteren Jahren seltener zu werden, doch sind in den Kammerrechnungen laufend Kosten für Musik und Ballett zu den Komödien vermerkt; die Hofbühne muß demnach den aus Musik,

707 D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13f.

708 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13–18.

709 Dazu kamen die Bühnen im Celler Schloss und im Jagdschloss Gohrde; vgl. Vorkamp Hoftheater; 127–131, 133–137 sowie als eine der ersten Darstellungen Ernst von Malortie, *Teater in Hannover 1680*, in: ders., *Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes*, 5 Bde., Hannover 1860, 1862, 1864, 1866, 1872, Bd. 4 (1864), S. 115–132, und Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Teater des Barockzeitalters an den weltlichen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83) (= Wallbrecht Theater), S. 27–105.

710 Vorkamp Hoftheater, S. 155.

711 Ebd.

712 Zum Hintergrund der Pflege französischer Musiktraditionen vgl. auch Joachim Kremer, *Die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der weltlichen Höfe im späten 17. Jahrhundert – von Gelehrsamkeit und Galanterie*, in: *Schütz-Jahrbuch* 35 (2013), S. 50–58.

713 Vgl. dazu das Kapitel III. *Der Spielplan. Chronologisches Verzeichnis der in Hannover (Celle, Herrenhausen) gespielten Stücke*, in: Vorkamp Hoftheater, insb. S. 167–184, sowie Wallbrecht Theater, S. 164f. sowie 218–229.

Tanz, Rezitation hergestellten Mischtypus stärker gepflegt haben, als in den durch Titel zu belegenden 20% zum Ausdruck kommt.⁷¹⁴

Bei den Aufführungen kamen regelmäßig neben der Hofkapelle auch andere Musiker – etwa Bläser aus den Militärkapellen – sowie Tänzer*innen zum Einsatz, was anhand der Ausgaben in den Kammerrechnungen belegt werden kann.⁷¹⁵ Es handelte sich um abwechslungsreiche Veranstaltungen, die einen wichtigen Bestandteil des kulturellen Lebens am hannoverschen Hof ausmachten – auch als aus der Residenz längst eine ›verlorene Residenz‹ geworden war:⁷¹⁶

Es ist jedoch nicht nur das Unterhaltungsbedürfnis, das, besonders zur Karnevalszeit, von dem französischen Hoftheater hauptsächlich die Aufführung von Komödien mit Ballett und ›Maschinen‹ verlangt, sondern in gleicher Weise die Vorliebe des aristokratischen Publikums für eine Theaterkunst, deren tänzerisch-musikalischer Aufführungsstil und deren prachtvolle Ausstattung der realen Welt des Hofadels entspricht und zu gleich seine Lebensform repräsentativ zur Geltung bringt.⁷¹⁷

Bis Ende 1757 wurde diese Praxis unverändert gepflegt und es kann, obwohl das genaue Repertoire der französischen Truppe genauso wenig erhalten oder rekonstruierbar ist wie die dabei erklangene Musik, davon ausgegangen werden, dass sich in puncto Programmgestaltung wenig im Vergleich zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geändert hatte.⁷¹⁸

Die Aufgaben der Hofkapelle waren in den 1750er bis 1770er Jahren trotz des veränderten Hofstaats und des Status' einer ›verlorenen Residenz‹ vielfältig, die Hofmusiker dürften zu bestimmten Zeiten im Jahr nahezu täglich im Einsatz gewesen sein. Ein häufiger Weg wird Heinrich Raacke daher zum Leineschloss im Westen der Altstadt geführt haben (siehe den Stadtplan in Abbildung 12), wo die Hofkapelle an verschiedenen Orten auftrat. Neben diversen, heute nicht mehr näher bestimmbar Sälen spielten sie im Assembléen- und Rittersaal sowie vor allem im Komödienhaus, auch ›Kleines Theater‹ oder »Französische[r]

714 Vorkamp Hoftheater, S. 182.

715 Vgl. dazu z. B. die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1759/60, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–284; vgl. außerdem Vorkamp Hoftheater, S. 182.

716 Umso interessanter ist es, dass sowohl Rosendahl und Heyn als auch Fischer und Sievers das französische ›Schauspiel‹ so gut wie gar nicht erwähnen; vgl. Erich Rosendahl, *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*, Hannover 1927 (Niedersächsische Hausbücherei 1), nur S. 14; Heyn *Wanderkomödianten*, nur S. 23; Sievers *Musikgeschichte*, nur Bd. 1, S. 109ff., 117.

717 Vorkamp Hoftheater, S. 184.

718 Vgl. zum französischen Schauspiel auch S. 218–223 im vorliegenden Band sowie Acquavella-Rauch *Mücke Residenzen*, S. 215–218.

Comödiensahle«⁷¹⁹ genannt, weniger häufig in der Oper und vermutlich ab und an in der Schlosskirche (vgl. Abbildung 9).⁷²⁰

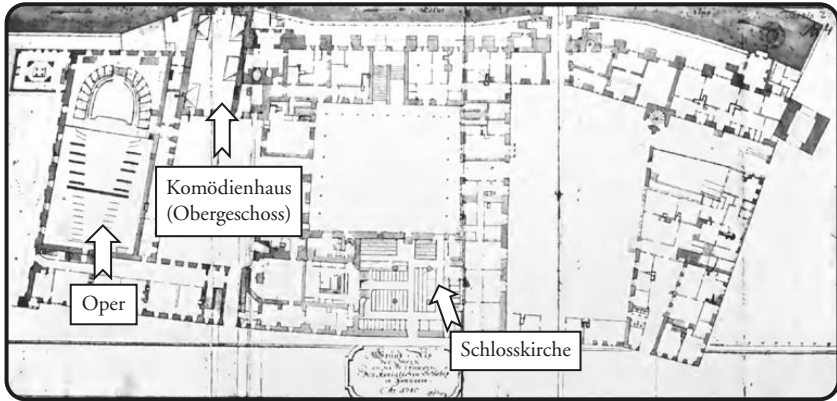


Abb. 9 Grundriss des Erdgeschosses des Leineschlusses Hannover von 1740⁷²¹

Das ›Kleine Theater⁷²² ›hatte ›in Vier wanderungen‹ 60 Logen mit je vier Plätzen; unten standen sechs Bänke für 48 Personen«,⁷²³ es fasste demnach nicht ganz 300 Personen und war Spielstätte der französischen Komödianten.⁷²⁴ In den 1750er Jahren traten sie, und mit ihnen wohl auch die Hofkapelle, in der meist von Dezember bis April oder Juni dauernden Saison zwischen 25 und 59 Mal auf.⁷²⁵ Über großer angelegte Opernvorstellungen im ›Großen Schlosstheater‹ ist für die 1750er und 1760er Jahre wenig in Erfahrung zu bringen,⁷²⁶ anhand der

719 Vorkamp Hoftheater, S. 129.

720 Arnold Nöldeke, *Denkmäler des ›alten‹ Stadtgebietes Hannover*, 2 Bde., Hannover 1932 (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 19 und 20: Regierungsbezirk Hannover. Stadt Hannover) (= Nöldeke Hannover), Bd. 1, S. 267–274.

721 Ausschnitt aus dem Wiederabdruck des Grundrissplanes von Jungen aus dem Jahr 1740 bei Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 268.

722 Das ›Kleine Theater‹ wurde 1677 unter Johann Friedrich von Braunschweig-Calenberg von Geronimo Sartorio erbaut.

723 Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 294.

724 Vgl. Vorkamp Hoftheater.

725 Vgl. Kammerrechnungen 1750/51 bis 1756/57, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–281.

726 Heyn bezeichnete das Opernhaus als eines der repräsentativsten seiner Zeit; vgl. dazu Heyn Wanderkomödianten, S. 4–7. Für eine architektonische Beschreibung inklusive einiger Abbildungen sei verwiesen auf Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 295–300.

Kammerrechnungen sind lediglich für die Jahre 1751/52 und 1753/54 je eine, für 1756/57 drei und für 1754/55 sechs Aufführungen einer ›Tragédie‹ nachzuweisen, für die zusätzliche Bläser bezahlt wurden, ohne dass jedoch ein konkretes Stück genannt wird.⁷²⁷

Dazu gibt es für mindestens zwei weitere Jahre – 1755/56 und 1763/64 – Hinweise darauf, dass der Adel selbst Opern im ›Kleinen Schlosstheater‹ organisierte, wofür sie die Genehmigung des Königs einholten und ebenso gestattet bekamen, »daß die Music dabey von Unserem Orquestre aufgeführt werde«.⁷²⁸ Weitere Belege über diese Aufführungen waren schon Fischer offenbar nicht mehr zugänglich, so dass es keine näheren Informationen mehr gibt.⁷²⁹ Sollten sie wie geplant stattgefunden haben, hätte das im Jahr 1755/56 noch mehr Verpflichtungen für das Orchester und im Jahr 1763/64 – als es keine regulären französischen ›Comœdien‹ und Ballette mehr gab – eine Art Rückkehr zur Routine vor dem Siebenjährigen Krieg bedeutet, der in mehrerer Hinsicht ein Einschnitt in das musikkulturelle Leben bei Hofe darstellte. Nicht nur wurden die französischen ›Komödianten‹ auf Grund einer Episode mit den französischen Besatzern nicht weiter beschäftigt,⁷³⁰ sondern es wurden zusätzlich auch das wöchentliche »Concert und Assemblée«⁷³¹ bis nach dem Krieg ausgesetzt.⁷³² Weitere Verpflichtungen wie Bälle oder ähnliche Festivitäten fanden seit dem Weggang des Hofes nach London nur relativ selten statt, bis auf wenige Ausnahmen in den 1750er und 1760er Jahren meist nur zweimal pro Jahr.⁷³³ Abgesehen von den Sommermonaten traten

727 Vgl. Kammerrechnungen 1751/52, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 276, fol. 260; 1753/54, Hann. 76cA Nr. 278, fol. 270; 1754/55, Hann. 76cA Nr. 279, fol. 285f; 1756/57, Hann. 76cA Nr. 281, fol. 259.

728 Schreiben Georgs II. an Kämmerer Graf von Platen am 19. Dezember 1755; D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 1^r; sowie zwei weitere Schreiben mit ähnlichem Wortlaut ebd., S. 2^r, 3^r.

729 Vgl. die unterschiedlichen Formulierungen in den beiden Ausgaben, wo Fischer sich erst nicht weiter festlegen will, ob die Opern stattgefunden haben und es dann für unwahrscheinlich erklärt – ohne jedoch einen Beleg anzuführen: vgl. Fischer Opern, S. 33 vs. Fischer Hannover, S. 35.

730 Vgl. dazu noch genauer in dieser Studie S. 218f.

731 D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13f.

732 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13–18.

733 Vgl. Kammerrechnungen 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297: Zwei Bälle gab es in den Rechnungsjahren 1750/51, 1752/53, 1761/62 bis 1764/65 und 1767/68 bis Ostern 1772, ein Ball fand 1754/55, 1756/57, 1758/59 und 1759/60 statt, lediglich in den Jahren 1765/66 – anlässlich des Besuches von Prinz Eduard,

die Mitglieder der Hofkapelle demnach bis Ende 1757 trotzdem mindestens drei bis fünf Mal pro Woche mit vermutlich jeweils anderem Programm im Schloss auf. Ihr Einsatz zu Kriegszeiten ist schwer einschätzbar, während nach Kriegsende wieder die vorherige ›Normalität‹ des Unterhaltungsangebots bei Hofe angestrebt wurde.

Selbst wenn die vom Adel geplanten Opern 1763/64 stattfanden und es eventuell vorstellbar wäre, dass die Hofkapelle oder Teile davon auch zwischen 1763 und 1769 in Aufführungen von reisenden Schauspielgruppen wie der Ackermanschen Gesellschaft in der Saison 1763/64 oder der Hamburgischen Gesellschaft deutscher Schauspieler 1767 bis 1769,⁷³⁴ von italienischen Operngruppen 1767⁷³⁵ oder von französischen ›Komödianten‹ 1766/67⁷³⁶ involviert war, gab es erst ab dem Jahr 1769 wieder institutionalisierte Theatervorstellungen unter offiziell nachweisbarer Mitwirkung der Hofmusiker. Am 13. April 1769 wurde zwischen dem Hofmarschallamt und dem schon seit 1767 in Hannover auftretenden Abel Seyler ein Vertrag geschlossen,⁷³⁷ mit dem die Mitglieder seiner Schauspielgruppe zu »Königl. und Churfürstl. Hofschauspieler[n]«⁷³⁸ ernannt wurden und ihnen »[d]er freie Gebrauch des Königlichen Theaters«⁷³⁹ inklusive der vorhandenen Kostüme und Requisiten, »[d]ie freye Music der Königl. Hof-Capelle gegen eine [...] ihnen jährlich zu verabreichende Douceur«⁷⁴⁰ sowie 1000 Rt. jährlich plus das Theatermonopol in Kurhannover zugesichert wurde. Dafür mussten sie sich verpflichten, ab November oder Dezember des Jahres neben Schauspiel und Ballett »zur Abwechslung [...] ein italienisches Intermezzo mit auf[z]uführen«.⁷⁴¹ Schon

Duke of York and Albany – und 1766/67 wurde mit sieben und vier eine höhere Anzahl von Bällen veranstaltet.

734 Heyn Wanderkomödianten, S. 54–61.

735 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 7. Dezember 1767, 98. Stück.

736 Vgl. ohne weiteren Beleg Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 118.

737 D-HVsa, Welfisches Hausarchiv, Dep. 103, XXXVII, Nr. 139; Abdruck des Vertrages bei Heyn Wanderkomödianten, S. 145f.

738 Heyn Wanderkomödianten, S. 145 und 65; vgl. auch Heinz Rahlfs, *Die städtischen Bühnen zu Hannover und ihre Vorläufer in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht*, Hannover 1928 (Veröffentlichungen der wirtschaftswissenschaftlichen Gesellschaft zum Studium Niedersachsens B 2), S. 17f.

739 D-HVsa, Welfisches Hausarchiv, Dep. 103, XXXVII, Nr. 139; zitiert nach Heyn Wanderkomödianten, S. 145.

740 Ebd.; gemeint ist, dass Seyler den Musikern der Hofkapelle ein Douceur zu zahlen hatte.

741 Ebd.

im Jahr 1925 rekonstruierte Heyn anhand der erhaltenen Theaterzettel den Spielplan Seylers, der unter Einsatz des Hoforchesters bis zu fünf Mal pro Woche französische und deutsche ›Lustspiele‹,⁷⁴² ›Trauerspiele‹⁷⁴³ und ›Singspiele‹⁷⁴⁴ gab, denen jeweils ein Ballett folgte.⁷⁴⁵ Zeitgenössische deutschsprachige ›comische Opern‹ und ›Singspiele‹ etwa von Christian Felix Weiße mit Musik von Johann Adam Hiller⁷⁴⁶ – z. B. *Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber* (1766), *Der lustige Schuster* (1766), *Lottchen am Hofe* (1767) und *Die Liebe auf dem Lande* (1768)⁷⁴⁷ – oder von Johann Christian Ast *Jochem Tröbs oder Der vergnügte Bauernstand* mit Musik von Johann Georg Standfuß (1759) sowie unter deutschem Titel aufgeführte *opere bu e* wie Niccolò Tassisi *Die Bäuerin bei Hofe* – recte: *La contadina in corte* (1765) – mit Musik von Antonio Sacchini oder *Der Baron von Starkenthurm* (eigentlich *Il barone di Torreforte*, 1765) mit Musik von Niccolò Piccinni⁷⁴⁸ machten einen wichtigen Anteil des Repertoires aus. Dazu kamen Stücke von Pierre-Laurent Burette de Belloy, Pierre Corneille, Denis Diderot, Antoine-Marin Lemierre, Gotthold Ephraim Lessing, Molière, Jean-Baptiste Racine und Johann Elias Schlegel,⁷⁴⁹ die eher Genren des Sprechtheaters mit musikalischen Anteilen zuzuordnen sind.

742 Vgl. zum Terminus Lustspiel z. B. Urs Meyer, *Artikel »Lustspiel«*, in: *Metzler-Lexikon Literatur. Begri e und De nitionen*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff, 3. völlig neu bearb. Auflage, Stuttgart – Weimar 2007, S. 461f.

743 Vgl. zum Terminus Trauerspiel z. B. Albert Meier, *Artikel »Lustspiel«*, in: *Metzler-Lexikon Literatur. Begri e und De nitionen*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff, 3. völlig neu bearb. Auflage, Stuttgart – Weimar 2007, S. 780.

744 Vgl. dazu Joachim Reiber, *Artikel »Singspiel«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 21 Bde., Kassel u. a. ²1998, Sachteil Bd. 8, Sp. 1470–1489.

745 Vgl. die Liste der ab 1769 aufgeführten Stücke bei Heyn Wanderkomödianten, S. 148–154.

746 Ebd., S. 63.

747 Vgl. Ingrid Samson, *Artikel »Hiller, Johann Adam«*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, hrsg. von Silvio d'Amico, 12 Bde., Rom 1954, Bd. 6, Sp. 330ff.; 331f.

748 Der Librettist scheint laut New Grove und MGG unbekannt zu sein, in der ›Enciclopedia dello spettacolo‹ wird ein gewisser Salvioli angegeben (Ernest Rubin de Cervin, *Artikel »Piccinni«*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, hrsg. von Silvio d'Amico, 12 Bde., Rom 1954, Bd. 8, Sp. 106–112; 109f.), der offenbar mindestens ein weiteres Libretto – *Aristo e Temira* (1776), Musik von Ferdinando Bertoni – verfasste.

749 Vgl. dazu die erste Einordnung bei Heyn Wanderkomödianten, S. 64f.

All diese Veranstaltungen forderten von den Hofmusikern bestimmte Fähigkeiten wie ein rasches Umschalten auf das jeweilige Programm des Tages, z. T. sicher auch gutes Blattspiel, was sie u. a. durch regelmäßige Proben erreichten. Über einen Zeitraum von rund 17 Jahren fanden diese in einem als »Concert-Saal[...]«⁷⁵⁰ bzw. ab 1769 als »Probe-Concert-Saal[...]«⁷⁵¹ bezeichneten Raum im Hause Heinrich Raackes statt, wofür er auf »Assignment vom 5ten Julii 1760, an Mieth-Geldern, wegen des in seinem Hause, zu denen wöchentlichen Music-Proben, hergegebenen Saals«⁷⁵² jährlich 24 Rt. vom Hof erhielt.⁷⁵³ Raacke wohnte in der Osterstraße⁷⁵⁴ – damals einer »Straße der normalen kleinen und mittleren Leute«,⁷⁵⁵ die unter Georg I. beispielsweise durch das Errichten des äußerst repräsentativen Landstänchehauses zwischen 1710 und 1716 eine Aufwertung erfahren hatte.⁷⁵⁶

Hausnummern waren zu der Zeit im Alltag Hannovers wenig gebräuchlich und erschienen erst ab dem 19. Jahrhundert in den Stadtplänen, offenbar gehörte die genaue Lokalisation von Häusern oder Wohnungen zu den allgemeinen

750 Z. B. in den Kammerrechnungen 1761/1762, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 287, fol. 393.

751 Z. B. in den Kammerrechnungen 1769/1770, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 295, fol. 257.

752 Kammerrechnungen 1760/61, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 286, fol. 327.

753 Einen weiteren Hinweis auf die Aktivitäten in Raackes Konzertsaal gibt Caroline Herschel für Oktober/November 1760 in ihrer ersten Autobiographie, vgl. dort S. 140f. in Hoskin Autobiographies, S. 33: »Public concerts were a that time given by the gentlemen of the Court Orchestra, at a room built for that purpose by Mr Rake at that time the first Violin.« Wieder geben wir zu bedenken, dass diese Ausführungen historisch unscharf sein können, da die Autobiographie erst 1822 entstand, die Autorin im Jahr 1760 zehn Jahre alt war und den Konzertsaal im Kontext damit erwähnt, dass ihr vierjähriger Bruder dort als »Wunderkind« mit der Violine auftrat.

754 Hann. Anzeigen 12. März 1764, 21. Stück.

755 Carl-Hans Hauptmeyer, *Die Residenzstadt. Hannover und sein Umland um 1700*, in: *Hannover und die englische Kronfolge*, hrsg. von Heide Barmeyer, Bielefeld 2005 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 19), S. 53–64 (= Hauptmeyer Umland); 59. Hauptmeyer stützte diese Aussage anhand einer Kopfsteuererhebung aus dem Jahr 1689, bei der insgesamt rund 10.500 Personen in der Alt- und Neustadt Hannovers erfasst wurden; vgl. ebd., S. 57f.

756 Vgl. hierzu Bernd Adam, *Vergessene Pracht. Die kurhannoverschen Residenzbauten Georgs I.*, in: *Hannover und die englische Kronfolge*, hrsg. von Heide Barmeyer, Bielefeld 2005 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 19), S. 199–230; 218f.

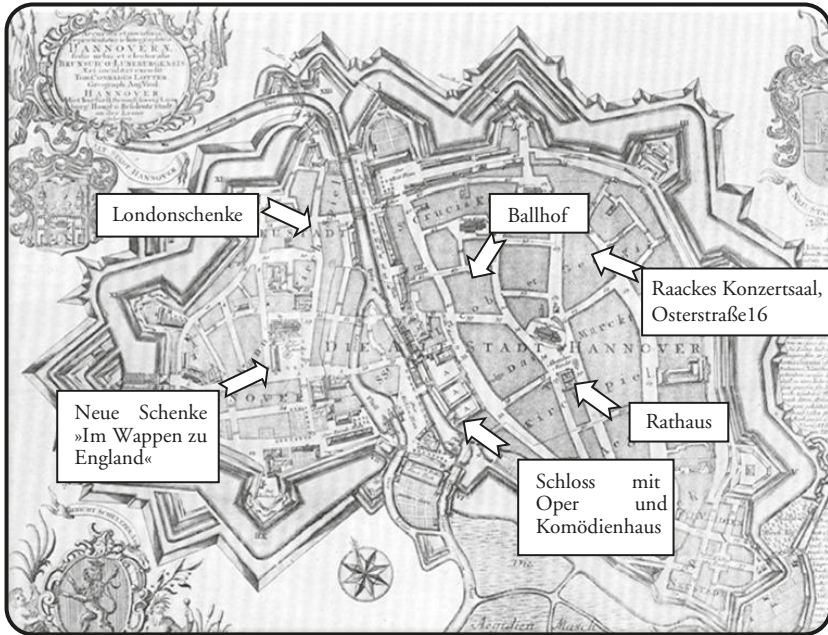


Abb. 10 Ausschnitt aus dem Stadtplan Hannovers von Tobias Conrad Lotter um 1750 mit einigen musikalischen Orten der 1750er und 1760er Jahre⁷⁵⁷

Ortskenntnissen oder erfolgte im mündlichen Austausch.⁷⁵⁸ Ein Aktenhinweis auf Haus Nr. 16⁷⁵⁹ lässt daher auch nur über Umwege – die Erwähnung von Querstraßen – den Schluss zu, dass sich Raackes seit 1755 auf vielfältige Weise

757 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762, der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Hannover.

758 In seltenen Fällen gibt es in den *Hannoverschen Anzeigen* genauere Beschreibungen als Hilfe, wenn etwa ein Umzug mitgeteilt wird.

759 D-HVsta AAA Nr. 5, S. 1v; Entschädigungsakten an die hannoversche Bevölkerung nach der französischen Besetzung während des Siebenjährigen Krieges, in denen Raacke als einziger Hausbewohner zeichnet. Anhand der Querstraßenabfolge konnten wir die ungefähre Lage des Hauses abschätzen; weder in Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 587 noch in Karl Friedrich Leonhardt, *Straßen und Häuser im alten Hannover (Fortsetzung)*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter* 29 (1926), S. 1–128, wird der Konzertsaal erwähnt.

genutzter Konzertsaal am nördlichen Ende der Osterstraße befunden haben dürfte (vgl. Abbildung 12).⁷⁶⁰

Mit dieser Auslagerung der Hofkapelle aus den Räumlichkeiten des Schlosses für Proben und Auftritte wurde eine bereits existierende Tradition fortgesetzt, es handelte sich also nicht um eine Besonderheit, die explizit mit Raacke zusammenhing. Zuvor hatte der Hof für die Hofkapelle einen Raum bei dem »Bürger und Weinschenken Georg Conrad Dohm[...]«⁷⁶¹ in der Burgstraße 4 angemietet, der dafür jährlich die gleiche Summe wie Raacke erhielt und in dessen Schenke zwischen 1749 und 1753 auch die Treffen der Freimaurerloge ›Friedrich‹ stattfanden.⁷⁶² Vielleicht in Ermangelung einer Alternative oder um Raackes Witwe weiterhin diesen Teil ihres jährlichen Einkommens zukommen zu lassen, wurde der Saal noch bis zu ihrem Tod 1777 unverändert genutzt. Erst danach stellte Kammerfourier Schröder »in seinem Hause, behuf der Hof-Musicanten Music-Proben, und zu ihrer Uebung zu haltenden Concerte, ein großes Zimmer«⁷⁶³ zur Verfügung.⁷⁶⁴ Regelmäßige Proben und eventuell auch Konzerte außerhalb des Schlosses bzw. anderer Hofgebäude gehörten demnach über einen langen Zeitraum zum Alltag der Hofmusiker.

Neben den Aktivitäten der Hofkapelle gab es in Raackes Konzertsaal, über den keine genaue Beschreibung der Ausstattung oder der verfügbaren

760 Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück.

761 Z. B. in den Kammerrechnungen 1751/1752, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 276, fol. 261.

762 Friedrich Voigts, *Geschichte der g. u. v. Freimaurerloge Friedrich zum weißen Pferd im Orient von Hanover. In Anlaß ihrer Säcularfeier aus den Acten der Loge zusammengestellt, Manuscript für Brüder*, Hannover 1846 (= Voigts Geschichte), S. 11 und 14; der Weinschenker Georg Conrad Dohm ist nicht zu verwechseln mit dem Betreiber eines Gartenetablisement während des gleichen Zeitraums, Georg Carl Dohm; vgl. dazu in dieser Studie auch S. 222 sowie S. 316–321 in Geschichte 3. Weitere Zusammenhänge mit der hannoverschen Freimaurerloge, etwa eine Mitgliedschaft eines der Hofmusiker, konnten wir nicht finden; vgl. z. B. die Liste der Logenmitglieder, die 1766 den »Anschluss an die strikte Observanz« beschlossen, in: [Heinrich] Wanner d. Ältere, *Aus der Geschichte der Freimaurerei in Hannover. Die Errichtung der templarischen Loge ›Zum weißen Pferde‹ und der Schottenloge ›Karl zum Purpurmantel. 1764 bis 1786*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter* 12 (1909), S. 39–78 (= Wanner Freimaurerei); 62.

763 Kammerrechnungen 1776/77, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 302, fol. 254.

764 Interessant ist die unterschiedliche Wortwahl in den Hofakten, in denen Raackes Raum als ›Saal‹ bezeichnet wird, während Schröder ›ein großes Zimmer‹ vermietete; vgl. z. B. die Kammerrechnungen 1769/70, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 295, fol. 257, mit denen aus dem Jahr 1776/77, Hann. 76cA Nr. 302, fol. 254.

Sitzplätze erhalten ist,⁷⁶⁵ in den 1750er und 1760er Jahren noch weitere Arten von musikalischen Veranstaltungen, nämlich: Konzerte von durchreisenden Musikern, solche zu Benefizzwecken sowie Aktivitäten von und für ›Amateure‹. In den *Hannoverschen Anzeigen*, der einzigen Zeitung der Zeit in Hannover,⁷⁶⁶ lassen sich elf unabhängige Konzerte – am 11. Dezember 1755, 24. Juli 1756, 9. November 1756,⁷⁶⁷ 16. März 1757, 11. März 1761, 2. Februar 1762, 11. Dezember 1762, 4. April 1763, 13. März 1764, 18. November 1766 und 20. Juli 1767 – belegen,⁷⁶⁸ darunter vier Benefizkonzerte zugunsten notleidender Witwen.⁷⁶⁹ Ob weitere Aufführungen zusätzlich auf anderen Wegen etwa durch Flugblätter beworben wurden, ist nicht mehr nachweisbar; diese Form der Kommunikation existierte aber mindestens bis zum Ende des Untersuchungszeitraums.⁷⁷⁰

Auch wenn in den Inseraten nahezu keine Angaben über alle beteiligten Mitwirkenden oder über das dargebotene Programm gemacht wurden, so erfuhren die Leser*innen doch zumindest soviel über die im Zentrum des jeweiligen Abends stehenden Musiker*innen und die musikalische Ausrichtung der Abende, dass ein Konzertbesuch attraktiv erscheinen musste: »Mrs.

765 Worauf Sievers seine Aussage, »[d]er Raum ließ nur eine beschränkte Besucherzahl zu« (Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 270), stützte, teilte er nicht mit – anhand der heute zugänglichen Quellen ist kein derartiger Rückschluss möglich.

766 Vgl. hierzu Geschichte Nr. 3, S. 260–277.

767 Die Konzertankündigung dieses Konzerts weist darauf hin, dass Raacke entweder seinen Saal noch nicht lange für Konzerte eingesetzt hatte oder – was weniger wahrscheinlich sein dürfte – dass es noch einen weiteren Konzertsaal in der Osterstraße gegeben hat: »Hannover. Morgen als den 9. November wird auf der Osterstrasse in dem bekanten neuen Musicsahl ein Concert von 2. berühmten Waldhornisten aus der Schwerinschen Capelle aufgeführt werden. Der Anfang ist Abends um 6. Uhr; vor die Entree wird ein Gulden bezahlt, und können auch Billets vor dem Steinthore in Wöhlers Hause vorher abgehohlet werden.« (Hann. Anzeigen 8. November 1756, 90. Stück).

768 Vgl. Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück; 23. Juli 1756, 59. Stück; 8. November 1756, 90. Stück; 14. März 1757, 21. Stück; 9. März 1761, 20. Stück; 29. Januar 1762, 9. Stück; 1. Februar 1762, 10. Stück; 10. Dezember 1762, 99. Stück; 1. April 1763, 26. Stück; 12. März 1764, 21. Stück; 17. November 1766, 92. Stück; 20. Juli 1767, 58. Stück.

769 Es handelt sich um die Konzerte am 16. März 1757, 11. März 1761, 2. Februar 1762 und 11. Dezember 1762.

770 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 26. Juni 1786, 51. Stück: »[D]ie nähere Einrichtung des Concerts wird durch gedruckte Zettel bekannt gemacht werden.«

Graf, Virtuose der Flauto Trav.,⁷⁷¹ »ein[...] Sänger, Namens Albrecht, welcher sich eine geraume Zeit mit vielem Beyfall zu Berlin aufgehalten«,⁷⁷² »2. berühmte[...] Waldhornisten aus der Schwerinschen Capelle«,⁷⁷³ »der berühmte Virtuose, der junge Palschau«⁷⁷⁴ und »ein Violinist, Namens Focan«⁷⁷⁵ treten genauso auf wie ein anonym bleibender »Virtuose auf dem Clavecin«^{776.777} Wer die meist als berühmt oder virtuos bezeichneten Musiker*innen musikalisch begleitete und mit ihnen auftrat – denkbar wären neben Raacke noch andere Mitglieder der Hofkapelle, städtische Musiker, Militärmusiker oder nicht erwähnte mitreisende Musiker*innen sowie Amateurmusiker*innen –, bleibt ebenso im Dunkeln wie der genaue Ablauf der Abende. Gleiches gilt für die bei Raacke stattfindenden Benefizkonzerte, über deren Mitwirkende – eventuell die Hofkapelle – auch nur spekuliert werden kann.⁷⁷⁸ Eine Ausnahme stellt die Annonce vom 10. Dezember 1762 dar, in der erstens auf das aufzuführende Stück – ein *Te Deum Laudamus*⁷⁷⁹ –, zweitens auf die

771 Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück; vgl. zu Graf Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 270.

772 Hann. Anzeigen 23. Juli 1756, 59. Stück; vgl. zu Albrecht Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 270f.

773 Hann. Anzeigen 8. November 1756, 90. Stück; vgl. dazu Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 271.

774 Hann. Anzeigen 1. April 1763, 26. Stück; vgl. zu Foçan Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 273f.

775 Hann. Anzeigen 17. November 1766, 92. Stück; vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 281.

776 Hann. Anzeigen 20. Juli 1767, 58. Stück.

777 Zu jedem der Musiker ließe sich eine kleine Geschichte zur näheren Kontextualisierung ihrer musikalischen Tätigkeiten und zu ihrer Reise mit Station in Hannover verfassen, bewusst wird an dieser Stelle davon abgesehen und lediglich auf die jeweiligen Stellen bei Sievers verwiesen.

778 Vgl. dazu Sievers, der ohne Angabe der Quellen feststellt, dass es sich z. B. am 16. März 1757 um ein Konzert der Hofkapelle gehandelt habe (Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 271) – weder in dem Inserat noch in den Kammerrechnungen gibt es dazu einen Hinweis; und auch in Sievers Nachlass ließ sich kein Dokument finden (Hann. Anzeigen 14. März 1757, 21. Stück, bzw. Kammerrechnungen 1756/1757, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 281, sowie D-HVl Nachlass Sievers, Kiste 15, Karton 4 mit Quellenexzerpte der *Hannoverschen Anzeigen* der Jahre 1750 bis 1785).

779 Der Komponist wird nicht genannt und ist auch anhand der spärlichen Angaben nicht mehr ermittelbar; Sievers stellt die Hypothese auf, es könnte sich um Händels *Utrechter Te Deum* gehandelt haben, vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 273.

Aufführungshintergründe – Friede im Siebenjährigen Krieg⁷⁸⁰ und Benefiz für zwei Witwen – und drittens auf die finanziellen Umstände – eigene Mittel der (unbekannten) Veranstalter – hingewiesen wird:

Hannover. Morgen, als den 11. Dec. Abends um 6. Uhr, wird wegen des so erfreulichen Friedens, auf der Osterstrasse in dem bekanten Concertsaale ein in Musik gesetztes prächtiges Te Deum laudamus aufgeführt werden, man ist auch entschlossen, die diesfalls erforderlichen Kosten aus eigenen Mitteln herzuschieszen. Da man aber auch gerne bey dieser guten Gelegenheit 2. arme Witwen zu erfreuen wünschet, so werden respective diejenigen, so oberwähnte Musik mit anzuhören geneigt sind, geziemend ersuchet, um diese 2. arme Witwen zu erfreuen, nach eigenem Belieben gütigst einzulegen.⁷⁸¹

Während dieses Konzert ohne Eintrittsgelder gegen eine freiwillige Spende veranstaltet wurde, lag der übliche, aus den *Anzeigen* ermittelbare Preis bei »24. mgr.«,⁷⁸² »1. Gulden«⁷⁸³ oder »2. Gulden«.⁷⁸⁴ Nach kurhannoverscher Währung entsprachen 24 Mgr. einem Gulden (fl.) oder 2/3 Rt., während 24 Gute Groschen (GGr.) bzw. 36 Mgr. einen Taler ausmachten.⁷⁸⁵ Für 22 bis 23 Mgr. erhielt man im November und Dezember 1755 einen Himten Roggen,⁷⁸⁶ für ein Pfund (486 g) gutes Rindfleisch bezahlte man in den 1760er Jahren im Schnitt drei Mgr.,⁷⁸⁷ ein Pfund Butter

780 Gemeint sein dürfte der am 15. November 1762 zwischen Frankreich und den mit Preußen verbündeten Hessen, Kurhannover und England unter Führung von Herzog Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel unterzeichnete Waffenstillstand nach der Schlacht an der Brücker Mühle, mit dem der letzte Vorstoß Frankreichs gegen Kurhannover gestoppt wurde.

781 Hann. Anzeigen 10. Dezember 1762, 99. Stück.

782 Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück.

783 Konzerte am 24. Juli 1756 (Hann. Anzeigen 23. Juli 1756, 59. Stück), am 9. November 1756 (Hann. Anzeigen 8. November 1756, 90. Stück) sowie am 20. Juli 1767 (Hann. Anzeigen 20. Juli 1767, 58. Stück).

784 Konzerte am 4. April 1763 (Hann. Anzeigen 1. April 1763, 26. Stück).

785 Vgl. Wilhelm Jesse, *Münz- und Geldgeschichte Niedersachsens*, Braunschweig 1952 (Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig 15), S. 80–92, sowie Reinhard Oberschelp, *Niedersachsen 1760–1820. Wirtschafts-, Gesellschafts-, Kultur im Land Hannover und Nachbargebieten*, 2 Bde., Hildesheim 1982 (Veröffentlichungen der historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen XXXV) (= Oberschelp Niedersachsen), Bd. 1, S. 49.

786 Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück; vgl. auch Bruno Kerl, *Die Oberharzer Hüttenprozesse zur Gewinnung von Silber, Kupfer, Blei und arseniger Säure mit besonderer Berücksichtigung des Vorkommens und der Ausbeutung der Erze*, Clausthal 1860, S. XXIVf.: ein Himten entsprach ungefähr 32 Litern.

787 Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 12.

kostete 1765 acht Mgr. und ein Pfund feiner Zucker neuneinhalb bis elf Mgr.⁷⁸⁸ Die Besoldung eines Hoflakaien betrug zwischen Ostern 1762 und Ostern 1763 30 Rt. (also 1080 Mgr. oder 45 fl.) plus Kost-, Licht- und Weingeld in Höhe von 81 Rt. 29 Mgr. 7 Pfennig sowie die Livree.⁷⁸⁹ Heinrich Raacke bekam im gleichen Zeitraum die bereits erwähnten 235 Rt. plus 9 Mgr. Kostgeld pro Woche und Livree. Im 18. Jahrhundert haben anscheinend in Hannover mit seiner eher

kleingewerblichen Wirtschaftsstruktur die Familien mit nur geringem Vermögen dominiert[...]. Verglichen mit den großen Handelszentren der Zeit bleiben auch die Unterschiede zwischen Arm und Reich geringer, vor allem, weil die ganz Reichen fehlten. Bestenfalls 15% der Bevölkerung, meist Familien der Händler und der höheren Hofbediensteten, nur wenige Handwerker, dürften einen Lebensstandard erreicht haben, der über die alltägliche Bedarfsdeckung hinausragte. Aber 20% der Altstadtbewohner waren so arm, dass keine oder nur ganz geringe Steuerbeträge zu erzielen waren.⁷⁹⁰

Ein Konzert im Raacke'schen Konzertsaal zu besuchen, stellte demnach für wirtschaftlich nicht überdurchschnittlich ausgestattete Kreise eine gehörige finanzielle Anstrengung dar und schränkte das Publikum gleichsam ›nach unten‹ ein. Damit hoben sich die Konzerte auch von den deutlich niedrigeren Eintrittspreisen gastierender Theatergruppen ab, wo die günstigsten Plätze in den 1750er Jahren acht GGr.,⁷⁹¹ also zwölf Mgr., kosteten und in den 1760er Jahren sogar für 6 Mgr. oder weniger (3 Mgr.) erhältlich waren.⁷⁹² Der Besuch einer solchen Veranstaltung scheint in Hannover schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu den üblichen Vergnügungen vor allem in den Wintermonaten gehört zu haben. Für den Hof und seine Angehörigen spielten bekanntlich bis Ende 1757 zusätzlich französische Komödianten,⁷⁹³ während die hannoversche Bevölkerung für die Aufführungen italienischer, französischer oder deutscher Wandertruppen bis 1767 ins Rathaus

788 Ebd., Bd. 1, S. 14f.

789 Kammerrechnungen 1762/1763, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 288, fol. 358.

790 Hauptmeyer Umland, S. 58f.

791 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 27. August 1753, 69. Stück.

792 Vgl. dazu z. B. die äußerst genaue Beschreibung der erhältlichen Sitzplätze – Parkett sowie Logen im Parterre und drei weiteren Rängen – für die Saison der ›Hamburgischen Gesellschaft deutscher Schauspieler‹ von Abel Seyler zwischen dem 28. Dezember 1767 und dem 26. Februar 1768 im Komödienhaus im Schloss in Hann. Anzeigen 21. Dezember 1767, 102. Stück, sowie z. B. die Sammlung ›Comödien-Zettel. Der Ackermanschen Gesellschaft vom 2ten December 1768 bis 3ten März 1769‹ des hannoverschen Stadtsyndikus und Bürgermeisters Ernst Anton Heiliger im D-HVsa Hann. 91 Heiliger Nr. 5e, S. 42.

793 Vgl. Vorkamp Hoftheater, S. 121f., 159ff., 182–185; Wallbrecht Theater, S. 123–166.

oder in den Ballhof, ab 1767 ins Komödienhaus oder ›Kleine Schlosstheater‹ und ab 1769 ins ›Große Schlosstheater‹ gingen.⁷⁹⁴ In der Stadt

hatten nahezu alle maßgeblichen wandernden Schauspielergesellschaften des achtzehnten Jahrhunderts hier Station gemacht: 1730 bis 1736 Friederike Caroline Neuber, 1746 bis 1748 Johann Friedrich Schönemann, 1753 die Schauspielergesellschaft Franz Schuchs, 1763 bis 1764 die Ackermannsche Gesellschaft mit Friedrich Ludwig Schröder und Ekhof, 1767 bis 1772 die berühmte ›Hamburgische Gesellschaft deutscher Schauspieler‹ Abel Seylers und schließlich in den Jahren 1773 bis 1786 die Schauspielergesellschaft Friedrich Ludwig Schröders⁷⁹⁵

sowie eine Gesellschaft Deutscher Schauspieler unter Josephie 1763⁷⁹⁶ und Großmann ab 1787.⁷⁹⁷ Dazu kamen die Gastspiele von bekannten – etwa 1753 der von Pietro Mingotti⁷⁹⁸ – und unbekannt gebliebenen italienischen Operntruppen in den Jahren 1752,⁷⁹⁹ 1757,⁸⁰⁰ 1767,⁸⁰¹ 1781,⁸⁰² 1782,⁸⁰³ 1783,⁸⁰⁴ 1784⁸⁰⁵ und 1787⁸⁰⁶ sowie von französischen Komödianten – 1762,⁸⁰⁷ 1766/67,⁸⁰⁸ 1769,⁸⁰⁹ 1774⁸¹⁰ und 1778;⁸¹¹ Tierschauen, Wachsfigurenpräsentationen oder

794 Vgl. Heyn *Wanderkomödianten*, S. 8f., sowie Fischer *Schauspieldirektor*, S. 195f.

795 Fischer *Schauspieldirektor*, S. 194f.

796 Heyn *Wanderkomödianten*, S. 44, sowie der Abdruck zweier Theaterzettel ebd., S. 129f.

797 Heyn nennt darüber hinaus – allerdings mit Skepsis – noch »die Gesellschaft Ulricis – sollen von 1755 bis 1760 alljährlich im Winter in Hannover und in Lüneburg aufgetreten sein«; ebd., S. 44.

798 Z. B. Hann. Anzeigen 17. August 1753, 66. Stück; vgl. dazu das Kapitel *Italienische Operisten im Ballhof. Gastspiel des Ensemble Mingotti*, in: Sievers *Musikgeschichte*, Bd. 1, S. 259–267.

799 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 8. Mai 1752, 37. Stück.

800 Vgl. Hann. Anzeigen 9. September 1757, 72. Stück.

801 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 7. Dezember 1767, 98. Stück.

802 Fischer *Opern*, S. 36.

803 Ebd., S. 36.

804 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 7. April 1783, 28. Stück; 11. April 1783, 29. Stück.

805 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 13. Oktober 1783, 82. Stück; 22. März 1784, 24. Stück; 4. Juni 1784, 45. Stück.

806 Vgl. Hann. Anzeigen 23. Juli 1787, 59. Stück.

807 Heyn *Wanderkomödianten*, S. 44.

808 Sievers *Musikgeschichte*, Bd. I, S. 118 (ohne weiteren Beleg)

809 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 17. Juli 1769, 57. Stück.

810 Konold *Hofkapelle*, S. 32.

811 Nouseul; vgl. Fischer *Opern*, S. 41.

Marionettenvorführungen⁸¹² ergänzten dieses Angebot. Nahezu jedes Jahr wurden dem hannoverschen Publikum eine Vielzahl von Theaterstücken der unterschiedlichsten Gattungen dargeboten, für deren musikalische Anteile – Schauspiel- und Ballettmusiken oder auch ganze Opern verschiedener Genres – häufig Mitglieder der Hofkapelle und der hannoverschen Militärmusik sowie engagierte Sänger*innen eingesetzt wurden.⁸¹³ Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass auch Heinrich Raacke bei einigen der zahlreichen Darbietungen außerhalb des Geschehens bei Hofe mitwirkte.⁸¹⁴ Die Beliebtheit der Veranstaltungen spiegelt sich beispielsweise in einer Annonce wider, die als Reaktion auf das offenbar herrschende Verkehrschaos bei der An- und Abreise der Besucher*innen abgedruckt wurde:

Wegen des bey Endigung der Comödien auf hiesigem Ballhove vielmals entstandenen Gedränges und in einander Fahrens der Wagen ist folgendes reguliret: 1) Alles was nach der Comödie fährt, fährt über die Burgstrasse nach dem Ballhove, von da die ledigen Wagen längst der Knochenhauerstrasse wieder zurück. 2) Zum Abholen fahren die ledigen Wagen über die Knochenhauer- bis in die Judenstrasse an den Ballhof, sie bleiben allda hinter einander halten, so wie sie ankommen. 3) So wie nun die Wagen halten, fährt einer zur Zeit, wenn er abgerufen wird, auf den Ballhof, und die andern bleiben, bis sie zum Vorfahren gerufen werden, halten. 4) Wenn die Herrschaft des auf den Hof gefahrenen Wagens eingestiegen, fährt selbiger über die Burgstrasse zurück, alsdenn folgt ein anderer Wagen auf den Hof, und fährt benante Tour nach Hause. 5) Die Herrschaften werden also hievon selbst den Nutzen einsehen, und daß sie auf diese Art ihren Wagen nicht eher erhalten können, bis er in der Tour folgt.⁸¹⁵

An den Theateraufführungen nahmen adelige Kreise offenbar genauso teil wie die übrige Bevölkerung Hannovers, so dass Karten in unterschiedlichen Platzkategorien und unter Einhaltung der gesellschaftlichen Hierarchie erhältlich waren. Generell galt auch offenbar noch zu Zeiten Hannovers als ›verlorene Residenz‹, dass

812 Vgl. z.B. Hann. Anzeigen 11. März 1776, 21. Stück; 23. Mai 1785, 41. Stück; 1. Juni 1787, 44. Stück; D-HVsa Hann. 91 Heiliger Nr. 5/2, S. 205–209 (aus dem Jahr 1773/74) sowie Heyn Wanderkomödianten, S. 37.

813 Vgl. z.B. Heyn Wanderkomödianten, S. 61f. sowie dort den Abdruck des Vertrags zwischen Abel Seyler und dem Hof inklusive des Einsatzes der Hofkapelle gegen Entgelt vom 13. April 1769 auf S. 145f.

814 Etwaige Ersuche der Hofmusiker, neben ihren Verpflichtungen bei anderen Gelegenheiten zu spielen, sind ebenso wenig erhalten wie die Bedingungen, die der Hof an einen Hofmusiker stellt oder die Verpflichtungen, die von ihm verlangt wurden (etwa ein Auftrittsverbot außerhalb des Hofes).

815 Hann. Anzeigen 30. April 1764, 35. Stück.

die Gesellschaften [...] nach Rang und Ständen streng geschieden [waren], und der herrschende hannoversche Adel besonders [...] wegen seines Stolzes verschrien [war]; wenn auch die Zeit vorüber war, wo der in Hannover blühende Kastengeist nicht zuließ, daß ein Altadelicher, wenn er auch sonst einem Bürgerlichen höflich begegnete, sich entschlossen hätte, mit ihm in Gesellschaften Karten zu spielen.⁸¹⁶

Man blieb daher gleichsam ›unter sich‹ – sei es als Angehörige adeliger Kreise oder des Staatspatriziats Hannovers,⁸¹⁷ die – teilweise nobilitiert – bei Hofe zugelassen waren sowie als Juristen die höheren Verwaltungsposten innerhalb der Stadt bekleideten.⁸¹⁸ Das gesellschaftlich-gesellige Leben spielte sich, wenn man den wenigen Quellen glauben möchte, nicht wie in größeren Städten in »[o]ffene[n] Privathäuser[n], wo man an jedem Tage sicher ist, Gesellschaft anzutreffen«,⁸¹⁹ ab. Stattdessen gab es ausgesuchte »Assembleen, die an einmal bestimmten Tagen, entweder in einem Hause oder abwechselnd von mehreren Familien gehalten«⁸²⁰ wurden. Über diese Abende, die zwischen 16 und 17 Uhr begannen⁸²¹ und drei bis vier Stunden dauerten, haben sich wenige Berichte erhalten, wie beispielsweise der folgende Johann Georg Zimmermanns aus dem Jahr 1769, der als Königlich-Großbritannischer Hofrat und Leibarzt Zugang zu den höheren Kreisen hatte.⁸²²

816 Bodemann Zimmermann, S. 43f.

817 Vgl. dazu auch Ernst Brandes, *II. Ueber die gesellschaftlichen Vergnügungen in den vornehmsten Städten des Churfürstentums*, in: *Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande* 3/4 (1789), S. 761–800 (= Brandes Vergnügungen 1789); 779: »Die Gesellschaft in Hannover ist so groß, daß in Privat-Häusern kein Platz seyn würde, die vereinigten Gesellschaften beyderley Geschlechts aufzunehmen.« Der Text von Brandes ist erneut abgedruckt in Rischbieter Lesebuch, 1. Band 1650–1850, S. 145–165; Auszüge finden sich in Bodemann Zimmermann, S. 44ff.

818 Vgl. Lampe Aristokratie, Bd. 1, S. 237. Zum Begriff der ›hübschen Familien‹ vgl. ebd. S. 240f. Einzelne der miteinander verwandten Familien waren: von Anderten, Boie, Bacmeister, Böhmer, Brandes, von Hinüber, Heiliger, Hoppenstedt, Kestner, Kotzebue, Patje, von Ramdohr, von Reiche, Rumann, Baring, Ubbelohde, von Voigt, Wedemeyer; vgl. dazu ebd. S. 243–264; vgl. außerdem Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 269ff.

819 Brandes Vergnügungen 1789, S. 776.

820 Ebd., S. 777.

821 Ebd.

822 Vgl. dazu auch die bei Bodemann Zimmermann, S. 46f. abgedruckte Beschreibung Heinrich Christian Boies aus dem Jahr 1776: »Es gibt hier in Hannover drey Classen von Menschen und Gesellschaften: der Adel, der so sehr und mehr unter sich lebt als an irgend einem andern Orte; der Mittelstand, wozu alle Neuadeliche und in Bedienung Stehende gehören, und die Kaufleute. Meine Stelle setzt mich mit allen dreyen

Letzten Freitag kam ich aus einer solchen Gesellschaft von 80 Personen, die jede Woche gehalten wird und wohin ich nebst meinen Frauen immer eingeladen bin. Man versammelt sich da in vier großen und prächtigen Zimmern, die in einer Reihe nacheinander folgen und mit einigen hundert Wachslichtern erleuchtet sind. [...] Am Ende dieser Zimmer ist ein Vorzimmer, wo sich insgemein eine Musik befindet. – Herren und Damen erscheinen da in der äußersten Pracht; [...] keine trägt ein Kleid, das nicht nach dem neuesten aus Paris gekommenen Muster geschnitten ist; kein anderes Wort wird gesprochen als französisch; auf französisch wird coquettirt, auf französisch gescherzt und auf französisch geküßt.⁸²³

Musik war demnach üblicher Teil des geselligen ›Unterhaltungsprogramms‹, ohne dass an dieser Stelle versucht werden soll, in Bezug auf die genauen Orte dieser Assembléen, die Musizierenden oder das erklungene Repertoire eine nähere Präzisierung vorzunehmen. Inwieweit gerade der alteingesessene und nicht nach London mitgegangene Adel neben den Assembléen, Konzerten und (Musik)Theateraufführungen bei Hofe noch andere Gelegenheiten wahrnahm, gezielt musikalisch unterhalten zu werden oder auch selbst zu musizieren, ist anhand des Quellenmaterials nur unzureichend feststellbar. Auf Grund der offenbar vorhandenen gesellschaftlichen Differenzierung erscheint es als eher unwahrscheinlich, sie unter dem Publikum in Raackes Konzertsaal zu vermuten. Die Höhe der Eintrittsgelder und auch der Beginn der Raackeschen Konzerte um vier, fünf oder sechs Uhr Abends unter der Woche⁸²⁴ legt eher den Schluss nahe, dass sich dort Angehörige des sogenannten Staatspatriziats trafen.⁸²⁵ Für den Besuch kämen außerdem gebildete Kreise infrage, die gerade seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eigene Formen der intellektuellen Geselligkeit entwickelten, sich gleichsam gesellschaftlich ›nach oben‹ orientierten und ein Interesse daran hatten, mit höheren Kreisen zusammenzukommen.

in Verbindung. Unter dem Adel kenne ich besonders einige vortreffliche Damen. In der zweyten Classe leb' ich wie natürlich meistens. Wer unverheyrahtet ist, besucht alle Gesellschaften und braucht nie wieder welche zu bitten.«

823 Zimmermann an den Ratsherrn Schmid in Brugg, Hannover, 25. November 1769, Bodemann Zimmermann, S. 56f.; vgl. dazu auch Lampe *Aristokratie*, Bd. 1, S. 75.

824 Vgl. Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück; 23. Juli 1756, 59. Stück; 9. März 1761, 20. Stück; 29. Januar 1762, 9. Stück; 1. Februar 1762, 10. Stück; 10. Dezember 1762, 99. Stück; 1. April 1763, 26. Stück; 12. März 1764, 21. Stück; 17. November 1766, 92. Stück; 20. Juli 1767, 58. Stück.

825 Vgl. Oberschelp *Niedersachsen*, Bd. 2, S. 227.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entfalteten erste Bürger Hannovers ein aufgeklärtes Bewusstsein,⁸²⁶ das sich in einem Bedürfnis nach geistigem Austausch äußerte und dazu führte, dass Klubs nach britischem Vorbild⁸²⁷ genauso wie erste Freimaurerlogen und Lesegesellschaften entstanden. Laut Eduard Bodemann wurde der »erste[...] Club auf der ›Neuen Schenke, und zwar nach englischer Sitte«⁸²⁸ 1752 von Albert Christoph von Wüllens⁸²⁹ mit dem expliziten Ziel gegründet, »die verschiedenen Stände aus den oberen Schichten der Bevölkerung gesellig zu vereinigen«⁸³⁰ – zahlreiche weitere folgten.⁸³¹ Die Klubgründung war nur einer von von Wüllens diversen Beiträgen zur Entwicklung einer aufgeklärten Gesellschaft in Hannover, nachdem er 1750 gemeinsam mit Georg Wilhelm Ebell die ›Brand-Assecurations-Sozietät‹ für Hannover ins Leben gerufen und im gleichen Jahr begonnen hatte, das Intelligenzblatt der *Hannoverschen Anzeigen* inklusive verschiedener Beilagen herauszugeben.⁸³² Mit dem ›Intelligenz-Comptoir‹ in seinem Haus »auf der Leinstrasse«⁸³³ (siehe Abbildung 12) schuf er eine Anlaufstelle für die mediale Verbreitung jedweder Art von Information und ermöglichte auf diese Weise relativ großflächige Kommunikation innerhalb einer sich wandelnden und neu entstehenden Form von Öffentlichkeit.⁸³⁴ Die Zeitung wurde von weiten Kreisen gelesen, für Mitteilungen unterschiedlicher Art genutzt und trug zu einem langsam wachsenden Bewusstsein für aktuelle Nachrichten bei, das sich teils in wachsenden Leserzahlen und teils in der Gründung von Lesezirkeln für die gemeinsame Lektüre und Diskussion dieser und anderer Zeitungen ablesen lässt.⁸³⁵

826 Vgl. dazu auch in dieser Studie S. 271f.

827 Vgl. dazu hier S. 97 und 101ff.

828 Bodemann Zimmermann, S. 47.

829 Vgl. zum Leben von Wüllens u. a. den Nachruf im *Hannoverschen Magazin*: o. A., *Personalien*, in: *Hannoversches Magazin* vom 31. Dezember 1790, 105. Stück, 28. Jahrgang, Sp. 1665–1686 (= *Personalien Hann. Magazin* 1790).

830 Bodemann Zimmermann, S. 47. Vgl. als vermutliche Quelle auch Ernst Brandes, *IV. Ueber die gesellschaftlichen Vergnügungen in den vornehmsten Städten des Churfürstentums*, in: *Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande* 4/1 (1790), S. 56–88 (= Brandes *Vergnügungen* 1790); 57.

831 Vgl. Brandes *Vergnügungen* 1790, S. 58.

832 Vgl. dazu *Geschichte* 3, S. 260–277.

833 *Hann. Anzeigen* 31. März 1760, 26. Stück.

834 Vgl. hierzu in dieser Studie S. 258ff. sowie Acquavella-Rauch *Intelligenzblätter*.

835 Vgl. hierzu das Kapitel *Hintergrund: Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich* sowie die Ausführungen zu

Auch Heinrich Raacke diente diese neue Plattform, um gezielt Neuigkeiten oder Werbung zu verbreiten, und so wurden »bestimmte äußere Formen der Musik, ihre soziale Wirklichkeit gleichsam«⁸³⁶ in einem aufklärerischen ›Organ‹ sichtbar. Dabei ging es zum einen darum, Konzerte anzukündigen und sich dadurch oder auch durch den Verkauf von Musikinstrumenten einen Namen über seine Beschäftigung als Hofmusiker hinaus zu machen,⁸³⁷ während er zum anderen alltägliche Gesuche oder Angebote inserierte, beispielsweise bezüglich einer Reise am 30. Mai 1763⁸³⁸ oder zum Verkauf von eisernen Öfen am 17. August 1764.⁸³⁹ Ferner konnte er mit Hilfe der Annoncen Personen, die außerhalb bestehender Netzwerke standen und daher bestimmte Informationen nicht erhielten, für seine Aktivitäten rund um den Konzertsaal interessieren.

Musikliebhaber und musikalische Aktivitäten

Zu diesen Aktivitäten zählte neben den bereits erwähnten Konzerten eine besondere Art der musikalischen Veranstaltung, die in den *Hannoverschen Anzeigen* seit Dezember 1759 angekündigt wurde und für die Raacke als Kontaktperson fungierte.⁸⁴⁰ An zunächst unbestimmtem Ort sollten regelmäßige laienmusikalische Abende stattfinden, da

[...] verschiedene Musicverständige, welche aus dieser Kunst kein Gewerbe machen, sondern solche nur zum Vergnügen theils erlernt haben, theils auch noch sich darin unterrichten lassen, sehr wünschen, daß an einem dritten Orte ein vollstimmiges Exercitium musicum zu ihrem mehrerem Unterricht und ferneren Uebung errichtet werden mögte, und dieses um so mehr, da es eine bekante Erfahrung, daß auch die größten Tonkünstler

Bildungsstand, Leseverhalten und dem Phänomen Aufklärung bei hannoverschen Handwerkern in Jürgen Abelmann, *Hannover im Siebenjährigen Krieg. Hannoverisches Kriegesdenkmal. Das Kriegesgeschehen in Stadt und Kurfürstentum, dokumentiert von einem Bäckermeister*, hrsg. von Hans Hartmann, Hameln 1995 (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Landesbibliothek 13) (= Abelmann Krieg), S. 26–43.

836 Laurenz Lütteken (Hg.), *Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, bearbeitet von Gudula Schütz und Karsten Mackensen, Kassel u. a. 2004 (Catalogus musicus XVIII) (= Lütteken Zeitschriften), S. 2.

837 Vgl. z. B. die Annonce über den Verkauf eines ›Contra-Basson‹ in: *Hann. Anzeigen* 3. Oktober 1763, 79. Stück.

838 *Hann. Anzeigen* 30. Mai 1763, 43. Stück.

839 *Hann. Anzeigen* 17. August 1764, 66. Stück.

840 Dazu vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 270ff.

und Virtuosen die Uebung vor sich allein, auch wenn die erforderlichen Stimmen, nach Beschaffenheit des Stücks, gehörig besetzt sind, nothwendig erachten, weil ohne solche die Reinigkeit der Harmonie und die Festigkeit des Tacts nichts erhalten werden kan, und dieses in eines jeden Hause so oft, als nöthig, anzustellen, zu beschwerlich und zu weitläufig seyn würde.⁸⁴¹

Die Verfasser der Anzeige strebten – ganz im Sinne des aufklärerischen Bildungsideals – nach einer weiterführenden Beschäftigung mit Musik sowie nach einem sozialen Ort für das Musizieren außerhalb einer nicht näher bestimmten Privatheit,⁸⁴² wo sie sich regelmäßig gemeinsam zum Üben treffen konnten. Ohne etwaige Präferenzen für bestimmte Instrumente wurden von den Initiatoren, die sich selbst unbestimmt als »verschiedene Musicverständige«⁸⁴³ bezeichneten, (Mit)Interessenten für eine Musiziergemeinschaft – »ein vollstimmiges Exercitium musicum«⁸⁴⁴ – gesucht, wofür sie sich an eine größere Öffentlichkeit – nämlich die Leserschaft der Zeitung⁸⁴⁵ – wandten. Anscheinend wollten oder konnten sie sich nicht den beiden weiteren in der Annonce erwähnten ›Musizierkreisen‹ anschließen, die zum genannten Zeitraum offenbar bereits in Hannover existierten und eine gewisse Konkurrenz um geeignete Mitspieler bedeuten mochten.⁸⁴⁶

Die Anzeige dokumentiert einen Schritt aus der Privatheit kleiner, nur auf persönlichen Kontakten beruhender Musizierkreise hin zu einer Vereinigung, die größere Aufmerksamkeit erregen sollte, und lässt ein neues Bewusstsein für die veränderte Situation (ver)öffentlich(t)en kulturellen Handelns als unmittelbares Resultat des florierenden Zeitungswesen für die Umsetzung aufklärerischer Gedanken sichtbar werden. Die Initiatoren traten damit ausdrücklich aus dem bisherigen Rahmen ihres näheren sozialen Umfeldes heraus und schufen in Hannover Ende der 1750er Jahre eine Vereinigung, die zum Bild des »neue[n] Mann[es] der

841 Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

842 Vgl. zum Gebrauch der Begriffe rund um das Phänomen der ›Öffentlichkeit‹ S. 258ff. in dieser Studie sowie Acquavella-Rauch Intelligenzblätter.

843 Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

844 Ebd.

845 Zum Verbreitungsgrad der Zeitung und die Größe der Leserschaft sei auf das Kapitel *Hintergrund: Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich*, S. 260 verwiesen.

846 Es ist die Rede davon, »an einem dritten Orte ein vollstimmiges Exercitium musicum« zu gründen; Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

Aufklärung, wie er von Locke über Knigge bis Kant immer wieder entworfen«⁸⁴⁷ wurde, passte:⁸⁴⁸

An die Stelle des von Lyndal Roper für die frühe Neuzeit herausgearbeiteten Männlichkeitstypus der überbordenden Körpersäfte, eines Mannes, der stets in Gewalt und Trunkenheit auszubrechen drohte, trat der Mann, der sich aus den Fesseln der Begierden und Leidenschaften gelöst hatte. Auch in den anderen Gesellschaften war es dieser neue Mann von Maß und Natürlichkeit, um den sich alle Aktivitäten drehten und der sich in diesen frauenlosen Vereinigungen in die seiner neuen Identität entsprechende Form des sozialen Umgangs einüben konnte.⁸⁴⁹

Ähnlich wie in den Freimaurerlogen, die seit 1746 in Hannover bestanden,⁸⁵⁰ bot die musikalische Betätigung eine Form der gesitteten und maßvollen Bildung, die einen angemessenen Rahmen für die intellektuell wertvolle Unterhaltung im Kreise Gleichgesinnter darstellte.⁸⁵¹ In der Annonce werden folgerichtig – wie in der Freimaurerei – auch keine direkten sozialen Einschränkungen für eine Teilnahme vorgenommen, was bei anderen kulturellen Veranstaltungen durchaus üblich war, indem von vornherein der Teilnehmerkreis über Eintrittsgelder, Kleidungs Vorschriften oder Statusbeschreibungen geregelt wurde.⁸⁵² Stattdessen

847 Habermas Bürgertum, S. 149.

848 Vgl. dazu Rebekka Habermas, die ihre Ausführungen zwar auf ihren Forschungen zu bürgerlichen Familien Nürnbergs basierte, die aber in gewissem Maße durchaus auch auf Hannover übertragbar erscheinen, wo z. B. Knigge seinen *Umgang mit Menschen* verfasste; vgl. Habermas Bürgertum, S. 145–154.

849 Habermas Bürgertum, S. 149f.

850 Vgl. dazu u. a. Voigts Geschichte; Friedrich Voigts, *Die Freimaurer-Logen im Königreiche Hannover*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen* 1 (1851), S. 361–388; insb. 371, 378f. und 381f.; Siegfried Schildmacher, *Geschichte der Freimaurerloge ›Friedrich zum weißen Pferd‹ Hannover*, Hannover 2006, S. 9, sowie Wanner Freimaurerei, insb. ab S. 50.

851 Vgl. dazu z. B. Dieter A. Binder, *Freimaurerei oder Die Erziehung zum Gentleman*, in: *Akademie Forum Masonicum: Jahrbuch 22/23* (2009/2010), S. 83–110; sowie auch Norbert Schindler, *Freimaurerkultur im 18. Jahrhundert. Zur sozialen Funktion des Geheimnisses in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft*, in: *Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung*, hrsg. von Robert M. Berdahl u. a., Frankfurt/Main 1982, S. 205–262.

852 Als Beispiel sei folgender Ausschnitt aus einer Konzertankündigung vom 16. Juni 1769 erwähnt, in der mit folgendem Satz: »Die Person zahlt 6 mgr., und ist einem jeden wohlgekleideten Menschen, mit Ausnahme der Livree-Bedienten, der Eintritt erlaubt.« (Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück), von vornherein der gewünschte soziale Rahmen abgesteckt wird.

werden »die fernern billigen Conditiones«⁸⁵³ nicht en detail mitgeteilt, sondern vielmehr die zu erwartenden ›Leistungen‹ beschrieben – nämlich, »daß für einen beständigen Ort dieses Exercitii, für einen Anführer, und für einen hinlänglichen Vorrath von allen Arten der ausgesuchten Music von den besten Componisten gesorget werden«.⁸⁵⁴

Ob dieser ›Anführer‹ der am Ende der Anzeige als Kontaktperson genannte Heinrich Raacke war, bleibt offen. Ihn als Fachmann für musikalische Fragen zu erwähnen, der durch die Veranstaltungen in seinem Konzertsaal den Lesern der Zeitung außerhalb der höfischen Kreise bereits bekannt gewesen sein dürfte, bedeutete gleichsam eine Aufwertung des Unterfangens und war vielleicht auch ein Hinweis darauf, dass Raackes Konzertsaal als geeigneter Ort ausgewählt wurde. Aus Raackes Sicht bedeutete beides die Möglichkeit, sich ein neues Einkommensfeld zu erschließen, das seine Besoldung von 215 bzw. 230 Rt. ergänzen würde (vgl. Abbildung 8). Inwieweit er auch musikalisch involviert war oder sich beispielsweise dadurch Zugang zu Schülerinnen und Schülern aus anderen sozialen Kreisen verschaffte, bleibt im Bereich des Spekulativen. Der Annonce kann lediglich entnommen werden, dass er mit kulturinteressierten Personen in der Stadt offenbar gut vernetzt war und an aufgeklärtem kulturellem Handeln partizipierte, dieses eventuell sogar mit initiierte.

Wenden wir uns zudem den politischen Ereignissen der Zeit zu, so können wir die Bestrebungen, die in der Anzeige zum Ausdruck kommen, noch um einen wesentlichen weiteren Aspekt ergänzen. Seit 1756 befand sich Kurhannover als Verbündeter Großbritanniens an der Seite von Preußen und anderen protestantischen Reichsfürsten im Krieg gegen Frankreich und die Habsburgermonarchie,⁸⁵⁵ was schließlich nach der Niederlage in der Schlacht

853 Vgl. Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück; sie werden also als angemessene Bedingungen für eine Teilnahme, bezeichnet; vgl. zum Bedeutungswandel des Wortes ›billig‹ von ›angemessen‹ (um 1800) zu ›minderwertig‹ (um 2000) Damaris Nübling, *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen: eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*, in Zusammenarbeit mit Antje Dammel, Janet Duke und Renata Szczepaniak, Tübingen 2006 (Narr Studienbücher), S. 113.

854 Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

855 An dieser Stelle steht nicht im Vordergrund, den genauen Verlauf des Siebenjährigen Krieges, der in seinen globalen Ausmaßen fast wie ein ›0.‹ Weltkrieg wirkte, sowie sämtliche beteiligte Parteien zu beschreiben, sondern es geht um die Hannover direkt betreffenden Ereignisse. Für weitere Informationen zum Siebenjährigen Krieg sei

bei Hastenbeck am 26. Juli 1757 zur Besetzung Hannovers durch französische Truppen etwa zwei Wochen später führte. Diese dauerte zwar nur bis Ende Februar 1758, es kam währenddessen jedoch neben den wirtschaftlichen Schäden zu wesentlichen Einschnitten im kulturellen Leben der Stadt. Allein schon die Zahl der Annoncen mit musikalischen Inhalten in den *Hannoverschen Anzeigen* scheint das rein quantitativ zu spiegeln, sie sinkt von 31 Einträgen im Jahr 1756 erst auf 14 im Jahr 1757, von denen die meisten in der ersten Jahreshälfte erschienen, und dann auf zwei Einträge im Jahr 1758, um 1759 wieder auf 20 zu steigen.⁸⁵⁶ Qualitativ betrachtet werden 1756, 1757 und ab 1759 vor allem Instrumente zum Kauf gesucht oder angeboten, das ein oder andere Konzert angekündigt und Musikalien beworben, während zur Zeit der Besatzung alles zurückging und im Jahr danach lediglich eine Harfe zum Verkauf stand und Noten »um beygesetzte Preise zu haben«⁸⁵⁷ waren.⁸⁵⁸ Dieses verwundert nicht weiter, hatten doch als Reaktion auf die Kriegsereignisse die führenden Kreise der Stadt – etwa die Geheimen Räte und wohlhabenden Bürger – schon Mitte 1757 Hannover verlassen.⁸⁵⁹ Parallel suchten Teile der Landbevölkerung innerhalb der Stadtmauern Schutz,⁸⁶⁰ wozu sich zusätzlich »zeitweilig bis zu 20.000 Franzosen«⁸⁶¹ gesellten, was dort nicht nur zu großer Enge, sondern auch zu Problemen bei der Lebensmittelversorgung und im Alltag der Bewohner führte. Selbst nach Abzug der französischen Truppen war das Leben in Hannover von den Eindrücken des fortdauernden Kriegs gezeichnet, die

u. a. verwiesen auf Sven Externbrink (Hg.), *Der Siebenjährige Krieg (1756–1763): Ein europäischer Weltkrieg im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2011; Marian Füssel, *Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert*, München 2010 (Beck'sche Reihe 2704); Wolfgang Adam und Holger Dainat in Verb. mit Ute Pott (Hg.), *›Krieg ist mein Lied‹. Der Siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Medien*, Göttingen 2007 (Das Gleimhaus: Schriften des Gleimhauses Halberstadt 5); Daniel Marston, *The Seven Years' War*, London 2001 (Essential histories).

856 Vgl. die Jahrgänge 1756 bis 1759 der Hann. Anzeigen.

857 Hann. Anzeigen 20. Januar 1758, 6. Stück.

858 Für eine weitergehende Bewertung der Zeitungsanzeigen vgl. Geschichte 3.

859 Vgl. Abelmann Krieg, S. 50f.

860 Vgl. ebd., S. 51.

861 Vgl. ebd., S. 18; die Formulierung in Carl-Hans Hauptmeyer, *Chronik 1636–1802*, in: *Hannover Chronik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zahlen, Daten, Fakten*, hrsg. von Klaus Mlynek und Waldemar R. Röhrbein, Hannover 1991, S. 46–107 (= Hauptmeyer Chronik); 94, bezieht sich auf das gesamte Fürstentum, nicht auf die Stadt Hannover.

Lebenshaltungskosten – insbesondere Nahrungsmittel – erhöhten sich, während der Geldwert der umlaufenden Kurantmünzen nicht-kurhannoverscher Prägung massiv sank.⁸⁶²

Die den *Hannoverschen Anzeigen* entnehmbaren kulturellen Veränderungen spiegeln diese Situation – aber auch im Bereich der dort nicht abgebildeten Veranstaltungen gab es entscheidende Entwicklungen. Diese betrafen konkret das Unterhaltungsangebot für höhere und gebildete gesellschaftliche Kreise der Stadt, unter denen wohl auch die Urheber der Anzeige zur Gründung eines ›Exercitii musici‹ zu verorten sein dürften. Für Personen, die bis dato Zugang zu den Aufführungen und Konzerten bei Hofe hatten, hatte es vor dem Krieg keine institutionelle Notwendigkeit gegeben, selbst in größerem Stil und mit einem bestimmten persönlichen Aufwand organisierend und gestaltend aktiv zu werden – wollte man musizieren, genügte ein eher ›privater‹ Rahmen, unterhalten wurde man über den Hof oder bei den privaten Assembléen.⁸⁶³

Mit der französischen Besetzung im Jahr 1757 änderte sich dieses seit sechzig Jahren stabile kulturelle Kontinuum; denn als Reaktion darauf, dass die französischen Hofkomödianten im August und September auf Anordnung der französischen Besatzer für diese gespielt hatten, löste Georg II. das französische Hoftheater im Dezember 1757 auf – und strich damit eine wichtige Säule des seit Jahrzehnten etablierten höfischen Unterhaltungsangebotes.⁸⁶⁴ Nach außen hin erschien dies konsequent – und war außerdem ein willkommener Beitrag, die vom Krieg strapazierten Kassen zu entlasten: Die Entwicklungen des Hofetats zeigen, dass die den Hofstaat betreffenden Ausgaben ab 1758/59 insgesamt um rund ein Viertel reduziert wurden, wozu die Einsparung der französischen Schauspieltruppe beitrug. Belief sich der Hofetat zwischen 1750/51 und 1757/58 auf 172.000 bis 234.000 Rt., so machte er ab 1758/59 nur noch um die 125.000 Rt. aus, was sich auch nach dem Krieg nicht ändern sollte.⁸⁶⁵ Noch in den 1770er Jahren bewegte er sich zwischen 105.000 und 140.000 Rt. – die zunächst kriegsbedingten Veränderungen wurden nicht mehr rückgängig gemacht (siehe Abbildung 11).⁸⁶⁶

862 Vgl. Abelmann Krieg, S. 52–56.

863 Vgl. hierzu auch in dieser Studie S. 210f.

864 Vgl. Vorkamp Hoftheater, S. 159f. sowie Wallbrecht Theater, S. 156ff.

865 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1758/59, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–283.

866 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1770/71 bis 1779/80, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 296–305.

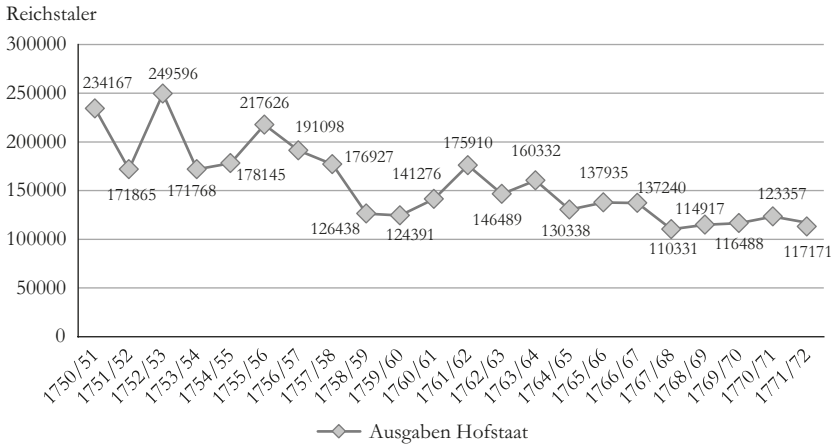


Abb. 11 Entwicklung der Ausgaben für den gesamten kurhannoverschen Hofstaat von 1750/51 bis 1771/72⁸⁶⁷

Es ging ferner – zumindest bezüglich des Unterhaltungsangebots – nicht um eine nach dem Krieg direkt beschlossene Sparmaßnahme, sondern vielmehr die Tatsache, dass Georg II. im Jahr 1760 starb und sein Nachfolger Georg III. keine Reisen mehr nach Hannover unternahm. Daher fielen auch keine entsprechenden Ausgaben an, die sich bei vergleichbaren Besuchen zuvor im Etat ablesen ließen – und ein Ausgleich für die entlassene französische Theatergruppe wurde (zunächst) eben nicht geschaffen. Gleichzeitig fanden die wöchentlichen Konzerte und Assembléen der Hofkapelle kriegsbedingt nicht oder nur eingeschränkt statt, wie aus dem Ersuchen des für das Orchester zuständigen Obercammerers, des Grafen Ernst August von Bülow, vom Dezember 1762 geschlossen werden kann.⁸⁶⁸ Dieser Quellenbestand kann als Hintergrund für die immer wieder vertretene These herangezogen werden,⁸⁶⁹ dass das (musik)kulturelle Leben in Hannover ab dem Beginn der Personalunion zunehmend einschloß,⁸⁷⁰ da die finanzielle Beteiligung des Hofes zurückging, wodurch weniger Veranstaltungen

867 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.

868 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13ff.

869 Vgl. Fischer Hannover, S. 33.

870 Vgl. dazu das Kapitel *Exkurs: Konstruierte Musikgeschichte in Hannover* zu Beginn dieser Geschichte, ab S. 179.

stattfanden und die Qualität der Hofkapelle litt: »[E]s herrschte eine musikalische Oede.«⁸⁷¹

Wenden wir allerdings eine andere Lesart der Quellen an, fügen weitere hinzu und weiten den gesamten Kontext entsprechend aus, so ergibt sich sowohl ein sehr abweichendes Bild des musikkulturellen Lebens bei Hofe als auch eine neue Sicht auf das Musikleben in Hannover: Eine genauere Untersuchung der kurhannoverschen Kammerrechnungen zeigt nämlich, dass sich die Höhe der Mittel, die vom Hof für im weitesten Sinne musikkulturelle Unterhaltung zur Verfügung gestellt wurden, bis zum Beginn des Siebenjährigen Krieges nicht veränderte.⁸⁷² Abgesehen von einem gewissen schwankenden Betrag, der davon abhing, wie viele Veranstaltungen bei Hofe im Zusammenhang mit Besuchen der königlichen Familie stattfanden, gab es keine bewusst vom König herbeigeführten finanziellen Einschränkungen. Diese lassen sich erst kriegsbedingt ab 1757/58 nachweisen und betrafen zum einen das französische Theater – nämlich die Gagen, Ausgaben für Licht, Statisten und Ausstattung – und zum anderen generell wegfallende Veranstaltungen, da der König Hannover nicht besuchte. Derartige Posten finden sich gemeinsam mit bestimmten musikalischen Sonderausgaben – etwa für bei Bällen und Redouten eingesetzte zusätzliche Musiker, Honorare für Saitenbeschaffung oder für Kopistenarbeiten – innerhalb der Ausgaben für den Hofstaat in der Rubrik »Auf Comœdien, Bals und Music«,⁸⁷³ während die Hofkapelle, der Organist sowie die Hoftrompeter und -pauker gesondert unter »Besoldung und Gnaden-Pensionen«⁸⁷⁴ aufgeführt wurden.⁸⁷⁵ Sowohl das französische Theater als auch die an der Hofmusik beteiligten Gruppen »gehört[en; Ergänzung d. Autorin] damit ebenso zur höfischen Welt wie das Tafelhalten oder die Jagdausflüge, der Palastbau oder die Gartenkultur.«⁸⁷⁶

871 Fischer Hannover, S. 33.

872 Das große musikkulturelle Interesse Georgs I. wird auch noch an anderer Stelle sichtbar, wie Jenny C. Standke durch ihre Untersuchung der Privatschatulle zeigen konnten: dies., *Ein Fenster zum Hof. Die Privatschatulle des Kurfürsten und Königs Georg I. als Quelle für die Hofkultur um 1700*, Hannover 2015 (Lesesaal Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek 41) (= Standke Privatschatulle).

873 Z. B. die Kammerrechnungen des Jahres 1751/52, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 276, S. 254.

874 Z. B. ebd., S. 15.

875 Vgl. dazu die Ausführungen in dem Kapitel *Hofmusiker und Hofkapelle – Musik, Hof und Stadt*, ab S. 186.

876 Vorkamp Hoftheater, S. 165.

In den Rechnungsjahren 1750/51 bis 1756/57 bewegten sich die Summen »für die Comœdien, Bals und Music« konstant auf etwa gleichem Niveau, der Hof gab zwischen 7.260 und 8.164 Rt. für die unter dieser Rubrik finanzierten Veranstaltungen aus,⁸⁷⁷ die Schwankungen auf Grund von königlichen Aufenthalten etwa im Jahr 1755 fallen wenig ins Gewicht. Mit Kriegsbeginn 1757/58, wo etwa zur Hälfte des Rechnungsjahrs die Entlassung der französischen Schauspieler*innen erfolgte, halbierten sich die Ausgaben auf rund 3.900 Rt. und beliefen sich ab 1758/59 auf nur noch 541 bis 194 Rt.,⁸⁷⁸ bis ab 1769/70 die Ausgaben wieder auf 790 Rt. bzw. 1.300 Rt. in den beiden Folgejahren stiegen (siehe Abbildung 12).⁸⁷⁹

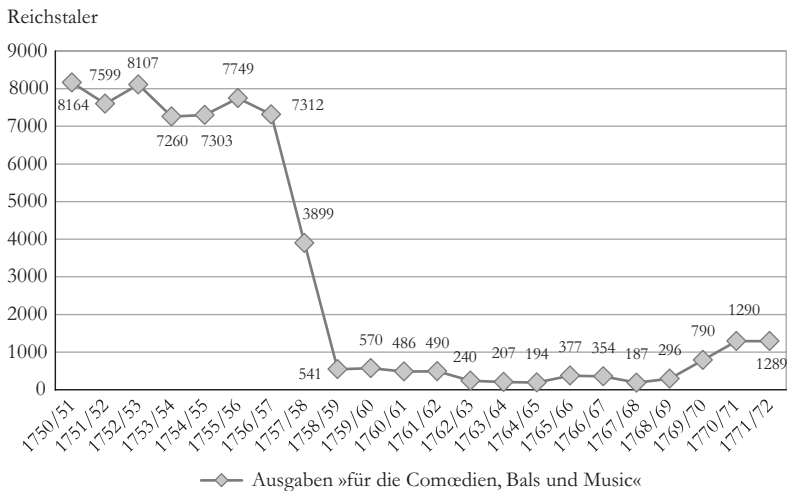


Abb. 12 Entwicklung der Ausgaben »für die Comœdien, Bals und Music« von 1750/51 bis 1771/72⁸⁸⁰

877 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1756/57, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–281.

878 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1757/58 bis 1759/60, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 282ff.

879 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1769/70 und 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 297.

880 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.

Von all diesen Schwankungen blieb der Etat der Hofkapelle hingegen unberührt. Während des gesamten Zeitraums – also auch während des Krieges – lag er ebenso konstant bei durchschnittlich 3.530 Rt., wie durchgängig 21 Musiker beschäftigt wurden.⁸⁸¹ Neben dem Schreiben von Bülows Ende 1762 gibt es in den überlieferten Quellen keinen weiteren Hinweis auf ein reduziertes musikalisches Angebot – im Gegenteil wurde gerade in der Kriegszeit der beschriebene Wechsel des Probe- und Konzertraums der Hofkapelle durchgeführt: Nachdem die Musiker sich bis Mitte 1760 bei Georg Conrad Dohm getroffen hatten, erhielt danach Heinrich Raacke die 24 Rt. an Miete für seinen Konzertsaal, was nicht notwendig gewesen wäre, wenn die Hofkapelle nicht weiterhin als funktionierende und unterstützungswürdige Institution anerkannt gewesen wäre. Dass dies nach wie vor der Fall war, kann ferner aus einer neuen Formulierung in den Kammerrechnungen geschlossen werden: Für Dohm sind lediglich Mietgelder aufgeführt,⁸⁸² während Raacke ausdrücklich das Geld für seinen Saal »zu denen wöchentlichen Music-Proben«⁸⁸³ erhielt.

Die Einschränkungen von Konzerten und Assembléen bei Hofe spiegeln sich demnach nicht in den finanziellen Aufwendungen für die Hofkapelle und dürften folglich eher situativ aus den Kriegseignissen zu erklären sein. Krieg, Besetzung und die Folgen für das französische Theater stellten demzufolge die einzigen deutlich nachweisbaren Einschnitte für das musikkulturelle Leben in Hannover und am dortigen Hofe dar. Lediglich beim institutionalisierten (Musik-)Theaterangebot gab es große Veränderungen, die erst ab 1769 wieder umgestaltet wurden, als mit Abel Seyler erneut eine Theatertruppe Zuwendungen in Form von materiellen Zuschüssen sowie dem Nutzungsrecht von Hoftheater und Hofkapelle erhielt.⁸⁸⁴ Diese Umstände sind umso bemerkenswerter und ein Indiz für die dem Bereich Musikkultur weiterhin zuteil werdende Wertschätzung, als tatsächlich bestimmte andere Institutionen des Hofes in den 1760er Jahren geschlossen wurden, z. B. die Hofbäckerei oder die Hofschlachtereie.⁸⁸⁵

Das Wegfallen des französischen Theaters 1758 sowie etwaige Einschränkungen der Hofkonzerte stehen in zeitlicher Nähe zu zwei fragmentarisch erhaltenen musikkulturellen Initiativen, an denen sich ein Bedarf an mehr Veranstaltungen zu spiegeln scheint: erstens die Unternehmungen adliger Hofangehöriger

881 Vgl. dazu Abb. 8.

882 Vgl. dazu die Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1759/60, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–284.

883 Kammerrechnungen 1760/1761, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 286, fol. 327.

884 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 199f.

885 Hauptmeyer Chronik, S. 97.

in Bezug auf das Musiktheater 1763 und zweitens die Gründung jener ersten ›öffentlichen‹ musikalischen Gruppe anderthalb Jahre nach Ende der französischen Besetzung. Hatte man sich offenbar schon vorher im Privaten oder Halbprivaten zum gemeinsamen Musizieren zusammengefunden,⁸⁸⁶ löste vielleicht dieser direkte ›Mangel‹ an kulturellem Unterhaltungsangebot, der zwar mittelbar nur die Angehörigen des Hofes, unmittelbar aber auch bestimmte Kreise der Stadtbevölkerung betraf, aufgeklärtes musikkulturelles Handeln und den noch fehlenden Schritt in eine Form von Öffentlichkeit aus. Dass außerdem die Hofmusiker – darunter Heinrich Raacke – ohne die regelmäßigen französischen ›Comœdien‹ mehr Zeit für andere Aktivitäten hatten, mag eine Erklärung für das Auftauchen seines Namens im Zusammenhang mit diesen neuen nicht-höfischen musikalischen Gruppierungen innerhalb der Stadt sein.⁸⁸⁷ Eine auch nur ansatzweise korrekte Rekonstruktion der Zusammenhänge ist jedoch ohne den Einsatz von weiterer Fiktion kaum sinnvoll, die Indizien ergeben nur ein lückenhaftes Bild.

Die Idee, Gesellschaft, also auch Kultur, ganz im Sinne des erst später formulierten kategorischen Imperativs selbst zu gestalten, hatte seit 1750 in Hannover nicht nur zum Entstehen der *Hannoverschen Anzeigen* und einem regen Interesse daran, sondern auch zur Gründung verschiedener Gesellschaften, Clubs und Freimaurerlogen sowie zu diversen weiteren Maßnahmen – wie z. B. einer Feuerversicherung – geführt.⁸⁸⁸ Die Beteiligten an dem ›exercitium musicum‹ lassen sich zwar nicht mehr ermitteln, die Vermutung liegt aber nahe, dass sie den gleichen Kreisen angehörten,⁸⁸⁹ gebildet waren und über ein entsprechendes Interesse ebenso verfügten wie über das notwendige Maß an Zeit und Geld. Vorstellbar wäre beispielsweise, dass der Stadtsyndikus und spätere Bürgermeister Ernst Anton Heiliger involviert war, der sich während seiner Amtszeit als Bürgermeister durch zahlreiche Maßnahmen – etwa Schulreformen oder das Niederreißen der Stadtmauer – als aufgeklärter ›Bürger‹ im neuen Sinne zeigte, mit zahlreichen ›Literati‹ in Kontakt stand und dessen Interesse an musiktheatralischer Kultur über eine Theaterzettelsammlung⁸⁹⁰ dokumentiert ist. Beweisen

886 Vgl. Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

887 Inwieweit die Hofmusiker derartige zusätzliche Einkünfte sich bei Hofe genehmigen lassen mussten, kann in Ermangelung der diesbezüglichen Hofakten nicht mehr festgestellt werden.

888 Vgl. dazu in dieser Studie S. 212.

889 Vgl. dazu auch die in Fußnote 762, 850 und 851 bereits erwähnten Publikationen zum hannoverschen Freimaurertum.

890 D-HVsa Hann. 91 Heiliger, vgl. auch Heyn Wanderkomödianten, S. 54–61.

lässt sich seine etwaige Beteiligung ebenso wenig wie die von anderen aufgeklärten Hannoveranern, die Geschichte bewegt sich hier in den Bereich des Fiktiven, in die Spekulation.

Musikhistoriographisch wird deutlich, wie über die Auswertung und detaillierte Kontextualisierung dieser einen Annonce vom 21. Dezember 1759 mikroskopische Schattierungen der musikkulturellen Situation in Hannover rund um eine Person und einen Raum aufgezeigt werden können. Das Unterfangen, eine ›öffentliche‹ Gruppe für das gemeinsame Musizieren und die eigene musikalische Bildung zu gründen, offenbart aufklärerisches Denken in Verbindung mit einer Art von kulturellem Pragmatismus, mit dem sich interessierte Musizierende an den Besitzer eines attraktiven Konzertsaals wandten – sich mit ihm als professionellem Musiker eventuell sogar zusammaten – und selbstinitiativ den gesuchten Rahmen für die gewünschten Aktivitäten schufen. Der Erkenntnisgewinn zum musikorientierten Handeln interessierter Gruppen sowie zum Musikleben in Hannover liegt demnach musikhistoriographisch auf einer anderen Ebene und endet quasi in dem Moment, in dem eine eher traditionell orientierte Musikforschung beginnen würde: Schließlich geht weder aus der Anzeige selbst noch aus einer anderen hervor, ob das Unterfangen gelang und Bestand hatte, wer beteiligt war oder welche Musik wohl gespielt wurde. Gerade da, wo anzusetzen wäre, um Werke und Komponisten oder auch Informationen zum zielgerichteten Rekonstruieren von Vorformen des sogenannten bürgerlich-institutionalisierten Musiklebens zu finden, zu besprechen, zu kategorisieren oder über Beurteilung zugänglich zu machen, fehlt es an weiteren Quellen.⁸⁹¹ Forscher-Autoren wie Fischer oder Konold⁸⁹² schlossen daraus, dass »[d]ie Musik verfiel, da jede Anregung fehlte und die zünftig betriebene Stadtmusik ohne Bedeutung war«, ⁸⁹³ anstatt eine andere Methodik, einen anderen Blickwinkel auf den überlieferten Quellenbestand zu entwickeln.

Den Mangel an direkt folgenden Inseraten und an anderen Zeugnissen zum besagten ›exercitium musicum‹, d. h. die scheinbare geschichtliche Lücke, könnten wir beispielhaft in mehrere Richtungen deuten, wenn wir denn die Illusion lückenloser Geschichtsschreibung erwecken wollten:

891 Vgl. hierzu die Überlegungen von Gerhard Kanon, S. 22f., 29.

892 Konold Hofkapelle, insb. S. 28.

893 Fischer Hannover, S. 32.

1. Deutung: Das ›exercitium musicum‹ fand tatsächlich überhaupt nicht statt, die Annonce vom Dezember 1759 war lediglich ein einzigartiger erfolglos gebliebener Versuch.
2. Deutung: Das ›exercitium musicum‹ fand innerhalb eines kleinen Zeitraums statt, neben der Annonce gab es noch weitere Kommunikationsmittel, die sich in der Praxis als einfacher erwiesen, weshalb man nicht mehr auf das bis heute erhaltene Medium zurückgriff und auch auf den Aspekt einer neu gewonnenen Öffentlichkeit verzichtete.
3. Deutung: Das ›exercitium musicum‹ etablierte sich problemlos im Halb-Privaten, man kommunizierte über eigene Wege. Da das gemeinsame Musizieren als etwas Alltägliches empfunden wurde, über das man zwar bei Gelegenheit sprach, das eventuell auch Gegenstand schriftlichen Austausches mit Dritten wurde, sind weitere Quellen verloren oder vielleicht sogar nie vorhanden gewesen.
4. Deutung: Die Initiatoren des ›exercitium musicum‹ schlossen sich mit einer der anderen musikalischen Amateurgruppen zusammen und konnten auf bereits etablierte Strukturen zurückgreifen – Ankündigungen o. ä. in den *Anzeigen* erübrigten sich.

Jede dieser vier Deutungen, die sich noch um weitere ergänzen ließen, fällt nicht nur in den Bereich der Spekulation und Fiktion, sondern eröffnet ein weites Feld möglicher Musikgeschichten für einen Zeitraum von wenigen Jahren. Konold entschied sich für Deutungsvariante drei, die er mit Aspekten unterfütterte, die weder belegbar sind noch von ihm mit Quellen nachgewiesen werden.⁸⁹⁴ Sievers ging 1979 vorsichtiger vor und listete fast nur auf, was er in den *Hannoverschen Anzeigen* fand, sein Maß an Fiktion beschränkte sich darauf, Raacke zum Initiator des ›exercitium‹ zu erklären.⁸⁹⁵ Dass für die besagten Jahre tatsächlich eine Lücke in der geschichtlichen Überlieferung vorliegt, die sich über weitere Annoncen erschließt und die letztendlich ohne fiktive Elemente nicht vervollständigt werden kann, wird nicht thematisiert.

Nach dieser historischen Lücke geht es im Zusammenhang mit Raacke im Oktober 1764 weiter, als die Saison eines ›Colligium Musicum‹ angekündigt wird, das zudem als ›ordinaire‹ bezeichnet wird – sich demnach zum Zeitpunkt des Erscheinens der Anzeige etabliert hatte und als solches wahrgenommen wurde:

894 Vgl. Konold Hofkapelle, S. 30.

895 Vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 272f.

Den Liebhabern der Music wird hiedurch angezeigt, daß gestern, als am 30ten Septemb. Abends um 6 Uhr, das ordinaire Colligium Musicum auf der Osterstrasse in des Hofmusicanten Raken Concertsaal wieder angefangen, und bis künftigen Ostern 1765 wöchentlich um bemeldete Zeit damit continuiret werden wird. Im Fall aus Versehen das Subscriptionszettel nicht aller gehöriger Orten präsentirt worden wäre, so ist solches jederzeit an obbemeldtem Orte zu Dienste.⁸⁹⁶

Die Termini ›exercitium musicum‹ in der ersten und ›colligium musicum‹ in dieser zweiten Anzeige scheinen auf den ersten Blick synonym gebraucht worden zu sein: Eine unbestimmte Anzahl Musikinteressierter traf sich regelmäßig bei Heinrich Raacke in der Osterstraße, um in seinem Konzertsaal miteinander zu musizieren. Vergleicht man beide Annoncen detailliert, fallen allerdings Unterschiede auf, die einerseits den aufklärerischen Hintergrund und andererseits die Thematik ›Öffentlichkeit‹ betreffen: 1759 wurden primär zur Übung und zum gemeinsamen Musizieren gedachte Zusammentreffen – *exercitium* lateinisch für ›Übung‹ – angekündigt, während 1764 von einer musikalischen Vereinigung – *collegium* lateinisch für ›Gemeinschaft, Verein‹ – die Rede ist, deren Treffen außerdem zur Subskription ausgeschrieben wurden. Offenbar war das Inserat an eine große Zahl Interessierter gerichtet, mit denen man zusätzlich zu mündlichem Austausch über das Medium des Subskriptionszettels kommunizierte und die Veranstaltungen organisatorisch koordinierte.⁸⁹⁷ Bleibt in dieser ersten Ankündigung der Saison 1764/65 noch im Dunkeln, wer zu welchem Zweck subskribieren sollte – für die eigene aktive Teilnahme oder zum passiven Zuhören –, so wird dies in der folgenden Anzeige klarer:

Den Liebhabern der Music wird hiedurch bekannt gemacht, daß man gegründeter Ursache halber sich genöthiget gesehen, das sonntägliche Collegium Musicum dahin zu verändern, daß selbiges künftighin nicht des Sonntags, sondern alle Sonnabend, Abends um 6 Uhr auf der Osterstrasse in dem bekanten Concertsaal aufgeführt, und solchergestalt bis Ostern 1765 damit continuirt, und folglich morgen als den 13ten Octob. dieses Concert seyn wird.⁸⁹⁸

Demnach fanden in der Wintersaison zwischen Oktober 1764 und Ostern 1765 – dem 7. April 1765 – regelmäßig einmal in der Woche Konzerte in Raackes Konzertsaal statt, der dafür vorgesehene Wochentag war offenbar der Sonntag.

896 Hann. Anzeigen 1. Oktober 1764, 79. Stück.

897 Mündlich weitergegebene Informationen spielten weiterhin eine große Rolle, so wurden die Auslageorte offenbar als bekannt vorausgesetzt und nicht separat genannt.

898 Hann. Anzeigen 12. Oktober 1764, 82. Stück.

Zwei Wochen nach der ersten Veranstaltung entschied man sich »gegründeter Ursache«,⁸⁹⁹ auf Samstag zu wechseln,⁹⁰⁰ da

in dem Büschischen Caffeehause auf der Osterstrasse, diesen ganzen Winter über, des Sonntagsabends von 6 bis 8 Uhr von einer Gesellschaft Virtuosen Concert gehalten wird. Diejenigen, so solchem beywohnen, bezahlen 4 Rthl. Cassengeld voraus, und können unter dieser Condition noch einige Interessenten angenommen werden.⁹⁰¹

Wer sich hinter der »Gesellschaft Virtuosen«⁹⁰² in persona verbarg, ist wiederum nicht bekannt – die Formulierung legt nahe, dass es sich um professionelle Musiker handelte. Entweder trat Raacke sogar selbst auf⁹⁰³ und hatte daher auf das »collegium« eingewirkt, den Wochentag zu ändern, oder die Verantwortlichen wussten von der Terminkollision der beiden für Winter 1764/65 geplanten regelmäßigen musikalischen Veranstaltungen, die an mehr oder weniger die gleiche Zuschauerschaft gerichtet waren, und wollten mit der Verschiebung Überschneidungen vermeiden. Die Erwähnung der Konzertsreihe im Büschischen Kaffeehaus zeigt an einem weiteren Beispiel, wie sich das kulturelle Leben in Hannover nach dem Siebenjährigen Krieg entwickelte. Ähnlich wie in London nutzte hier ein Gastronom den vermutlich wachsenden Bedarf an musikkulturellen Veranstaltungen und entwickelte ein Angebot an professionellen Musikdarbietungen, das im Gegenzug sein Lokal attraktiver machte.⁹⁰⁴

Ähnliche Ansätze gab es jedoch schon mindestens ein Jahr zuvor, in der Saison 1763/64 an einem anderen Ort in Hannover, als angekündigt wurde, dass

das bekante Collegium musicum künftigen Sontag, den 9. Oktobr. auf der neuen Schenke seinen Anfang nehmen, und alle Sontage bis Ostern fortgesetzt werden wird. Künftighin wird niemand mehr ohnentgeltlich zugelassen, sondern es werden diejenigen, die nicht auf die ganze Zeit pränumeriret haben, auf gedachter neuen Schenke, oder auch beym Eingange Billets zum Gulden bekommen können.⁹⁰⁵

Die sogenannte »neue Schenke« »Im Wapen von Engeland« war im Jahr 1750 als »öffentliche[...] Gaststätte ersten Ranges auf dem Neustädter Markt für die »bei künftigt zu hoffender Anwesenheit Sr. Königl. Majestät« zu erwartende Ankunft vieler Standes- und anderer Personen [...] gemäß einem Vorschlage

899 Ebd.

900 Vgl. dazu Geschichte 2, ab S. 239.

901 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

902 Ebd.

903 Dieses lässt sich auf Grund der verlorenen Hofmusikerakten nicht rekonstruieren.

904 Vgl. dazu auch S. 280, 283 und 314ff.

905 Hann. Anzeigen 7. Oktober 1763, 80. Stück.

der Neustadt«⁹⁰⁶ eröffnet worden und zählte neben der Londonschenke zu den Gasthäusern, in denen über Jahre hinweg musikalische und andere kulturelle Veranstaltungen stattfanden, etwa von Wüllens Club⁹⁰⁷ (siehe Abbildung 13).

Die Grenzen zwischen den vorher scheinbar so deutlich unterscheidbaren Umständen einer professionellen Konzertsreihe in einem gastronomischen Betrieb und einer amateurmusikalischen Veranstaltung, zu deren Gelingen vermutlich ein Hofmusiker und sein Konzertsaal beitrugen, verschwimmen auf einmal. Handelte es sich bei dem ›collegium musicum‹ der Saison 1763/64, das als das »bekante«⁹⁰⁸ bezeichnet wird und demnach ebenfalls schon länger bestanden haben dürfte, um das Gleiche wie ein Jahr später? War eine dieser Gruppen mit dem ›exercitium‹ von 1759 identisch oder daraus hervorgegangen?

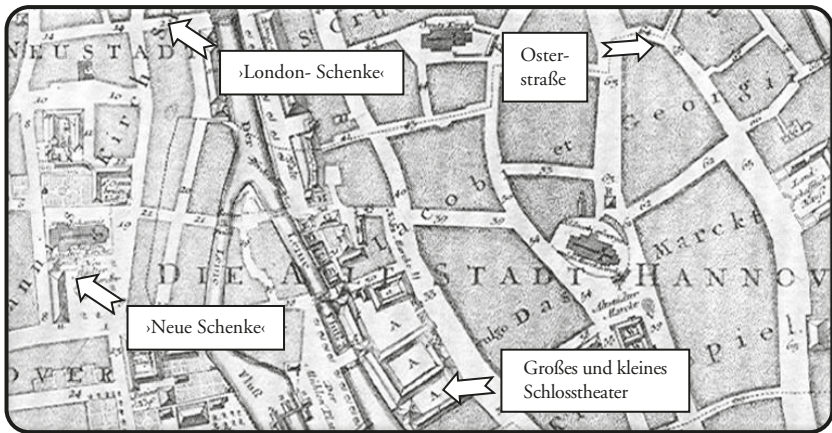


Abb. 13 Ausschnitt aus dem Stadtplan Hannovers von Tobias Conrad Lotter um 1750⁹⁰⁹

Mit Gewissheit lassen sich diese Fragen nicht beantworten, sicher ist: 1759 wurden zwei Amateurgesellschaften erwähnt, während ein dritter neuer, der mit Raacke verbunden war, gegründet werden sollte. In Letzterem ging es explizit um das am aufklärerischen Bildungsideal orientierte gemeinsame Musizieren, wovon weder

906 Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 643.

907 Vgl. Bodemann Zimmermann, S. 47.

908 Hann. Anzeigen 7. Oktober 1763, 80. Stück.

909 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762, der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Hannover.

vier noch fünf Jahre später in den Annoncen der beiden ›collegia musica‹ mehr die Rede war. Bei den Treffen dieser beiden wurde eine Zuhörerschaft zugelassen, die nur gegen Bezahlung Zutritt hatte – und bei Eintrittsgeldern von einem fl. den wohlhabenderen Kreisen angehört haben wird.⁹¹⁰ 1763/64 versuchte man, dieses Reglement strenger durchzusetzen, als es offenbar noch in der ansonsten nicht näher erwähnten Saison 1762 gehandhabt worden war. Da die Konzerte des einen ›collegium‹ in einem Gasthaus stattfanden, kann davon ausgegangen werden, dass nicht nur die Personen im Saal die Musik hörten, sondern auch solche in benachbarten Räumen sowie das Personal, vielleicht drang die Musik – wenn auch gedämpft – bis auf die Straße. Wie das bei dem ein Jahr später erwähnten ›collegium‹ war, das mindestens in der Saison 1764/65 in Raackes Musiksaal veranstaltet wurde, kann nur gemutmaßt werden. Wer dort die Konzerte besuchte, ist noch schwieriger zu erschließen, da in den Anzeigen keine Details zu Eintrittsgeldern o. ä. angegeben wurden.

Wieder gibt es ›Lücken‹, die wir mit Spekulation füllen können, und zwar in mehrerer Hinsicht: Die weitere Kontinuität der ›collegia‹ können wir ebenso wenig feststellen, wie oder ob es sich tatsächlich um zwei verschiedene Gruppierungen handelte – denkbar wäre durchaus, dass es lediglich eines gab, dass mit Inseraten an die Zeitungsöffentlichkeit ging und in den betreffenden Saisons schlicht den Ort wechselte. Schließen wir – wie Sievers⁹¹¹ – von den Hinweisen auf Raacke und auf seinen Konzertsaal darauf, dass er tatsächlich musikalisch involviert war, d. h. ergänzen wir an dieser Stelle eine der Lücken mit einer fiktiven ›Bindemasse‹, so bietet eine zusätzliche Quelle Hinweise auf die im ›exercitium‹ oder ›collegium musicum‹ erklungene Musik. Nicht lange nach Raackes Tod im Juli 1772 ist nämlich in den *Hannoverschen Anzeigen* Folgendes zu lesen:

Bey der Witwe Raaken auf der Osterstraße sind folgende Musicalia zu verkaufen: der Tod Jesu, eine Passion, von Graun, in Partitur und auch complet ausgeschrieben; Concertigrossi, von Correlli, Geminiani, Händel etc.; Concerte für eine obligate Violine, auch für andre Instrumente, als Hautbois, Flauto, Fagott etc.; Symphonien von verschiedenen Compositours, italiänische Opern-Arien, auch deutsche, von Graun und

910 Mit dem relativ hohen Eintritt von einem fl. wandte man sich an die Angehörigen höherer oder gehobener mittlerer Kreise, womit diese Konzerte dem Preisniveau angepasst waren, das beispielsweise für die Auftritte durchreisender Virtuosen galt. Die spätestens im 20. Jahrhundert geltende Unterscheidung von Professionalität und ›Laiantum‹ als Ausdruck von hoher oder geringer Qualität lässt sich noch nicht feststellen, entscheidend war offenbar die Konzertreihe an sich.

911 Vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 272f.

italiänischen Meistern; Trios für Violinen, Flöten etc.; Solos für die Violine; auch verschiedene Instrumente, als eine Violine, Bratsche und Violoncell.⁹¹²

Dass diese Musikalien und Instrumente dem Hofe gehörten, kann ausgeschlossen werden, da sonst ein Vermerk in den Kammerrechnungen zu erwarten gewesen wäre und Raackes Witwe sie nicht ohne Weiteres hätte zum Verkauf anbieten können.⁹¹³ Daraus folgt ferner, dass es sich um Musik handelte, die nicht für Hofzwecke angeschafft worden war. Einiges ließe sich als Solorepertoire eines professionellen Musikers erklären – etwa die Konzerte und Soli – oder kam vielleicht als Unterrichtsliteratur zum Einsatz wie die Soli oder Trios für verschiedene Besetzungen. Die Mehrheit der Stücke deutet jedoch eher auf einen Kontext hin, bei dem sich eine größere Zahl von Musikern zum gemeinsamen Musizieren traf: Concerti grossi, Symphonien, Opernarien und Konzerte. Auch wenn Sievers bei den Concerti grossi Vorschläge macht,⁹¹⁴ lässt sich anhand der Annonce als einzig erhaltener Quelle des Raackeschen Musikalienbestands nicht mehr genau sagen, welche der diversen Kompositionen dieser Gattung von Francesco Geminiani, Georg Friedrich Händel oder Arcangelo Corelli Raacke tatsächlich besaß.⁹¹⁵

Immerhin sind im Inserat Komponisten genannt, wodurch zumindest an dieser Stelle eine Annäherung an die tatsächlich in Hannover im Zusammenhang mit Raacke erklangenen Stücke erfolgen kann, was bei den übrigen Stücken abgesehen von dem Hinweis auf Graun'sche Opernarien nicht möglich ist. Da die Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun insgesamt mindestens

912 Hann. Anzeigen 30. Oktober 1772, 87. Stück.

913 Worauf Sievers seine Annahme stützt, dass es sich bei den Musikalien um die Reste eines mehr oder weniger professionell von Raacke betriebenen Musikaliengeschäfts handelte, geht leider aus seiner Studie nicht hervor; vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 2, S. 74f. – wir teilen auf Grund der im obigen Text ausgeführten Gedanken seine Hypothese daher nicht.

914 Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 176.

915 Geminiani schrieb alleine 18 Concerti grossi, die als op. 2 (1732/55), 3 (1732/55) und 7 (1746) gedruckt wurden; dazu kamen weitere 18 nach Corellis op. 5 (1726/29) und 3 (1735) sowie Bearbeitungen seiner Sonaten op. 4 (1743). Corelli komponierte zwar nur die zwölf in op. 6 erschienenen Concerti grossi – Raacke könnte also genau diese besessen haben, es könnten damit aber auch eben jene Bearbeitungen Geminianis der Corellischen Sonaten op. 3 und 5 gemeint gewesen sein. Ebenso unbestimmt ist es bei Händel und seinen in London gedruckten Concerti grossi op. 3 (1734/41) und op. 6 (1740).

36 Opern hinterließen,⁹¹⁶ eine genauere Zuordnung aber ebenfalls nicht weiter möglich ist, verläuft sich auch diese Spur bzw. erlaubt lediglich eine vage stilistische Einordnung. Die genannten Gattungen und Komponisten weisen das Musizieren im Hause Raackes in die Nähe dessen, was in London bzw. Großbritannien und in Berlin bzw. Preußen aufgeführt wurde, also gerade en vogue war. Bemerkenswert ist auch eine Ähnlichkeit mit dem Repertoire, das von der *Edinburgh Musical Society* gepflegt wurde, auch dort erfreuten sich Geminiani, Corelli und Händel sowie die Gattungen der Symphonie, des Konzerts und gerade der italienischen Arien einer ausgesprochenen Beliebtheit.⁹¹⁷

Ob Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu*, dessen Noten – Partitur und Stimmen – im Verhältnis zu den übrigen Musikalien sehr genau beschrieben werden, ebenfalls von einem mit Raacke in Verbindung stehenden ›collegium musicum‹ oder mit Raacke'scher Beteiligung gegeben wurde, bleibt zwar ungewiss – verbürgt ist aber mindestens eine Aufführung der Hofkapelle zu Raackes Lebzeiten, am 18. April 1772.⁹¹⁸ Darüber hinaus fand am 13. März 1764 in Raackes Konzertsaal eine »Paßionsmusik«⁹¹⁹ statt. Dass dabei Grauns Passion auf dem Programm stand, wäre ebenso möglich wie zahlreiche weitere auf Grund der Quellenlage unbekannt gebliebene Kompositionen. Die Existenz der Noten ist jedoch an sich schon ein Indiz, dass die Oratorienbegeisterung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spätestens in den 1770er Jahren in Hannover angekommen war – ein Blick in die *Hannoverschen Anzeigen* macht es wahrscheinlich, dass diese in den 1760er langsam begann.⁹²⁰ Ob die Noten in Raackes Besitz als Hinweis dafür dienen können, dass Amateurmusiker in die Aufführungen von Oratorien involviert waren, öffnet das Feld der Fiktion noch ein bisschen weiter – wo doch eigentlich nicht einmal ein enger musikalischer Zusammenhang zwischen laienmusikalischen Vereinigungen und Raacke ausreichend belegt werden kann. Wozu dient dann dieses Spiel mit musikhistorischen Eventualitäten, wenn sie doch nicht zu gesicherten Erkenntnissen zu führen scheinen?

All die rund um Raacke und seinen Musiksaal aufgezeigten Möglichkeiten einer in Wahrheit nie ermittelbaren historischen ›Gewissheit‹ stellen Facetten eines Tableaus zum Musikleben in Hannover dar. Ebenso wie jedes Individuum

916 Vgl. dazu Christoph Henzel, *Artikel »Graun«*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online publiziert 2016 unter: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14205>.

917 Vgl. dazu Erzählung 1, S. 151–154.

918 Hann. Anzeigen 17. April 1772, 31. Stück.

919 Hann. Anzeigen 12. März 1764, 21. Stück.

920 Vgl. dazu Geschichte 3, S. 305–308.

unterschiedliche Musikgeschichten erlebt, kann auch Musikgeschichtsschreibung nur Einblicke in musikalisches Handeln und Leben in bestimmten Momenten und kleinen Ausschnitten geben. Dieses wird wiederum automatisch bedingt von der lückenhaften Natur von Geschichtsschreibung, durch die kein zusammenhängendes Bild gewonnen werden kann, solange nicht Verbindungsstellen hergestellt und ›Lücken‹ von der Forscher*in aufgezeigt oder unter Einsatz von Fiktion verkleinert werden. Hinzu kommt die gleiche Aufgabe bei der Darstellung – also beim Rollenwechsel der Forscher*in zur Forscher-Autor*in.

Der Versuch, Inhalte und Zusammenhänge mittels bestimmter Überlieferungsstrukturen, wie sie beispielsweise vor Beginn dieser Geschichte in unserem kleinen Exkurs dekonstruiert wurden, festzuschreiben, ist daher eine Illusion im doppelten Sinne: auf Grund der Verwobenheit von Forscher-Autor*in und Leser*in sowie auf Grund des Forschungsgegenstandes an sich. Zeit, Geschichte und Musik erscheinen beim Schreiben von Musikgeschichten als unmittelbar miteinander verbundene Grundlagen und sind gleichzeitig fluide Phänomene, die stetiger Veränderung unterliegen und nie eine Art festen Aggregatzustand erreichen. Dadurch stellt das Festhalten von Momentaufnahmen – und nichts Anderes ist das Erzählen von Musikgeschichten – eigentlich von vornherein eine Unmöglichkeit dar, die durch die Dimensionen subjektgebundenen Erlebens und Handelns in der zum Forschungsgegenstand gewordenen Vergangenheit sowie beim Forschen und Schreiben nur noch unerfüllbarer wird. Musikgeschichten können daher immer nur Annäherungen an Vergangenes sein, wir können ausschließlich lückenhafte Geschichten erzählen, ob es uns bewusst ist und wir es thematisieren oder nicht.

Der ersten Geschichte zum hannoverschen Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert – die eigentlich auch aus mehreren Geschichten bestand – haben wir von Beginn an nicht nur das grobe zeitliche und räumliche Fenster vorgegeben, sondern haben dieses inhaltlich sogar noch weiter eingegrenzt, indem wir versucht haben, eine Person und einen Ort zum Ausgangspunkt oder besser: zum Dreh- und Angelpunkt des Narrativs zu machen. Wir haben dadurch den zu erwartenden Inhalt der Geschichte(n) in gewisser Weise vorbestimmt und die Person Heinrich Raacke vor allem in seiner Typenhaftigkeit als Repräsentanten für eine Gruppe von Menschen rund um das Feld Musik und Musizieren dargestellt, der als Individuum jedoch nur begrenzt sichtbar werden konnte. Diesem Desiderat Rechnung zu tragen, obwohl wir nicht auf Egodokumente zurückgreifen können, wird ein Ansatz unseres zweiten hannoverschen Geschichtenkomplexes werden.

Der thematische Zugang zeigte uns zusammen mit der Quellenlage gleichsam ›von alleine‹ die Aspekte Fiktion und Konstruktion, die während der gesamten

Geschichte(n) permanent mitschwangen und dadurch auch selbst zum Thema werden konnten, was wiederum eine gleichsam praktische Demonstration dieses theoretischen Grundproblems der Musikhistoriographie ermöglichte. Gesichert können wir am Ende dieser Geschichten inhaltlich festhalten, dass mit den zunächst kriegsbedingten Veränderungen im Kulturangebot des Hofes kulturelle Eigeninitiativen in der Stadt im Medium der *Hannoverschen Anzeigen* sichtbar wurden, diese vielleicht sogar mit auslösten, und dass daran u. a. aufgeklärte Hannoveraner auch aus den Reihen der Hofmusiker beteiligt waren. Der musikgeschichtliche Erkenntnisgewinn bezieht sich jedoch nicht nur auf diese Ebene, sondern eben auch auf jene strukturellen und konstruktionsbezogenen Themen, die durch diese Geschichten beispielhaft von der Theorie in die Praxis überführt und damit sichtbar gemacht werden konnten.

Geschichte 2: Musikalischer Alltag – Musikgeschichte und Fiktion

Vorüberlegungen

Noch deutlicher als in dem ersten Geschichtenkomplex wollen wir Funktion und Bedeutung von Fiktion für die Musikhistoriographie in unserer nun folgenden zweiten hannoverschen Geschichte hervortreten lassen, für die wir vor allem unseren Betrachtungswinkel verändern wollen. Das von uns bereits verwendete imaginäre Mikroskop, das uns hannoversche Musikkultur rund um eine Person und einen Ort innerhalb eines Zeitraums von rund 20 Jahren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entdecken ließ, stellen wir um eine weitere Vergrößerungsstufe schärfer, um noch kleinere Details unseres Tableaus sichtbar und rekonstruierbar machen zu können. Unsere Aufgabe soll sein, die täglichen und damit repetitiven musikalischen Praktiken einer Person nachzuvollziehen, die beispielhaft für den Bereich des musikalisch Alltäglichen bzw. des mit Musik zusammenhängenden Alltags in der ›verlorenen Residenz‹ stehen mag.

Während musikgeschichtliche Darstellungen gerade die Besonderheiten ›des‹ Musiklebens und ›der‹ musikalischen Kultur, ›bedeutende‹ Künstler und Kompositionen zum Forschungsgegenstand nahmen – und nehmen –, wollen wir uns der Frage nähern, wie Musik in das tägliche Leben eines Menschen eingebettet sein konnte.⁹²¹ Ähnlich wie wir von der ersten zur zweiten Erzählung unser imaginäres Mikroskop generell schon schärfer gestellt haben, soll nun ein Tag auch zeitlich zur gleichsam höchsten Vergrößerungsstufe werden. Die mikrogeschichtliche Individualhistorie der ersten Geschichte mit ihrer erweiterten regionalgeschichtlich verankerten Kontextualisierung, bei der wir gleichsam von außen auf eine Person und einen Ort geschaut haben, wird in der zweiten Geschichte nun zu einer musikalischen Alltagsgeschichte, bei der wir uns das Vorkommen von Musik an einem zufälligen Tag im Hannover in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über das Handeln und Erleben der uns schon bekannten Person Heinrich Raackes erschließen.

In beiden Geschichten verfolgen wir kulturzentrierte mikrohistorische Ansätze, die auf unserer Überzeugung basieren, dass erstens »das Leben mehr einhalte[t] als Ökonomie, Politik und Gesellschaft, oder wie es ganz konkret ausgedrückt wurde, mehr ist als das erbarmungslose Streben nach Reichtum,

921 Vgl. dazu Lüttke Alltagsgeschichte, S. 9–13.

Macht und Status«⁹²² und dass zweitens in der Musik und den um Musikalisches herum bemerkbaren Strukturen – genauso wie bei den anderen Künsten –, die damit Teil von ›Kultur‹ und kulturellem Leben, Handeln und Erleben sind, eben jenes ›Mehr‹ sichtbar wird oder zumindest von uns als Forscher-Autorin sichtbar gemacht werden kann. So ermöglichen uns die zwar per se interessanten, zusätzlich gewonnenen musikhistorischen Erkenntnisse zum musikkulturellen Handeln und Erleben eines Individuums außerdem Zugänge zu weiteren Themen und Fragen: Sei es, dass wir einen anderen Einblick in die Musikkultur der Zeit erhalten, sei es, dass wir weitere Facetten ›des‹ Musiklebens in Hannover entdecken, oder sei es, dass wir darüber einen neuen Zugang zum gesellschaftlichen Leben in der Stadt entwickeln. Mit Geschichte 2 wollen wir ganz explizit dazu anregen, an bestimmten Stellen weiterzuforschen und Ideen weiterzuentwickeln.

Inhaltlich und methodisch geht es uns in der gesamten Geschichte um das »minutiöse[...] Auseinandernehmen und Zusammensetzen allgemeiner Strukturen und lokaler Besonderheiten«,⁹²³ mit Hilfe derer wir aus einem Quellenbestand ohne Egodokumente einen neuartigen Zugang zu Ebenen des musikalischen Lebens entwickeln wollen – d. h. zu Geschichten, bei denen musik- und geistesgeschichtliche ebenso wie politische Großereignisse vor den Notwendigkeiten des täglichen Lebens, der täglichen Routine oder des scheinbar ›Gewöhnlichen‹ zurücktreten. Alltagsgeschichtlich-musikwissenschaftliche Untersuchungen zu gender-bezogenen Themen oder zu ›bedeutenden‹ Persönlichkeiten anhand der Analyse von Egodokumenten gibt es zwar inzwischen schon vereinzelt,⁹²⁴ und auch für die Literaturwissenschaft ist die Darstellung

922 Otto Ulbricht, *Mikrogeschichte. Menschen und Konflikte in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt/M. – New York 2009, S. 10f.

923 Habermas Bürgertum, S. 13.

924 Vgl. zu der Thematik z. B. Grotjahn Alltag; Rebecca Grotjahn, *Zyklizität und doppelte Autorschaft im ›Liebesfrühling‹ von Clara und Robert Schumann*, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 69–89; Bernd Roeck, *Musik und Alltag im 18. Jahrhundert: Die Kunst der Mozarts und die Entstehung der Freizeit*, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Das Mozart-Handbuch 2), S. 333–347; Irmgard Scheitler, *Poesie und Musik im Umfeld der Nürnberger Pegnitzschäferinnen. Nürnberg als ›Ort kulturellen Handelns‹*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Susanne Rode-Breymann, Köln – Weimar – Wien 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 35–65; Melanie Unseld, *(Auto-)Biografie und*

eines hypothetischen Tages nichts Neues mehr, man denke nur an James Joyce' *Ulysses* (1922), Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1925) oder Ian McEwans *Saturday* (2005).

Neu ist daher vielmehr erstens, dass die konkrete Identität des gewählten Individuums methodisch nur insofern von Bedeutung ist, als dass wir eine gewisse historische Sichtbarkeit durch überlieferte Quellen für eine musikhistorische Untersuchung und vor allem für eine adäquate Darstellung benötigen. Inhaltlich ist der Ansatz daher auf eine Vielzahl von Orten und Persönlichkeiten übertragbar und je nach Wahl der in den Fokus rückenden Person lässt sich ein anderes Bild von einer der vielen möglichen Vergangenheiten zeichnen. Neu an unserer Herangehensweise ist zweitens, dass wir einer mikrohistorisch-musikwissenschaftlichen Untersuchung innerhalb einer Studie andere methodische Ansätze zur Seite stellen, mit Hilfe derer es uns möglich ist, unterschiedliche Perspektiven zu einem zeitlich und räumlich klar umrissenen Phänomen darzustellen. Wir vermeiden dadurch auch die »Gefahr [mikrohistorischer Untersuchungen], daß man sich in der Analyse kleiner und kleinster Zusammenhänge verliert, ohne diese an gesamtgesellschaftliche Prozesse zurückzubinden«. ⁹²⁵

Drittens ist schließlich neu, dass wir ähnlich wie in der ersten hannoverschen Geschichte ganz bewusst Fiktion, wissenschaftliche Lücken sowie »Unbestimmtheits-« und »Leerstellen« im Text transparent halten wollen. Die Brüchigkeit historischer Belegbarkeit und die Schemenhaftigkeit musikhistorischer Zusammenhänge wird in dieser Geschichte noch deutlicher erkennbar, als das Maß von Fiktion und die Lückenhaftigkeit wesentlich offensichtlicher ist und damit auf andere Art und Weise nachvollzogen werden kann. Jegliche Kommentare unsererseits zu fiktiven und belegbaren Elementen unserer Geschichte verlegen wir in den Fußnotenapparat, um einen flüssig lesbaren Text zu gewährleisten. Wir laden unsere Leser*innen sogar explizit dazu ein, die – relativ kurze – Geschichte gleich zweimal zu lesen und auf die unterschiedliche Wirkung zu achten: Während im ersten Durchgang die Fußnoten nicht berücksichtigt werden sollten, empfehlen wir im zweiten eine gründliche Lektüre inklusive der Fußnoten, um die fiktiven »Zutaten« und »lückenbezogenen« Elemente mit einem möglichst hohen Maß an Transparenz wahrnehmbar zu machen.

musikwissenschaftliche Genderforschung, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010 (Kompendien Musik 5), S. 81–93.

925 Habermas Bürgertum, S. 13.

Dass diese Darstellungsweise kritisch gesehen werden kann, ist uns bewusst, und wir setzen uns daher auch explizit dem Vorwurf aus, als Autorin nicht aus der Geschichte herauszutreten und damit einen erneuten Wechsel des Erzählstils vorzunehmen. Um die Geschichte in ihrer eigenen Narrativität, die an halbwissenschaftlich-biographische Arbeiten angelehnt ist, für sich wirken zu lassen, haben wir uns entschlossen, perspektivisch nicht einzugreifen. Wir kommentieren daher im Fließtext der Geschichte nicht und treten dort auch nicht in den ›offenen‹ Dialog mit der Leserschaft.⁹²⁶ Die Geschichte wird von einem auktorialen und im Hintergrund bleibenden Erzähler mitgeteilt, ohne dabei über Gebühr belletristisch zu wirken, weshalb auf Elemente wie wörtliche Rede verzichtet wird. In den Fußnoten hingegen werden die Quellen benannt, die gleichsam die non-fiktiven ›Zutaten‹ der Geschichte sind. Fiktion wird offengelegt und teilweise kurz kommentiert, wofür wir stilistisch wiederum den Pluralis Auctoris Indagatorisque einsetzen. Diesen Weg haben wir gewählt, um insgesamt in der Geschichte eine Darstellungsmethodik demonstrieren zu können, die scharf von unseren anderen Geschichten und Vorgehensweisen abgegrenzt ist und die als solche in ihrer Novität für die Musikgeschichtsschreibung experimentell ausgelotet werden soll.

In der nun folgenden Geschichte wollen wir anhand der bekannten Quellen einen hypothetisch wahrscheinlichen Tagesablauf des Hofmusikers Heinrich Raacke rekonstruieren, der uns aus dem vorherigen Kapitel bereits bekannt ist. Wie schon zuvor soll er sinnbildlich für eine Gruppe längst vergessener Musiker stehen, die zwar keinen Ruf über die Grenzen Kurhannovers entwickelten und von der Musikgeschichtsschreibung so gut wie vergessen wurden,⁹²⁷ die aber offenbar einen für die ›verlorene Residenz‹ Hannover einzigartigen und für das kulturelle Leben wichtigen musikalischen ›Betrieb‹ aufbauten, in den die noch weniger greifbaren Amateurmusiker der Stadt involviert waren. Uns interessiert dabei nun, auf welche Art und Weise Raacke Musik – verstanden als Musiken und als musikalisches Handeln – in sein tägliches Leben integriert haben könnte,

926 Dieses geschieht in bewusster Abgrenzung zu den ersten Seiten von Annemarie Clostermanns Studie über die Teutsch-übende Gesellschaft: dies., *Die Opera der ›Teutschübenden Gesellscha‹ zu Hamburg. Neue Libretti des frühen 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen*, in: *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1993 (Arolser Beiträge zur Musikforschung 1), S. 122–133; 122ff.

927 Ausnahmen bilden Konold Hofkapelle, S. 28–32, sowie Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, insb. S. 270–274.

in dem Wissen, dass der von uns dargestellte fiktive Tag auf diese Weise natürlich nicht stattgefunden haben kann. Dennoch spiegeln sich in unserer Geschichte musikhistorische Zusammenhänge, die wir sonst entweder nicht erschließen könnten oder die lediglich scheinbar unverbunden nebeneinanderstünden bzw. ganz übersehen würden, wie wir es exemplarisch anhand des Ausgangszitates zu unserer zweiten Erzählung und in dem Exkurs zu Anfang der vorherigen Geschichte gezeigt haben.⁹²⁸

Die nun folgende Geschichte verstehen wir daher auch eben nicht als quellengestützte Erfindung am Rande jedweder wissenschaftlichen Berechtigung oder gar als »Schilderung pittoresker Details«,⁹²⁹ sondern als musikalische Alltagsgeschichte, bei der wir Fiktion als zusammenhaltendes narratives Element verwenden. Wir basieren unseren fiktiven ›Kitt‹ jeweils auf der Annahme, dass die in den Quellen greifbaren Ereignisse oder Sachverhalte Abbilder zuvor stattgefundener Handlungen, Erlebnisse und Überlegungen sind, die wir nachvollziehen und gemeinsam mit den Ergebnissen der Quellenanalyse zu einem mosaikhaften Tableau zusammensetzen können – der Problematik, dass wir dabei als Forscher-Autorin eine Angriffsfläche bieten könnten, sind wir uns bewusst.

Auf Grund unserer Kenntnis der erhaltenen Quellen – Exemplaren der *Hannoverschen Anzeigen*,⁹³⁰ der Kammerrechnungen des kurhannoverschen Hofes sowie einiger Akten im Stadtarchiv Hannover und im Niedersächsischen Hauptstaatsarchiv Hannover – wählen wir für unsere Darstellung Freitag, den 12. Oktober 1764. Was ist uns zum Kontext dieses Tages bekannt? Der Siebenjährige Krieg war bereits seit mehr als anderthalb Jahren vorbei, so dass sich die wirtschaftliche Situation in der Stadt langsam entspannte. Repräsentative Besuche von Angehörigen der königlichen Familie mit den dazugehörigen kulturellen Veranstaltungen bei Hofe hatte es allerdings schon einige Jahre nicht mehr gegeben und es sollte noch gute acht Monate dauern, bis Prinz Eduard August von England und Hannover, Herzog von York und Albany, nach Hannover kommen sollte.⁹³¹ Dennoch hatten die Hofmusiker, zu denen auch Heinrich Raacke gehörte, pro Woche mehrfach Dienst bei Assembléen und Konzerten im

928 Vgl. dazu in dieser Studie S. 169 sowie S. 179–186.

929 Lüdtker Alltagsgeschichte, S. 18.

930 Zur wissenschaftlichen Einordnung des Intelligenzblattes sei verwiesen auf S. 260–277 innerhalb dieser Studie.

931 Zu den Bällen während der Anwesenheit des Herzogs im Juni, Juli und August 1765 vgl. u. a. Kammerrechnungen 1765/66, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 291, fol. 261.

Schloss,⁹³² wozu zur Vorbereitung noch Proben kamen, die in Raackes Konzertsaal stattfanden.⁹³³ Musikalisch gab es darüber hinaus weitere Angebote in der Stadt, die sich an ein anderes Publikum als bei Hof richteten und sowohl aus Musiktheater, dargeboten von tourenden Theatertruppen, als auch aus Konzerten – z. B. von durchreisenden Musiker*innen oder zu Benefizzwecken – sowie aus Assembléen mit musikalischen Darbietungen bestanden.⁹³⁴ Seit Ende der 1750er Jahre wissen wir aus dem Intelligenzblatt *Hannoversche Anzeigen*, dass sich zudem einige Bewohner der Stadt regelmäßig zum Musizieren trafen, dieses öffentlich⁹³⁵ kundtaten⁹³⁶ und die Veranstaltungen wohl auch als ›Konzert‹ für gewisse gesellschaftliche Kreise öffneten. In diesen Rahmen fällt auch das Ereignis, das uns zur Wahl des 12. Oktober 1764 veranlasste.

Bereits zweimal hatte das am 1. Oktober 1764 in den *Hannoverschen Anzeigen* angekündigte ›collegium musicum‹ im Konzertsaal Heinrich Raackes bis zu diesem Tag schon stattgefunden, als man sich entschied, es von Sonntag auf Samstag zu verschieben und dieses per Annonce am 12. Oktober 1764 zu verbreiten. Als Grund für diesen Schritt nehmen wir an, dass das ›collegium musicum‹ nicht am gleichen Tag spielen sollte wie die »Gesellschaft Virtuosen«,⁹³⁷ die über den ganzen Winter hinweg jeden Sonntag im Büschischen Kaffeehaus auftreten sollte. Auch wenn wir nicht wissen, inwieweit Heinrich Raacke bei der einen oder anderen Veranstaltung musikalisch eine Rolle spielte, wollen wir diesen Zusammenhang zum roten Faden unserer Geschichte machen – von vornherein stellt Fiktion folglich eine wichtige ›Zutat‹ dar.

Ein Tag im Leben Heinrich Raackes

Ein Tag wie der 12. Oktober 1764 begann für Heinrich Raacke klanglich mit dem Geläut der Glocken der Kreuz-, der Garnison- und der Marktkirche,⁹³⁸ die

932 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13–18.

933 Der Hof mietete den Konzertsaal von Raacke ab Juni 1760 und zwar explizit für »wöchentliche[...] Music-Proben«; vgl. Kammerrechnungen 1760/61, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 286, fol. 327.

934 Vgl. dazu in dieser Studie S. 210–213.

935 Vgl. zum Begriff der Öffentlichkeit S. 258ff.

936 Vgl. Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück; 7. Oktober 1763, 80. Stück.

937 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

938 Die Heilige-Geist-Kirche diente zwischen 1730 und 1866 als Garnisonkirche und lag an der Ecke Schmiede- und Knochenhauerstraße, vgl. Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 232–236.

von seinem Haus am nördlichen Ende der Osterstraße wohl ebenso zu hören waren⁹³⁹ wie die Trompetensignale der nahegelegenen Garnison (siehe Abbildung 14).⁹⁴⁰

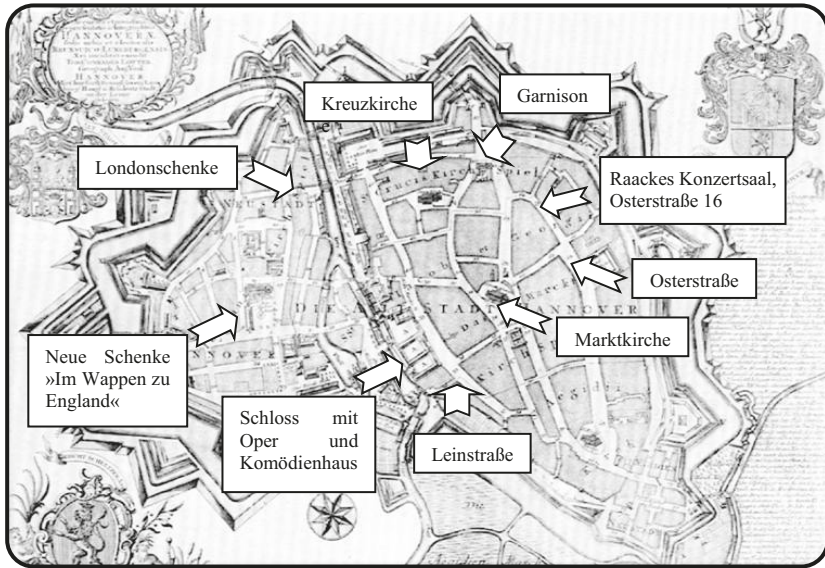


Abb. 14 Ausschnitt aus dem Stadtplan Hannovers von Tobias Conrad Lotter um 1750 mit einigen musikalischen Orten der 1750er und 1760er Jahre⁹⁴¹

Beim Frühstück wurde er von einem Kanarienvogel unterhalten⁹⁴² und hörte jemanden pfeifend vor seinem Fenster vorbeigehen, während seine Frau vor sich

939 Zu den Glocken der Marktkirche vgl. ebd., S. 92f., zu denen der Kreuzkirche vgl. ebd., S. 143f.

940 Leider hat sich erst aus dem Jahr 1845 ein *Signal-Buch für die Trompeter der Königl. Hannoverschen Kavallerie* erhalten, in dem detailliert die bei unterschiedlichen Situationen zu blasenden Signale abgedruckt sind; vgl. D-HV1 Nachlass Sievers, Kiste 2, Karton 3, Kopie von o. A., *Signal-Buch für die Trompeter der Königl. Hannoverschen Kavallerie*, Hannover 1845.

941 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762, der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Hannover.

942 Das Halten von Singvögeln war sehr verbreitet, man kaufte sie entweder dressiert oder richtete sie mittels einer kleinen Vogelorgel selbst ab; vgl. z. B. Hann. Anzeigen

hin summte. Nach dem Frühstück bereitete er den Unterricht für die Schüler vor, die ihn im Laufe des Tages aufsuchen würden. Er sah seine eigenen Noten – »Trios für Violinen, Flöten etc.; Solos für die Violine«⁹⁴³ – durch, brachte die Abschrift eines Stückes für eine seiner Stunden zu Ende und stellte Noten, Notenständer und Stühle in seinem Musiksaal zurecht. Die erste Unterrichtsphase erstreckte sich von neun bis elf Uhr am Vormittag, die zweite von vier bis sechs Uhr am Nachmittag, was seinem Tag eine klare Struktur gab.⁹⁴⁴ Vor Ankunft seines ersten Schülers blieb ihm daher noch ein wenig Zeit, sich seiner täglichen Korrespondenz zu widmen und die *Hannoverschen Anzeigen* mit dem beiliegenden *Hannoverische Magazin*⁹⁴⁵ zu lesen, die inzwischen angekommen waren. Das Intelligenzblatt, das über »allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig u. nützlich«,⁹⁴⁶ informierte, hatte er für »quartaliter 16 ggr.«⁹⁴⁷ abonniert. Es wurde ihm »am Montags und Freytags Vormittage«⁹⁴⁸ von einem Zeitungsausträger⁹⁴⁹ direkt aus der Leinstraße, dem Sitz von Wüllens Redaktion, gebracht.⁹⁵⁰ In der heutigen Ausgabe erwartete er nicht nur die üblichen Gesuche und Angebote, sondern auch eine eigene Annonce, die er im Intelligenz-Comptoir zwei Tage zuvor, am späten Mittwoch Vormittag, noch kurz vor Annahmeschluss⁹⁵¹ wegen seines »collegium musicum« eingereicht hatte und für die er vier GGr. bezahlt hatte.⁹⁵² Der verantwortliche

6. Februar 1767, 11. Stück, wo die Ankunft eines Vogelhändlers mitgeteilt wird, oder Hann. Anzeigen 13. Juni 1760, 47. Stück, wo Vogelorgeln angepriesen werden.

943 Hann. Anzeigen 30. Oktober 1772, 87. Stück.

944 Wir haben keinen Beleg dafür, dass Raacke tatsächlich unterrichtet hat, halten es aber für sehr wahrscheinlich, dass er sein Einkommen ähnlich wie Isaac Herschel damit aufbesserte; vgl. z. B. die Erinnerungen Caroline Herschels in ihrer ersten Autobiographie, dort etwa S. I 39f. und I 49, in Hoskin Autobiographies, S. 32 und 38.

945 Vgl. dazu Tabelle 4.

946 So der vollständige Titel der *Hannoverschen Anzeigen*, der bei jeder Nummer abgedruckt war.

947 Hann. Anzeigen 1. Januar 1759, 1. Stück.

948 Hann. Anzeigen 29. September 1751, 78. Stück.

949 Vgl. Rullmann Anzeigen, S. 40.

950 Hann. Anzeigen 1. Januar 1759, 1. Stück.

951 Ebd.

952 Vgl. Hann. Anzeigen 2. November 1759, 88. Stück: »Man erkläret sich diesemnach dahin, daß man vorerst und so lange bis eine Aenderung nöthig gefunden wird, dasjenige, so jemand publiciren lassen will, einmal ohnentgeltlich abdrucken lassen werde. Wer aber eine Wiederholung verlanget, wird für jede Repetition eines Avertissements, wenn solches nicht über 6. Zeilen beträgt, zwey gute Groschen, oder 3. Mgr. wenn es

Commissionair Respetino⁹⁵³ hatte ihm nicht versprechen können, ob diese für die Freitags-Ausgabe berücksichtigt werden konnte, was ein Blick auf die letzte Seite der Zeitung dann aber doch zeigte:

Den Liebhabern der Music wird hiedurch bekannt gemacht, daß man gegründeter Ursache halber sich genöthiget gesehen, das sonntägliche Collegium Musicum dahin zu verändern, daß selbiges künftighin nicht des Sonntags, sondern alle Sonnabend, Abends um 6 Uhr auf der Osterstrasse in dem bekanten Concertsaal aufgeführt, und solchergestalt bis Ostern 1765 damit continuirt, und folglich morgen als den 13ten Octob. dieses Concert seyn wird.⁹⁵⁴

Gespräche mit Büsch, dem Betreiber des modischen Büschischen Kaffeehauses auf der Osterstraße, hatten ergeben,⁹⁵⁵ dass dieser nicht nur eine eigene Reihe mit Konzerten zwischen November 1764 und Ostern 1765 geplant hatte, sondern dass diese jeden Sonntag Abend zwischen sechs und acht Uhr stattfinden sollten.⁹⁵⁶ Eine Kollision mit dem unter Raackes Leitung im gleichen Zeitraum und zur gleichen Zeit zusammentretenden ›collegium musicum‹ wäre das direkte Ergebnis gewesen. Musiklieber, die selbst musizierten oder die zuhören wollten, hätten sich für die eine oder andere Veranstaltung entscheiden müssen. Man hatte sich daher dahingehend geeinigt, dass Raacke sein ›collegium‹ in Absprache mit den involvierten Musikliebhabern auf Samstag Abend um sechs Uhr verschieben würde, obwohl seine Reihe bereits am 30. September 1764 begonnen hatte.⁹⁵⁷ Dafür hatte Büsch ihm zugesagt, dass er als Teil der »Gesellschaft Virtuosen«⁹⁵⁸ in Büschs Reihe selbst auftreten und etwas dazuverdienen konnte.⁹⁵⁹

aber über 6. Zeilen ausmachtet, dafür 6. mgr. oder vier gute Groschen bezahlen, und dieses Geld sogleich bey der Einschickung des Avertissements mitsenden.« – Raackes Anzeige umfasste elf Zeilen; Hann. Anzeigen 12. Oktober 1764, 82. Stück.

953 Ob es sich bei dem Commissionair Respetino um Johann Joseph Respetino oder einen Verwandten handelte, der in den *Königl.-Grossbrittannischer und Churfürstl.-Braunschweig-Lüneburgscher Staatskalendern* der 1770er und 1780er Jahre als Vorsteher bei der römisch-katholischen Kirche gelistet ist (vgl. z. B. ebd. 1784, S. 158), ließ sich nicht mehr feststellen.

954 Hann. Anzeigen 12. Oktober 1764, 82. Stück.

955 Ob derartige Gespräche tatsächlich stattgefunden haben, lässt sich nicht belegen – erscheint aber angesichts der Umstände wahrscheinlich.

956 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

957 Hann. Anzeigen 1. Oktober 1764, 79. Stück.

958 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

959 Für diesen Zusammenhang gibt es ebenfalls keinerlei Belege – Fiktion liefert uns die fehlenden Details, um die in den *Anzeigen* abgebildeten Umstände zu erklären.

Ein Weg, diese Veränderung über die Kreise der selber musizierenden Liebhaber hinaus innerhalb der Stadt bekannt zu machen, war nun besagte Anzeige,⁹⁶⁰ die er zuvor mit weiteren verantwortlichen Mitgliedern des ›collegiums‹ abgestimmt hatte.⁹⁶¹ So würde es nun also im Winter 1764/65 zwei Konzertreihen geben, in denen Musik gegen Subskription zur aufgeklärten Unterhaltung dargeboten wurde, anstatt wie im Jahr zuvor nur eine – in der Neuen Schenke in der Calenberger Neustadt⁹⁶² –, die dafür allerdings von den Theaterdarbietungen der Ackermann'schen Gesellschaft ergänzt worden war.⁹⁶³ Das nächste Zusammentreffen des ›collegium musicum‹ würde schon am nächsten Tag – Samstag, den 13. Oktober 1764 – erfolgen und Raacke musste dafür am Abend noch einige Vorbereitungen treffen.

Im Anschluss an das Studieren der Inserate in den *Hannoverschen Anzeigen* hatte er sich gerade in die Lektüre des Artikels *Von der Lebhaftigkeit in Gesellschaften*⁹⁶⁴ im *Hannoverschen Magazin* vertieft, als sein erster Schüler eintraf. Die seit neun Jahren⁹⁶⁵ regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen in Raackes Konzertsaal hatten ihm innerhalb der Stadt eine derartige Reputation eingebracht, dass er seine Dienste als Musiklehrer, insbesondere für Streichinstrumente,⁹⁶⁶ in den *Anzeigen* nicht einmal mehr inserieren musste. Gerade die Teilnehmer am ›collegium musicum‹ nahmen seine Dienste gerne in Anspruch, um ihre Fähigkeiten am Instrument zu vertiefen und für die Stücke, die auf dem Programm standen, Hilfe zu erhalten. Mit einigen Schülern spielte er auch ab und an im Trio oder Quartett – eine Beschäftigung, die in der Stadt gerade sehr modern war.⁹⁶⁷

960 Wir müssen trotz mangelnder Quellen davon ausgehen, dass auch noch andere Wege der Kommunikation wie beispielsweise Flugblätter und mündliche Informationsweitergabe eingesetzt worden sein dürften.

961 Einen Beleg für diese Annahme gibt es ebenfalls nicht.

962 Hann. Anzeigen 7. Oktober 1763, 80. Stück.

963 Vgl. Heyn *Wanderkomödianten*, S. 53, 59.

964 O. A., *Von der Lebhaftigkeit in Gesellschaften*, in: *Hannoversches Magazin* 2 (1764), 12. Oktober 1764, 82. Stück, S. 1301–1332 (= *Lebhaftigkeit Gesellschaften* 1764).

965 Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück.

966 Wir schließen das u. a. aus der Annonce, über die seine Witwe nach seinem Tod »auch verschiedene Instrumente, als eine Violine, Bratsche und Violoncell« (Hann. Anzeigen 30. Oktober 1772, 87. Stück) zum Verkauf anbot.

967 Vgl. dazu die Erinnerungen Caroline Herschels in ihrer ersten Autobiographie auf S. I 40, in *Hoskin Autobiographies*, S. 32.

Gleich nach Ende des ersten Unterrichtsblocks machte sich Raacke auf den Weg quer durch die Altstadt zur Leinstraße. Neben dem Posthorn einer vorbeifahrenden Kutsche⁹⁶⁸ aus der Ferne hörte er dabei den täglichen Choral, der von der Marktkirche herüberschallte und der seit Beginn des Jahres von Alexander Herschel – den Raacke über dessen Vater Isaac schon früh kennengelernt hatte – geblasen wurde.⁹⁶⁹ Raacke leistete sich keine Sänfte,⁹⁷⁰ das »übliche Transportmittel ›distinguierter‹ Personen, um Einkäufe und Stadtbesuche zu machen oder ins Theater zu kommen«,⁹⁷¹ und musste daher dem regen Verkehr und z. T. auch dem Unrat auf den Straßen ausweichen.⁹⁷² Unterwegs zum Schloss, wo er sich mit einem Kollegen aus der Hofkapelle wegen der am Nachmittag anstehenden Probe treffen wollte, hatte er kurz die Gelegenheit, sich mit einigen bekannten

968 Wir wissen, dass in Hannover regelmäßig mehrfach am Tag Kutschen mit Post und Fahrgästen in unterschiedlichste Richtungen abgingen und dass dabei zur Warnung und zur Ankündigung Hornsignale geblasen wurden. Ähnlich wie bei den Trompetensignalen der Garnison wissen wir nicht, wie die Signale genau klangen; vgl. dazu die letzten Seiten in Staatskalender 1764 (ab der Rubrik ›Neuer Hannöverscher Postzeiger‹ gibt es keine Seitenzählung mehr) sowie die Erinnerungen Caroline Herschels in ihrer ersten Autobiographie S. I 47, in Hoskin Autobiographies, S. 36.

969 Vgl. S. A 20 in Caroline Herschels zweiter Autobiographie in Hoskin Autobiographies, S. 112: »[H]e [my brother; Anm. d. Autorin] had little else to do but to give a dayly Lesson to an Aprentis and to blow an Coral from the Markt Turm« sowie weiter unten auf S. 112 bzw. S. A 22 im Manuskript: »after having blown his Coral at 11h from the Markt-Turm«.

970 Christian Ludwig Albrecht Patje berichtete dazu, allerdings aus einer dreißig bis vierzigjährigen Distanz: »Ein Minister, der sich in die tägliche Rathsversammlung begab, war es auch nur ein kurzer Weg, setzte vier Domestiken in großer Livree in Bewegung. In vielen vornehmen Häusern wurden von diesem, ausser der Equipage, auch Sänfenträger gehalten, und wenn der Herr einmal die Straße betreten wollte: so schlich doch die Portechaise nach.«; Christian Ludwig Albrecht Patje, *Wie war Hannover? oder Fragmente von dem vormaligen Zustande der Residenz-Stadt Hannover*, Hannover 1817 (= Patje Hannover Residenz-Stadt), S. 153; vgl. auch Rischbieter Lesebuch, 1. Bd. 1650–1850, S. 91.

971 Ludwig Hoerner, *Agenten, Bader und Copisten. Hannoversches Gewerbe-ABC 1800–1900*, hrsg. von der Volksbank Hannover, Hannover 1995 (= Hoerner Agenten), S. 386.

972 Vgl. Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 244f., sowie Carl-Hans Hauptmeyer, *Die Residenzstadt. Von der Residenznahme 1636 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der Stadt Hannover*, hrsg. von Klaus Mlynek und Waldemar R. Röhrbein, 2 Bde., Hannover 1991, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, S. 137–264 (= Hauptmeyer Residenzstadt); 205.

Musikliebhabern auf der Straße über die Anzeige und das am folgenden Tag anstehende ›collegium musicum‹ auszutauschen.⁹⁷³

Mit leichter Verspätung erreichte er sein Ziel⁹⁷⁴ und traf auf Johann Christian Leopold Pezold,⁹⁷⁵ der Stimmen eines der neuen Stücke für die Hofkapelle kopiert hatte und Raacke die Noten übergeben wollte, damit dieser sie für die Probe in seinem Konzertsaal bereitlegen konnte.⁹⁷⁶ Da es bisher außerhalb des Schlosses noch niemanden gab, der sich regelmäßig um das Aufstellen von Stühlen, Notenständern und Noten oder um die Beleuchtung gekümmert hätte, hatte Raacke bei dem für die Hofkapelle verantwortlichen Oberkammerherrn – Grafen Ernst August von Bülow – angefragt, ob man ihm nicht einen Orchesterdiener für derartige Aufgaben zur Seite stellen könnte.⁹⁷⁷ Bisher war dem Gesuch noch nicht stattgegeben worden, so dass Raacke wohl oder übel Teile dieser logistischen Aufgaben übernommen hatte, seit die Hofkapelle sich für Proben und Konzerte in seinem Saal traf, lediglich bei besonderen Gelegenheiten schickte ihm von Bülow den bei ihm angestellten Georg Heinrich Prinzhorn zur Hilfe.⁹⁷⁸ Für die Probe an diesem Freitag hatte sich Raacke zusätzlich noch bereit

973 Es gibt weder Belege für das Treffen mit einem Kollegen noch mit Musikliebhabern – Fiktion erlaubt uns, mögliche Erlebnisse bei und Hintergründe für einen Gang durch die Stadt durchzuspielen.

974 An dieser Stelle lassen wir eine bewusste Lücke, da wir nicht wissen, wo genau im Schloss sich zwei Hofmusiker für ein kurzes Gespräch hätten treffen können.

975 Johann Christian Leopold Pezold erhielt vom Hof für »Abschreibung und Instandhaltung der Music« 30 Rt. im Jahr; vgl. Kammerrechnungen 1764/1765, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 252.

976 Vgl. Kammerrechnungen 1764/1765, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 252: Die Proben der Hofkapelle fanden üblicherweise im Konzertsaal in Raackes Haus statt, wofür er seit 1760 vom Hof jedes Jahr 24 Rt. erhielt.

977 In den Kammerrechnungen oder im Hannoverschen Staatskalender finden wir erst ab Ende der 1760er Jahre Hinweise auf einen Orchesterdiener; vgl. z. B. Matthias Rohlf (Hg.), *Siebenfacher Königl. Groß-Britannisch und Chur-Fürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Staatskalender [...] aufs Jahr 1772 [...]*, Lauenburg [1772], S. 32 sowie Schrewe Schmidt Mitgliederverzeichnis, S. 177. Dass Raacke um einen Orchesterdiener ersuchte, ist wiederum fiktiv und soll die Lücke füllen, wie die Proben für das Hoforchester organisiert wurden. Die Tatsache, dass der vorher bei von Bülow beschäftigte Georg Heinrich Prinzhorn ab 1767 – von Bülow starb 1766 – offiziell dieses Amt versah, deutet auf ein schon länger vorhandenes Desiderat hin, das von Bülow als Verantwortlicher von Seiten des Hofes mit seinem eigenen Personal aufgefangen haben könnte.

978 Vgl. ebd.

erklärt, anstelle von Pezold, der sich verspäten würde, die neuen Noten für die Orchestermitglieder auszuteilen.⁹⁷⁹

Im Zuge ihres kurzen Gesprächs erzählte ihm Pezold, wie er am Abend zuvor eine Äußerung von Bülows im Anschluss an die Assemblée im Schloss⁹⁸⁰ aufgeschnappt hatte, der sich für das Einstellen von neuen Musikern einsetzte.⁹⁸¹ Die Familie Herschel machte sich schon seit Jahren Hoffnung darauf, dass einer der Söhne Isaacs eine Stelle in der Hofkapelle erhalten würde – bisher jedoch ohne Erfolg.⁹⁸² Seitdem Johann Heinrich Preuss im Frühjahr verstorben war, hatte es – abgesehen von der Ernennung Jean Baptiste Vezins zum Konzertmeister – noch keine personellen Veränderungen gegeben. Von Bülow wollte sich wie in den Jahren zuvor⁹⁸³ um die Belange des Orchesters bemühen und hoffte, noch in dieser Saison Abhilfe zu schaffen, was offenbar von den Damen und Herren bei Hofe sehr begrüßt worden war.⁹⁸⁴ Dass schon bald drei neue Musiker eingestellt werden würden, war die große Hoffnung unter den Mitgliedern der Hofkapelle.⁹⁸⁵

979 Vgl. Hinweise auf Notenanschaffungen bzw. Kopieraufgaben in Kammerrechnungen 1764/1765, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 325–332.

980 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13–18.

981 Ob ein derartiges Gespräch von Bülows tatsächlich in einem derartigen Rahmen stattgefunden haben könnten, wissen wir nicht; dass es Unterhaltungen dieser Art zwischen den Mitgliedern des Oberhofmarschallamtes gegeben haben wird, liegt auf Grund der erfolgten Neueinstellungen sowie auf Grund anderer Zwischenfälle, das eingesetzte musikalische Personal betreffend, auf der Hand. Keine sechs Jahre später gab es den erfolglosen Versuch, die alt hergebrachten Verhältnisse bezüglich der bei Hofe und im Theater tätigen Militärmusiker zu verändern; vgl. Staatsarchiv Hannover Dep. 103, XXIV Nr. 29 sowie S. 17f.

982 Vgl. dazu S. A 23 in Caroline Herschels zweiter Autobiographie in Hoskin Autobiographies, S. 113, die uns recht glaubhaft versichert: »He [Alexander Herschel; Anm. d. Autorin] having a prospect of a place in the Orchestra soon.«

983 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13ff.

984 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13ff.

985 Die Äußerungen von Bülows sind natürlich fiktiv – der Sachverhalt an sich war: Nach Preuss' Tod am 9. Mai 1764 stellte der Hof mit »allergnädigster Assignation« zum 15. Februar 1765, noch während der uns betreffenden Wintersaison, drei neue Musiker ein: Christian Diedrich Schlager, Christian Ludewig Meyer und Johann Gottlieb Wiele; vgl. Kammerrechnungen 1764/1765, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 332. Ein Grund für die zeitliche Verzögerung könnte gewesen sein, dass die Witwe von Preuss für das laufende Jahr 1764/65 noch die Hälfte seiner Bezüge, 80 Rt., erhielt (ebd., fol. 326), also nicht mehr Geld ausgegeben werden sollte. Wann das

Ausgestattet mit diesen Neuigkeiten und den Stimmen für die Nachmittagsprobe ging Raacke weiter ins Intelligenz-Comptoir, das sich im Haus des Herausgebers der *Hannoverschen Anzeigen* – des Hofgerichtsassessors und Landyndicus' der Calenberger Landschaft, Albert Christoph von Wüllen – ebenfalls in der Leinstraße befand. Beim Eintreten hörte Raacke Musik aus den oberen Zimmern, eine Mädchenstimme und die Klänge einer Harfe,⁹⁸⁶ und erfuhr von Commissionair Respetino, dass von Wüllens Töchter seit dem Tod der Mutter im August des Jahres⁹⁸⁷ täglich musizierten. Neben dem Dank für die noch rechtzeitig abgedruckte Anzeige war Raacke vor allem ins Comptoir gekommen, weil er sich für ein Mitglied des ›collegium musicums‹ nach einem zum Verkauf stehenden Cembalo und nach neuen Musikalien erkundigen wollte.⁹⁸⁸ Das Comptoir fungierte als Redaktion des hannöverschen Intelligenzblattes und war seit seiner Gründung 1750 gleichzeitig zu »ein[em] Verkaufs- und Vermittlungsgeschäft, eine[r] Buchhandlung und eine[r] Lottereeinnahme für inner- und außerstaatliche sowie private Lotterien«,⁹⁸⁹ also zu einem Zentrum für Kommunikation und Informationsfluss sowie für Geschäfte unterschiedlicher Art geworden. Seit dem 31. August hatte es allerdings kein weiteres ›Clavier‹-Angebot gegeben⁹⁹⁰ und auch neue Noten oder Subskriptionsaufrufe konnte ihm Respetino nicht zeigen. Raacke verabschiedete sich, nicht ohne von Wüllen Grüße ausrichten

Oberhofmarschallamt über die anstehenden Bestellungen entschied, können wir nicht mehr ermitteln, da der Aktenbestand laut Auskunft im Staatsarchiv nicht überliefert ist.

986 Einen direkten Beleg für die musikalische Aktivität der Töchter von Wüllens haben wir zwar nicht finden können, die hohe Anzahl an Annoncen betreffend verschiedener Harfenarten – alleine zwischen 1763 und 1765 finden wir sechs Angebote – deuten wir als einen der wenigen Hinweise auf ›häuslich-private‹ Musizierpraxis von weiblichen Personen.

987 Vgl. Personalien Hann. Magazin 1790, S. 1686.

988 Von den 24 Annoncen, in denen zwischen 1763 und 1765 Tasteninstrumente gesucht oder angeboten werden, war bei 14 Respetino bzw. das Intelligenz-Comptoir als Kontakt angegeben – vgl. z. B. Hann. Anzeigen 31. August 1764, 70. Stück –, was diesen Ort als Anlaufpunkt plausibel macht. Dass Raacke sich nach einem Instrument und Noten erkundigte, ist Fiktion, die jedoch im Bereich des Möglichen liegt, wenn wir bedenken, dass Raacke in den Kreisen seiner Schüler und vermutlich auch des ›collegium musicums‹ ein hohes Ansehen als Experte in Sachen Musik genossen haben dürfte.

989 Rullmann Anzeigen, S. 34.

990 Vgl. Hann. Anzeigen zwischen dem 31. August und 12. Oktober 1764 sowie das Angebot in Hann. Anzeigen 31. August 1764, 70. Stück.

zu lassen; er wusste um dessen Musikaffinität und seine Begeisterung für das ›collegium musicum‹, das er als einen Ausdruck der von ihm immer wieder thematisierten ›Volksaufklärung‹ sah.⁹⁹¹ Neben der Bedeutung von Musik als Kunst betonte von Wüllen den starken Bildungscharakter, der den nunmehr seit einigen Jahren in Hannover stattfindenden Amateurveranstaltungen innewohne und die er daher nach Kräften unterstützte.⁹⁹²

Angesichts der fortgeschrittenen Zeit verschob Raacke seine Idee, wegen des Cembalos auf dem Weg nach Hause einen kleinen Umweg in Richtung Aegidienkirche zu machen, wo der Orgelbauer Christoph Friedrich Matthaei – ein Schüler Christian Vaters – seine Werkstatt hatte,⁹⁹³ auf die nachfolgende Woche. Schließlich musste er wegen der Annonce noch im Büschischen Kaffeehaus einkehren, wo sich Büsch erfreut zeigte und hoffte, da die vereinbarte Terminverschiebung nun offiziell bekannt war, weitere Subskribenten – z. B. aus den Kreisen des ›collegium musicums‹ – gewinnen zu können. Die Planungen für seine Reihe hatten sich in den letzten Tagen gut entwickelt, so dass Büsch inzwischen fast alle Musiker hatte verpflichten können. Raacke bot ihm an, einen Teil seiner eigenen Noten zur Verfügung zu stellen – darunter »Concertigrossi, von Correlli, Geminiani, Händel etc.; Concerte für eine obligate Violine, auch für

991 Vgl. dazu in dieser Studie S. 271ff. – ob von Wüllen allerdings das ›collegium musicum‹ in irgendeiner Form förderte, ist nicht bekannt.

992 Über eine etwaige Beteiligung von Wüllens an irgendeiner der musikalischen Gruppen von Musikliebhabern haben wir keine Quellen finden können; wir basieren diesen fiktiven Strang zum einen auf von Wüllens aufklärerischen Handeln im Zusammenhang mit dem hannoverschen Intelligenzblatt, zum zweiten auf seiner eigenen Initiative, Gruppen zu gründen (wir denken hier an den Club in der Neuen Schenke; vgl. S. 190) und zum dritten darauf, dass in seinem Nachruf besonders die musikalische Beschäftigung seiner Töchter hervorgehoben wurde – was natürlich auch einfach nur der Intention geschuldet sein könnte, ihn als guten und gebildeten Vater darzustellen; vgl. Personalien Hann. Magazin 1790, S. 1686.

993 Matthaei war nicht nur Orgelbauer, sondern verkaufte auch andere Arten von Tasteninstrumenten wie Cembali, generell nutzte er die *Hannoverschen Anzeigen* für Werbezwecke: Hann. Anzeigen 31. Mai 1756, 44. Stück; 8. Februar 1765, 11. Stück. Dass er Schüler des hannoverschen Orgelbauers Christian Vater war, schreibt er selber in einer Annonce (Hann. Anzeigen 31. Mai 1756, 44. Stück), vgl. dazu auch Reinhard Skupnik, *Der hannoversche Orgelbauer Christian Vater 1679–1756*, Kassel u. a. 1976 (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 8), S. 14. Dass er bei der Aegidienkirche wohnte, können wir eigentlich erst für das Jahr 1775 belegen; vgl. Hann. Anzeigen 13. Oktober 1775, 82. Stück.

andre Instrumente, als Hautbois, Flauto, Fagott etc.; Symphonien von verschiedenen Compositeurs«⁹⁹⁴ – sofern es keine Überschneidungen mit dem Programm seines eigenen ›collegium musicums‹ geben würde.⁹⁹⁵ Die beiden vereinbarten außerdem, dass ein Teil der Abende jeweils mit Musik für bzw. unter Beteiligung eines »Clavezin«⁹⁹⁶ oder eines »Clavier[s]«⁹⁹⁷ bestritten werden sollten, wenn Büsch ein solches in zeitlicher Nähe zu einem Konzert auf einer seiner Auktionen verkaufen wollte.⁹⁹⁸ Im Laufe der letzten Jahre hatte er festgestellt, dass sich leichter ein Käufer für ein Instrument finden ließ, das er ausprobieren konnte oder gehört hatte.⁹⁹⁹ Die jeweilige Repertoireabsprache für das nächste Konzert sollte daher von Woche zu Woche unter Beteiligung der anderen Musiker erfolgen, damit inhaltliche Überschneidungen mit anderen musikalischen Veranstaltungen innerhalb der Stadt vermieden werden konnten.¹⁰⁰⁰

994 Hann. Anzeigen 30. Oktober 1772, 87. Stück.

995 Auch für diese Inhalte gibt es keine Belege in den überlieferten Quellen.

996 Hann. Anzeigen 3. Dezember 1764, 97. Stück.

997 Ebd.

998 Seit 1761 – und vor allem in den 1760er Jahren – kündigte Büsch regelmäßig Auktionen in den *Anzeigen* an, bei denen er u. a. Tasteninstrumente anbot; vgl. z. B. Hann. Anzeigen 11. Dezember 1761, 99. Stück; 23. Dezember 1763, 102. Stück; 3. Dezember 1764, 97. Stück; 12. August 1765, 64. Stück; 9. September 1765, 72. Stück.

999 Dafür haben wir zwar in den frühen 1760er Jahren noch keinen direkten Beleg, aber am 4. Dezember 1769, 97. Stück lesen wir Ähnliches in den *Hannoverschen Anzeigen*: »Der Musikhändler Westphal erbietet sich, zur Bequemlichkeit der Liebhaber der Musik, welche gerne die Stücke zuvor kennen möchten, ehe sie sich solche ankaufen, Gesellschaften derselben an einem selbst beliebigen Tage und Stunde in der Woche bey sich zu recipiren gegen Bezahlung einer Pistole die Person, auf 6 Wochen.« Weitere Beispiele, die nicht gleich noch das Geschäftsmodell ›Gruppenmusizieren-für-Amateure‹ mit verfolgen, gibt es etwa im Jahr 1778 (21. Dezember 1778, 102. Stück): »Der Hofmusicus Venturini hat die Erlaubniß erhalten, eine beträchtliche Sammlung neuer und schöner Musicalien, auch einige ganz vorzüglich gute musicalische Instrumente, welche er von seinem verstorbenen Bruder ererbet, ausspielen lassen zu dürfen. Die ausführlichen Verzeichnisse von den beyden sind bey ihm selbst zu haben, und die Sachen auf der Londonschenke allhier in Augenschein zu nehmen. Ein Subscriptions-Billet zu dieser Ausspielung, welche spätestens gegen Ende des Februarmonats vor sich geht, kostet 24 mgr., und ist bey obbesagtem Hofmusicus zu bekommen.«

1000 Büschs Konzertreihe, von der wir nicht mehr Quellen als die Inserate in den *Hannoverschen Anzeigen* ausfindig machen konnten, erwies sich als beliebt genug bei dem hannoverschen Publikum, dass er sie mindestens 1766 und 1767 – vielleicht auch 1765 – wiederholte; vgl. Hann. Anzeigen 26. Dezember 1766, 103. Stück; 13. November 1767, 91. Stück.

Nach dem Gespräch ging Raacke das letzte Stück auf der Osterstraße zurück zu seinem Haus, wo er die Lektüre seines *Magazin*-Artikels beendete und zu Mittag aß. Danach widmete er sich dem Herrichten seines Konzertsaaes für die Hofkapelle, stellte Stühle und Notenständer und verteilte die neuen Noten.¹⁰⁰¹ Bevor seine Kollegen am frühen Nachmittag eintrafen, hatte er gerade noch Zeit, seine eigene Stimme durchzuspielen. Als Konzertmeister übernahm Jean Baptiste Vezin die Leitung der Probe, mit der sich die Hofkapelle auf »Concert und Assemblée«¹⁰⁰² in der kommenden Woche bei Hof vorbereitete.¹⁰⁰³ Als Programm hatte Vezin – z. T. in Rücksprache mit von Bülow¹⁰⁰⁴ – eine Mischung aus älteren, allseits beliebten und neuen, modernen Stücken gewählt: Neben einer Symphonie von Joseph Haydn, einer Ouvertüre von Carl Friedrich Abel und einem Konzert von Johann Stamitz sollten ein Grand Concerto von Georg Friedrich Händel, ein Violinkonzert von Francesco Geminiani und ein Concerto Grosso von Arcangelo Corelli aufgeführt werden.¹⁰⁰⁵ Als die Lichtverhältnisse kurz vor

1001 Weder zu Größe noch Beschaffenheit o. ä. des Raacke'schen Konzertsaaes haben wir Quellen finden können. Die Nutzung des Raumes als Konzertsaal, in dem das rund 20köpfige Hoforchester auftrat und ein nicht näher bestimmtes Publikum Platz hatte, lässt uns lediglich auf gewisse Umstände schließen. Aus einer Annonce (Hann. Anzeigen 25. März 1774, 24. Stück) nach Raackes Tod, in der der Einsatz von Wachskerzen besonders hervorgehoben wird, können wir schließen, dass nicht jeder Konzertabend in jenem Saal derartig beleuchtet wurde.

1002 D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13f.

1003 Vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13–18 sowie in der ersten Geschichte S. 175.

1004 Hierfür haben wir keine Belege gefunden. Da von Bülows Aufgabenbereich als Chef des Orchesters jedoch ebenso unklar ist, wäre dies durchaus eine mögliche Betätigung für einen musikinteressierten Vertreter des Hofes, dem noch dazu offenbar gerade die musikalischen Veranstaltungen am Hof lagen; vgl. dazu D-HVsa Hann. 92 Nr. 197, S. 13–18.

1005 Von den Konzerten und Assembléen bei Hof sind keine Programme aus der Zeit erhalten. Fischer hatte Ende des 19. Jahrhunderts noch Zugang zu Akten, in denen für Konzerte der Hofkapelle in den 1770er Jahren inhaltliche Details aus einer von Vezin angefertigten Liste enthalten waren. Laut Fischer (Fischer Hannover, S. 56) wurde (vermutlich) am 27. Januar 1775 gespielt: »Sinfonia di Haydn. / Concerto a Cimbalo solo di Lange. . Schläger. / Concerto a Violino soli di Stamitz. . Zimmermann. / Sinfonia di Herschel. / Sinfonia di Gassmann. / Concerto a Flauto solo di Stabinger. . Venturini. / Sinfonia di Bach.« Am 23. Februar 1776 führten die Hofmusiker auf: Sinfonia di Haydn. / Concerto a Violino soli di Herschel. Herschel jun. / Sinfonia di Vanhal. / Sinfonia di Haydn. / Quartetto di Vanhal. / Sinfonia di Bach.« Wir haben unsere Stücke u. a. anhand der Anschaffungen der *Edinburgh Musical Society* zwischen 1761 und 1770 ausgewählt; vgl. Macleod EMS, S. 102.

halb vier Uhr merklich nachzulassen begannen, endete die Probe – nicht nur, damit Raacke bei der Beleuchtung sparen konnte, sondern vor allem, weil einige der Musiker noch am Abend bei einer Assemblée musizieren würden, bei der sich Angehörige der hübschen Familien zur geselligen Unterhaltung, zum Parlieren, Spielen und Repräsentieren trafen.¹⁰⁰⁶

Nachdem seine Kollegen aufgebrochen waren, widmete sich Raacke zunächst dem Umbau des Konzertsaals und legte Noten für die Teilnehmer des ›collegium musicums‹ am nächsten Tag bereit. Für das Treffen hatte man sich zwar bereits auf ein Programm geeinigt, zu dem wiederum Musik von Corelli, Händel, Geminiani und Haydn gehören sollte,¹⁰⁰⁷ Raacke wollte jedoch das Repertoire erweitern. Mit einigen der Musikliebhaber, nämlich mit seinen Schülern, hatte er bereits angefangen, eine der neuen Abel'schen Ouvertüren zu probieren und sie hatten sich begeistert gezeigt. Um vier Uhr wollte er damit bei zwei Amateuren fortfahren, die sich für Unterrichtsstunden angemeldet hatten und gerade das Spiel im Ensemble sehr genossen; mit ihnen wollte er zunächst ein 'Trio'¹⁰⁰⁸

1006 Diesen Teil der Geschichte lehnen wir an einen Bericht von Johann Georg Zimmermann an, der seinem Verwandten Schmidt am 25. November 1769 folgendes über die Freitags regelmäßig stattfindenden Assembléen schrieb: »Man versammelt sich da in vier großen und prächtigen Zimmern, die in einer Reihe nach einander folgen und mit einigen hundert Wachslichtern erleuchtet sind. Von diesen achtzig Personen spielen 20, 30 bis 40; die übrigen sitzen und machen entoilages und résaus, indeß da sie sich von uns Andern schöne Sachen vorplaudern lassen, oder man geht Hand in Hand und Arm in Arm von einem Zimmer in's andere und von einem Sopha zum andern. Am Ende dieser Zimmer ist ein Vorzimmer, wo sich insgemein eine Musik findet. Herren und Damen erscheinen da in der äußersten Pracht, [...]«; Bodemann Zimmermann, 1. Band 1650–1850, S. 102.

1007 Dazu verweisen wir wieder auf die Musikalien, die Raackes Witwe in den Hann. Anzeigen vom 30. Oktober 1772 (87. Stück) zum Verkauf anbot: »der Tod Jesu, eine Passion, von Graun, in Partitur und auch complet ausgeschrieben; Concertigrossi, von Correlli, Geminiani, Händel etc.; Concerte für eine obligate Violine, auch für andre Instrumente, als Hautbois, Flauto, Fagott etc.; Symphonien von verschiedenen Compositeurs; von Opern-Arien, auch deutsche, von Graun und italiänischen Meistern; Trios für Violinen, Flöten etc.; Solos für die Violine; auch verschiedene Instrumente, als eine Violine, Bratsche und Violoncell.« Was tatsächlich schon 1764 in Raackes Besitz war oder ob aus seinen privaten Noten gespielt wurde, wissen wir nicht – aber die Möglichkeit besteht, gerade auch angesichts des genannten Repertoires, das doch an jenes der *Edinburgh Musical Society* erinnert, vgl. u. a. Macleod EMS, S. 102.

1008 Vgl. dazu Hann. Anzeigen 30. Oktober 1772, 87. Stück: »Bey der Witwe Raaken auf der Osterstraße sind folgende Musicalia zu verkaufen: [...] Trios für Violinen, Flöten etc.«.

ausprobieren und sich dann der Ouvertüre zuwenden. Die für diesen Abend verabredete Geselligkeit mit den Hauptverantwortlichen des ›collegiums‹,¹⁰⁰⁹ bei der gemeinsam die Saison genauer geplant werden sollte, würde ihm zudem die Gelegenheit geben, die notwendige Überzeugungsarbeit zu leisten, damit ein Teil der eingenommenen Subskriptionsgelder für den Kauf zusätzlicher Noten eingesetzt werden konnte.¹⁰¹⁰

Das Treffen fand auf Grund der Assemblé in der Neuen Schenke am Neustädter Markt statt,¹⁰¹¹ so dass einige der Herren ihre Teilnahme daran nur kurzzeitig unterbrechen mussten, um bei der Besprechung dabei sein zu können. Das Erscheinen der Anzeige wurde von allen¹⁰¹² ebenso begrüßt wie Raackes Bericht

1009 In Ermangelung weiteren Quellenmaterials können wir hierzu keine weiteren Angaben machen und auch keine Netzwerke analysieren, um die sozialen Hintergründe des ›collegiums‹ zu erschließen.

1010 Auch an dieser Stelle ist uns nicht bekannt, wie die Verwaltung und Organisation des ›collegium musicum‹ vereinbart und wer die handelnden Personen waren. Selbst wenn wir nicht davon ausgehen, dass es wie in Edinburgh eine förmliche Satzung gegeben hat, die diese geschäftliche Seite der musikalischen Gruppe regelte, so steht fest, dass sich jemand um diese Aspekte gekümmert haben wird. In Anlehnung an die Organisationsstrukturen der *Edinburgh Music Society* (vgl. S. 125–134) und in Kenntnis der seit den 1750er Jahren in Hannover einsetzenden Versammlungsfreude, die sich in Clubgründungen ebenso niederschlug wie in einem aufblühenden Freimaurerwesen, haben wir fiktiv hinzugefügt, dass die besonders interessierten und engagierten Mitglieder des ›collegium musicum‹ sich regelmäßig für die notwendigen Absprachen gemeinsam mit dem – ebenfalls von uns in letzter Konsequenz nicht belegbaren – musikalischen Leiter trafen.

1011 Ob die Assemblée tatsächlich in der Neuen Schenke stattfand oder in einem nahebei gelegenen Haus, haben wir offengelassen – beides wäre möglich und zu beidem ist die Quellenlage (Stadtarchiv, Hauptstaatsarchiv) denkbar schlecht. Zu Gasthäusern in Hannover allgemein können wir nur auf Ludwig Hoerner, *Marktwesen und Gastgewerbe im alten Hannover*, Hannover 1999 (Hannoversche Geschichtsblätter Beiheft 1) (= Hoerner Marktwesen), S. 99–106, 113–117, verweisen, der allerdings sehr viele Leerstellen aufweist, was uns alleine bei einem Vergleich mit den Annoncen in den *Hannoverschen Anzeigen* aufgefallen ist.

1012 Hier lassen wir wieder eine große ›Lücke‹, da wir auf keinerlei Namen gestoßen sind, die an irgendeiner der hannoverschen Amateurmusikkreise beteiligt waren. Wir verzichten darauf, fiktiv Namen aus Kreisen des Hofes oder aus den Reihen der ›hübschen Familien‹ (vgl. dazu Lampe *Aristokratie*, Bd. 1, S. 240f.; Oberschelp *Niedersachsen*, Bd. 1, S. 269ff. sowie S. 188) zu nennen, da wir nicht einmal Genaueres zur wirtschaftlichen Stellung etwaiger Teilnehmer finden konnten. Ebenso bleibt vollkommen im Dunkeln, ob Damen zum ›collegium musicum‹ gehörten. Es gibt zwar aus den 1780er Jahren einige Hinweise darauf, dass Damen als Sängerinnen

zu den Repertoireabsprachen, die er mit Büsch bezüglich der beiden Reihen getroffen hatte. Die Subskriptionen waren gerade an diesem Freitag noch einmal etwas gestiegen, wodurch es um die Finanzen gut gestellt war. Raacke wurden die 24 Rt. Miete für seinen Saal, die er auch vom Hof erhielt,¹⁰¹³ sowie das Honorar von vier Rt. pro Abend nun endgültig zugesichert.¹⁰¹⁴ Man zeigte sich mit Raackes musikalischer Leitung während der ersten beiden Treffen sehr zufrieden und begrüßte sein Angebot, interessierte Liebhaber zusätzlich – und natürlich gegen Entgelt – in den aufzuführenden Stücken zu unterrichten. Die Herren betonten, wie wichtig es ihnen sei, neben allseits bekannter und beliebter Musik, etwa von Corelli, neue Kompositionen aufzuführen, die gerade in London oder den großen Städten des Reiches – Berlin, Wien oder Leipzig – modern waren.¹⁰¹⁵ Deshalb beauftragten sie Raacke, wie er es sich gewünscht hatte, mit der regelmäßigen Anschaffung von Noten, die im Besitz des ›collegiums‹ bleiben und bei einem der Herrn zu Hause archiviert werden sollten. In diesem Zusammenhang begann zum wiederholten Male die Diskussion, doch eine Gesellschaft mit Statuten zu gründen, wie man es aus anderen Städten kannte, um eine größere Verbindlichkeit unter den Musikliebhabern zu schaffen und Finanzen bzw. anderen Besitz sichern und kontrollieren zu können.¹⁰¹⁶ Ohne in der Angelegenheit ein für alle Seiten befriedigendes Ergebnis zu erzielen, wechselte man langsam das Thema und kam kurz auf den Text *Von der Lebhaftigkeit in Gesellschaften*¹⁰¹⁷ in der aktuellen Ausgabe des Hannoverischen Magazins zu sprechen, in dem es um

mitwirkten (vgl. S. 279f.); aus den 1760er Jahren ist uns Derartiges jedoch nicht bekannt.

1013 Vgl. Kammerrechnungen 1764/65, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 290, fol. 252.

1014 Anhand der Kammerrechnungen der 1760er Jahre ist ein grober Rahmen der Gagen ersichtlich, die für besondere Veranstaltungen an Nicht-Hofmusiker gezahlt wurden; so zwölf Rt. an den Stadtmusiker Ziegenmeyer (Kammerrechnungen 1761/62, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 286, fol. 393 und 1762/63, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 288, fol. 287) oder 16 bis 20 Rt. für eine Veranstaltung »[d]enen Hautboisten von der Garde und dem Regiment Printz Carl« (z. B. Kammerrechnungen 1761/62, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 288, fol. 287; 1762/63, Hann. 76cA Nr. 288, fol. 287 oder 1764/65, Hann. 76cA Nr. 290, fol. 252).

1015 An dieser Stelle können wir uns wieder kaum auf Quellen stützen, immerhin äußerte sich Christian Ludwig Albrecht Patje darüber – wenn auch leider in erheblichem zeitlichem Abstand: Patje Hannover Residenz-Stadt, S. 158.

1016 Auch diese Diskussion ist fiktiv, könnte aber angesichts der zu bewältigenden Logistik stattgefunden haben, wie es z. B. in Edinburgh der Fall war.

1017 Lebhaftigkeit Gesellschaften 1764.

die unterschiedlichen Facetten des Benehmens in Gesellschaften ging – also um ein Thema, bei dem sich alle angesprochen fühlten. Unter Gedankenspielen, wie sich Teile der Ausführungen auf die Situation im ›collegium musicum‹ übertragen ließen, und Ideen, wie der Text im nächsten Stück wohl fortgesetzt werden würde, löste sich die Versammlung langsam auf.

Raacke machte sich zunächst in Begleitung einiger der Herrn auf den Rückweg, verließ die Calenberger Neustadt und fühlte sich, angesichts der Straßenbeleuchtung¹⁰¹⁸ – »[b]is 1826 wurden Hannovers Straßen nachts durch Talg- und Öllampen beleuchtet«¹⁰¹⁹ – und der Nachtwächter sicher, obwohl er die letzten Meter alleine zurücklegte. Zu Hause angekommen konnte er die Stundenglocken schlagen und die Nachtwächter blasen hören,¹⁰²⁰ der 12. Oktober 1764 neigte sich dem Ende zu¹⁰²¹ – und damit auch unsere zweite hannoversche Geschichte...

1018 Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 242f.

1019 Hoerner Agenten, S. 440.

1020 Vgl. dazu folgendes Zitat zu den Nachtwächtern während der französischen Besatzungszeit zu Beginn des Siebenjährigen Krieges: »Die Nacht-Wächter durften des Nachts nicht mehr, die Stunde-Glocken mogten viel oder wenig schlagen, als einmal blasen. Als aber der Magistrat der Französischen Generalitaet, von dem Blasen der Wächter Bericht ertheilte, so ließen sie das Blasen der Gewohnheit nach, zu. Als wobey sie sich sonst Verrätherey vorgestellet hatten.«; Abelmann Krieg, S. 92.

1021 Wir haben bewusst jegliches Familienleben Raackes in unserer Geschichte nur schemenhaft angedeutet oder ausgeblendet, da es dazu wiederum keine Quellen gibt. Wir wissen lediglich, dass er verheiratet war, ob er Kinder hatte, konnten wir nicht feststellen. In den Jahren 1758 und 1759 erscheint ein Johann Rake in den Kammerrechnungen (1758/1759, D-HVsa Hann. 76c A Nr. 283, fol. 380; 1759/1760, Hann. 76c A Nr. 284, fol. 373) als Musiker der Hofkapelle, so dass auch im Abgleich mit Heinrich Raackes Alter die Vermutung nahe liegt, dass es sich um einen Sohn gehandelt haben könnte, dessen Verbleib im Dunkeln bleibt. Wir wissen lediglich, dass er entlassen und an seiner Stelle Jacob Herschel eingestellt wurde; vgl. auch Schrewe Schmidt Mitgliederverzeichnis; 177. So endet auch unsere Geschichte mit einer weiteren Lücke im Geschehen...

Geschichte 3: Musikgeschichte durch den Filter eines regionalen Intelligenzblattes

Mit der ersten Erzählung und den beiden Geschichten der zweiten Erzählung haben wir nun schon anhand mehrerer Ansätze gezeigt, wie Musikgeschichten geschrieben werden können – und welche Probleme sich dabei ergeben. Zur Erinnerung: Den Begriff der Erzählung haben wir gewählt, um explizit den Prozess des Schreibens und Verfassens von Musikgeschichten, also das Präsentieren und Darstellen inklusive der Elemente Fiktion und Lückenhaftigkeit als wesentliche Ebene der Musikhistoriographie abbilden zu können.¹⁰²² Bisher haben wir unsere Geschichten entwickelt, indem wir Quellen mit einem bestimmten Ziel kombinierten, nämlich: um ein möglichst differenziertes Bild über ein oder mehrere interagierende musikhistorische Phänomene – etwa das Leben eines vergessenen Musikers, den musikalischen Alltag oder das musikkulturelle Leben in einer bestimmten Region usw. – herauszuarbeiten. Die Unterschiede zwischen den Geschichten bestanden im Inhaltlichen also nicht nur darin, Musik in zwei verschiedenen ›verlorenen Residenzen‹ verorten zu wollen, sondern auch in den spezifischen Fragestellungen, mit Hilfe derer wir zuvor verborgene narrative Ebenen sichtbar machen konnten. Damit einher gingen grundsätzliche methodische Entscheidungen, anhand derer wir die Geschichten strukturiert und aufgebaut haben. So haben wir die erste Erzählung zu Musik und Leben in der ›verlorenen Residenz‹ Edinburgh im 18. Jahrhundert als eine möglichst umfassende zusammenhängende Darstellung, basierend auf verschiedenen Hintergrundperspektiven, konzipiert, der wir zudem stilistisch über die auktoriale Erzählform einen Anstrich von (traditioneller) ›Objektivität‹ gaben. Im zweiten Fall – der ›verlorenen Residenz‹ Hannover – haben wir kontrastierend die Erzählung in mehrere Geschichten unterteilt, um an praktischen Beispielen darzulegen, welche Rolle die Elemente der Methodik, der Perspektive und der Fiktion für die musikhistorische und musikhistoriographische Herangehensweise, für die Entscheidungen der Forscher-Autor*in und letztendlich für das (re)konstruierte Bild von Verganheiten spielen.

In der nun folgenden dritten hannoverschen Musikgeschichte zu dem uns bereits bekannten Zeitraum – 1750 bis 1789 – verändern wir die Methode erneut: Anstatt unser Vorgehen wie zuvor entlang einer mehr oder weniger vorher formulierten Hypothese zu entfalten und dafür die Quellen relativ frei und flexibel miteinander zu verknüpfen, machen wir eine Quelle und deren detaillierte Untersuchung zum Kern unserer Musikgeschichte. Wir bauen also

1022 Vgl. in dieser Studie S. 20–29 sowie Bredenbach Geschichten, S. 19–85.

die Geschichte von einer Hauptquelle aus auf und ergänzen sie erst in kenntlich gemachten Folgeschritten exemplarisch um weitere Quellen, wodurch sich die Gestalt einzelner Episoden innerhalb der Geschichte jeweils deutlich verändert. Indem wir die Quellen deutlich voneinander abgrenzen, können wir transparent machen, wie unterschiedlich derartige Episoden zum Zeitpunkt einer Recherche ausfallen können, wie variabel ein Abbild der Vergangenheit von einer Forscher-Autor*in gestaltet werden kann und wie abhängig es von Lesart und kritischem Umgang mit den zugrundeliegenden Quellen wirklich ist. Um die Vergleichbarkeit aller hannoverscher Geschichten zu demonstrieren, bedienen wir uns insgesamt erneut des bereits bekannten Quellenkorpus,¹⁰²³ dessen Auswertung jedoch auf eine andere Art und Weise quellenzentriert erfolgt. Für alle drei Geschichtenkomplexe der zweiten Erzählung stehen also prinzipiell die gleichen Quellen zur Verfügung und unterliegen dementsprechend den gleichen ›äußeren‹ Einschränkungen und historiographischen Problemen.

Die Forscher-Autor*in vermag es, bei dieser Art der Musikgeschichtsschreibung – ausgehend von einer aussagekräftigen Quelle – recht leicht in den Hintergrund zu treten, wenn durch die unmittelbare, nahezu ungefilterte Hauptquelle der Bereich des Spekulativen und des Fiktiven, des die ›wahre‹ Geschichte eventuell sogar Verfälschenden eine geringere Rolle zu spielen scheint und nicht eine zuvor formulierte These erforscht wird. Auch wenn es aus der Autorschaftsdebatte ableitbar ist und vielleicht inzwischen überflüssig erscheinen mag, wollen wir trotzdem betonen, dass die Forscher-Autor*in nach wie vor präsent ist: Sie bestimmt sämtliche Schritte in der Erarbeitung der Geschichte, wenn sie auch teilweise nahezu unsichtbar bleibt. Sie hat von vornherein wesentliche Entscheidungen getroffen – allen voran diejenige, eine Hauptquelle in den Fokus zu nehmen, aber auch z. B., welche Quellen hinzugenommen werden, wie musikalische Geschichten bzw. Geschichten rund um Musiken und Musikpraxen auszuwerten sind oder wie umfassend der Musikbegriff verstanden wird.

Es gäbe nun mehrere Quellenarten, die sich als Ausgangspunkt für eine derartige Geschichte anböten, z. B. ein Nachlass, eine erhalten gebliebene Bibliothek, eine Notensammlung oder eine Zeitung, solange sie bestimmte Voraussetzungen erfüllen:¹⁰²³ Sie sollten möglichst umfangreich sein und gleichsam aus sich selbst heraus ausreichend Stoff für Musikgeschichten bieten, die mittels anderer Quellen ergänzt und vervollständigt werden können. Angesichts der Quellenlage in Hannover wählen wir eine über den bisher behandelten Zeitraum in Hannover

1023 Hier sei exemplarisch das Bändchen von Jenny C. Standke erwähnt, das auf einer Auswertung und Kontextualisierung der Privatschatulle Georgs I. basiert; vgl. Standke Privatschatulle.

veröffentlichte Zeitung – das Intelligenzblatt der *Hannoverschen Anzeigen*¹⁰²⁴ – aus, die nicht nur im Hinblick auf die methodischen Überlegungen als äußerst geeignete Quelle erscheint, sondern mit der zudem die bisher bis auf wenige Ausnahmen kaum systematisch genutzte Quellengattung des Intelligenzblattes in den Fokus der Musikforschung rückt.¹⁰²⁵ Gerade das Auswerten von Zeitungen oder ähnlichen Publikationen ist in der Musik- und in der allgemeinen Geschichtsschreibung recht bekannt und beliebt,¹⁰²⁶ bietet diese schriftliche Quellengattung doch im Falle eines guten Überlieferungszustands und einer guten Zugänglichkeit mehr oder weniger zusammenhängende Einblicke in Ereignisse, Erlasse, Vorgänge und Handlungen in einer Region innerhalb eines gewissen Zeitraums. Welche Aspekte des Lebens und der verschiedenen Realitäten durch diesen Spiegel wahrgenommen oder hervorgehoben werden, hängt meist von der Fragestellung und Methodik der Untersuchung ab – wie wir es gerade schon formuliert hatten. Während »[d]ie Zeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts [...] ihren Lesern eine ereignisorientierte Chronik der wichtigsten politischen, diplomatischen und militärischen, der ökonomischen und kulturellen Prozesse ihrer Zeit [boten]«,¹⁰²⁷ finden sich in Intelligenzblättern vor allem Anzeigen und Ankündigungen – auch solche mit Musikbezug –, die Ausdruck einer neuen Art von Öffentlichkeit wurden. An dieser Stelle wollen wir daher einen kurzen Exkurs einschieben und uns

1024 Unvollständiger Titel des zwischen 1750 und 1859 erschienenen hannoverschen Intelligenzblattes, korrekt: *Hannoverische Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich*.

1025 Mit seinem eindrucksvollen Band *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810*, Regensburg 2012 (Regensburger Studien 19) legt Dieter Haberl exemplarisch einen wichtigen Beitrag zur Bedeutung des Intelligenzblattes als musikhistorische Quellengattung vor. Irritierend sind bei der methodisch und inhaltlich vorbildlichen Arbeit allerdings zwei Aspekte: Erstens erfolgt leider kein ›Andocken‹ an die historische Forschung zum Intelligenzblatt und zweitens wird das für die Musikhistoriographie wichtige Projekt zunächst in Vorwort und Einleitung über große Namen (Beethoven, Mozart usw.) nobilitiert bzw. legitimiert, bevor auf die viel breitere Bedeutung eingegangen wird; vgl. ebd., S. 13–18 oder Johannes Hoyer, *Vorwort*, in: ebd., S. 5.

1026 An dieser Stelle sei nur exemplarisch verwiesen auf Laurenz Lüttekens Projekt: *Lüttekens Zeitschriften*.

1027 Astrid Blome, *Tagespublizistik und Geschichtsschreibung (nicht nur) im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Deutsche Presseforschung. Geschichte, Projekte und Perspektiven eines Forschungsinstituts der Universität Bremen. Nebst einigen Beiträgen zur Bedeutung der historischen Presseforschung*, hrsg. von Holger Böning, Hartwig Gebhart, Michael Nagel und Johannes Weber, Bremen 2004 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 13), S. 49–62; 49.

über dieses an anderen Stellen in der Studie bereits mehrfach erwähnte Phänomen im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Hauptquelle unserer nachfolgenden Geschichte verständigen, bevor wir gleichsam als Hintergrundinformation unsere Hauptquelle historisch einordnen.¹⁰²⁸

Exkurs: Öffentlichkeit

Mit den lokalen Intelligenzblättern und ihrem Anzeigenwesen wurden im 18. Jahrhundert gezielt neue Formen der Kommunikation geschaffen: schriftlich, aber nicht für den privaten Raum gedacht.¹⁰²⁹ Sie richteten sich an die Bevölkerung einer Region und wurden zwar von einzelnen Personen herausgegeben, am Verfassen waren eben jene Adressatenkreise jedoch maßgeblich mit beteiligt, indem sie Inserate aufgaben. Dieses setzte bei der Bevölkerung – oder zumindest beim Rezipientenkreis eines Intelligenzblattes – das Bewusstsein voraus, selbständig Zugang zu einer gestiegenen Zahl von Informationen erhalten bzw. diese weitergeben zu wollen. Rein verbale Kommunikationswege reichten angesichts einer neuen Lese- und Vorlesekultur als Basis dieser neuen Kommunikationsform offenbar nicht mehr aus, um Mitteilungen, Ankündigungen oder Gesuche weit genug zu verbreiten. Schriftlich ›transportierte‹ Informationen konnten nun gleichsam in großem Stil und von einer größeren Anzahl von Personen ›dechiffriert‹ werden, was wiederum einen Schritt des Öffentlich-Machens von Nachrichten, Gesuchen, Ankündigungen, Mitteilungen usw., d. h. der ›Ver-Öffentlichung‹ von Inhalten, bedeutete und ermöglichte, worin aufklärerisches Denken und aufgeklärtes Handeln ihren Ausdruck fanden.¹⁰³⁰ Im 18. Jahrhundert kam diesem Informationsfluss – ebenso wie dem Wissen an sich – eine neue gesellschaftliche Funktion zu, bei der gerade die Intelligenzblätter eine wichtige Rolle spielten:

Im Anzeigenmarkt drückten sich nicht nur die wirtschaftliche Prosperität eines Gemeinwesens und die Finanzkraft der gewerblichen Inserenten aus. Auch die privaten Annoncen legen Zeugnis davon ab, wie diese öffentliche Form der Kommunikation als willkommene Ergänzung der mündlichen Kommunikationsstrukturen akzeptiert wurde. [...] [D]as angestrebte Konzept, die Intelligenzblätter zu einem übergreifenden Kommunikationsmittel für ganze Regionen zu machen, [wurde] vom Publikum auch unabhängig von ökonomischen Motiven angenommen [...]. Eine Anzeige im Intelligenzblatt stellte eine erweiterte Öffentlichkeit her, die mit den traditionellen mündlichen Formen des Austauschs nicht erreicht werden konnte.¹⁰³¹

1028 Der eigentliche Geschichtenkomplex beginnt auf S. 280.

1029 Vgl. dazu Acquavella-Rauch Intelligenzblätter, insb. S. 2–7.

1030 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 271–177.

1031 Astrid Blome, *Regionale Strukturen und die Entstehung der deutschen Regionalpresse im 18. Jahrhundert*, in: *Historische Presse und ihre Leser. Studien zu Zeitungen und*

Astrid Blome verwendet in diesem Zitat einen Begriff der ›Öffentlichkeit‹, den sie von der Quellengattung der Anzeige aus herleitet, was für unsere Untersuchung ebenfalls als ein sinnvollerer Ansatz erscheint, als den spätestens seit den 1950er Jahren immer wieder in den verschiedenen Disziplinen geführten Diskussionen um das Phänomen eine weitere hinzuzufügen.¹⁰³² Es gilt vielmehr, die in der Hauptquelle unseres Geschichtenkomplexes unwillkürlich vorhandene Folie einer bestimmten Form der ›Öffentlichkeit‹ an dieser Stelle kurz sichtbar zu machen, trägt doch das Medium diese Thematik gleichsam in sich:

Öffentlichkeit [...] betrifft ebenso den gesellschaftlichen Kontakt der Menschen untereinander, die Formen des Umgangs und der institutionellen Vergesellschaftung. [...] Als besonders erkenntnistüchtig erweisen sich dabei die in einer Gesellschaft jeweils etablierten, z. T. subtilen Grenzziehungen zwischen einer öffentlichen und einer nicht öffentlichen Sphäre. [...] Wo immer wir in der Geschichte auf menschliche Gesellschaften stoßen, auf Menschen, miteinander in institutionell geregelten Formen kommunizieren, finden wir eine Form der Öffentlichkeit vor.¹⁰³³

Behält man diese Überlegungen im Blick, so wird deutlich, dass die Annoncen und Einträge in den *Hannoverschen Anzeigen* zwar nur bedingt abbilden, was in der Stadt passierte, dass sich in dem Kommunizierten aber auch wiederum ein Spezifikum der Stadt und ihrer Bewohner spiegelt. Veröffentlicht werden

Zeitschriften, Intelligenzblättern und Kalendern in Nordwestdeutschland, hrsg. von Peter Albrecht und Holger Böning, Bremen 2005 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 14), S. 77–100 (= Blome Regionalpresse); 95f.

1032 Über das Thema der Öffentlichkeit sind seit dem Erscheinen der Habilitationsschrift von Jürgen Habermas 1962 (Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962) bekannter Weise bereits in den verschiedenen Wissenschaften diverse Diskurse geführt worden. Hier soll lediglich auf den derzeitigen Stand vor allem in den thematisch naheliegenden Disziplinen der Zeitungs- bzw. Pressegeschichte und Musikgeschichte verwiesen werden: neben dem Band Hans-Wolf Jäger (Hg.), »*Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997 (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa 4) vor allem auf Ulrich Tadday und Otto Biba, *Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Bremen 2013 (Presse und Geschichte, Neue Beiträge) sowie auf Janina Klassen, *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln u. a. 2009 (Europäische Komponistinnen 3).

1033 Lucian Hölscher, *Die Öffentlichkeit begegnet sich selbst. Zur Struktur öffentlichen Redens im 18. Jahrhundert zwischen Diskurs- und Sozialgeschichte*, in: »*Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Wolf Jäger, Göttingen 1997 (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa 4), S. 11–31; 11.

Informationen, auf die auf diesem Wege aufmerksam gemacht werden sollte, um bestimmte Kreise zu erreichen. In Bezug auf Musikgeschichtliches müssen wir also bedenken, dass musikbezogene Inhalte durchaus lückenhaft und mit bestimmten Intentionen publiziert wurden und nur Ausschnitte des tatsächlichen musikbezogenen Lebens darstellen. Sie lassen sich in zwei große Bereiche kategorisieren, da der Musikbezug entweder direkt ersichtlich ist oder indirekt erschlossen werden muss.¹⁰³⁴ In die erste Kategorie fallen beispielsweise Ankündigungen von musikalischen Veranstaltungen oder Unterrichtsangebote, während Stellengesuche oder -angebote, Inserate von Musikalien oder Instrumentenverkäufe indirekt – aber augenfällig – auf musikalische Aktivitäten hindeuten. Über das Intelligenzblatt tritt gerade in diesen Fällen der sogenannte ›private‹ Raum für Momente ins Blickfeld der Zeitungsöffentlichkeit und wird zum Zeugnis eines sonst kaum erschließbaren Teils der Musikkultur. Bevor nun unser eigentlicher Geschichtenkomplex, den wir an genau jenen Kategorien entlang entwickeln wollen, beginnen kann, wollen wir ein paar Ausführungen zur verwendeten Hauptquelle, den *Hannoverschen Anzeigen von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig u. nützlich*, einschieben: Wir wollen sie historisch und geistesgeschichtlich einordnen, um die Hintergründe der Musikgeschichten zu verdeutlichen, den Kreis der handelnden Personen – Herausgeber, Abonnenten, Rezipienten usw. – zu erschließen und um die Reichweite der musikbezogenen Annoncen im Vorfeld der Geschichten zu klären.¹⁰³⁵

Hintergrund: Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich¹⁰³⁶

Spuren musikalischen Handelns in den *Hannoverschen Anzeigen* zu suchen, haben durchaus bereits andere Forscher-Autor*innen vor uns verfolgt und ihre Untersuchungen zum hannoverschen Musikleben in der zweiten Hälfte des

1034 Im Gegensatz zu anderen Zeitungen und Intelligenzblättern gibt es in Hannover kaum explizites Musikschrifttum, das als dritte Kategorie das Nachdenken über Musik abbilden würde. Zwar gibt es vereinzelte Artikel in den Beilagen zu den *Hannoverschen Anzeigen* – vgl. dazu genauer Fußnote 1094 – und 1788/89 veröffentlichte Adolph Franz Friedrich Ludwig von Knigge drei Bände seiner *Dramaturgischen Blätter*, die jedoch eben abseits der Hauptquelle erschienen und von daher an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden können.

1035 Mit dem eigentlichen Geschichtenkomplex werden wir auf S. 280 beginnen.

1036 Unvollständiger Titel des zwischen 1750 und 1859 erschienenen Hannoverschen Intelligenzblattes, korrekt: *Hannoversche Anzeigen, von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich*.

18. Jahrhunderts z. T. auf einer Auswertung der Befunde basieren lassen. Insbesondere gilt dies für die Ausführungen von Heinrich Sievers in seiner *Hannoverschen Musikgeschichte*,¹⁰³⁷ der seiner Leserschaft zwar nahezu sämtliche Quellennachweise schuldig bleibt, seine Erkenntnisse bei genauer Untersuchung aber fast ausschließlich aus den *Hannoverschen Anzeigen* ableitete,¹⁰³⁸ was er allerdings wie folgt verschleierte:

Die *Hannoverschen Anzeigen* (HAN) der Jahre nach 1750 geben nur wenig Auskunft über das Musikleben der Landeshauptstadt. [...] Diesbezügliche Notizen erscheinen nur sporadisch. Bedeutsames findet kaum Erwähnung. Kontinuierliche Nachrichten fehlen. Ein absolut klares unzuverlässiges Bild von den musikalischen Verhältnissen ist somit nur bedingt möglich. [...] Trotz solcher Misere enthalten die Zeitungen eine Fülle brauchbare Hinweise. Unter bestimmtem Blickwinkel untersucht, eröffnen sie neue Erkenntnisse.¹⁰³⁹

Diese ›Erkenntnisse‹ bestehen bei Sievers mehr oder weniger in einer dokumentarischen Aneinanderreihung der in den ›Zeitungen‹ genannten musikalischen Veranstaltungen – wobei er Musikleben mit Konzertleben gleichsetzt –, die er meist nur unzureichend kommentiert. Obwohl er die Quelle weder angemessen historisch einordnet noch ausführlich aus – und bewertet, nutzt er sie doch, um eine Art historisches Gerüst des hannoverschen Konzertlebens aufbauen zu können. Dass dieses Vorgehen zumindest ausreichte, um historische Lücken¹⁰⁴⁰

1037 Es handelt sich vor allem um das Kapitel *Hannovers Konzertleben von 1750–1800*, in: Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 269–328, vgl. aber auch ebd. die Kapitel *Musikalisches Leben in Hannover* (Bd. 1, S. 329–358), *Konzertsäle im alten Hannover* (Bd. 2, S. 7–17), *Hannovers Musikfreunde beleben den Instrumentenbau* (Bd. 2, S. 19–54; 26–42, 48–54), *Musikalienhandel – Musikverlagswesen* (Bd. 2, S. 61–120; 65–78, 115–119), *Tanz- und Unterhaltungsmusik in alter Zeit* (Bd. 2, S. 121–162; 140–151, 160ff.).

1038 Auch wenn Sievers auf S. 269 den *Hollsteinischen Correspondenten*, den *Hamburger Relations-Courier* sowie die *Braunschweigischen Anzeigen* als mögliche Quellen nennt, so ist im Verlauf des Kapitels kaum festzustellen, dass er diese einbezogen hat. In den Karteikästen in seinem Nachlass, in denen Sievers minutiös musikbezogene Eintragung aus den *Hannoverschen Anzeigen* exzerpiert hat, gibt es vereinzelt Querverweise auf die anderen drei Zeitungsquellen; vgl. D-HV1 Nachlass Sievers, Kiste 15, Karton 4 mit Quellenexzerpten der Jahre 1750 bis 1785, sowie Kiste 15, Karton 8 mit Quellenexzerpten der Jahre 1786 bis 1800. Weitere Quellen hat Sievers für seine Schriften offenbar kaum verwendet, lediglich die Hofakten aus dem Staatsarchiv (Dep. 103) scheint er passagenweise noch hinzugezogen zu haben, vgl. D-HV1 Nachlass Sievers, Kiste 6, Karton 2.

1039 Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 269.

1040 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 236.

in Ansätzen zu füllen, demonstriert bereits per se, dass die historiographische Bedeutung eines Intelligenzblattes – nicht nur für die Alltagsgeschichtsforschung – nicht hoch genug eingeschätzt werden kann:

Schaut man in eines dieser Blätter, dann wird das Geflecht einer versunkenen Welt lebendig. Eines erklärt das andere. Ein Bauer sucht eine Magd für zehn Taler jährlich zu Martini. Gleich neben dieser Anzeige wird einer jener mehrbändigen Romane angeboten, die für die Literaturproduktion während der zweiten Hälfte des aufgeklärten Jahrhunderts typisch sind. Der Verleger nennt dabei exakt den halben Jahreslohn der Magd als Preis für seinen Roman. Wer etwas über die Lebenshaltungskosten im 18. Jahrhundert erfahren möchte, wer wissen will, was die Menschen lasen oder wie sie ihrer Trauer Ausdruck gaben, welche Auswirkungen Hungerkrisen hatten, welche Wertschätzung einzelnen Ständen entgegengebracht wurde, welche Theaterstücke Wanderbühnen aufführten oder wie alt Männer und Frauen wurden, der wird die Intelligenzblätter als bedeutende wirtschafts- und kulturhistorische Quelle entdecken. So nah am Alltag war sonst wenig, was in diesem Jahrhundert der Leserevolution die Presse der Buchdrucker verließ.¹⁰⁴¹

Berücksichtigen wir diese Gedanken Holger Bönings, so wird verständlich, warum eine Historiographie der großen Namen, Kompositionen oder Wirkungsstätten bzw. eine große Übersichtsarbeit, wie sie Sievers über weite Strecken verfolgte, ohne weitere Quellen gerade auch für Hannover schwierig ist. Sievers entschied sich, möglichst vollständig die musikbezogenen Inhalte der *Anzeigen* chronologisch aufzuführen, ohne sie in größerem Stil zu hinterfragen, kontextuell auszuwerten oder mittels anderer Quellen weiter zu erschließen. Dieses erscheint uns nicht nur per se als kurzsichtig, sondern dies bringt ebenso wie die Studie von Carl-Hans Hauptmeyer aus dem Jahr 1991 zum Ausdruck, wie musikhistorische und historische Forschungen zu Hannover bisher gleichsam nebeneinander existierten, anstatt dass musikkulturelles Leben als Teil ›des‹ Lebens in Hannover wahrgenommen und dazu umfassend historisch gearbeitet worden wäre: So schließt Hauptmeyers Feststellung, dass Hannover in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kulturell aufblühte – was seiner Meinung nach noch genauer untersucht werden müsse –, Musikkultur so gut wie gar nicht ein.¹⁰⁴² Nach der Lektüre von Sievers Texten wirkt dies insofern irritierend, als

1041 Holger Böning, *Presswesen und Au larung – Intelligenzblätter und Volksau larer* (26. Juli 2004), in: *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/boening_presswesen.pdf (Stand: 18. September 2019) (= Böning Intelligenzblätter), S. 4f.

1042 Hauptmeyer *Residenzstadt*, S. 245ff.

dass letzterer bereits 1979/84 zeigen konnte, wie facettenreich Teile der hannoverschen Musikkultur waren.¹⁰⁴³

Hannover war im 18. Jahrhundert sicher nicht eine Großstadt im Sinne damaliger europäischer Metropolen wie London oder Paris, allerdings hatte die Stadt nach 1750 immerhin zwischen 15.500 und 18.000 Einwohner.¹⁰⁴⁴ Vielleicht bedingt durch ihre für die ›Identität‹ der Stadt ab 1636 maßgebliche Funktion als Residenzstadt erschien mit der *Europäischen Montagszeitung* bzw. *Freytagszeitung* zwischen 1668 und 1673¹⁰⁴⁵ schon relativ früh eine regelmäßige ›Zeitung‹, deren Existenz jedoch ebenso wenig von langer Dauer war wie die des ersten hannoverschen Intelligenzblattes – des *Wöchentlichen Hannoverischen Intelligenz-Zettul und Anzeige [...]* – zwischen 1732 und 1735.¹⁰⁴⁶ Gerade das erste Mitteilungsblatt fällt in jenen Zeitraum, der für die Entstehung und Etablierung des gedruckten Pressewesens im deutschsprachigen Raum eine wichtige Rolle spielte, nicht nur weil immer mehr ›Blätter‹ herausgebracht wurden, sondern auch »da die Nachrichtendarbietung nach der Jahrhundertmitte [des 17. Jahrhunderts; Anm. d. Autorin] zunehmend Rücksicht auf weniger geübte Leser außerhalb des kleinen Personenkreises, der traditionell mit den politischen Geschäften vertraut war«,¹⁰⁴⁷ nahm. Neben einer finanzkräftigen und gebildeten

1043 Vgl. vor allem die Kapitel *Hannovers Konzertleben von 1750–1800* (Bd. 1, S. 269–328), *Musikalisches eater in Hannover* (Bd. 1, S. 329–358), *Konzertsäle im alten Hannover* (Bd. 2, S. 7–17), *Hannovers Musikfreunde beleben den Instrumentenbau* (Bd. 2, S. 19–54; 26–42, 48–54), *Musikalienhandel – Musikverlagswesen* (Bd. 2, S. 61–120; 65–78, 115–119), *Tanz- und Unterhaltungsmusik in alter Zeit* (Bd. 2, S. 121–162; 140–151, 160ff.) in Sievers Musikgeschichte.

1044 Vgl. dazu in dieser Studie S. 178f. sowie Bevölkerung Churlande 1792: für das Jahr 1755 werden 17.432 und für das Jahr 1766 15.446 Einwohner für die Alt- und Neustadt Hannovers angegeben.

1045 Vgl. hierzu Reinhard Oberschelp, *Eine frühe Zeitung der Stadt Hannover. der »Wöchentliche Hannoverische Intelligenz-Zettul« von 1732–1735*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 38 (1984), S. 45–51; 47.

1046 Eine erste historische Einordnung nahm Reinhard Oberschelp ebd. vor, erwähnt wurde es schon zuvor in: Otto Kuntzemüller, *Das Hannoversche Zeitungswesen vor dem Jahr 1848. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Presse*, in: *Preußische Jahrbücher* 94 (Oktober–Dezember 1898), S. 425–453 (= Kuntzemüller Zeitungswesen); 428.

1047 Volker Bauer – Holger Böning, *Die gedruckte Zeitung und ihre Bedeutung für das Medien- und Kommunikationssystem des 17. Jahrhunderts*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von denselben, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. ix–xvii (= Bauer Böning Zeitung); x.

Leserschaft erhielten seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert verstärkt auch wirtschaftlich weniger gut gestellte gesellschaftliche Kreise über erschwingliche Preise,¹⁰⁴⁸ die wachsende Alphabetisierung und eine weit verbreitete Vorlesekultur »an allen denkbaren öffentlichen Orten – in Gaststätten, am Stadttor oder an der Posthalterei, wo die Zeitungen ankommen, und selbst zuweilen auf der Kirchenkanzel – «¹⁰⁴⁹ Zugang zu regionalen und überregionalen Informationen. Mit Hilfe von Zeitungen, von Journalen und etwas später von Anzeigenblättern wurde Kommunikation über privat-halbprivate Kreise hinaus praktiziert sowie neue Formen der gebildeten Unterhaltung eingeführt und gepflegt.¹⁰⁵⁰

Insofern bildete die Zeitung – natürlich auf Basis der von Wolfgang Behringer zurecht betonten infrastrukturellen Leistungen des Postwesens – den Kristallisationskern eines weitgehend autonomen Kommunikations- und Mediensystems, ohne welches die Aufklärung sich nicht hätte entfalten können.¹⁰⁵¹

Hannover war über die beiden kurzzeitig erschienenen Zeitungen noch vor der Erlangung der Kurwürde 1692 Teil dieser medialen Entwicklungen, die – so der Tenor der historischen Presseforschung¹⁰⁵² – eine entscheidende Rolle für

1048 Vgl. dazu den kurzen Forschungsüberblick bei Susanne Friedrich, *Beobachten und beobachtet werden. Zum wechselseitigen Verhältnis von gedruckter Zeitung und Immerwährendem Reichstag*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von Volker Bauer und Holger Böning, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. 159–178 (= Friedrich Zeitung); 160.

1049 Hartwig Gebhart, *Mediengeschichte als Kulturgeschichte*, in: *Deutsche Presseforschung. Geschichte, Projekte und Perspektiven eines Forschungsinstituts der Universität Bremen. Nebst einigen Beiträgen zur Bedeutung der historischen Presseforschung*, hrsg. von Holger Böning, Hartwig Gebhart, Michael Nagel und Johannes Weber, Bremen 2004 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 13), S. 17–28 (= Gebhart Mediengeschichte); 24.

1050 Vgl. Gebhart Mediengeschichte; 17. Johannes Arndt arbeitete ferner heraus, dass Zeitungen schon im frühen 18. Jahrhundert im Schulunterricht eingesetzt wurden; vgl. Johannes Arndt, *Zeitung, Mediensystem und Reichspublizistik*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von Volker Bauer und Holger Böning, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. 179–200 (= Arndt Medien); insb. 195–200.

1051 Bauer Böning Zeitung, S. xvi.

1052 Vgl. u. a. Arndt Medien; Daniel Bellingradt, *Flugpublizistik und Ö entlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*, Stuttgart 2011 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 26); Blome Regionalpresse;

die gesellschaftlichen Veränderungen am Ende der Frühen Neuzeit spielten. Die Wahl des Titels verweist zudem auf eine gleichsam ›nach außen‹ gerichtete Orientierung der Stadt, die über eigene sowie den Vertrieb fremder Medien den Anschluss an wesentliche mediale und kommunikative Neuerungen im Heiligen Römischen Reich hielt.

Der Status Hannovers, trotz ihrer Rolle als Hauptstadt eines Kurfürstentums ab 1714 nur noch eine ›verlorene Residenz‹ zu sein, wurde nach anfänglicher Lähmung zu einer Art aufklärerischem Motor, »die den Menschen als Subjekt seines privaten und öffentlichen Lebens begreift statt allein als Objekt obrigkeitlichen Handelns.«¹⁰⁵³ Medialen Ausdruck findet dies in den ab 1750 veröffentlichten *Hannoverschen Anzeigen von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig und nützlich*, die auf königliches Privileg hin von Albert Christoph von Wüllen – Landsyndicus des südlich direkt an die Stadt Hannover grenzenden Fürstentums Calenberg (der Calenbergischen Landschaft) – und Georg Abt zu Loccum – Vorsitzender der Calenberger Land- und Schatzräte-Versammlung – initiiert worden waren. Eine Übersicht über die in Hannover im 18. Jahrhundert erschienenen Zeitungen und Magazine haben wir in Tabelle 4 zusammengestellt.¹⁰⁵⁴

Friedrich Zeitung; Marina Stalljohann, *Der Kaufmann im Fokus der Meßrelationen*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von denselben, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. 115–133; Johannes Weber, *Gründerzeitungen. Die Anfänge der periodischen Nachrichtenpresse im Norden des Reichs*, in: *Historische Presse und ihre Leser. Studien zu Zeitungen und Zeitschriften, Intelligenzblättern und Kalendern in Nordwestdeutschland*, hrsg. von Peter Albrecht und Holger Böning, Bremen 2005 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 14), S. 9–40.

1053 Bauer Böning Zeitung, S. ix.

1054 Die vorhandene Literatur zu den Hannoverschen Anzeigen kann eher als spärlich bezeichnet werden: Heinrich Beyer, »Es wird hiermit bekanntgemacht...«. *Eine Studie zum hannoverschen Anzeigenwesen von 1750–1850*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 16 (1962), S. 3–79 (= Beyer Anzeigenwesen); Rullmann Anzeigen sowie Kuntzemüller Zeitungswesen. Wenig ergiebig, da mit z. T. fehlender wissenschaftlicher Ausrichtung formuliert, ist der Aufsatz von Heinrich Beyer, in dem er die ersten 13 Seiten den Hannoverschen Anzeigen widmete, ohne jedoch über eine z. T. sensationslustig anmutende Darstellung hinauszugehen.

Tabelle 4 Zeitungen und Magazine in Hannover im 18. Jahrhundert¹⁰⁵⁵

Titel	Erscheinungszeitraum
<i>Wöchentliche Hannoverische Intelligenz-Zettul und Anzeige: woraus zu ersehen: was an beweg- und unbeweglichen Güthern, sowohl in als ausserhalb der Stadt Hannover zu kaufen, und zu verkaufen; ingleichen wenn eine Auction gehalten werden soll; Item zu verleihen, zu lehen, und zu verpachten; ankommende und abreisende Personen; verlohren und gestohlnen Guht; neuen Büchern; Schri en und andern neuen Anstalten</i>	1732 bis 1735 ¹⁰⁵⁶
<i>Versuch einiger Gemälde von den Sitten unserer Zeit</i>	1746 ¹⁰⁵⁷
<i>Die deutsche Zuschauerwelt</i>	1747 ¹⁰⁵⁸
<i>Die Deutsche Zuschauerin. Ein Wochenblatt</i>	1747–1749 ¹⁰⁵⁹

1055 Vgl. auch Rullmann Anzeigen, S. 37f.

1056 D-HV1 Signatur ZEN:(CIM 1/306).

1057 Das 1746 erschienene von Justus Möser herausgegebene und bei Johann Wilhelm Schmid (Hannover) gedruckte Wochenblatt ist vollständig abgedruckt in der Justus Möser Gesamtausgabe: Justus Möser, *Versuch einiger Gemälde von den Sitten unserer Zeit*, in: ders., *Dichterisches Werk, philosophische und kritische Einzelschri en, Wochenschri en*, bearb. von Werner Kohlschmidt, Osnabrück – Berlin 1944 (Justus Möser Sämtliche Werke 1), S. 1–289 (= Möser Sittengemälde). Vgl. außerdem Rullmann Anzeigen, S. 12; bei Kuntzemüller Zeitungswesen, S. 428, sowie in o. A., *Artikel »Justus Möser«*, in: *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch-kritisches Lexicon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten: nebst Proben aus ihren Werken*, hrsg. und bearb. von Oskar Ludwig Bernhard Wolff, 8 Bde., Leipzig 1835 – 1847, Bd. 5: L, M, N, Leipzig 1840, S. 321–330 (= Möser Encyclopädie Nationalliteratur 1840); 322, wird inkorrekt Weise 1747 als Erscheinungsjahr der Wochenschrift angegeben.

1058 Rullmann Anzeigen, S. 12; vgl. auch Möser Encyclopädie Nationalliteratur 1840, S. 322.

1059 Jahrgang 1747 ist online einzusehen unter <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101074632801> (Stand: 13. September 2019) und abgedruckt in Möser Sittengemälde. Jahrgang 1748 liegt u. a. in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Signatur A/49380: 1-50; 1749 wird als Erscheinungsjahr angegeben in: Kuntzemüller Zeitungswesen, S. 428, sowie Möser Encyclopädie Nationalliteratur 1840, S. 322.

Tabelle 4 Fortsetzung

Titel	Erscheinungszeitraum
<i>Hannoversche</i> ¹⁰⁶⁰ <i>Anzeigen von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig u. nützlich</i> ¹⁰⁶¹	1750 bis 1859 ¹⁰⁶²
<i>Hannoverische Gelehrte Anzeigen</i>	vier Teile zwischen 1750 und 1754 ¹⁰⁶³ (Beilage <i>Hannoverschen Anzeigen</i>)
<i>Nützliche Samlungen vom Jahr 1755 (-1758)</i>	vier Teile zwischen 1756 und 1759 ¹⁰⁶⁴ (Beilage <i>Hannoverschen Anzeigen</i>)
<i>Hannoverische Beyträge zum Nutzen und Vergnügen</i>	vier Teile zwischen 1759 und 1762 ¹⁰⁶⁵ (Beilage <i>Hannoverschen Anzeigen</i>)

1060 Der Titel lautet unsystematisch z. T. auch *Hannoverische* und *Hannöversiche* Anzeigen.

1061 Vgl. dazu auch die Beschreibung von Böning Intelligenzblätter, S. 39, Fußnote 131: »Hannoversche Anzeigen von allerhand Sachen deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nötig und nützlich. [Beilagen unter wechselnden Titeln. Hannoversche gelehrte Anzeigen. Hannover; Nützliche Sammlung. Hannover; Hannoversche Beyträge zum Nutzen und Vergnügen. Hannover; Hannoversches Magazin. Hannover; Neues Hannoversches Magazin. Hannover.] [Hg.: Al. Ch. von Wüllen], Hannover: Heinrich Ernst Christoph Schlüter [ab 1788 Georg Christoph Schlüter; ab 1824 Georg Christoph Schlüters Witwe und Sohn] 1750-1859. [...] Alle vier Jahre wechseln die Beilagen ihren Namen, bis sie 1763 den Titel »Hannoversches Magazin« erhalten, unter dem sie vor allem bekannt geworden sind und bis 1790 erschienen. In der Vorrede zum 1. Band heißt es, auf den regelmäßigen Namenswechsel könne nun verzichtet werden, da sich das Lesen der Beilagen inzwischen eingebürgert habe und es mögliche neue Abonnenten nicht mehr abschrecke, daß schon zahlreiche Bände erschienen seien.« Böning weist an dieser Stelle außerdem auf die beiden in Fußnote 1054 genannten Texte hin.

1062 D-HV1 Signatur ZEN:(C 6282) bzw. (MifiZ 44).

1063 D-HV1 Signatur ZEN:(ZA 2654).

1064 D-HV1 Signatur ZEN:(ZA 2655).

1065 D-HV1 Signatur ZEN:(ZA 2656).

Tabelle 4 Fortsetzung

Titel	Erscheinungszeitraum
<i>Hannoverisches Magazin, worin kleine Abhandlungen, einzelne Gedanken, Nachrichten, Vorschläge und Erfahrungen, so die Verbesserung des Nahrungs-Standes, die Land- und Stadt-Wirthscha, Handlung, Manufacturen Anzeigen und Künste, die Physik, die Sittenlehre und angenehmen Wissenschaften betreffen, gesamlet und aufbewahrt sind</i>	Jahrgang 1 bis 29 zwischen 1763 und 1790 ¹⁰⁶⁶ (Beilage <i>Hannoverschen Anzeigen</i>)
<i>Der Hausvater</i>	1764–1773 ¹⁰⁶⁷
<i>Niedersächsisches Wochenblatt für Kinder</i>	1774–1776 ¹⁰⁶⁸
<i>Jahrbuch für die Menschheit oder Beyträge zur Beförderung häuslicher Erziehung, häuslicher Glückseligkeit und praktischer Menschenkenntniß</i>	1788–1791 ¹⁰⁶⁹
<i>Monatliche Heftchen zur Beförderung der Kultur</i>	1788/89 ¹⁰⁷⁰
<i>Hannoversche politische Nachrichten</i>	1793–1801 ¹⁰⁷¹

Den Druck der *Hannoverschen Anzeigen* sowie der Beilagen, die unter unterschiedlichen Namen erschienen,¹⁰⁷² besorgte Heinrich Ernst Christoph Schlüter in der ›Landschaftlichen Druckerei‹, die 1747 eigens für diverse Printerzeugnisse der ›Calenberger Landschaft‹ aufgebaut worden war; die Einnahmen daraus sollten dem Waisenhaus in Moringen zugutekommen.¹⁰⁷³ Neben den *Anzeigen*

1066 D-HVI Signatur ZEN:(C 6282,1a); vgl. die äußerst hilfreiche digitale Datenbank des an der Universität Bielefeld verankerten Projektes ›Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionsorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum‹: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/browse/zeitschriftenderaufklrung*/-/1/SORT_TITLE/-/ (Stand: 18. September 2019).

1067 D-HVI Signatur ZEN:(MFZ 938); vgl. auch Rullmann Anzeigen, S. 12.

1068 D-HVI Signatur ZEN: P-A 1657.

1069 D-HVI Signatur ZEN:(P-A 792) bzw. (MFZ 1299); vgl. auch Rullmann Anzeigen, S. 12.

1070 Rullmann Anzeigen, S. 12; vgl. auch die Rezension der ersten beiden Hefte in o. A., *Hannover: Monatliche Heftchen zur Beförderung der Cultur. Erstes und zweytes Heft [...]*, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 3/219 (1788), Sp. 286ff. (http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00003800; Stand: 13. September 2019).

1071 Otto Kuntzemüller, *Das Hannoversche Zeitungswesen vor dem Jahr 1848. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Presse*, in: *Preußische Jahrbücher* 94 (Oktober–Dezember 1898), S. 425–453; 432f.

1072 *Hannoversche Gelehrte Anzeigen, Nützliche Sammlungen vom Jahr 1755 (–1758), Hannoversche Beyträge zum Nutzen und Vergnügen* sowie *Hannoverisches Magazin [...]* (siehe Tabelle 4).

1073 Rullmann Anzeigen, S. 27–30.

gehörten zu den Druckerzeugnissen das hannoversche Kirchengesangbuch, der in den Fürstentümern Calenberg und Göttingen erscheinende Kalender sowie der »gehenische Catechism[us]«. ¹⁰⁷⁴ Kurz nachdem das Waisenhaus 1750 auch das königliche »Privileg zur Herausgabe eines Intelligenz-Blattes« ¹⁰⁷⁵ erhalten hatte, bemühte sich von Wüllen um die Pacht dieser Rechte, die er letztlich gegen eine jährliche Zahlung von 150 Rt. bis zu seinem Tod 1789 beibehielt. ¹⁰⁷⁶

Das regelmäßige Erscheinen der *Hannoverschen Anzeigen* gewährleistete das eigens dafür gegründete ›Hannoversche Intelligenz-Comptoir‹ – darunter verstand man »die Anstalt, an welche [...] Nachrichten schriftlich eingeliefert werden, und welche sie darauf durch den Druck bekannt machen lässt«. ¹⁰⁷⁷ Institutionen dieser Art gab es in Großbritannien und Frankreich ¹⁰⁷⁸ schon länger und im deutschsprachigen Raum wurden sie vor allem ab den 1720er Jahren – etwa »1722 in Frankfurt am Main und 1724 in Hamburg«, ¹⁰⁷⁹ 1727 in Berlin, 1729 in Halle, 1744 in Augsburg, 1748 in Nürnberg und 1763 in Leipzig ¹⁰⁸⁰ – eingerichtet. Insofern passt auch der erste hannoversche Versuch mit den *Wöchentlichen Hannoverischen Intelligenz-Zettul und Anzeige* in den 1730er Jahren zeitlich gut ins Bild. ¹⁰⁸¹ Intelligenz-Comptoirs fungierten als Dreh- und Angelpunkt, sprich: als Redaktion und Informationszentrum, eines Intelligenzblattes. In Hannover war es außerdem »ein Verkaufs- und Vermittlungsgeschäft, eine Buchhandlung und Lottereeinnahme für inner- und außerstaatliche sowie private Lotterien«, ¹⁰⁸²

1074 Ebd., S. 27.

1075 Ebd.

1076 Vgl. für weitere Hintergründe die Dissertation von Rullmann *Anzeigen*, S. 27–34, 36–52.

1077 O. A., *Artikel »Intelligenzblätter«*, in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. (Conversations-Lexicon.) In zehn Bänden*, hrsg. von Friedrich Arnold Brockhaus, Leipzig ⁶1824, Bd. 5, S. 93 (= Brockhaus *Intelligenzblätter* 1824).

1078 »Die Grundidee des Intelligenzwesens [...] war diejenige eines zentralisierten Dienstleistungsangebotes, dem zunächst kein über die unmittelbare Vermittlungsfunktion hinaus reichende Anspruch beigemessen wurde. Erstmals in Frankreich im 16. Jahrhundert formuliert, entstanden auf dieser Grundlage in Paris und London in den 1620er bzw. 1630er Jahren die ersten beiden kommerziellen Adreß- oder Intelligenzbüros.«; Blome *Regionalpresse*, S. 80.

1079 Vgl. Blome *Regionalpresse*, S. 81.

1080 Vgl. Brockhaus *Intelligenzblätter* 1824. Der erste Eintrag ›Intelligenzblätter‹ findet sich bereits in Band 5 der zweiten (zehnbändigen) Ausgabe des Brockhaus' von 1816.

1081 Das erste Intelligenzblatt verortet Rullmann im Jahr 1704 in Stettin; vgl. Rullmann *Anzeigen*, S. 17.

1082 Ebd., S. 34.

wozu von Wüllen weitere Personen – einen Redakteur, einen bis drei »Comtoristen«, einen »Packer, Heizer, Adressenschreiber, einen Laufbursche[n; Anm. d. Autorin] für Gänge zur Post und Druckerei und [...] mehrere Zeitungsausträger für die Stadt Hannover«¹⁰⁸³ – für die dort anfallenden Aufgaben beschäftigte.

Bei den *Hannoverschen Anzeigen* handelt es sich – in Fortsetzung der Tradition der 1730er Jahre – wie bereits mehrfach erwähnt um eine Variante des Intelligenzblattes nach der Definition von Astrid Blome.¹⁰⁸⁴ Neben »alle[n] wichtigen öffentlichen – obrigkeitlichen – Nachrichten«¹⁰⁸⁵ finden sich in dem montags und freitags erscheinenden Blatt vor allem Anzeigen unterschiedlichster Art und Funktion, während darüber hinausgehende Inhalte wie »Aufsätze zu den unterschiedlichsten Themen, Rezensionen und Kurzmeldungen, manchmal auch politische Nachrichten, Gedichte oder Rätsel«¹⁰⁸⁶ nicht in jeder Nummer, sondern separat in den Beilagen herausgegeben wurden (vgl. Tabelle 4):¹⁰⁸⁷

Daß jetzt, mehr als ein Jahrhundert nach der Geburt der politischen Zeitungen in Deutschland und ein halbes Jahrhundert nach den Zeitschriften eine weitere periodische Schrift entstand, die ein lokales Informationsmittel für das Alltagsleben sein wollte, hat mit einem Prozeß zu tun, der als Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft bezeichnet wird. Information und Diskussion sind ihre wichtigen Merkmale. Hinzu kommt eine zunehmende Säkularisierung. Alles das, was traditionellerweise nach dem Gottesdienst von der Kanzel an so weltlichen Dingen verkündet wurde wie

1083 Ebd., S. 40; Rullmanns Zahlen beziehen sich auf die Zeit nach von Wüllens Tod (1789), als es zu internen Umstrukturierungen und einer Verstaatlichung des Blattes kam; vgl. ebd., S. 38–52.

1084 Der Ansatz von Astrid Blome scheint als Arbeitsdefinition durchaus verwendbar, auch wenn Holger Böning noch im Jahr 2004 festzustellen glaubte: »Auch mit Ordnung also hat dieser, den Alltag der Menschen begleitende Lesestoff, zu tun. Er ist allerdings noch zu wenig erforscht, um bereits eine gültige Gattungscharakterisierung geben zu können; eine quantitativ repräsentative, umfassende Untersuchung zur Gattung der Anzeigenblätter steht aus. Entsprechend vorsichtig und vorläufig müssen die Befunde ausfallen. Vor allem ist davor zu warnen, die Merkmale einzelner Intelligenzblätter als Gattungsmerkmale zu verallgemeinern, wenngleich sich einzelne Merkmale auf der jetzigen Quellenbasis bereits herauszukristallisieren scheinen.«; Böning Intelligenzblätter, S. 3f. Auf den gleichen Seiten in Fußnote 12 gibt Böning ferner einen guten Literaturüberblick zum Thema Intelligenzblatt.

1085 Blome Regionalpresse, S. 79.

1086 Ebd.

1087 Franz Rullmann bezeichnete die *Hannoverschen Anzeigen* schon 1936 »als Musterbeispiel eines Intelligenzblattes [...], weil in ihnen das Problem der Vereinigung von behördlichem und Anzeigenteil mit den gelehrten Beiträgen in der harmonischsten Form gelöst erschien.«; Rullmann Anzeigen, S. 3.

ein entlaufener Hund, das Stellengesuch eines Dienstmädchens oder ein zum Kauf stehendes Haus erhielt nun seinen Platz im Intelligenzblatt. [...] Durch das Intelligenzblatt wurden Angebot und Nachfrage in direkten Kontakt zueinander gebracht: eine einfache, aber geniale Idee.¹⁰⁸⁸

Wie »beträchtliche Teile der Geistlichkeit [...], viele Ärzte, Beamte, Wissenschaftler und Lehrer, auch aber Adelige und Gutsbesitzer [...], hohe geistliche Würdenträger [...] oder Politiker«¹⁰⁸⁹ gehörte von Wüllen zu jenen gesellschaftlichen Kreisen, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vermehrt darum kümmerten, »Medien zur Ansprache des ›gemeinen Mannes« [...] Kalender, Intelligenzblätter, Sachbücher, unterhaltend-aufklärerische Erzählungen und Romane, Zeitungen und Zeitschriften«¹⁰⁹⁰ zu schaffen und damit aktiv die von ihnen so genannte ›Volksaufklärung«¹⁰⁹¹ zu betreiben. Von Wüllen kam über die *Hannoverschen Anzeigen* in der Stadt – und im Kurfürstentum – eine zentrale meinungsbildende Funktion zu; er druckte nicht nur Anzeigen und Mitteilungen ab,¹⁰⁹² sondern brachte mit Texten zu verschiedenen Themen gleichsam Gedanken der Aufklärung in das Leben der Leserinnen und Leser,¹⁰⁹³ wobei Musik allerdings wenig erwähnt wird.¹⁰⁹⁴ Während den Beilagen offenkundig eine besondere

1088 Böning Intelligenzblätter, S. 2f.

1089 Holger Böning, *Aufklärung auch für das Volk? Buchhandel, Verleger und Autoren des 18. Jahrhunderts entdecken den gemeinen Leser*, Oldenburg 1998 (Bibliotheksgesellschaft Oldenburg 25), S. 7; vgl. auch Böning Intelligenzblätter, S. 6.

1090 Helga Brandes – Werner Kramer, *Vorwort*, in: Holger Böning, *Aufklärung auch für das Volk? Buchhandel, Verleger und Autoren des 18. Jahrhunderts entdecken den ›gemeinen Leser«*, Oldenburg 1998 (Bibliotheksgesellschaft Oldenburg 25), S. 3; vgl. auch Blome Regionalpresse, S. 82, 88 und 90.

1091 Vgl. dazu Böning Intelligenzblätter, S. 7–19, sowie den Hinweis in Fußnote 4 in Böning Aufklärung, S. 6f. auf die Dokumentation des Phänomens ›Volksaufklärung‹: Holger Böning – Reinhart Siegert, *Volksaufklärung. Biobibliographisches Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850*, 3 Bde., Stuttgart – Bad Cannstadt 1990ff.; geplant sind vier Bände mit z. T. bis zu acht Büchern.

1092 Vgl. dazu auch die kurzen Verweise auf von Wüllen bei Blome Regionalpresse, S. 82 und 88f.

1093 Die *Hannoverschen Anzeigen* unterlagen zwar der königlichen Zensur, aber nicht dem sogenannten Intelligenz- oder Veröffentlichungszwang, wie er in Preußen eingeführt worden war, was von Wüllen eine ziemliche Freiheit gab; vgl. Rullmann *Anzeigen*, S. 29f.

1094 Ausnahmen bilden insgesamt 22 Artikel zu unterschiedlichen Themen, die zwischen 1750 und 1789 in unregelmäßigen Abständen erschienen: W[ilhelm] C[hristian] J[ustus] Chrysanther, *Historische Untersuchung von den Kirchen-Organen*,

in: *Hannoversche Gelehrte Anzeigen* 4 (1754), S. 1279–1310; H. G. S. [namentlich nicht näher bestimmbarer Übersetzer], *Von Krankheiten, die durch Music gehoben sind*, in: ebd., S. 1407–1410; G. L. C., *Aufgabe*, in: *Nützliche Samlungen* 3 (1757), Sp. 559f.; C. F. [Vornamen nicht näher bestimmbar] Endter, *Beantwortung der Aufgabe, so im 35. St. dieser Nützl. Saml. vorgeleget worden: Woher es komme, daß ein musicalisches Stück aus dis, oder E dur; imgleichen aus F, oder s moll, unser Gehör auf eine weit angenehmere Art rühret, als aus dem D, C dur, wie auch aus E moll? welches sogar solche, die keine besondere Kenner der Musik sind, manchmal wissen zu unterscheiden*, in: ebd., Sp. 665–670; [Johann] Mattheson, *Beantwortung der Musikalischen Aufgabe im 35. Stück*, in: ebd., Sp. 729–736; J. D. [Vornamen nicht näher bestimmbar] Wittkugel, *Ob es eine gute Methode sey, daß einige Lehrmeister in der Musik, ihre Scholaren gleich von dem allerschweresten, nemlich vom Generalbasse, den Anfang machen lassen*, in: *Nützliche Samlungen* 4 (1758), Sp. 547–552; Gr. [Name nicht näher bestimmbar], *Etwas zur Beantwortung der Frage im 31ten Stücke der Nützl. Saml. ob es gut sey, in der Musik von dem Generalbasse den Anfang zu machen, ob man daraus den allgemeinen Satz ziehen könne: ein Anfänger müsse bey einer jeden Sache beym Schweresten anfangen, etc.*, in: *Nützliche Samlungen* 4 (1758), Sp. 697–700; o. A., *Von dem Ein usse der Musik auf die Landeseinwohner*, in: *Hannoversches Magazin* 1 (1763), Sp. 577–586; J. G. [Vorname nicht näher bestimmbar] Büscher, *Von einer noch nie vorhin gebrauchten musicalischen Cur des Veitstanzes und tollen Schafsbisses und der damit verknüp gewesenen Hydrophobie*, in: ebd., Sp. 1409–1430; J. A. [Vorname nicht näher bestimmbar] Herzog, *Sendschreiben an den Herrn D. wegen der im 89. Stücke des hannoverschen Magazins beschriebenen noch nie vorher gebrauchten musicalischen Cur des Veitstanzes und tollen Schafsbisses, und der damit verknüp gewesenen Hydrophobie*, in: ebd., Sp. 1649–1662; J[acob] v. Stählin-Storcksburg, *Beschreibung der neuerfundenen Rußischen Jagdmusik*, in: *Hannoversches Magazin* 4 (1766), Sp. 743–750; A[lbrecht] L[udwig] F[riedrich] Meister, *Nachricht von einem neuen musikalischen Instrumente, Harmonica genant*, in: ebd., Sp. 929–938; F. G. H. J. K. [Name nicht näher bestimmbar], *Von der Erlernung der Musik. Für junge Frauenzimmer*, in: *Hannoversches Magazin* 7 (1769), Sp. 705–730; L. M. N. [Name nicht näher bestimmbar], *Schreiben über die komische Oper*, in: ebd., Sp. 881–908; S. E. K. [Name nicht näher bestimmbar], *Schreiben eines Frauenzimmers, an den Verfasser der Abhandlung im 45 und 46ten St. des Hannov. Magaz. 1769, von Erlernung der Musik für junge Frauenzimmer*, in: *Hannoversches Magazin* 9 (1771), Sp. 33–48; W-h-d [Name nicht näher bestimmbar], *Von dem Ein usse der Musik auf die Tugend*, in: *Hannoversches Magazin* 20 (1782), S. 1181–1184; J[ohann] C[hristian] Winter, *Die Musikpatronin Cäcilia*, in: *Hannoversches Magazin* 24 (1786), Sp. 817–824; o. A., *Genaue Bilanz von der Einnahme und Ausgabe bei den vier musikalischen Festen in der Westminster-Abtei zu London, den 2ten, 6ten, 8ten und 11ten Junius 1785*, in: *Hannoversches Magazin* 24 (1786), Sp. 1229–1232; H. L. R. [Name nicht näher bestimmbar], *Eine kleine Abhandlung über die Musik, von deren Nutzen und Wirkung*, in: ebd., Sp. 1237–1248; o. A., *Vom Schachspiel, und von der Aehnlichkeit desselben mit der Musik*, in: *Hannoversches Magazin* 25 (1787), Sp. 765f.; G. E. [event. Gottfried

aufklärerische Bedeutung¹⁰⁹⁵ zukommt, so ist es gleichzeitig das aktive Gestalten der Annoncen, in dem aufgeklärtes – im Sinne von selbstbestimmtes – Handeln breiter gesellschaftlicher Kreise sichtbar wird. In den Inseraten spiegeln sich Ausschnitte aus dem (all)täglichen Leben in Hannover – und dadurch auch aus dem musikkulturellen Leben –, wodurch der gesellschaftliche Wandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts greifbar und unser Tableau weiter vervollständigt wird. Über die Jahre des Untersuchungszeitraumes 1750 bis 1789 wird deutlich, wie nicht nur der Umfang der Annoncen stetig zunahm, sondern wie auch immer mehr einfache, bildungsferne oder ökonomisch wenig finanzkräftige Bevölkerungskreise¹⁰⁹⁶ die Zeitung als Kommunikationsmittel einsetzten und selbst Anzeigen aufgaben, wenn sie etwa auf der Suche nach einer Arbeitsstelle waren, etwas zu kaufen wünschten, etwas verloren oder zu verkaufen hatten.

Welche Personenkreise die *Hannoverschen Anzeigen* regelmäßig rezipierten – und auch die angesprochenen musikkulturellen Informationen erhielten –, lässt sich lediglich über verschiedene Indizien ermitteln, etwa über die Inhalte, an welches Zielpublikum sich Stellen-, Verkauf- oder Kaufinserate richteten, wer sie aufgab sowie über die Subskriptionspreise.¹⁰⁹⁷ Allgemein mag gegolten haben, was ein anonymes Autor im Jahr 1788 wie folgt zusammenfasste:

Eine solche Wochenschrift muß aus einem ganz anderen Gesichtspunkte, wie eine andere periodische Schrift betrachtet werden. [...] Ihr Terrain ist nicht der Schreibtisch des Gelehrten; sie ist zunächst für den unstudierten Mittelstand, muß aber auch selbst

Erich] Rosenthal, *Vorschlag zu einem Tacktmesser zur Musik*, in: *Hannoversches Magazin* 27 (1789), Sp. 1261–1264; G[eorg] F[riedrich] Wehrs, *Noch etwas vom musikalischen Zeitmesser*, in: ebd., Sp. 1323f.

1095 Vgl. dazu: »Das [Hannoversche; Anm. d. Autorin] Intelligenzblatt ist vor allem durch seine gelehrten Beilagen bedeutend, die bis zum Jahrhundertende mit wechselnden Titeln erscheinen. Im Laufe der Jahre entwickeln sich diese Beilagen zu einer der bedeutendsten Zeitschriften der gemeinnützig-ökonomischen Aufklärung, in der intensiv auch Probleme der Volksaufklärung diskutiert werden.«; Böning Intelligenzblätter, S. 39, Fußnote 131.

1096 Vgl. dazu Böning Intelligenzblätter, S. 8.

1097 Vgl. dazu Böning Intelligenzblätter, S. 7: »Lange galt die Rede vom ›Volk ohne Buch‹. Die Forschungen der vergangenen zwei Jahrzehnte aber haben gezeigt, daß für einfache Leser zahllose Bücher zumindest geschrieben wurden. Die volksaufklärerische Literatur gehört quantitativ zu den bedeutendsten Gattungen der zeitgenössischen Druckproduktion. Von ihren Anfängen etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen während des folgenden Zeitraumes von hundert Jahren etwa 15.000 Schriften, die sich entweder direkt an die unteren Stände der Bevölkerung wandten oder in denen darüber diskutiert wurde, mit welchen Mitteln, Zielen und Strategien aufklärerisches Gedankengut beim ›Volk‹ popularisiert werden könne.«

für den Handwerker nicht unverständlich seyn[.] Je mehr sie in Wein- und Bierhäusern, in Clubs und Wochenstuben, auf Hochzeiten und in Gildegelagen sich herumtreibt, je mehr dieser oder jener Aufsatz derselben das Gerede des Tages ist, desto größer ist ihr Verdienst. Gemeinnützigkeit, Mannichfaltigkeit, Localität, Faßlichkeit und Anmuth im Vortrage, mit einer nicht zu gedrunghenen Kürze, müssen also ihre wesentlichen Eigenschaften seyn. Eine Wahrheit, eine Notiz kann tausendmal gesagt seyn, und sie ist für den bey weitem größten Theil ihrer Leser noch neu.¹⁰⁹⁸

Die in diesem Zitat beschriebene Zielgruppe spiegelt sich auch bedingt in den Abonnementpreisen wider, obwohl die *Anzeigen* zumindest von der ärmeren Bevölkerung nicht direkt erworben worden sein dürften. Da aber – wie oben dargestellt¹⁰⁹⁹ – von einer gut organisierten Vorlesekultur ausgegangen werden kann und sich ebenjene Kreise auch in den Annoncen wiederfinden, können wir gerade in Hannover davon ausgehen, dass der Wirkungskreis des Blattes weite Teile der Einwohner*innen umfasste. Die Kosten von vierteljährlich 16 GGr.¹¹⁰⁰ – also 2 2/3 Rt. pro Jahr – bei Selbstabholung im Intelligenzcomp-toir bzw. ab 1751 auch bei Hauszustellung innerhalb der Stadt sowie 20 GGr. bei Postzustellung¹¹⁰¹ waren für Haushalte, die Reinhard Oberschelp als mittleres Bürgertum sowie als Kleinbürger mit einem Jahreseinkommen von unter 1000 bzw. 400 Rt. bezeichnete,¹¹⁰² erschwänglich. Ein Hausknecht, der in Hannover »jährlich 12 Rtlr Lohn und wöchentlich 1 1/6 Rtlr Kostgeld (60 2/3 Rtlr im Jahr)«¹¹⁰³ plus Kleidung alle anderthalb Jahre verdiente, gehörte hingegen – wohl nicht nur wegen eventueller mangelnder Lesefähigkeiten – ebenso wenig zu den Subskribenten wie Gesellen, Lehrlinge, Heimarbeiter*innen¹¹⁰⁴ oder

1098 O. A., *Magdeburgisches Magazin vom Jahr 1786. Magdeburg, in der Pansaischen Buchdruckerey*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 80, (1788), S. 601ff.; 601, online verfügbar unter: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2002572/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019), z. T. zitiert nach Böning *Intelligenzblätter*, S. 1.

1099 Vgl. in dieser Studie S. 258, 263f.

1100 Zur Erinnerung: 24 Gute Groschen zu zwölf Pfennigen waren ein Reichstaler, genauso wie 36 Mariengroschen zu acht Pfennigen; vgl. Oberschelp *Niedersachsen*, Bd. 1, S. 49 sowie in diesem Band S. 206f.

1101 Vgl. [Albert Christoph von Wüllen], *Nachricht von denen wöchentlich in der Königl. und Churfürstl. Residenzstadt Hannover herauszugebenden gelehrten und andern Anzeigen*, Hannover 4. April 1750, S. [8], online verfügbar unter: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn:urn:nbn:de:gbv:3:1-441682> sowie Beyer *Anzeigenwesen*, S. 3.

1102 Vgl. Oberschelp *Niedersachsen*, Bd. 1, S. 274 bzw. 277.

1103 Ebd., Bd. 1, S. 287, als Quelle gibt er an: *Hannoversche Anzeigen* 1781, Sp. 1117f.

1104 Folgende Quelle bezieht sich auf die Bedingungen von Heimarbeiterinnen in den 1760er Jahren vermutlich in Osnabrück, wo – laut Herausgeberin – der Text wohl

Tagelöhner. Nichtsdestotrotz rezipierten sie das Blatt, wie wir insbesondere dem Stellenmarkt in den Rubriken ›Personen, so ihre Dienste antragen‹ und ›Personen, so im Dienste verlangt werden‹ entnehmen können¹¹⁰⁵ – besagter Hausknecht wurde beispielsweise über die *Anzeigen* im Jahr 1781 gesucht.¹¹⁰⁶ Das aktive Partizipieren am Anzeigenwesen war ihnen finanziell möglich, da das Annoncieren zunächst unentgeltlich war und erst ab 1770 ein Zeilenpreis von 1 GGr. verlangt wurde.¹¹⁰⁷ Die Informationen wurden in diesen Fällen über die Vorlesekultur oder die eigene Lektüre von ausliegenden und aushängenden Blättern verbreitet, und das Blatt erschien schon im Jahr 1771 mit einer Auflagenhöhe von 2000 Stück.¹¹⁰⁸

Besonders in Norddeutschland hatte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine große und vielfältige Presselandschaft herausgebildet. Es bestand um 1800, bis auf wenige regionale Unterschiede, in weiten Teilen der norddeutschen Bevölkerung eine hohe Signier-, Lese- und Schreibfähigkeit. Im städtischen Kleinbürgertum konnte jeder lesen und meist sogar auch schreiben. [...] Organisierte Presselektüre fand neben den Lesegesellschaften, auch in Gast- und Kaffeehäusern, Lesezirkeln, Avisenbuden sowie Zeitungs-läden statt. Im Mittelpunkt der Presselektüre stand aber vor allem in geselliger Runde, Bildung und Unterhaltung durch die Zeitungen zu genießen.¹¹⁰⁹

bereits im Intelligenzblatt abgedruckt worden war: »Spinnen und Weben allein ernährt eine Familie nicht. Gesezt, eine Person spinne des Tages drey Stück Garn, wovon 18. für einen Thaler verkauft werden, so ist dieses ein wöchentlicher Gewinnst von 18 mgr., indem das Flachs, was dazu geht, gewiss 18 mgr. ketet. Solchergestalt erwirbt eine Person, die alle Woche 6 Tage und täglich 3 Stücke spinnet, nicht mehr als 26 Thaler des Jahrs. Wenn man davon die Haus- und Gartenmiethe, die Handdienste und Auflagen abzieht: so bleibt ungefähr so viel übrig, als vor die Feyertage abgerechnet werden muß; woher soll nun diese Person Brod, Feuerung und Kleider nehmen? Ein Mensch muß wenigstens 5 bis 6 mgr. des Tages gewinnen, wofern er auskommen soll.«; Justus Möser, *Schreiben über ein Project unserer Nachbarn. Colonisten in Westphalen zu ziehen*, in: ders., *Patriotische Phantasien. Erster eil*, hrsg. von Johanne Wilhelmine Juliane von Voigt, Berlin 1775, S. 344–352; 349 (http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moeser_phantasien01_1775?p=367; Stand: 18. September 2019), ebenfalls abgedruckt bei Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 299f.

1105 Vgl. dazu Rullmann *Anzeigen*, S. 56f.

1106 Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 287, als Quelle gibt er an: *Hannoversche Anzeigen* 1781, Sp. 1117f.

1107 Vgl. Rullmann *Anzeigen*, S. 54f.

1108 Vgl. ebd., S. 56.

1109 Jonathan Blümel, *Das Pressewesen in Norddeutschland (2010)*, online veröffentlicht in: <http://jbshistoryblog.de/2010/12/das-pressewesen-in-norddeutschland-im-18-jahrhundert/> (Stand: 10. August 2013) zur Bedeutung von Zeitungen, inzwischen

Ganz im Sinne der aufklärerischen Bestrebungen von Wüllens erreichten die *Anzeigen* nicht nur in Hannover, sondern im gesamten nord- und mitteldeutschen Raum weite Teile der Bevölkerung über vielfältige Kanäle.¹¹¹⁰ Die grundsätzliche Aussage Laurenz Lüttekens, »[b]egreift man folglich die Aufklärung als den Versuch, alle Lebens- und Wissensbereiche denkend zu bewältigen, sie mittels der Kategorie der Vernunft zu ordnen, so ist der zugleich enzyklopädische wie fragmentierte Anspruch des Journals gewissermaßen das Spiegelbild dieser Intention«, ¹¹¹¹ gilt es daher medienwissenschaftlich zu erweitern, da sie nicht nur auf das Medium des Journals, sondern auch auf die verschiedenen Ausprägungen der Intelligenzblätter zutrifft.¹¹¹² Aufklärung zeigt sich zusätzlich als der Versuch, die erdachte Ordnung aller »Lebens- und Wissensbereiche«¹¹¹³ über Kommunikation in das alltägliche Leben und Handeln zu überführen – was in Hannover in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts exemplarisch beobachtet werden kann.

Gerade im Bereich von Musik und Kultur wurden unter den gegebenen Rahmenbedingungen nicht immer historiographisch erfasste oder erfassbare Personen initiativ, die – ganz im Sinne der Aufklärung – über individuelles Agieren im Rahmen ihrer z. T. arg begrenzten Möglichkeiten verschiedene Entwicklungen anstießen. Als Ergänzung und Alternative zu einer Kultur ›von oben‹, d. h. zu einer weitestgehend vom Hofe angeregten und finanzierten Kultur, ermöglichte – und vielleicht auch forderte – die ›verlorene Residenz‹ das Entstehen einer Kultur ›der oberen Mitte‹ – vergleichbar mit Phänomenen, wie sie in den freien Reichsstädten

online nicht mehr verfügbar. Vgl. auch Ulrike Möllney, *Norddeutsche Presse um 1800: Zeitschriften und Zeitungen in Flensburg, Braunschweig, Hannover und Schaumburg-Lippe im Zeitalter der Französischen Revolution*, Bielefeld 1996 (Studien zur Regionalgeschichte 8), insb. S. 212–231. In Hannover gibt es Belege für diese Kultur schon recht früh, 1761 – Hann. Anzeigen vom 2. Januar 1761, 1. Stück – sucht jemand z. B. eine Lesegesellschaft für holländische Zeitungen: »Hannover. Einer Gesellschaft, die die holländische, und zwar die Harlemer Zeitung vorzüglich vor die Amsterdamer hält, wünschet jemand beizutreten. Das Intell. Comt. macht denselben nahmhaft.«

1110 Vgl. Rullmann *Anzeigen*, S. 57.

1111 Laurenz Lütteken, *Einleitung*, in: *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, hrsg. von dems., bearbeitet von Gudula Schütz und Karsten Mackensen, Kassel u. a. 2004 (Catalogus musicus XVIII), S. 1 (= Lütteken *Einleitung*).

1112 Astrid Blome spricht ebenfalls von einer »Pressegattung, die dem Charakter nach als echtes und wahres ›Kind‹ der Aufklärung bezeichnet werden kann«; Blome *Regionalpresse*, S. 81.

1113 Lütteken *Einleitung*, S. 1.

oder in der Messestadt Leipzig zu finden sind.¹¹¹⁴ Die Schnittstelle von Intelligenzblatt und Musikleben gibt Einblicke in diese Entwicklungen, die über andere Quellen kaum ermittelbar sind: Wie von Wülten im Fall der *Hannoverschen Anzeigen*¹¹¹⁵ wurden zunehmend Personen aktiv, die Kultur nicht als Sponsoren – also über eine Fortsetzung des Mäzenatentums –, sondern mit Hilfe ihrer Fähigkeiten gleichsam formten und musikalische Infrastrukturen veränderten. Das regionale Intelligenzblatt, das sie als neues Kommunikationsmittel dafür nutzten, wird dadurch zum Spiegel – und zur teilweise einzigen greifbaren Quelle – aufgeklärten, d. h. selbstverantwortlichen und gebildeten Handelns. Die neu gestalteten und passgenau über eben jene Publikationswege beworbenen musikalischen Angebote richteten sich an genau die Kreise, die bewusst aufklärerisch in der sogenannten ›Volksaufklärung‹¹¹¹⁶ tätig waren: insbesondere an Ärzte, Beamte, Wissenschaftler und Lehrer – im Sinne von Oberschelps dreistufigem Bürgertum¹¹¹⁷ – sowie an Angehörige der ›hübschen‹ Familien und des niederen Adels teils in- und teils exklusive der dazu gehörigen (aber nicht erfassten) Damenwelt mit Ehefrauen, Schwestern, Tanten, Töchtern, Müttern usw. Während diese Zielgruppe also aktiv versuchte, bestimmte Ideen der Aufklärung über Texte und geeignete Medien zu verbreiten und nutzbar zu machen, und sich dabei in der Kommunikation mit Gleichgesinnten ebenso wie mit anderen Kreisen der Bevölkerung befand, können wir nicht sagen, inwieweit sich die im oben genannten Sinn musikalisch Handelnden, das sind im einzelnen die professionellen Initiatoren und Organisatoren von musikalischen Veranstaltungen sowie die musikalischen ›Dienstleister‹ – Musiker*innen als Interpret*innen und Lehrer*innen sowie Musikalienhändler, Instrumentenbauer und -händler –, der aufklärerischen Seite ihres Tuns – zumindest in Hannover – nicht oder nur z. T. bewusst sind. Hannoversche Musikgeschichten, erzählt auf der Basis der *Hannoverschen Anzeigen*, stellen daher für uns nicht nur einen eigenen musikhistoriographischen Ansatz dar, der einen wissenschaftlichen Eigenwert an sich birgt, sondern können auch Wege der in die Lebenswirklichkeit überschwappenden Aufklärung aufzeigen, wie wir in den nun folgenden Geschichten sehen werden.

1114 Vgl. dazu exemplarisch Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann (Hg.), *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, Regensburg 2011 oder Fritz Hennenberg, *Musikgeschichte der Stadt Leipzig im 19. und 20. Jahrhundert Studien zur Methodologie und Konzeption*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 33/3 und 33/4 (1991), S. 225–249 und 259–289.

1115 Vgl. dazu Blome Regionalpresse, S. 88ff.

1116 Vgl. in dieser Studie Fußnote 1091.

1117 Vgl. Oberschelp Niedersachsen, Bd. 1, S. 273–279.

Ergänzende Vorüberlegungen

Intelligenzblätter wie die *Hannoverschen Anzeigen* bieten Stoff für eine Vielzahl von Geschichten; für unsere dritte hannoversche Musikgeschichte interessieren uns prinzipiell alle Inserate, die einen Bezug auf musikalische Inhalte jedweder Art haben.¹¹¹⁸ Diese ließen sich der Übersichtlichkeit halber in zwei Kategorien einteilen:¹¹¹⁹ solche, in denen der Musikbezug direkt ersichtlich ist, und solche, in denen der Musikbezug indirekt erschlossen werden muss. In die erste Kategorie fallen beispielsweise Ankündigungen von Konzerten, Theateraufführungen und Bällen sowie Gesuche und Angebote von Unterricht mit musikalischen Inhalten – wir erfahren schon beim Lesen der Annonce, dass es inhaltlich um Musiken und Musikpraxen geht. Weniger offensichtlich ist dies bei den Inseraten der zweiten Kategorie, die uns dafür allerdings Hinweise auf musikalische Kontexte, Räume und Praktiken geben, die sonst eher vergessen oder schwierig zu erschließen sind, weil sie z. B. im ›Privaten‹ passierten oder zu ›normal‹ waren, um in anderen Quellen erwähnt zu werden. Wir denken hier etwa an Anzeigen, durch die Instrumente und Zubehör gesucht wurden oder verkauft werden sollten, in denen Lehrer ihren Tanzunterricht empfohlen, über die Personen ihre Dienste anboten und u. a. ihre musikalischen Fähigkeiten erwähnten, in denen zur Subskription von Musikalien oder Veranstaltungsreihen aufgerufen wurden oder mit deren Hilfe auf Klangwelten aus dem städtischen Alltag geschlossen werden kann, weil Werbung für einen Glockenmacher oder dressierte Singvögel

1118 Explizite Äußerungen über Musiken, praktischer, theoretischer oder ästhetischer Natur, gibt es nur wenige und sie sind eher in den Beilagen zu finden; vgl. dazu Fußnote 1094 mit einer Auflistung der insgesamt 22 musikbezogenen Beiträge.

1119 Für eine strukturelle Untersuchung und genauere Gliederung der Anzeigentypen sei verwiesen auf Acquavella-Rauch *Intelligenzblätter*, S. 5ff. Ebd. auf S. 5f. werden die drei Anzeigentypen wie folgt charakterisiert: »[G]erade für den Bereich rund um Musik und Musikalisches [lassen sich] vor allem drei Anzeigentypen unterscheiden: 1. Anzeigen, die aus einem persönlichen Interesse heraus verfasst wurden und bei denen a) das Intelligenz- Comptoir oder b) eine namentlich genannte Person als Kontakt eingesetzt wurde [...] 2. Anzeigen, in denen das kommerzielle Interesse einzelner Personen zum Ausdruck kommt, die aus unterschiedlichen beruflichen Beweggründen inserieren – a) da sie selbständig sind und umherreisen, b) da sie selbständig sind und ein Geschäft oder ähnliches vor Ort betreiben sowie c) da sie zu ihrem eigentlichen Einkommen einen Nebenerwerb betreiben. [...] 3. Anzeigen, bei denen ein ›öffentliches‹ Interesse im weitesten Sinne festgestellt werden kann, sei es, weil a) eine öffentliche Institution inserierte oder b) eine öffentliche oder halb-öffentliche Thematik verhandelt wurde.«

Rückschlüsse auf musikklangliche Elemente im historischen Alltag zulässt. Auch wenn die Inserate in dieser Form recht eindeutig kategorisierbar sind, so werden wir sehen, wie wir sie beim Entwickeln unserer Geschichten immer wieder miteinander in Beziehung setzen müssen.

Der fiktionale oder spekulative Anteil, den wir als Forscher-Autorin im Rahmen unserer Überlegungen den Inseraten bei der Auswertung hinzufügen, richtet sich nach dem Umfang und Informationsgehalt der einzelnen Anzeigen sowie der Quellen, die wir darüber hinaus auswählen und zur Ergänzung hinzuziehen. Wir wollen mit dieser Geschichte nicht nur weitere Einblicke in die musikalischen Lebenswelten¹¹²⁰ der ›verlorenen Residenz‹ Hannover in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten, sondern vor allem an fünf ausgesuchten Beispielen demonstrieren, wie unterschiedlich (Musik-)Geschichten ausfallen können, wenn man sie erst auf eine und dann auf mehrere Quellen stützt. Es ist ausdrücklich nicht unser Ziel, eine vollständige Auswertung unserer Hauptquelle vorzulegen, was eine eigene Studie wert wäre.

Vielmehr wollen wir die Bandbreite unserer Quelle ›Intelligenzblatt‹ ausloten, weshalb wir vorab als Forscher-Autorin einige Entscheidungen treffen müssen, die das ›Aussehen‹ unserer Geschichte bestimmen werden. Wir hätten diverse Möglichkeiten, unsere Quelle gleichsam ›erzählen zu lassen‹: Wir könnten abbilden, welche Art musikbezogener Annoncen in einem Zeitraum abgedruckt wurden, wir könnten Personen herausfiltern, die regelmäßig in den Inseraten erscheinen – beispielsweise den uns bereits bekannten Hofmusik Heinrich Raacke –, wir könnten einen Ort verfolgen, der immer wieder in musikalischen Kontexten erwähnt wird, wir könnten nach unserer Kategorisierung vorgehen, die Anzeigen inhaltlich gruppieren und uns der einen oder anderen Gruppe widmen usw. – die Liste ließe sich beliebig erweitern.¹¹²¹ Jede Vorgehensweise zöge bestimmte Musikgeschichten nach sich und schlosse die meisten der anderen Optionen aus.¹¹²² Da wir uns im Kontext einer groß angelegten Studie befinden, in der es u. a. um die Unterschiedlichkeiten von Musikgeschichtsschreibung en detail geht, haben wir uns auf Grund der Vergleichbarkeit mit den anderen hannoverschen Geschichten dafür entschieden, uns primär den Anzeigen zu Konzertveranstaltungen zuzuwenden.

1120 Zur Verwendung des Begriffs sei erneut verwiesen auf ebd., S. 1ff.

1121 Vgl. etwa die Gedanken in ebd.

1122 Als Anstoß für weitere Forschungen und da wir nicht exemplarisch ein Kaleidoskop sämtlicher Anzeigen geben können, befindet sich im Anhang dieser Studie eine Tabelle, in der wir die musikbezogenen Anzeigen chronologisch und inhaltlich geordnet haben, siehe Anhang 3.

Konzerte und Konzertleben in Hannover – mehr als nur Geschichten aus einem Intelligenzblatt

Seit Beginn ihres Erscheinens wurden die *Hannoverschen Anzeigen* regelmäßig genutzt, um Konzerte anzukündigen und damit zusammenhängende Informationen mitzuteilen. So erfuhren die Lesenden beispielsweise Ort und Beginn des Konzerts, in manchen Fällen die Höhe der Eintrittspreise und wo die Eintrittskarten erhältlich waren, wer auftrat und welches Programm zu erwarten war – die Bandbreite der mit Konzert bzw. ›Concert‹ bezeichneten Veranstaltung war recht groß. In Hannover verstand man darunter noch mehr als die »spezifische Form der produktiven wie rezeptiven Verwirklichung von Musik«¹¹²³ im Sinne einer ›reinen‹ und ›autonomen‹ Musikdarbietung bzw. -rezeption. Gemeint sein konnte mit dem Begriff sowohl die musikalische Einzelveranstaltungen jeder Art als auch eine Folge von Musikveranstaltungen, die wir heute eher als Konzertreihe bezeichnen würden. ›Concerte‹¹¹²⁴ wurden in Hannover an »musikspezifischen Realisierungs-orten wie Fest, Kirche, Hof, Haus, Gaststättenwesen u. a. oder musikspezifischen wie Oper, Kammer- und Hausmusik«¹¹²⁵ gegeben und waren nicht ausschließlich »soziale Ort[e], an [denen] man sich öffentlich um der ›reinen‹ Musik willen versammelt«¹¹²⁶ – Sehen-und-Gesehen-werden spielte offenbar eine ebenso große Rolle wie der generelle Unterhaltungscharakter derartiger Veranstaltungen.¹¹²⁷

Die Orte, an denen die in den *Hannoverschen Anzeigen* bekannt gemachten ›Concerte‹ stattfanden, sind in der Alt- und Neustadt Hannovers verteilt.¹¹²⁸ Aufführungen in Kirchen – etwa in der Marktkirche oder der Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis – wurden nur äußerst selten und erst ab den späteren 1770er Jahren angekündigt.¹¹²⁹ Regelmäßig und mit z. T. großem Aufwand wurde hingegen über musikalische Aktivitäten in Räumen und Sälen von

1123 Hanns-Werner Heister, *Artikel »Konzertwesen«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 20 Bde., Kassel u. a. 1996, Bd. 5, Sp. 686–710 (= Heister Konzertwesen); 687.

1124 Im Folgenden werden wir die historische Schreibweise verwenden, wenn wir explizit auf den weitgefassten Begriff hinweisen wollen.

1125 Heister Konzertwesen, S. 687.

1126 Ebd.

1127 Vgl. zum Publikumsverhalten Schleuning Bürger, S. 141–168.

1128 Vgl. dazu auch Sievers Musikgeschichte, Bd. 2, S. 7–17. Zu Veranstaltungen bei Hofe, d. h. im Leineschloss, haben wir keine Inserate gefunden.

1129 Dass es auch an anderen Altstädter Kirchen organisierte musikalische Darbietungen zusätzlich zu den ›üblichen‹ im Rahmen von Gottesdienst und Kirchenmusik gab, davon gibt z. B. eine Anzeige vom 8. Februar 1782 (Hann. Anzeigen vom

Privathäusern, wie »in dem [...] Concertsaale in des Hofmusici Raken Hause«,¹¹³⁰ und Gasthäusern, vor allem in den ersten »Häusern am Platz« wie ab 1764 in der »Londonschenke«¹¹³¹ und zwischen 1763 und 1768 im Gasthof »Im Wappen von England«¹¹³² am Neustädter Markt sowie in den 1780ern im Ballhof berichtet.¹¹³³

8. Februar 1782, 11. Stück, Sp. 191) Aufschluss, wo es heißt: »Die zweite Rollische schöne Passionsmusik wird dieses Jahr in den Kirchen der Altstadt Hannover aufgeführt, und am nächstkünftigen Sonntage Esto mihi Morgens um 8 1/2 Uhr in der Marktkirche damit der Anfang gemacht. Texte sind bei dem Cantor Winter zu haben.« Diese Aufführung gehörte zu einer Reihe von regelmäßigen Veranstaltungen, die unter Beteiligung von Kantor Winter seit 1778 in den Anzeigen erwähnt wurden; vgl. Hann. Anzeigen vom 23. Februar 1778, 16. Stück.

1130 Hann. Anzeigen 14. März 1757, 21. Stück; über weitere musikalische Veranstaltungen informierten die *Hannoverschen Anzeigen* im Dezember 1755, im Juli 1756, März 1757, Dezember 1759, Januar, Februar und Dezember 1762, im März und Oktober 1764, im November 1766 und im Juli 1767.

1131 Vgl. vor allem Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 648f.: »Eine ältere »Neue Schenke« war wohl schon 1682 durch den Gastwirt Müller an der Neuen Straße erbaut. Nach der Thronbesteigung Georgs I. erhielt sie den Namen »Im Schilde von London«. Das an der Ecke der Bockstraße belegene Fachwerkhaus wurde 1727 durch Ankauf des Nebenhauses an der Neuen Straße, dann 1760/61 durch Ankauf der Häuser an der Rückseite nach der Langen Straße hin erweitert.« Die Erläuterungen in Georg Christoph Lichtenberg, *Briefwechsel*, hrsg. von Ulrich Joost unter Mitwirkung von Hans-Joachim Heerde, 5 Bde., München 1983 – 1985 – 1990 – 1992 – 2004, Bd. V, 2: Verzeichnisse. Sachregister, S. 342 sind nur bedingt korrekt, da die »Londonschenke« nicht an der Ecke »Aegidienneustadt/Neue Str.« (ebd.) lag.

1132 Vgl. Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 643–646; Nöldeke nennt keine Quellen für seine Ausführungen. Verschiedene Einträge in den Hann. Anzeigen der 1760er Jahren unterstützen diese, wie z. B. folgender Auszug aus einer Anzeige vom 6. August 1762, Sp. 629, in der es um die Neuverpachtung geht: »Als die Pachtjahre des neuen Gasthofes an hiesigen Neustädtermarkte, im Wapen von Engelland genant, instehenden Ostern 1763. zu Ende laufen, und auf Befehl der hohen Landesregierung anderweit verpachtet, und einem geschickten und bemittelten Gastwirth und Weinhändler gegen ein billiges Locarium überlassen werden soll; so wird [...] hiemit öffentlich bekant gemacht [...] daß dieser zu verpachtende Gasthof maßiv gebauet, und eine sehr gute und bequeme Lage, auch benöthigte Stallung und Wagenremisen habe, und ausser der privilegierten Weinschanks Gerechtigkeit, mit Treibung der Hockennahrung nicht weniger mit einer freyen Cofeeschenke und Billard, auch einem freyen Schank von allerley ein- und ausländischen Bieren versehen und begnadiget sey«. Nicht ganz vollständig wird die Geschichte des Gasthofes unter dem Eintrag »Neustädter Markt« im *Stadtlexikon Hannover* dargestellt: Klaus Mlynek und Waldemar R. Röhrbein (Hg.), *Stadtlexikon Hannover. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Hannover 2009 (= Mlynek Röhrbein Stadtlexikon), S. 468f.

1133 Vgl. zum hannoverschen Gastgewerbe auch Hoerner Marktweesen, S. 75–166.

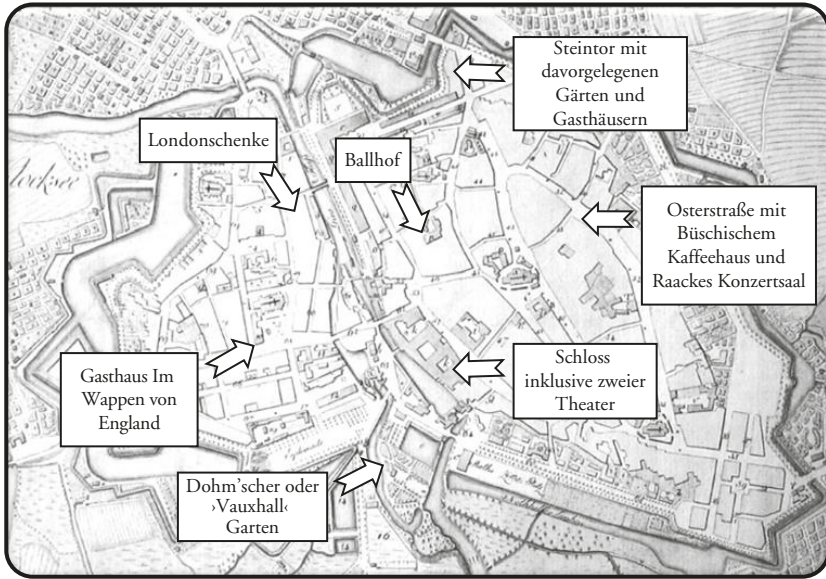


Abb. 15 Ausschnitt aus dem Stadtplan von Hogrewe (1780–1800) »Plan der Königlich Churfürstlichen Residenz Stadt Hannover [...] nebst allen Veränderungen und Verbesserungen, welche nach der Demolition der Vestungswercke vom Jahre 1780 bis 1800 entstanden [...]«¹¹³⁴

Dazu kamen Hinweise auf Veranstaltungen in anderen gastronomischen Betrieben (siehe Abbildung 15), etwa 1771 und 1774 in Blauels Schenke, im sogenannten »Büschischen Caffeehaus auf der Osterstrasse«,¹¹³⁵ im Ballhof sowie in verschiedenen Gartenlokalitäten, allen voran im sogenannten Dohm'schen oder »Vauxhall« Garten, der ab 1769 vom »Coffeeschenke Angeau«¹¹³⁶ und ab 1776 vom »Gastwirth Westernacher«¹¹³⁷ betrieben wurde; weitere Erwähnung findet der »Gräbersche, vor dem Steinthore belegene[...] Garten«.¹¹³⁸ An diesen – und weiteren z. T. nicht mehr ermittelbaren – Orten fanden während des

1134 D-HVsta Karte 43 F. 472, der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Hannover.

1135 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1136 Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück.

1137 Hann. Anzeigen 7. Juni 1776, 46. Stück.

1138 Hann. Anzeigen 25. Juli 1777, 59. Stück.

Untersuchungszeitraumes nahezu durchgängig alle konzertartigen Veranstaltungen statt, auf deren Existenz wir anhand der *Anzeigen* schließen können. Sie unterschieden sich im Finanzierungsmodell – Abendkasse, kurzfristiger Vorverkauf oder Subskription – und in Funktion und Intention, die hinter dem jeweiligen Konzert steckten.

Beispiel 1 – Konzerte oder ›nur‹ alltägliche Musikdarbietungen?

Soviel zu einer allgemeinen Charakterisierung dieser Anzeigenkategorie – widmen wir uns nun unserem ersten Beispiel: In den *Anzeigen* wurden für gewöhnlich musikalische Ereignisse, die offenbar zur täglichen ›Normalität‹ gehörten, nur bedingt beworben. Darüber wurde lediglich geschrieben, wenn es zu Abweichungen oder Veränderungen kam, wie beispielsweise im Jahr 1766 im Gasthaus »Rose vor dem Steinthore«:¹¹³⁹

Weil man anjetzo auf der sogenannten Rose vor dem Steinthore die sonst gewöhnliche Musik gänzlich aufgehoben hat, so bittet man alle diejenigen, welche sich sonst nicht gerne in dergleichen Geräusch haben geben wollen, hinführo ihre Divertissements daselbst anzustellen.¹¹⁴⁰

Wir entnehmen dieser Anzeige, dass es in dem Gasthaus regelmäßige Musikdarbietungen gegeben hatte, die vermutlich auf Grund von Beschwerden eingestellt worden waren. Über die Personen, die dort musizierten, können wir lediglich spekulieren, genauso wie über sämtliche andere Kontexte. An dieser Stelle ziehen wir weitere Annoncen hinzu – bleiben also in unserer Hauptquelle, verlassen aber das genannte Inserat – und schauen, wie sich die Geschichte dadurch verändert: Neben den Hof- und Stadtmusikanten gab es anscheinend eine Dunkelziffer von Musizierenden, die sich u. a. auch für Situationen anboten, mit denen das ›Kerngeschäft‹ der Stadtmusiker und deren Monopolstellung klar unterwandert wurde. Um dem entgegenzuwirken und die seit dem 18. Oktober 1695 festgeschriebenen Privilegien der Stadtmusikanten zu sichern, wurde mittels einer kurfürstlichen Verordnung vom 14. August 1766 erneut festgelegt und in den *Hannoverschen Anzeigen* verbreitet,

daß jeder Bürger und Schutzverwandter der an den Stadtmusicanten, Inhalts des diesen ertheilten Privilegii verwiesen ist, bey 10 Rthlr. Strafe, bey den anzustellenden Hochzeiten, Kindtaufen und andern Lustgelagen, keiner andern, als des Stadtmusicanten Musik sich bedienen soll, welche Strafe ihr ohne Nachsicht von Gerichts wegen beyzutreiben,

1139 Hann. Anzeigen 2. und 9. Juni 1766, 44. und 46. Stück.

1140 Ebd.

und die Hälfte derselben dem Stadtmusicanten zu Vergütung des ihm entwandten Verdienstes auszuzahlen habet.¹¹⁴¹

Rund ein halbes Jahr später, am 3. Februar 1767, reagierten auch der Rat und die Bürgermeister der Stadt mit Verboten und Strafandrohung für bestimmte Arten der Musikausübung, wie sie im Zusammenhang mit allgemeinen Vergnügungen – etwa in Gasthäusern wie der ›Rose‹ – offenbar weiterhin mit einer bestimmten Häufigkeit zu finden waren. Beteiligt daran waren »sowol die Handwerksgesellen, als auch Dienstboten beyderley Geschlechts in den Amtskrügen, Herbergen, auch sonst in einigen Bürgerhäusern«,¹¹⁴² wo sie »Gelage halten, schwärmen und tanzen, und dabey allerhand liederlich Gesindel sich mit einschleiche, und dabey Bierfiedler und andere Kerl mit der Musik aufwarten«,¹¹⁴³ was »zu vielen bösen Folgen und Unwesen, auch wol zu Dieberyen, Schlägereyen und Betteleyen ausschlaget«. ¹¹⁴⁴ Um dieses zu unterbinden, wurden Wirte und Bürger bei einer Strafe von 20 Rt. angewiesen, »dergleichen Gelage und Tanzen in ihren Häusern nicht zu gestatten«, ¹¹⁴⁵ während »Gesellen und Dienstboten«¹¹⁴⁶ für das Lehren von Tanz und Tänzen sogar Gefängnis angedroht wurde. Daraus können wir – leider ohne weitere präzise Quellenbelege – ableiten, dass offenbar das einfache gesellige Zusammensein häufig mit Musik verbunden gewesen sein dürfte,¹¹⁴⁷ womit das Bedürfnis zum Ausdruck kam, regelmäßig

1141 Hann. Anzeigen 25. August 1766, 68. Stück.

1142 Hann. Anzeigen 6. Februar 1767, 11. Stück.

1143 Ebd.

1144 Ebd.

1145 Ebd.

1146 Ebd.

1147 Vgl. dazu Brandes' Ausführungen aus dem Jahr 1790, in denen er als Angehöriger der *Hübschen Familien* Hannovers sowie als Beamter der Geheimen Staatskanzlei über das ›Freizeitverhalten‹ der unteren gesellschaftlichen Kreise berichtete (Brandes Vergnügungen 1790, S. 87f.): »Ehe ich diesen Aufsatz beschliesse, muß ich noch ein paar Worte über die Vergnügungen der niedern Volksklassen sagen. Leibesbewegungen, Kegeln, Scheibenschiessen etc. sollten billig die vornehmsten Freuden dieser Klassen ausmachen, allein an den größern Orten ist leider nicht nur das Kartenspiel auch unter dem gemeinen Mann sehr eingerissen, sondern Handwerksleute von einigem Belange geben und nehmen mit ihren Familien häufig Besuche zum Kaffee an. Das Gehen der Männer in die Wirthshäuser unterbleibt auch darum nicht. Der Aufwand in Kleidern, im Putze, ist, vorzüglich bey dem weiblichen Geschlechte auf das höchstestiegen. Rechnet man hiezu die seit 10 bis 15 Jahren so sehr gestiegenen Preise vieler Lebensmittel, so ist es kein Wunder, daß man allenthalben immer mehr und mehr zer-rüttete Haushaltungen antrifft, daß so wenige Eltern ihren Kindern etwas nachlassen.

Musik zu erleben, was Leser*innen des 21. Jahrhunderts angesichts von mp3-Spielern, Tabletcomputern, Radio und anderen Wiedergabegeräten, die eine permanente und weit genutzte Musikpräsenz ermöglichen, vertraut erscheinen dürfte. Derartige Veranstaltungen stehen für uns an der Schwelle zwischen Formen des ungeplanten Musizierens zur Unterhaltung und organisierten Konzerten, da wir nicht wissen, welche Rolle beispielsweise die Wirte bei Organisation und Durchführung spielten.

In Annoncen dieser Art wird eine ansonsten nicht näher belegbare Musikwelt lebendig, die zum alltäglichen Leben in Hannover dazugehörte und in weiten Teilen kaum mehr rekonstruierbar ist. So einleuchtend und selbstverständlich es erscheint, dass die Vielfalt der Musik(en), der Stücke, der verschiedenen Praktiken von Musikausübung und Musikrezeption mehr umfassten als den repräsentativen Hofkontext – über den in den Zeitungen wie erwähnt ebenso wenig berichtet wird –, die kirchlichen Traditionen mit den ihnen eigenen Funktionen, die diversen öffentlichen und halböffentlichen Darbietungen von Musik unterschiedlichen Anspruchs und das häusliche Musizieren im kleinen Rahmen, so schwierig ist es, diese anhand von Quellen greifbar und belegbar zu machen. Dieses gilt auch für die Erschließung der Personenkreise, die an den Musiken partizipierten – als Zuhörer*innen oder als aktiv Musizierende.

Gerade gesellschaftliche Kreise, die in Ermangelung finanzieller Mittel an den in den Zeitungen angepriesenen Veranstaltungen offenkundig nicht im

Ich habe schon oben erwähnt, daß meiner Meinung nach, der gemeine Mann nicht die nehmlichen Gattungen von Vergnügungen, wie die höheren Stände, haben müsse. Vergnügungen müssen bey ihm viel seltener seyn, weil jeder beträchtliche Zeitaufwand ihn in seiner Haushaltung zurücksetzt. Sie müssen aber auch heftiger und schwärmerder seyn, weil sie sonst keinen wahren Reiz für ihn haben. Ich tadele es nicht, daß man einen gar zu übermäßigen, schwelgerischen Aufwand bey Hochzeiten und Kindtaufen einzuschränken gesucht hat, aber man eifere nur nicht gegen allen Aufwand bey diesen Gelegenheiten. Hochzeiten und Kindtaufen sind seltene Fälle, die Epoche im Leben machen. Hier lasse man den untern Klassen sich etwas rechtes zu gute thun, daß sie sich dieser Tage, als hoher Freuden-Tage, oft erinnern mögen. Der verderbliche Aufwand ist der, der täglich geschieht und von diesem suche man den gemeinen Mann zurückzubringen. Ich wünsche mehr Freudenfeste bey seltenen Gelegenheiten. Die Hochzeit- und Kindtaufenschmäuse, das Scheibenschieszen, die Christgeschenke, die Polterabende etc. wollte ich ihm gern lassen. Die Unordnungen die dabey vorzufallen pflegen, irren mich nicht. Es bleibt ungleich nachtheiliger, wenn der Bürger täglich in das Weinhaus geht, als wenn er sich bey seltenen Gelegenheiten betrinkt. Was sollen die niederen Stände mit der Verfeinerung der höheren anfangen. Sie werden eine Lebensart annehmen, die für sie völlig unpassend ist.« Der Text wurde auch abgedruckt in Rischbieter Lesebuch, 1. Band 1650–1850, S. 164.

herkömmlichen Sinne, d. h. etwa mit Eintrittskarte, teilnehmen konnten oder gar betont davon ausgeschlossen wurden – »mit Ausnahme der Livree-Bedienten«¹¹⁴⁸ erlebten diese dennoch mittelbar oder unmittelbar mit. Aussagen, wie man sie in anderer Literatur findet, wo etwa aus Anfangszeit oder Eintrittspreis direkt auf die gesellschaftliche Zugehörigkeit der Besucher*innen oder Teilnehmer*innen geschlossen wird,¹¹⁴⁹ sind zu relativieren und neu zu denken. So können wir durchaus davon ausgehen, dass Musik, die im Rahmen von mehr oder weniger exklusiven Konzerten erklang, aus den Räumen nach draußen drang, z. B. in die Schankräume der Gasthäuser oder auf die Straßen, wo sie von anderen gesellschaftlichen Kreisen gehört wurde. Als vergleichbares Beispiel soll uns dienen, was Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer über die Rahmenereignisse der ersten hannoverschen Theateraufführung der Truppe von Friedrich Ludwig Schröder am 13. April 1773 berichtete:

Die Offiziere tranken in der Schenke hinter den Parterrelogen, warfen die geleerten Flaschen an die Thüren, und beleidigten Zuschauer und Schauspieler. Schröder hob die Schenke auf, und erlangte starke Wache und strenge Befehle. Auch ward kein Besuch mehr auf der Bühne und in der Garderobe zugelassen.¹¹⁵⁰

Auch wenn Meyer diese Umstände erst 45 Jahre nach ihrem Stattfinden verfasste und wir somit seine historische Genauigkeit quellenkritisch hinterfragen müssen, bleibt als Kern zumindest die Wahrscheinlichkeit, dass nicht nur die Zuschauer*innen etwas von den Geschehnissen auf der Bühne mitbekamen, sondern eben auch andere Personengruppen wie Soldaten und Bedienstete in den gastronomischen Betrieben, die im Nachbarraum Speisen und Getränke auftrugen. Zofen und Diener kümmerten sich um ihre Herrschaft, während Knechte oder anderes Personal Kutschen und Sänften bereithielten,¹¹⁵¹ wobei sie sicherlich die um sie herum erklingende Musik – aus dem Konzertsaal oder dem Theater, aus der Gaststube oder von dem eventuell in der Küche für sich singenden oder pfeifenden Küchenpersonal – gedämpft hörten.

1148 Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück.

1149 Vgl. z. B. Reinhard Oberschelp: »Die Anfangszeiten waren im allgemeinen nicht auf Leute berechnet, die tagsüber Arbeitskleidung trugen und sich zum Konzert hätten umziehen müssen.«; Oberschelp Niedersachsen, Bd. 2, S. 227.

1150 Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, 2 Bde., Hamburg 1819, Bd. 1, S. 251; auch abgedruckt bei Oberschelp Niedersachsen, Bd. 2, S. 233.

1151 Über die Einwohnerverteilung, den hohen Bevölkerungsanteil an Frauen zwischen 15 und 30 Jahren, der sich aus der großen Zahl der Bediensteten erklären lässt, gibt es eine gute Übersicht bei Hauptmeyer Residenzstadt, S. 192f.

*Beispiel 2 – Musik bei Konzerten durchreisender Musiker*innen*

Kehren wir zurück zu unseren *Hannoverschen Anzeigen* und wenden uns einem zweiten Beispiel zu. In ungefähr der Hälfte der organisierten und als solche in den Inseraten deklarierten Konzerte waren durchreisende Musiker*innen zu hören,¹¹⁵² die ihren Aufenthalt in Hannover für Auftritte und damit als zusätzliche Einnahmequelle nutzten. In den Annoncen teilten sie neben Termin und Ort meist die Höhe der Eintrittspreise – 12 Gr. bis 1 Rt. – und die minimal notwendigen Informationen über die zu erwartende Musik mit, was nur in wenigen Fällen über die Besetzung hinausging.¹¹⁵³ Sänger*innen boten fast ausschließlich italienische Arien dar,¹¹⁵⁴ während Instrumentalisten bis in die 1780er Jahre hinein vor allem eigenhändig komponierte Soli, Duos oder Trios auf einer großen Bandbreite an Instrumenten – auf der Violine, auf Tasteninstrumenten, auf Flöte, Violoncello, Pantaleone, Colascione, Oboe, Laute, Fagott, Mandoline und Pauke – präsentierten.¹¹⁵⁵

Die Musiker*innen reagierten auf eine für die Zeit charakteristische Nachfrage nach ›Neuem‹, ›Besonderem‹, ›Modernem‹ und bedienten ein steigendes Bedürfnis nach Unterhaltung – ein Phänomen, das wir bereits für Edinburgh beschrieben haben, das offenbar auch stark mit der Londoner Kultur zusammenhing. Mit

1152 Eine Auflistung und ein kurzer Kommentar zu jeder der in den *Anzeigen* nachzuweisenden Aufführungen findet sich bei Heinrich Sievers (Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 269–328); im Kontext dieser dritten Geschichte ist relevant, die für Hannover charakteristischen Muster aufzuzeigen und exemplarisch musikalische Inhalte, Räume und Begleitumstände sowie einige der beteiligten Personen zu untersuchen.

1153 Für detailliertere Einblicke verweisen wir auf die Tabelle in Anhang 2, wo wir die Hannover zwischen 1750 und 1789 aufgeführten Musikstücke in Konzerten durchreisender Musiker*innen aufgelistet haben, S. 308f.

1154 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 18. Dezember 1767, 101. Stück; 5. Juni 1769, 45. Stück; 3. Dezember 1770, 97. Stück; 28. Januar 1771, 8. Stück; 11. März 1771, 20. Stück; 29. März 1773, 26. Stück; 3. August 1778, 62. Stück; 11. Februar 1780, 12. Stück; 14. Februar 1780, 13. Stück; 25. Februar 1780, 16. Stück; 28. Februar 1780, 17. Stück; 18. September 1780, 75. Stück; 20. September 1782, 75. Stück; 15. Dezember 1783, 100. Stück; 8. Oktober 1784, 81. Stück; 14. März 1785, 21. Stück; 19. Februar 1787, 15. Stück.

1155 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 3. September 1753, 71. Stück; 16. Januar 1764, 5. Stück; 11. Mai 1764, 38. Stück; 27. Oktober 1766, 86. Stück; 11. März 1771, 20. Stück; 30. Oktober 1772, 87. Stück; 7. Mai 1773, 37. Stück; 5. Mai 1775, 36. Stück; 14. Juni 1776, 48. Stück; 18. November 1776, 93. Stück; 25. Juli 1777, 59. Stück; 11. Mai 1778, 38. Stück; 15. Mai 1778, 39. Stück; 28. April 1780, 34. Stück; 12. Mai 1780, 38. Stück; 9. März 1781, 20. Stück; 20. September 1782, 75. Stück; 4. Oktober 1781, 79. Stück; 8. November 1782, 89. Stück; 11. Oktober 1784, 82. Stück; 31. Januar 1785, 9. Stück; 8. Mai 1789, 37. Stück.

dieser war man in Hannover über die Personalunion stärker in Kontakt, was u. a. auch in Entwicklungen wie dem sogenannten ›galanten Stil‹ seinen kompositorischen Ausdruck fand. Kontakte zwischen Städten und lokalen Musikkulturen über reisende Musiker*innen gehörten ebenso zu den Wegen, über die Musik, die als ›en vogue‹ galt, sich ausbreitete bzw. ausgebreitet wurde, wie sie über Subskriptionsaufrufe nachvollziehbar werden. Letztere enthalten zwar Informationen, welche Musik erhältlich war und gekauft wurde, wir erfahren aber nichts über die Aufführungsumstände.¹¹⁵⁶ Im Kontext der Aufführungsankündigungen hingegen sieht es gleichsam aus entgegengesetzter Richtung ähnlich aus: Wir können zwar die meisten der aufgeführten Stücke nicht mehr konkret benennen (vgl. Anhang 2), über die jeweilige Kombination aus Gattung und Instrumentation sowie mit Hilfe der zahlreich existierenden Literatur zur Musik des 18. Jahrhunderts – etwa zu Arien aus zeitgenössischen italienischen Opern, zur Phantasie für Tasteninstrumente, zu sogenannten ›galanten‹ Sonaten und Triosonaten für Violine, Violoncello, Oboe oder Flöte mit Generalbassbegleitung oder zu Konzerten für unterschiedliche Instrumente – können wir aber durchaus die dazugehörigen Klangwelten erschließen, auch wenn uns die Komponist*innen nicht näher bekannt sind, d. h. wir auf kompositorische Spezifika nicht eingehen können.

Im Falle der weniger ›üblichen‹ Instrumente trifft dies jedoch nicht zu und so bietet sich an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zu einem der derartigen Konzerte an (vgl. wieder Anhang 2): Am 16. Januar 1764 um 18 Uhr traten die Brüder Domenico und Francesco Colla¹¹⁵⁷ »auf dem gewöhnlichen Concert-Saal in der neuen Schenke [i. e. im Gasthaus ›Im Wappen von England‹; Anm. d. Autorin] mit einem vollstimmigen Concert«¹¹⁵⁸ auf und spielten »auf zwey Instrumenten, Calascioncino und Calascione genennet, Concerte und Sonaten von ihrer Composition in duo«.¹¹⁵⁹ Mindestens ein weiteres Mal wiederholten sie ihre Aufführung, und zwar fünf Tage später am gleichen Ort.¹¹⁶⁰ Soweit die Informationen

1156 Eine Auswertung der *Hannoverschen Anzeigen* im Hinblick auf die Musikalien würde guten Stoff für eine weitere Geschichte bieten, die den Rahmen dieser Studie jedoch sprengen würde.

1157 Nähere Informationen zu den wohl aus Brescia stammenden Brüdern Domenico und Francesco Colla (auch Cola genannt) finden sich bei Rudolf Lück, *Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione und seiner süddeutschen Tondenkmalen im 18. Jahrhundert*, Diss. masch. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1954 (= Lück Colascione), S. 63–66 sowie in o. A., *Artikel »Cola-Colla Domenico«*, in: <http://www.musicabresciana.it/autori/ColaDomenico.html> (Stand: 14. September 2019).

1158 Hann. Anzeigen 16. Januar 1764, 5. Stück.

1159 Ebd.

1160 Hann. Anzeigen 20. Januar 1764, 6. Stück.

aus unserer Hauptquelle, die wir nun mit Hilfe verschiedener anderer Quellen ergänzen werden, um der erklungenen Musik an diesem Konzertabend ein Stück näher zu kommen.

Bei den Instrumenten handelt es sich um zwei Formen einer neapolitanischen Langhalslaute – genannt Colascione oder Calascione bzw. in der kleineren Ausführung Colascioncino oder Calascioncino –,¹¹⁶¹ mit denen die Brüder in den 1750er bis 1770er Jahren zahlreiche Reisen durch Europa unternahmen. Ihre Konzerte, bei denen sie u. a. eigene Kompositionen aufführten, sind von Österreich bis Großbritannien, Dänemark und Schweden nachweisbar, während ihre Musik so gut wie nicht erhalten ist. Lediglich eine Sammlung von sechs undatierten Sonaten¹¹⁶² für Colascioncino und Generalbass von Domenico Colla befindet sich in Dresden in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek.¹¹⁶³

Wir wissen zwar nicht, ob eine der dortigen Sonaten in Hannover aufgeführt wurde, können uns aber über eine kurze Betrachtung der Stücke einen Eindruck von Colla'schen Kompositionen verschaffen. Dass die Sonaten einander im Aufbau sehr ähnlich sind, mag daran liegen, dass sie zu einer Sammlung zusammengefasst wurden – ob von Colla oder von einem Kopisten lässt sich nicht mehr feststellen. Es kann aber auch bedeuten, dass sich ein bestimmter Schreibtypus bei den Auftritten

1161 Zu den Instrumenten und ihrer Geschichte vgl. Fedele Depalma, *'O re de li stromiente, il colascione nelle fonti musicali, letterarie, iconografiche*, Lecce 2010; Daniel Fryklund, *Colascione och Colascionister*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 18 (1936), S. 88–118; Donald Gill, *Alternative Lutes: the Identity of 18th-Century Mandores and Gallichones*, in: *Lute* 26 (1986), S. 51–62; Mauro Gioielli, *Quattro Colascionate*, in: *Utriculus* X/39 (2006), S. 18–39, online auch: <http://www.maurogioielli.net/UTRICULUS/Mauro.Gioielli,Quattro.Colascionate,«Utriculus»,X,n.39,2006,pp.18-39.pdf> (Stand: 19. September 2019); Dieter Kirsch, *Artikel »Colascione«*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06064>; Rudolf Lück, *Zur Geschichte der Basslauten-Instrumente Colascione und Calichon*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 5 (1960), S. 67–75 und Lück Colascione; Dieter Schossig, *Der Colascione*, in: *Zeitschrift für Zupfmusik Phoibos* 2 (2012), S. 35–56 (= Schossig Colascione).

1162 Ob Lück mit seiner Vermutung Recht hat, dass die Sonaten um 1766 während der Reise durch den deutschsprachigen Raum nach Dresden kam, lässt sich nicht mehr feststellen – Lück Colascione, S. 64. Dresden scheint jedoch ein kleines Zentrum für das dem Colascione verwandten Instrument Galichone gewesen zu sein, dort liegen u. a. auch Manuskripte mit Musik für dieses Instrument von Johann Paul Schiffelholz oder Giuseppe Brescianello (z. B. D-Dl Mus.2806-V-2, D-Dl Mus.2806-V-2a, D-Dl Mus.2-V-6, D-Dl Mus.2364-1).

1163 Vgl. D-Dl Mus.2702-V-1.

der Brüder als erfolgreich erwiesen hatte und ihre Kompositionen generell denen der Dresdener Sonaten glichen. Die äußeren Merkmale sind, dass die Stücke durchweg in Dur stehen und dreisätzig gehalten sind, wobei Colla bis auf Sonate Nr. V die Satzfolge schnell – langsam – schnell wählte:

Sonate	Tonart	Satzfolge
I »Per Colascioncino« ¹¹⁶⁴	G-Dur	Allegro – Adagio – Presto
II »Per Colascioncino« ¹¹⁶⁵	G-Dur	Allegro – Larghetto – Prestissimo
III »Per Colascioncino« ¹¹⁶⁶	D-Dur	Allegro – Andantino – Prestissimo
IV »Per Colascioncino« ¹¹⁶⁷	E-Dur	Allegro – Larghetto – Prestissimo
V »Per Colascioncino« ¹¹⁶⁸	Es-Dur	Andante – Giga – Minuetto
VI »Per Colascioncino di due corde« ¹¹⁶⁹	F-Dur	Allegro – Siciliana – Minuetto

Beim inneren Aufbau der Stücke folgte Colla bestimmten Grundsätzen: Sie bestehen formal jeweils aus zwei zu wiederholenden Teilen und lassen sich teilweise noch in weitere Abschnitte unterteilen, die jedoch sehr stark über ähnliche musikalische Gedanken und Figuren zusammenhängen.¹¹⁷⁰ Dadurch wirken diese Abschnitte meist wie Variationen der Gedanken im ersten Teil, die wir formal wie folgt beschreiben können:

Form	Sonate	Satz
A – B – A'	<i>I</i>	1, 2, 3
wobei B dem A-Teil derart ähnlich ist, dass wir	<i>II</i>	1, 2
den Aufbau auch mit A – A' – A'' bezeichnen	<i>III</i>	1
könnten	<i>IV</i>	1, 2, 3
	<i>V</i>	1
	<i>VI</i>	2
A – A'	<i>II</i>	3
	<i>III</i>	2, 3
	<i>V</i>	2, 3
	<i>VI</i>	1, 3

1164 D-DI Mus.2702-V-1, S. 1^r.

1165 D-DI Mus.2702-V-1, S. 5^r.

1166 D-DI Mus.2702-V-1, S. 9^r.

1167 D-DI Mus.2702-V-1, S. 13^r.

1168 D-DI Mus.2702-V-1, S. 17^r.

1169 D-DI Mus.2702-V-1, S. 21^r.

1170 Das Wort ›Thema‹ haben wir bewusst nicht verwendet, um Assoziationen zu einer aus den ›Sonatenhauptsatzform‹ übernommenen Terminologie für diese Musik zu vermeiden.

Auch diese Abschnitte lassen sich wieder in kleinere Einheiten untergliedern, deren Grundfiguren und -bewegungen jedoch immer über Variation mit den Grundgedanken verbunden sind bzw. aus ihnen gewonnen wurden. Diese Gedanken entfalten sich im Colascioncino-Part virtuos aus bestimmten Spezifika und Möglichkeiten des Instrumentes: Dreiklangsbrechungen, die horizontale Flexibilität auf dem Griffbrett verlangen, Doppelgriffe – insbesondere Terzgänge –, Läufe und andere Akkordbrechungen in schnellen Notenwerten bzw. mit schnellen Wechseln zwischen ternären und binären Rhythmen, die z. T. wie auskomponierte Verzierungen wirken (vgl. Notenbeispiel 1). Die Anlage der nicht bezifferten Bassstimme zielt eher darauf, ein solides Bassgegengewicht und harmonische Orientierung zu bieten, als auf eigene Virtuosität.



Notenbeispiel 1 Auszug aus *Sonate II*, 1. Satz von Domenico Colla¹¹⁷¹

1171 Domenico Colla, *Sonata per Colascioncino*, D-Dl Mus.2702-V-1, S. 5^o, online verfügbar unter: <http://digital.slub-dresden.de/id414721187/14> (CC-BY-SA 4.0).

Wie die Sonaten aufgeführt wurden, d. h. mit welchem Instrument die Bassstimme umgesetzt wurde, konnten wir ebenfalls nur bedingt ermitteln. Das Notenbild der Dresdener Sonaten legt übliche Generalbassinstrumente – wie ein Tasteninstrument, eine Laute, eine Gambe oder ein Violoncello – nahe, in den *Hannoverschen Anzeigen* und in Konzertankündigungen der Brüder Colla an anderen Orten¹¹⁷² ist die Rede davon, dass die Brüder mit »Calascioncino und Calascione«¹¹⁷³ auftraten, es wird also kein weiteres Instrument erwähnt.

Typische Instrumentenlängen [des Colascione; Anm. d. Autorin] liegen im Bereich von 90 bis 200 cm, die zugehörigen Mensurlängen dementsprechend bei 70 bis 180 cm. Instrumente dieser Saitenlänge sind fast ausschließlich den Basslagen vorbehalten.¹¹⁷⁴

Folgen wir Dieter Schossig weiter und gehen von einer Oktav-Quint-Stimmung des Instrumentes in C – c – g aus,¹¹⁷⁵ so können wir nach einem Abgleich mit den Noten feststellen, dass a) die Bassstimme von einem Colascione gespielt werden konnte, was es b) wiederum möglich macht, dass eine der in Dresden erhaltenen Sonaten in Hannover erklingen sein könnte. Die vielleicht einzige Abbildung der Brüder Colla aus dem Jahr 1752, gedruckt 1766, hilft uns dafür leider nicht weiter. Wir erfahren nur zusätzlich, dass die Brüder auch andere Instrumente beherrschten: In Abbildung 16 sehen wir Domenico Colla mit einem zweisaitigen Calascioncino und seinen Bruder, der ihn mit einer vierchörigen Gitarre begleitete,¹¹⁷⁶ es lässt sich also eine Instrumentenkombination belegen, die in Hannover nicht explizit erwähnt wird – aber denkbar wäre.

Dieses Beispiel zeigt uns zum erneuten Male, wie schnell wir fernab ›bekannter‹ musikgeschichtlicher Wege in den Bereich der Spekulation geraten – und wie erhellend der transparente Umgang einer Forscher-Autor*in mit fiktiven Zusammenhängen trotzdem sein kann. Die Episode um die Auftritte der Brüder

1172 Vgl. z. B. Lück Colascione, S. 64f. – andere Autoren haben sich dieser Quelle gerne bedient, so etwa Schossig Colascione, S. 50f.

1173 Hann. Anzeigen 16. Januar 1764, 5. Stück.

1174 Schossig Colascione, S. 36.

1175 Vgl. z. B. Schossig Colascione, S. 47.

1176 In der Zeit hat man durchaus Gitarren beim Generalbassspiel verwendet, diese waren jedoch eher fünfchörig, während vierchörige Gitarren vor allem der Liedbegleitung dienten; vgl. u. a. James Tyler, *A Guide to Playing the Baroque Guitar*, Bloomington – Indianapolis 2011 (Publications of the Early Music Institute), S. 3ff.



Abb. 16 Die Brüder Colla mit einem zweisaitigen Calascioncino und einer Gitarre¹¹⁷⁷

Colla in Hannover gestaltet sich sehr unterschiedlich, wenn wir unsere Anzeigen alleine lesen und auswerten oder wenn wir sie um weitere Quellen – in diesem Fall vor allem um Hintergrundinformationen zu den Musikern und zur erklungenen Musik – ergänzen.

1177 Pier Leone Ghezzi, *Domenico con Suo Fratello Bresciano*, in: *Raccolta De Vari Disegni Dell Cavalliero Pietro Leone Ghezzi Romano È Di Giovann Battista Internari Romano E Di Alcuni Altri Maestri Incise In Rame*, hrsg. von Matthias Oesterreich, Potsdam 1766, S. 24f.

Beispiel 3 – Bene zkonzerte, Finanzen und Zuschauergröße

Kommen wir zu einem dritten Beispiel, das wir aus dem Feld der Benefizkonzerte zugunsten von Witwen oder anderen Bedürftigen auswählen, von denen innerhalb unseres Untersuchungszeitraums 18 in den *Hannoverschen Anzeigen* erwähnt wurden.¹¹⁷⁸ Die Annoncen richteten sich in unregelmäßigen Abständen mit einem attraktiven Programm an zahlungsbereite Musikliebhaber, »welche [...] eine mildthätige Beyhülfe zuzuwenden geneigt sind. Man würde befürchten, die großmüthigen Gönner zu beleidigen, wenn man ihrer Freygebigkeit Schranken setzen wolte; der Preis bleibt daher unbestimt.«¹¹⁷⁹ Auf dem Programm – es ist für etwa die Hälfte der Aufführungen ansatzweise überliefert – standen neben Passionen von Carl Heinrich Graun, Johann Adolph Hasse oder Gottfried August Homilius Georg Friedrich Händels Oratorium *Messiah* und Stücke für Orchester bzw. für Orchester und Gesang,¹¹⁸⁰ in der Hälfte der Fälle nachweisbar durchgeführt von der Hofkapelle. Wir könnten nun an dieser Stelle eine ähnliche Kontextualisierung vornehmen wie bei dem Beispiel der Brüder Colla – da wir dieses Vorgehen bereits exemplarisch gezeigt haben, wollen wir stattdessen auf Sekundärliteratur verweisen¹¹⁸¹ und uns einem anderen Aspekt zuwenden, nämlich der Frage von Einnahmen und Ausgaben sowie den Zuschauerzahlen.

Für insgesamt drei Benefizkonzerte – 1775, 1781, 1783¹¹⁸² – kennen wir die Höhe des Erlöses und können mit den erwähnten Einschränkungen die ungefähre Anzahl der Zuschauer*innen anhand der Inserate rekonstruieren: Der Eintritt, von dem auch die Musiker*innen, die Saalmiete, Beleuchtung usw. bezahlt wurden, lag zwischen sechs Mgr. und einem fl., wobei durchaus verschiedentlich

1178 Angekündigt z. B. u. a. in Hann. Anzeigen 14. März 1757, 21. Stück; 10. Dezember 1762, 99. Stück; 7. September 1772, 72. Stück; 1. April 1774, 26. Stück; 25. Februar 1780, 16. Stück; 28. Februar 1780, 17. Stück; 10. Februar 1783, 12. Stück.

1179 Hann. Anzeigen 6. April 1764, 28. Stück.

1180 Hann. Anzeigen 17. April 1772, 31. Stück; 25. März 1774, 24. Stück; 28. März 1774, 25. Stück; 10. April 1775, 29. Stück; 1. April 1775, 27. Stück; 25. Februar 1780, 16. Stück; 19. März 1781, 22. Stück.

1181 Vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 288–293; zu den einzelnen Oratorien vgl. u. a. Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion. Teil 1*, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1) (= Massenkeil Oratorium).

1182 Vgl. Hann. Anzeigen 17. April 1775, 31. Stück; 27. April 1781, 34. Stück; 18. April 1783, 31. Stück.

an die »Milde eines jeden Wohlthätigen, inwiefern er sich dieser Gelegenheit zu einem größern Beitrag ein so gemeinnütziges und vortreffliches Institut zu fördern, bedienen will«¹¹⁸³ appelliert wurde. Neben den Eintrittspreisen hoffte man demnach auch auf zusätzliche Spenden. Bei den Aufführungen kamen zwischen 50 und 95 Rt. zusammen,¹¹⁸⁴ die den Armen – beispielsweise dem Werkhaus – übergeben wurden.

Näher untersuchen wollen wir exemplarisch die Benefiz »auf London-Schenke von dem königlichen Orchestre«¹¹⁸⁵ Anfang April 1775, bei der Händels *Messias* gegeben wurde und der Eintritt einen fl. kosten sollte. Eine Woche später erfahren wir, es wurden »145 Billets ausgegeben, und dafür eingenommen 96 Rthl. 24 mgr. Die nothwendigen Kosten haben 46s. 24 mgr. betragen. Von den übriggebliebenen 50 Rthl. sind 25 Rthl. 12 mgr. unter Hausarme vertheilt, und 24 Rthl. 24 mgr. dem hiesigen Armen-Collegio [...] überliefert.«¹¹⁸⁶ 96 Rt. 24 Mgr. entsprachen genau 145 fl., d. h. es gab weder zusätzliche Spenden oder weitere ausgegebene Billets, wenn wir den Annoncen glauben wollen. Ob das Mitbringen von Damen – ähnlich wie in Edinburgh¹¹⁸⁷ – in einem Billet inkludiert war, also das Publikum aus mehr als 145 Personen bestand, oder ob die 145 Billets an Angehörige beiderlei Geschlechts verkauft wurden, können wir anhand dieser Inserate nicht mit Sicherheit feststellen.

Dafür ziehen wir eine Anzeige aus dem Jahr 1778 hinzu, die uns vielleicht helfen kann, etwas mehr Licht ins Dunkel zu bringen. Aus dieser Annonce bezüglich der Subskription der immer samstags stattfindenden Winterkonzertreihe geht hervor, dass die Herren ein Billett erwarben und die dazu gehörenden Damen für ihre Billetts nicht separat zahlen mussten: »Jeder Subscribent erhält für sich Ein Subscriptions-Billet und für seine Familie für eben den Preis so viel dergleichen Billets als erwachsene Dames ihm zugehören.«¹¹⁸⁸ Übertragen wir diese Praxis auf das Benefizkonzert von 1775, so könnten wir im ersten Moment den Schluss ziehen, dass auch bei dem Benefizkonzert die Damen kostenlos mitkommen durften, also nicht 145 Personen, sondern vielleicht sogar bis zu 300 Personen anwesend waren. Leider gibt es bei genauerer Betrachtung doch

1183 Hann. Anzeigen 19. März 1781, 22. Stück.

1184 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 17. April 1775, 31. Stück; 27. April 1781, 34. Stück.

1185 Hann. Anzeigen 10. April 1775, 29. Stück.

1186 Hann. Anzeigen 17. April 1775, 31. Stück; zum Geldwert vgl. u. a. S. 245f.

1187 Vgl. dazu in dieser Studie u. a. S. 147, 149.

1188 Hann. Anzeigen 21. September 1778, 76. Stück.

einen Widerspruch, da laut der 1778er-Anzeige auch Damen ein – wenn auch kostenloses – Billett erhielten, die Anzahl der ausgegebenen Billets 1775 aber mit der eingenommenen Summe übereinstimmt. Wir müssten demnach davon ausgehen, dass 145 Personen gezahlt und ein Billett erhalten haben. Welchen Geschlechts sie waren, können wir wieder nicht mit Sicherheit sagen, da es sich bei der Benefiz theoretisch auch um eine reine Männerveranstaltung gehandelt haben könnte. Ob die Damen vielleicht doch – anders als bei der Winterkonzertreihe – als Begleitung der Herren ohne Billett teilnehmen konnten, ließe sich nur über zusätzliche Informationen etwa über die Größe des Saals in der Londonschenke ermitteln.¹¹⁸⁹ Diese können wir nicht ergänzen, da der einzige erhaltene Plan vom Inneren des Gasthauses aus dem Jahr 1823 stammt, kurz bevor es in ein »Armen- und Waisenhaus«¹¹⁹⁰ verwandelt wurde; weder die genaue Lage noch die Größe des Konzertsaaes lässt sich darin ausmachen.¹¹⁹¹ Immerhin können wir nach diesen Gedankenspielen sagen, dass der Saal der Londonschenke mindestens 145 Personen plus den auftretenden Musikern Platz geboten haben muss, was uns wiederum im Hinblick auf andere Konzertveranstaltungen hilfreich erscheint.

Beispiel 4 – Konzertreihen

Allgemeines

Neben den Konzerten reisender Musiker*innen und den Benefizkonzerten dominierten in Hannover laut *Anzeigen* insbesondere mehrere Arten von Veranstaltungszyklen die ›Konzertlandschaft‹ (siehe Tabelle 5): Oratorienreihen bzw. »geistliche Concerte«¹¹⁹² (1776–78,¹¹⁹³ 1780/81,¹¹⁹⁴ 1784,¹¹⁹⁵ 1789¹¹⁹⁶),

1189 Auch anhand der anderen Konzertsorte, d. h. in den 1750er und 1760er Jahren Raackes Konzertsaal und ab 1780 der von Johann Georg Taentzel umgebaute Redoutensaal im Ballhof, sind für andere Benefizkonzerte allerdings leider keine weiteren Rückschlüsse möglich.

1190 Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 648.

1191 Vgl. D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 145a–f sowie Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 648.

1192 Hann. Anzeigen 22. Dezember 1777, 102. Stück.

1193 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 19. Februar 1776, 15. Stück; 22. Dezember 1777, 102. Stück, oder 30. März 1778, 26. Stück.

1194 Hann. Anzeigen 1. Dezember 1780, 96. Stück.

1195 Hann. Anzeigen 20. Februar 1784, 15. Stück.

1196 Hann. Anzeigen 20. Februar 1789, 15. Stück.

›Hofkapellen-Reihen‹ (spätestens ab 1778¹¹⁹⁷), Amateurreihen (1759 und davor, 1763–65;¹¹⁹⁸ 1776–79,¹¹⁹⁹ ab 1781¹²⁰⁰) sowie professionell von Gastronomen ausgerichtete Reihen – im Kaffeehaus Büschs (1764/65,¹²⁰¹ 1766–68¹²⁰²) oder im Gartenlokal ›Vauxhall‹ (1769–1775) –, mit denen vermutlich die Lokale attraktiver werden sollten (vgl. Tabelle 5).¹²⁰³ Bis auf die Gartenkonzerte, die wetterabhängig jeden Sonntag Abend zwischen Pfingsten oder Juni und September angeboten wurden,¹²⁰⁴ fanden die Reihen entweder zwischen Martini (11. November) und Ostern oder zwischen Weihnachten und Ostern statt.

1197 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 2. November 1778, 88. Stück; 2. Juni 1780, 44. Stück; 3. November 1780, 88. Stück; 8. Oktober 1781, 81. Stück; 8. November 1782, 89. Stück; 28. August 1786, 69. Stück; 4. Dezember 1786, 97. Stück.

1198 Hann. Anzeigen 7. Oktober 1763 und 80. Stück, 1. Oktober 1764, 79. Stück; 1763 ist die Rede von »das bekante Collegium musicum« (Hann. Anzeigen 7. Oktober 1763), weshalb sich die Frage stellt, ob nicht die für die Saison 1759/60 nachweisbare Reihe bis 1763 weiter bestand oder ob es sich um eine der anderen Amateurreihen handelte, die im Jahr 1759 (Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück) angedeutet wurden: »Als verschiedene Musicverständige, welche aus dieser Kunst kein Gewerbe machen, sondern solche nur zum Vergnügen theils erlernt haben, theils auch noch sich darin unterrichten lassen, sehr wünschen, daß an einem dritten Orte ein vollstimmiges Exercitium musicum zu ihrem mehrerem Unterricht und ferneren Uebung errichtet werden mögte«.

1199 Eine Anzeige für diese Reihe findet sich in Hann. Anzeigen 7. November 1777, 89. Stück sowie 21. September 1778, 76. Stück; einziger Beleg für die vorherige Existenz ist die Wortwahl – »das gewöhnliche Winter-Concert« – des 1777er Inserats (Hann. Anzeigen 7. November 1777, 89. Stück): Die Reihe war also ›üblich‹ geworden, hatte demnach mindestens 1776/77 schon stattgefunden.

1200 Hann. Anzeigen 9. November 1781, 90. Stück sowie 16. November 1781, 92. Stück, wo die Rede vom »sonntäglichen musikalischen Clubb auf der Londonschenke« ist.

1201 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1202 Hann. Anzeigen 26. Dezember 1766, 103. Stück sowie 25. Dezember 1767, 103. Stück.

1203 Bei den diesbezüglichen Ausführungen von Fischer und Sievers fehlen die Quellenangaben, bei Fischer decken sie sich nur bedingt mit den Befunden in den *Hannoverschen Anzeigen* und Sievers erweckt den Anschein, sämtliche Konzertreihen zu erfassen, obwohl seine Darstellungen auch einige Lücken aufweisen; vgl. Fischer Hannover, S. 56–59, sowie Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 289–292, 296 und ebd., Bd. II, S. 15ff.

1204 Vgl. u. a. Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück; 1. Juni 1770, 44. Stück; in den Jahren 1771 bis 1775 schaltete der Wirt Angeau für jeden Sonntag eine entsprechende Annonce, z. B. 28. Juni 1771, 51. Stück oder 8. Juli 1774, 54. Stück.

Tabelle 5 Veranstaltungsreihen – ›Concerte‹ – in Hannover zwischen etwa 1758 und der Saison 1789/90¹²⁰⁵

Jahr	Amateurreihe	Prof. Reihe
vor 1759	Exer. mus.?	
1759/60	Raacke (Exer. mus.)	
1760/61	Exer. mus.?	
1761/62	Exer. mus.?	
1762/63	›Exerc.‹ bzw. ›coll. mus.‹?	
1763/64	›Wappen‹ (›coll. mus.‹)	
1764/65	Raacke (›coll. mus.‹)	Büsch (Virtuoson Concert)
1765/66		Büsch (Virtuoson Concert)?
1766/67		Büsch (Virtuoson Concert)
1767/68		Büsch
1768/69		Ballhof
1769		›Vauxhall‹
1770		›Vauxhall‹

1205 Die Tabelle basiert auf den Hann. Anzeigen der Jahrgänge 1750 bis 1789, im Folgenden wird als Nachweis jeder Reihe eine exemplarische Anzeige genannt: Hann. Anzeigen 21. Dezember, 102. Stück 1759; 7. Oktober, 80. Stück 1763; 1. Oktober, 79. Stück 1764; 9. November, 90. Stück 1764; 26. Dezember, 103. Stück 1766; 13. Februar, 13. Stück 1767; 25. Dezember, 103. Stück 1767; 26. Dezember, 104. Stück 1768; 16. Juni, 48. Stück 1769; 1. Juni, 44. Stück 1770; 20. Mai, 40. Stück 1771; (5.)/12. Juni, 47. Stück 1772; 28. Mai, 43. Stück 1773; 20. Mai, 40. Stück 1774; 5. Juni, 45. Stück 1775; 19. Februar, 15. Stück 1776; 7. Juni, 46. Stück 1776; 30. Mai, 43. Stück 1777; 7. November, 89. Stück 1777; 22. Dezember, 102. Stück 1777; 13. März, 21. Stück 1778; 6. März, 19. Stück 1778; 5. Juni, 45. Stück 1778; 21. September, 76. Stück 1778; 25. Dezember, 103. Stück 1778; 18. Januar, 6. Stück 1779; 21. Mai, 41. Stück 1779; 1. November, 88. Stück 1779; 3. Januar, 1. Stück 1780; 2. Juni, 44. Stück 1780; 2. Juni, 44. Stück 1780; 1. Dezember, 96. Stück 1780; 1. Januar, 1. Stück 1781; 12. Januar, 4. Stück 1781; 25. Mai, 42. Stück 1781; 8. Oktober, 81. Stück 1781; 11. Februar, 12. Stück 1782; 21. Juni, 49. Stück 1782; 17. Januar 1783, 5. Stück; 21. Juli 1783; 58. Stück; 10. November, 90. Stück; 15. Dezember 1783, 100. Stück; 20. Februar 1784, 15. Stück; 29. März 1784, 26. Stück; 23. August 1784, 68. Stück; 7. Januar 1785, 2. Stück; 31. Oktober 1785; 87. Stück; 27. März 1786, 25. Stück; 31. März 1786, 26. Stück; 28. August, 69. Stück; 5. Januar 1787, 2. Stück; 5. Januar 1789, 2. Stück; 23. Januar 1789, 7. Stück; 27. Februar 1789, 17. Stück; ab 1778, nach dem Betreiberwechsel, findet die ›Vauxhall‹-Reihe mit wesentlich weniger Konzerten statt.

Tabelle 5 Fortsetzung

Jahr	Amateurreihe	Prof. Reihe
1771		›Vauxhall«
1772		›Vauxhall«
1773		›Vauxhall«
1774		›Vauxhall«
1775	Ballhof Hofkapelle ¹²⁰⁶	›Vauxhall«
1776/77	›London« Musikgesell. (?) / Ballhof Hofkapelle	›London« Musikgesell. (?) / Ballhof Hofkapelle ¹²⁰⁷
1777/78	›London« Musikgesell.	›London« geistl. Concerte / ›Vauxhall«
1778/79	›London« Musikgesell.	›London« hiesiges Orch. / ›Vauxhall«
1779/80	Ballhof Musikgesell.	›Vauxhall«
1780/81		Ballhof Hofkapelle & Oratorien / ›Vauxhall«
1781/82	›London« Musikgesell.	Ballhof Hofkapelle / ›Vauxhall«
ab 1782	›London« Musikgesell.	Ballhof Hofkapelle
1789	›Remy« ¹²⁰⁸ ›coll. mus.« mit Hofkapelle	Ballhof

In diesen Reihen spielten Ensembles unterschiedlicher Art, von reinen Streichorchestern mit geringer Bläserbesetzung über solche »mit türkischer Musik«¹²⁰⁹ oder mit verschiedenen Solist*innen bis hin zu Chor-Orchester-Konstellationen mit Gesangssolist*innen, wie wir – da die Beteiligten en detail nicht genannt werden – nur orientierungshalber über das Repertoire rückschließen können: Etwa kann bei der Aufführung eines Oratoriums – wie z. B. Carl Heinrich Grauns Passionsmusik *Der Tod Jesu* im Rahmen der Fastenkonzertreihe am 14. März 1776 in der Londonschenke¹²¹⁰ oder Georg Friedrich Händels *Messias*¹²¹¹ an Gründonnerstag 1774 (31. März 1774) ebenfalls in der Londonschenke¹²¹² – wahrscheinlich von der Beteiligung eines Orchesters mit Streichern, Basso continuo, Holzbläsern, Hörnern, Trompeten und Pauken, eines vier- bis fünfstimmigen Chores sowie von vier bis fünf Solist*innen ausgegangen werden.

1206 Fischer Hannover, S. 56.

1207 Fischer Hannover, S. 56.

1208 Gemeint ist das Lokal von Etienne Remy in der Beckerstraße; vgl. Hoerner Markt-
wesen, S. 123, 158.

1209 Hann. Anzeigen 17. Januar 1780, 5. Stück; ebenfalls am 7. April 1780. 28. Stück.

1210 Hann. Anzeigen 11. März 1776, 21. Stück.

1211 Das Oratorium wurde in deutscher Sprache aufgeführt und mit dem deutschen Titel
beworben, weshalb dieser hier zur Anwendung kommt, auch wenn das Stück heute
üblicherweise *Messiah* (HWV 56) genannt wird.

1212 Hann. Anzeigen 25. und 18. März sowie 1. April 1774, 24.–26. Stück.

Inwieweit es sich bei diesen Orchestern um das Hoforchester, um ein Amateuorchester oder um eines, das aus ›professionellen‹ und ›amateurhaften‹ Musikern bestand, handelte, wird erst ab 1772 für einige Konzerte nachvollziehbar, wenn in den *Anzeigen* explizit auf das »K. Orchester«¹²¹³ hingewiesen wird. Eine Beteiligung der Hofkapelle könnte außerdem vorgelegen haben, wenn einer der Hofmusiker – 1772 und 1773 der Konzertmeister Jean Baptiste Vezin – organisatorisch involviert war,¹²¹⁴ in diesen Fällen würde das Orchester vermutlich aus rund 20 Hofmusikern plus einigen Militärmusikern an Blasinstrumenten bestanden haben.¹²¹⁵ Weder anhand der *Anzeigen* noch anhand anderer Quellen, wie dem erhaltenen Teil der Hofakten, ist nachweisbar, inwieweit die Hofmusiker identisch waren mit »einer Gesellschaft Virtuosen«,¹²¹⁶ die zwischen 1764 und 1768 »in dem Büschischen Caffeehause auf der Osterstrasse, diesen ganzen Winter über, des Sonntagsabends von 6 bis 8 Uhr von Concert [hielten]«,¹²¹⁷

Ebenso wenig lässt sich feststellen, wer die Mitglieder des ›exercitium musicum‹ von 1759/60,¹²¹⁸ der verschiedenen ›collegia musica‹ von 1763 bis 1765¹²¹⁹ oder der »Concertgesellschaft der Musikliebhaber«¹²²⁰ bzw. des »musicalischen Clubb«¹²²¹ 1776 bis 1783¹²²² waren. Bereits während des Siebenjährigen Krieges, und zwar spätestens ab 1758, unternahmen anonym bleibende ›Musikliebhaber‹ in Hannover den Schritt, mehr als nur gelegentliche private musikalische Treffen zu organisieren und durchzuführen.¹²²³ In dem Moment, wo sie an die

1213 Hann. Anzeigen 17. April 1772, 31. Stück.

1214 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 7. September 1772, 37. Stück: »Am Sonnabend, den 12ten dieses, Abends um 6 Uhr werden sämmtliche K Hofmusici, zum Besten einer Witwe, auf der Londonschenke ein Concert geben. Man ersucht die Musikliebhaber ein von ihnen selbst zu bestimmendes Douceur dem Concertmeister Vezin einhändigen zu lassen.«

1215 Vgl. S. 186–193; wenn dem so wäre, könnten wir diese Konzerte vielleicht sogar in einen übergeordneten Kontext einordnen, den Erich Reimer als »Die Öffnung des Hofkonzerts« beschrieben hat; vgl. Reimer Hofmusik, S. 146–150.

1216 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1217 Ebd.

1218 Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

1219 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 7. Oktober 1763, 80. Stück.

1220 Hann. Anzeigen 27. März 1778, 25. Stück.

1221 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 16. November 1781, 92. Stück.

1222 Vgl. Tabelle 5.

1223 Wir denken hier beispielsweise an die im ›Privaten‹ stattfindenden Quartettabende, wie sie beispielsweise Caroline Herschel in ihrer ersten Autobiographie im Zusammenhang mit den Beschäftigungen ihres Vaters beschreibt (S. I 40), in Hoskin Autobiographies, S. 32.

Öffentlichkeit traten, können wir ihre Motivation sogar teilweise nachzeichnen, so gaben sie beispielsweise in den *Anzeigen* 1759 »zu ihrem mehrerem Unterricht und ferneren Uebung«¹²²⁴ an. Anhand weiterer Quellen wissen wir außerdem, dass kurz zuvor ein wichtiges Unterhaltsangebot für bestimmte gesellschaftliche Kreise der Stadt weggefallen war: Als Reaktion auf die französische Belagerung 1757, während derer die vom Hofe bezahlten französischen Komödianten gezwungen worden waren, für die Besatzer auf Kosten des hannoverschen Kurfürsten und englischen Königs zu spielen, hatte Georg II. die gesamte Truppe im Dezember 1757 entlassen.¹²²⁵ Inwieweit dieses Zusammenfallen von Ereignissen zufällig geschah oder tatsächlich miteinander in Zusammenhang stand, können wir auf Grund fehlender eindeutiger Quellen nicht mehr feststellen – Subskriptions- oder Teilnahmelisten für das ›exercitium musicum‹ haben sich ebenso wenig erhalten wie weitere Informationen dazu oder Hinweise auf die anderen beiden Vereinigungen dieser Art, die offenbar während des gleichen Zeitraums stattfanden.¹²²⁶

Das Inserat ist jedoch der erste Beleg für die in der Stadt Hannover existierende kulturelle Praxis, dass Amateure ihr eigenes Musizieren organisierten, öffentlich machten und zur Partizipation daran in den *Anzeigen* aufriefen. Kai Hünemörders Feststellung, »dass das *Hannoversche Magazin* nicht einfach auf ein existierendes Publikum traf, sondern an der Erschaffung dieser Öffentlichkeit erst mit-half«,¹²²⁷ können wir auf das musikalische Leben in der Stadt insofern übertragen, als dass auch dabei neue Formen einer Öffentlichkeit geschaffen wurden, für die die Bekanntmachung in den *Hannoverschen Anzeigen* eine wichtige Rolle spielten. Dieser neue Teil des Musiklebens existierte parallel zu den sogenannten professionellen Veranstaltungen, die Ereignisse wurden sogar offenbar miteinander abgestimmt, damit es nicht zu Kollisionen kam und die hannoversche Bevölkerung

1224 Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

1225 Vgl. Vorkamp Hoftheater, S. 159f. sowie in dieser Studie S. 195, 218f.

1226 Vgl. Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück: »Als verschiedene Musicverständige, welche aus dieser Kunst kein Gewerbe machen, [...] sehr wünschen, daß an einem dritten Orte ein vollstimmiges Exercitium musicum zu ihrem mehrerem Unterricht und ferneren Uebung errichtet werden mögte [...]«.

1227 Kai F. Hünemörder, *Die Celler Landwirtscha gesellscha und das Hannoverische Magazin: Schnittstellen der ökonomischen Au lärung in Kurhannover (1750–1789)*, in: *Landscha en agrarisch-ökonomischen Wissens: Strategien innovativer Ressourcennutzung in Zeitschri en und Sozietäten des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Marcus Popplow, Münster 2010, S. 237–259; 253.

sich nicht für ein Angebot entscheiden musste. So sollte beispielsweise »das ordinaire Colligium Musicum«¹²²⁸ in der Saison 1764/65 zunächst wöchentlich am Sonntag zusammenkommen,¹²²⁹ da zu dieser Zeit jedoch für die Wintersaison »in dem Büschischen Caffeehause auf der Osterstraße, diesen ganzen Winter über, des Sonntagsabends von 6 bis 8 Uhr von einer Gesellschaft Virtuosen Concert gehalten«¹²³⁰ wurde, verschob man die Treffen auf Samstag.¹²³¹

Gingen wir von ähnlichen Verhältnissen wie in Edinburgh aus, so wäre zu vermuten, dass sich in diesen Vereinigungen vor allem Beamte und gebildete (männliche) Angehörige der ›hübschen Familien‹¹²³² und der höheren gesellschaftlichen Kreise zusammenschlossen,¹²³³ um miteinander zu musizieren und Musik zu rezipieren. Zumindest für das ›exercitium musicum‹ von 1759 und das ›collegium musicum‹ von 1764/65 legt die Lesart jeweils einer Annonce nahe, dass einer der Hofmusiker, Heinrich Raacke, organisatorisch, pädagogisch und künstlerisch – vielleicht ähnlich wie Georg Philipp Telemann¹²³⁴ – involviert war: Die Inserierenden bewarben ihre Veranstaltung u. a. damit, dass »für einen Anführer, und für einen hinlänglichen Vorrath von allen Arten der ausgesuchten Music von den besten Componisten gesorget«¹²³⁵ sei und dass »die fernern billigen Conditiones

1228 Hann. Anzeigen 1. Oktober 1764, 79. Stück.

1229 Vgl. Hann. Anzeigen 1. Oktober 1764, 79. Stück bzw. 12. Oktober 1764, 82. Stück.

1230 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1231 Auf eine genauere Kontextualisierung dieser Annoncen verzichten wir an dieser Stelle und verweisen dazu auf die zweite hannoversche Geschichte, die wir um genau diese Zusammenhänge herum aufgebaut haben. Weitere Beispiele sind die für jeweils unterschiedliche Wochentage angesetzten Reihen ab der Saison 1776/77, vgl. Tabelle 5.

1232 Vgl. dazu Lampe *Aristokratie*, Bd. 1, S. 240f.; Oberschelp *Niedersachsen*, Bd. 1, S. 269ff. sowie in dieser Studie Fußnote 818.

1233 Vgl. zur hannoverschen Gesellschaft die übersichtliche Darstellung von Oberschelp *Niedersachsen*, Bd. 1, S. 257–281.

1234 Vgl. u. a. Finscher *Telemann*; Roman Fischer, *Bürgerliches und patrizisches Musikleben in Frankfurt zur Zeit Telemanns*, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium, Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, im Auftr. der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. von Peter Cahn, Mainz u. a. 2000 (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 35), S. 13–25; Albert Richard Mohr, *Musikleben in Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Musikgeschichte vom 11. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1976, S. 56–64; Israël Chronik; Daniel Ortuño-Stühling, *Musik als soziales Ereignis: Zur Identitätskonstruktion in freien Reichsstädten des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Georg Philipp Telemanns Einweihungsmusik für die ›neue große St. Michaeliskirche‹ (Hamburg 1762)*, in: *Die Musikforschung* 66/4 (2013), S. 339–361.

1235 Hann. Anzeigen 21. Dezember 1759, 102. Stück.

zu erfahren bey dem Hof-Musico Raken«¹²³⁶ seien. Nicht ausschließen können wir andere Möglichkeiten, dass Raacke lediglich als Vermittler und Vermieter seines Konzertsaals auftrat und sich mit der Weitergabe der Informationen ein Zubrot verdiente – und da es in den hannoverschen Archiven keine weiteren Quellen gibt, verbleibt die Geschichte im Spekulativen.¹²³⁷

Anhand der *Hannoverschen Anzeigen* sind wir zu der Überzeugung gekommen, dass für den gesamten Untersuchungszeitraum nicht ›hierarchisch‹ zwischen amateurhaften und professionellen Konzertreihen unterschieden wurde, sondern dass die Verbreitung von Informationen über beide Arten von Veranstaltungen auf die gleiche Art und Weise geschah und auf diese für unsere heutige Musikwelt so entscheidende Differenzierung häufig gar nicht hingewiesen wurde. Die Reihen fanden auch an den gleichen Orten statt, wie wir an zwei kurzen Exempeln zeigen wollen.

1. Zum Haus des Hofmusikers Heinrich Raacke in der Osterstr. – Nr. 16¹²³⁸ – gingen Interessierte gleichermaßen, um eines der dortigen Konzerte – für Wohltätigkeitszwecke¹²³⁹ und von durchreisenden Musiker*innen¹²⁴⁰ – zu besuchen oder um dem ›exercitium‹ bzw. ›collegium musicum‹ beizuwohnen. Ein Blick in ergänzende Quellen zeigt uns ferner, dass Raacke seinen Saal ab Ostern 1760 für die Aktivitäten des Hoforchesters an den Hof

1236 Ebd.

1237 An dieser Stelle verweisen wir auf die ersten beiden hannoverschen Geschichten, die sich explizit um diesen Bereich der Musikgeschichte Hannovers drehen.

1238 Die Hausnummer lässt sich lediglich anhand anderer Quellen – D-HVsta AAA Nr. 5, S. 1v – belegen, genaue Ortsbeschreibungen oder auch nur die Hausnummer werden in keiner Anzeige gegeben, offenbar gehörten derartige Informationen zu den allgemeinen Ortskenntnissen oder wurden mündlich weitergegeben. Ob zusätzlich auf anderen Wegen etwa durch Flugblätter erworben wurde, ist nicht nachweisbar. Vgl. dazu auch Geschichte 1, S. 181f.

1239 Die Mehrzahl der Konzerte in Raackes Konzertsaal wurde als Benefiz für Witwen veranstaltet – so am 16. März 1757 (Hann. Anzeigen 14. März 1757, 21. Stück), am 11. März 1761 (Hann. Anzeigen 9. März 1761, 20. Stück), am 2. Februar und 11. Dezember 1762 (Hann. Anzeigen 29. Januar 1762, 9. Stück, 1. Februar 1762, 10. Stück sowie 10. Dezember 1762, 99. Stück).

1240 Angekündigte Konzerte in Raackes Saal gab es am 11. Dezember 1755 (Hann. Anzeigen 8. Dezember 1755, 98. Stück), am 24. Juli 1756 (Hann. Anzeigen 23. Juli 1756, 59. Stück), am 4. April 1763 (Hann. Anzeigen 1. April 1763, 26. Stück), am 13. März 1764 (Hann. Anzeigen 12. März 1764, 21. Stück), am 18. November 1766 (Hann. Anzeigen 17. November 1766, 62. Stück) und am 20. Juli 1767 (Hann. Anzeigen 20. Juli 1767, 58. Stück).

vermietete¹²⁴¹ und ihn auf diese kreative Weise vielfältig zu einer zusätzlichen Einnahmequelle machte, die ihm außerdem einen anderen Zugang zu bestimmten gesellschaftlichen Kreisen eröffnete.¹²⁴²

2. Im Saal der Londonschenke wurden in der zweiten Hälfte der 1770er Jahre pro Saison zwei Konzertreihen an unterschiedlichen Wochentagen veranstaltet, von denen eine jeweils von einer »Concertgesellschaft der Musikliebhaber«¹²⁴³ organisiert wurde, während in die andere vermutlich die Hofkapelle involviert war. Die »Concerte« waren so beliebt, dass in den *Anzeigen* ein Vorschlag zur Verkehrsführung veröffentlicht wurde:

Man bittet gehorsamst, den Kutschern anzubefehlen, daß sie des Abends beym Abholen ihrer Herrschaften, die neue und lange Straße von Seiten des Leinthores und des Neustädter Marktes herauffahren, und über die Londonschener Brücke in die Altstadt, so wie durch die Bockstraße in die Neustadt zurückfahren. Es wird dies vielleicht in kleiner Umweg für einige seyn, welcher aber doch von keiner großen Wichtigkeit seyn kann, da man dadurch sich selbst den Aufenthalt erspart und alle diejenigen Unbequemlichkeiten vermeidet, welche durch das unordentliche Fahren der Kutschen in den beyden ziemlich engen Straßen entstehen würden.¹²⁴⁴

Daraus können wir auch schließen, dass ein nicht unerheblicher Teil des Publikums höheren Kreisen der Gesellschaft angehörte, die sich ebensolche Transportmittel leisten konnten.¹²⁴⁵ Das gleiche Prinzip setzt sich Ende der 1770er und in den 1780er Jahren fort, als die »Concerte« zunehmend in den Redoutensaal des Ballhofs verlagert wurden.

1241 Vgl. die Kammerrechnungen 1760/1761, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 286, fol. 327: »Dem Hoff-Musico Rake, nach Maasgabe angelegter Assignment vom 5. Julii 1760., an Mieth-Geldern, wegen des in seinem Hause, zu denen Wöchentlichen Music-Proben, hergegebenen Saals, die vorhin solchenwegen bezahlte, und von Ostern 1760. bis Ostern 1761. zum ersten mahl anzurechnende 24 [Reichstaler]«; vgl. auch S. 180–183.

1242 Vgl. auch S. I 40 in Caroline Herschels erster Autobiographie in Hoskin Autobiographies, S. 33: »Public concerts were at that time given by the gentlemen of the Court Orchestra, at a room built for that purpose by Mr Rake at that time the first Violin.« Caroline Herschel erwähnt dies im Kontext eines Konzertes im Oktober oder November 1760, bei dem ihr vierjähriger Bruder Dietrich als besondere Attraktion auf der Violine spielte; vgl. zur Quellenkritik und Glaubwürdigkeit ihrer Verfasserin Fußnoten 663 und 753.

1243 Hann. Anzeigen 27. März 1778, 25. Stück.

1244 Hann. Anzeigen 26. Februar 1776, 17. Stück.

1245 Vgl. dazu die Erinnerungen Patje Hannover Residenz-Stadt, S. 153; siehe in dieser Studie auch Fußnote 970.

Musik bei Konzertreihen

Nachdem wir auf den vergangenen Seiten unsere Hauptquelle nahezu für sich haben ›sprechen‹ lassen, wollen wir im Zuge unserer nun folgenden Ausführungen zu der Frage, welche Musik in diesen Konzertreihen gespielt wurde, zu unserem nächsten Beispiel kommen. Ähnlich wie bei den Solo-, Duo- oder Trio-Konzerten durchreisender Musiker*innen, zu denen gerade in den ersten Jahrgängen des hannoverschen Intelligenzblattes wenig detaillierte Informationen mitgeteilt wurden,¹²⁴⁶ finden wir auch zu den ersten 25 Jahren unseres Untersuchungsraumes keine Hinweise auf das Repertoire, das bei den verschiedenen Konzertreihen gespielt wurde. Erst ab Mitte der 1770er Jahre geht man in Hannover dazu über, in den Inseraten auch auf Kompositionen hinzuweisen.

Die meisten dieser Stücke können wir im weitesten Sinne zu den Gattungen Oratorium, Passion oder Kirchenkantate zählen, wie allein ein kurzer Blick in die Liste bei Sievers verdeutlicht.¹²⁴⁷ Beginnend mit Gelegenheitsaufführungen in den 1760er Jahren und in den 1770er Jahren mit Benefizkonzerten des königlichen Orchesters sowie eines nicht näher bezeichneten Ensembles – »einer recht guten Besetzung«¹²⁴⁸ –, die am 18. April 1772, am 9. April 1773, am 29. und 31. März 1774 sowie am 13. April 1775 Carl Heinrich Graus Passion *Der Tod Jesu*, Georg Friedrich Händels *Der Messias* und »[e]in hier noch nie gehörtes Passions-Oratorium, von der Composition des berühmten Hasse,«¹²⁴⁹ aufgeführt wurden,¹²⁵⁰ setzte spätestens ab 1776 ein wahres Oratorien-Fieber ein. Seinen Höhepunkt hatte es in den Jahren 1776 bis 1782, aber auch danach wurden pro Jahr mindestens drei Stücke aufgeführt. Den Kern des Repertoires bildeten folgende Oratorien:

1246 Vgl. Beispiel 2 in dieser Geschichte, ab S. 287.

1247 Vgl. Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 289–294; die Angaben sind nicht ganz korrekt, wie ein Abgleich mit den Ankündigungen in den *Hannoverschen Anzeigen* zeigt.

1248 Hann. Anzeigen 25. März 1774, 24. Stück.

1249 Ebd.

1250 Vgl. Hann. Anzeigen 17. April 1772, 31. Stück; 9. April 1773, 29. Stück; 25. März 1774, 24. Stück; 10. April 1775, 29. Stück.

- Georg Friedrich Händel – *Der Messias* (HWV 56; 1742) und *Alexanders Fest* (HWV 75; 1736)¹²⁵¹
- Johann Heinrich Rolle – vor allem *Abraham auf Moria* (1776; Druck 1777/1781/1785) und die ersten beiden seiner Passionsmusiken
- Carl Heinrich Graun – *Der Tod Jesu* (1755; Druck 1760)
- Carl Ditters von Dittersdorf – *La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther* (1773) und *David und Jonathan (Il Davide nella valle di Terebintho)*; 1771)

Generell orientierte man sich in Hannover – vergleichbar mit den Programmen der durchreisenden Musiker*innen – an der ›Mode‹ der Zeit und spielte neben diesen höchst aktuellen Stücken auch Kompositionen von Carl Philipp Emanuel Bach und Gottfried August Homilius sowie das *Stabat mater* (1736) von Giovanni Battista Pergolesi. Wie beliebt die Aufführungen gerade in wirtschaftlich besser gestellten Kreisen waren, wird im Jahr 1776 allein an den Hinweisen zur Verkehrsführung deutlich, die wir schon erwähnt haben.¹²⁵²

Als Veranstalter treten neben dem Hoforchester bzw. seinen Mitgliedern und den erwähnten Amateurvereinigungen auch Kirchenmusiker, etwa der Altstädter Kantor Johann Christian Winter,¹²⁵³ und Angehörige gebildeter Kreise – ›literati‹ – in Hannover wie Johann Christian Fröbing auf. Nach seinem Studium in Göttingen war letzterer ab 1776 Konrektor an der Neustädter Schule Hannover, wurde später Prediger und engagierte sich im Bereich der »moralischen Bildung des sogenannten Volks«,¹²⁵⁴ indem er ab den 1780er Jahren regelmäßig im Sinne der sogenannten ›Volksaufklärung‹ gehaltene Texte publizierte.¹²⁵⁵ Ende

1251 Zu den in Hannover verwendeten anscheinend deutschen Fassungen der beiden Stücke haben wir für den gesamten Zeitraum nichts Näheres ermitteln können.

1252 Hann. Anzeigen 26. Februar 1776, 17. Stück.

1253 Vgl. zum biographischen Hintergrund den Artikeleintrag in Johannes Georgius Meusel, *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schri - steller*, 8 Bde., Lemgo 51800, Bd. 8, S. 553.

1254 Samuel Baur, *Charakteristik der Erziehungsschri steller Deutschlands. Ein Handbuch für Erzieher*, Leipzig 1790 (= Baur Erziehungsschriftsteller), S. 119.

1255 Von Fröbing erschienen u. a. *Beyträge zu einer Bibliothek fürs Volk* (ab 1783), eine Monatsschrift *Der Volkslehrer* (ab 1787), ein Lesebuch *Die Bürgerschule* (1788), verschiedene Gedichte (Leipzig 1791), ein *Gesangbuch für den häuslichen Gottesdienst* (Hannover 1797) sowie *Gesänge für Kinder* (Hannover 1799) und Lieder; vgl. dazu neben Baur Erziehungsschriftsteller, S. 119 auch Immanuel Löffler, *Nachrichten von Liederdichtern des Gesangbuchs für die protestantische Gesamtgemeinde des Königreichs Baiern*, Sulzbach 1819, S. 49.

Dezember 1780 und in der ersten Jahreshälfte 1781 veranstaltete Fröbing eine Aufführungsreihe mit sechs Oratorien bzw. Kantaten,¹²⁵⁶ die das Angebot der Winterkonzerte der Hofkapelle, in dem ebenfalls Oratorien erklangen, ergänzten. Im Phänomen der Oratorienaufführungen zeigt sich, wie weite Kreise der hannoverschen Bevölkerung reges Interesse an musikalischen Veranstaltungen pflegten. Es handelte sich nicht um ein aus kirchlichen Strukturen gewachsenes Phänomen wie an Orten wie Magdeburg oder Leipzig, sondern um ein rezeptionsästhetisches, das wohl aus dem Interesse an einer bestimmten Idee, an einem Genre und am ›Zeitgeist‹ wuchs. Inwieweit Kontakte nach London oder in deutsche (protestantische) Städte mit einem starken ›Oratorienleben‹ dieses beförderten und ob damit tatsächlich ein religiöses Interesse verbunden war, lässt sich in Ermangelung weiterer Quellen kaum noch feststellen.¹²⁵⁷ Die Wahl der Aufführungsorte (Gasthäuser und der Ballhof) sowie die mehr oder

1256 *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem* von Carl August Friedrich Westenholz (1765; Druck 1774) sowie *Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu* von Gottfried August Homilius (Druck 1777) am 26. Dezember 1780, Johann Heinrich Rolles *Abraham auf Moria* (1776; Druck 1777/1781/1785) am 7. Januar 1781, *Ambrosianischer Lobgesang* – also das *Te Deum* (1757) – von Carl Heinrich Graun am 4. Februar 1781, *Messias* (1742; dt. Fassung nicht näher ermittelbar) von Georg Friedrich Händel am 15. März 1781, *Stabat mater* (1736) von Giovanni Battista Pergolesi sowie *Der Tod Jesu* (1755; Druck 1760) von Carl Heinrich Graun am 25. März 1781 und *Das Leiden und der Tod Jesu* am 12. April 1781 (vgl. Hann. Anzeigen 18./22. Dezember 1780, 101./102. Stück; 1./5. Januar 1781, 1./2. Stück; 26. Januar/2. Februar 1781, 8./10. Stück; 12. März 1781, 21. Stück; 19./23. März 1781, 23./24. Stück; 6./9. April 1781, 28./29. Stück). Letzteres Oratorium ist schwer zuordenbar, da es als »das neueste Bachische Passionsoratorium« (Hann. Anzeigen 6./9. April 1781, 28./29. Stück) angekündigt wurde, weshalb es sich wohl kaum um das u. a. infrage kommende *Der Tod Jesu* von Johann Christoph Friedrich Bach (W XIV/1) gehandelt haben dürfte, das bereits 1769 aufgeführt worden war. Eine Revision erfolgte erst 1784, also zu spät für diese Aufführung (vgl. Christoph Wolf u. a., *Bach, in: Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40023> sowie Massenkeil Oratorium, S. 270). Ob Carl Philipp Emanuel Bachs 1774 erstmals aufgeführtes und 1778 überarbeitetes Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (H.777/Wq 240) oder seine für die Jahre 1779 und 1780 geschriebenen Lukas- bzw. Johannespassion (H.792 bzw. H.793) gemeint waren, lässt sich leider nicht mehr feststellen (vgl. dazu Massenkeil Oratorium, S. 250).

1257 Vgl. dazu Annette Monheim, *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert*, Eisenach 1999 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 12), insb. S. 47–53, 241–246, 319–322; zur Händel'schen Oratorienpflege vgl. auch die Aufsätze in dem Band Laurenz Lütteken (Hg.), *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, Kassel u. a. 2000 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9).

weniger geschäftsmäßige Aufmachung der Organisation deutet eher darauf hin, dass es diese neue aufgeklärte Form der musikalischen Unterhaltung mit religiösen Geschichten und bildendem Inhalt war, die bei den Rezipient*innen diesen großen Erfolg hervorriefen.¹²⁵⁸

Über diesen Teil der in den Konzertreihen aufgeführten Kompositionen sind genügend Informationen überliefert, so dass wir uns also recht gut einen Eindruck darüber verschaffen können.¹²⁵⁹ Wir wollen uns an dieser Stelle daher dem anderen, ›weltlichen‹ Repertoire zuwenden, das eben kaum und erst ab 1776 in den *Hannoverschen Anzeigen* erwähnt wird. In dieser Rubrik haben wir für unseren Untersuchungsraum lediglich fünfzehn Mal Hinweise auf gespielte Stücke – vor allem Symphonien und Arien – gefunden, wobei nur in vier Fällen

Tabelle 6 In Hannover zwischen 1750 und 1789 aufgeführte ›weltliche‹ Musikstücke in Konzertreihen (in chronologischer Reihenfolge)

Komponist	Komposition
Georg Friedrich Händel	»Krönungsanthemata« ¹²⁶⁰
N. N.	»Arie, Flügel- und Violinconcert, zwey Flötenconcerte« ¹²⁶¹
(Mademoiselle Baumann)	»italienische Arien« ¹²⁶²
[Georg Philipp Telemann]	»Donnerode: Wie ist dein Name so groß« ¹²⁶³
N. N.	»militärische Sinfonien« ¹²⁶⁴
[Leopold Mozart]	»Schlittenfahrt« ¹²⁶⁵
Joseph Haydn	»Sinfonie Le distrait oder der Zerstreute« ¹²⁶⁶
N. N.	»Donner-Sinfonie« ¹²⁶⁷

1258 Vgl. z. B. Herbert Lölkes, *Ramlers ›Der Tod Jesu‹ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption*, Kassel u. a. 1999 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 8), insb. S. 51–82.

1259 Vgl. Sievers *Musikgeschichte*, Bd. 1, S. 289–294; die Angaben sind nicht ganz korrekt, wie ein Abgleich mit den Ankündigungen in den *Hannoverschen Anzeigen* zeigt.

1260 Hann. Anzeigen 18. März 1776, 23. Stück.

1261 Hann. Anzeigen 14. Juni 1776, 48. Stück.

1262 Hann. Anzeigen 3. August 1778, 62. Stück.

1263 Hann. Anzeigen 2. November 1778, 88. Stück.

1264 Hann. Anzeigen 5. März 1779, 19. Stück; 7. April 1780, 28. Stück.

1265 Hann. Anzeigen 7. Januar 1780, 2. Stück; 17. Januar 1780, 5. Stück

1266 Hann. Anzeigen 21. Januar 1780, 6. Stück; 12. Januar 1781, 4. Stück.

1267 Hann. Anzeigen 4. Februar 1780, 10. Stück.

Tabelle 6 Fortsetzung

Komponist	Komposition
N. N.	»Concerte und Sinfonien« ¹²⁶⁸
N. N.	»Bataille« ¹²⁶⁹
Joseph Haydn	»Symphonie [...] La Soirée de Vienne« ¹²⁷⁰
Bach	»zwei Symphonien mit doppeltem Orchester« ¹²⁷¹
N. N.	»einige Arien« ¹²⁷²
Johann Friedrich Reichard	<i>Ariadne auf Naxos</i> ¹²⁷³
N. N.	»Pasticcio di Musica« ¹²⁷⁴

der Komponist direkt genannt wurde; zwei weitere konnten wir ergänzen (vgl. Tabelle 6).

Diese wenigen Informationen können nicht ausreichen, um uns ein befriedigendes Bild dieses Teils des Repertoires zu verschaffen. Der Befund deutet darauf hin, dass in Hannover ein Denken innerhalb der Bahnen eines wie auch immer gearteten Kanons für ›weltliche‹ Musik noch nicht derart ausgeprägt war, dass die Inserenten ihre Anzeigen inhaltlich entsprechend angepasst hätten. Entweder verstand man die Anzeigen in Hannover eher als ein Medium zur Kommunikation von Rahmeninformationen – wogegen jedoch die Annoncen zu den Oratorienreihen (und auch zu Theaterveranstaltungen¹²⁷⁵) sprechen, die durchaus inhaltliche Informationen enthalten – oder man war gewohnt, ein möglichst aktuelles ›modernes‹ Repertoire zu präsentieren, das kaum einer eigenen Erwähnung bedurfte. Eine dritte Möglichkeit fällt wiederum noch ›tiefer‹ in den Bereich des Nicht-Nachprüfaren: Die potenziellen Konzertbesucher*innen gehörten zu einem Netzwerk, in dem der mündliche Austausch von Informationen etwa zum nächsten Konzert eine wesentliche Rolle spielte. Ableiten

1268 Ebd.

1269 Hann. Anzeigen 3. April 1780, 27. Stück; 7. April 1780, 28. Stück.

1270 Hann. Anzeigen 12. Januar 1781, 4. Stück.

1271 Ebd.

1272 Hann. Anzeigen 19. November 1784, 93. Stück.

1273 Hann. Anzeigen 4. Februar 1785, 10. Stück.

1274 Hann. Anzeigen 12. März 1787, 21. Stück.

1275 Auf diesen Bereich können wir an dieser Stelle nicht näher eingehen, da es uns zu weit von unserem eigentlichen Thema wegführen würde, obwohl gerade der Bereich der Musiktheateraufführungen in Hannover dringend einer aktuellen Betrachtung bedarf. Hier sei verwiesen auf einen ersten Einblick in Acquavella-Rauch Mücke Residenzen, S. 215–220.

können wir vielleicht auch einen bestimmten Kenntnisstand der Leserschaft, zu bestimmten Titeln die Komponisten zuordnen zu können – oder derartige Hinweise wurden schlicht noch nicht als wichtig erachtet bzw. über andere Medien, die sich nicht erhalten haben, vermittelt. Ein inhaltliches schriftliches Informieren und Beurteilen in Bezug auf unterschiedliche musikalische Gattungen finden wir in Hannover eigentlich erst am Ende unseres Untersuchungszeitraums mit Adolph Franz Friedrich Ludwig von Knigges *Dramaturgischen Blättern*, die schwerpunktmäßig allerdings auch wiederum aus Texten zu Musiktheaterkompositionen bestanden und ab Ende 1788 in nur drei Bänden erschienen.¹²⁷⁶ Eine weitere Option ist, dass der finanzielle Grundaufwand für eine Oratoriumsaufführung höher gewesen sein dürfte als für die normalen Konzerte innerhalb der Konzertreihen, so dass ein ausführliches Betonen jener einen positiven Werbeeffekt mit sich brachte und indirekt dazu beitrug, Subskribent*innen an die Reihen zu binden bzw. neue für die nächste Saison zu gewinnen.

Um unser mehr als lückenhaftes Bild der in den Konzertreihen aufgeführten ›weltlichen‹ Musik zu ergänzen, wollen wir zu den Anzeigen, die der Ankündigung der Reihen dienten, exemplarisch zwei weitere Quellen hinzufügen, die uns zum einen Hinweise auf das Repertoire der 1760er geben und zum anderen einen exemplarischen Konzertverlauf rekonstruierbar machen: erstens eine weitere Anzeige aus dem Jahr 1772 sowie zweitens zwei Konzertprogramme, die Georg Fischer 1899 in seinem Buch *Opern und Concerte im Ho heater zu Hannover bis 1866* abdruckte. In der Anzeige wird auf einen Musikalienverkauf aus dem Nachlass jenes uns inzwischen bekannten Hofmusikers aufmerksam gemacht, der in die Amateurreihen der 1760er Jahre involviert war:

Bey der Witwe Raaken auf der Osterstraße sind folgende Musicalia zu verkaufen: der Tod Jesu, eine Passion, von Graun, in Partitur und auch complet ausgeschrieben; Concertigrossi, von Correlli, Geminiani, Händel etc.; Concerte für eine obligate Violine, auch für andre Instrumente, als Hautbois, Flauto, Fagott etc.; Symphonien von verschiedenen Compositeurs, italiänische Opern-Arien, auch deutsche, von Graun und italiänischen Meistern; Trios für Violinen, Flöten etc.; Solos für die Violine [...].¹²⁷⁷

Als Forscher-Autorin fügen wir an dieser Stelle die fiktive Annahme hinzu, dass Heinrich Raacke tatsächlich über mindestens sechs Jahre – 1759 bis 1765 – Amateurreihen künstlerisch mitbestimmen konnte und dass diese Reihen auch vor einer Zuhörerschaft musizierten. Die Musikalien, die eindeutig für größere Besetzung gedacht waren und sich wenige Monate nach seinem Tod im Besitz

1276 Vgl. zu Knigges *Dramaturgischen Blättern* auch Hassan Weber, S. 287–298.

1277 Hann. Anzeigen 30. Oktober 1772/30. Oktober 1772, 87. Stück.

seiner Witwe befanden, wurden mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von der Hofkapelle, höchstens mit deren Unterstützung aufgeführt. Für deren Auftritte wurden regelmäßig vom Hof bezahlte Abschriften angefertigt,¹²⁷⁸ die nicht ohne Weiteres in den Privatbesitz einzelner Musiker übergingen und von deren Witwen veräußert werden konnten. Es bedurften für das Aufführen des genannten Repertoires vielmehr vermutlich eines anderen Ensembles, wie es beispielsweise die Musikliebhaber darstellten, die sich zu einem ›exercitium‹ oder ›collegium musicum‹ zusammengefunden hatten und die in diesem Rahmen gemeinsam Concerti grossi von Corelli, Händel oder Geminiani, Konzerte, Symphonien oder Opernarien spielen konnten.¹²⁷⁹ Wir könnten anhand dieser Annonce unsere Tabelle 6 also um ein etwas älteres Repertoire erweitern, das mit dem der *Edinburgh Musical Society* vergleichbar ist, wo ungefähr zur gleichen Zeit nicht nur ähnliche Gattungen, sondern auch Stücke der gleichen Komponisten auf dem Programm standen.¹²⁸⁰

Dieses Bild wird noch deutlicher, wenn wir uns der zweiten zusätzlichen Quelle zuwenden, zwei Konzertprogrammen aus den Jahren 1775 und 1776. Obwohl es sich dabei nicht um einen archivalischen Überrest handelt – die betreffende Akte gehört offenbar zu den hannoverschen Archivverlusten der Jahre 1943 (Bombardierung Hannovers) oder 1947 (Leinehochwasser)¹²⁸¹ –, sondern um eine wiederabgedruckte Quelle, so schenken wir Fischers Zitat dennoch Glauben, da er auch ohne exakte Quellenangabe offenbar um eine gründliche Wiedergabe der Quelle bemüht war:

Die Hofcapelle gab von Januar bis April in der Regel wöchentlich ein Concert im Ballhofe, wobei die Musiker nicht erhöht, sondern längs der Hauptwand aufgestellt waren. Aus dem Jahre 1775 liegen die ersten Concertprogramme vor; es sind handschriftliche Concepte mit Datum und Unterschrift von Vezin. Von den vierzehn Programmen aus diesem und zehn des folgenden Jahres greifen wir zwei heraus.
Concert am 27. Januar 1775

1278 Vgl. z. B. die Kammerrechnungen der Jahre 1759/1760 bis 1764/1765, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 284 bis 290.

1279 Die Tatsache, dass sich Stimmen zu Grauns *Der Tod Jesu* im Nachlass befanden, deutet daraufhin, dass eine hannoversche Aufführung des Stückes vor 1772 stattgefunden haben dürfte, in die nicht die Hofkapelle involviert war. Dazu passt auch die Wortwahl in den Hann. Anzeigen 17. April 1772, 31. Stück, wo angekündigt wird, dass »das hiesige K. Orchester [...] die bekannte Graunische Passion« spielen würde – man ging also davon aus, dass das Stück dem Publikum vertraut war (und wir setzen voraus, dass tatsächlich Tod Jesu gemeint war).

1280 Vgl. dazu in diesem Band S. 150f.

1281 Vgl. dazu ebenfalls in diesem Band S. 185.

Sinfonia di Haydn. / Concerto a Cimbalo solo di Lange. . Schläger. / Concerto a Violino soli di Stamitz. . Zimmermann. / Sinfonia di Herschel.

Sinfonia di Gassmann. / Concerto a Flauto solo di Stabinger. . Venturini. / Sinfonia di Bach.

Concert am 23. Februar 1776

Sinfonia di Haydn. / Concerto a Violino soli di Herschel. Herschel jun. / Sinfonia di Vanhal.

Sinfonia di Haydn. / Quartetto di Vanhal. / Sinfonia di Bach.

Unter ›Sinfonie‹ verstand man alle mehrsätzigen Werke für Streich- resp. für Streich- und Blasinstrumente.¹²⁸²

Ob sämtliche Konzerte des Hoforchesters außerhalb des Hofes – oder eben auch die Hofkonzerte – nach einem ähnlichen Muster aufgebaut waren, wie wir es in diesen beiden Programmen sehen und wie wir es aus Edinburgh kennen,¹²⁸³ können wir nicht sagen. Die beiden überlieferten Konzerte bestanden jeweils aus zwei Teilen mit einer Pause, und jeder dieser Teile wurde mit einer »Sinfonie« eröffnet und beendet. Dass keine der offenbar sehr beliebten italienischen Arien erklang, mag an Fischers Auswahl gerade dieser beiden Programme gelegen haben und nicht repräsentativ sein. Bedenken müssen wir aber, dass der Hof keine Sänger*innen mehr beschäftigte, man folglich derartiges zusätzliches Personal hätte besorgen müssen. Zumindest im Jahr 1784 wurde es explizit angekündigt, dass eine auswärtige Sängerin im Konzert der Samstagabendreihe im Ballhof auftrat.¹²⁸⁴

Noch weiter in den Bereich der Spekulation fällt der Gedanke, ob eventuell Damen der hannoverschen Gesellschaft gesungen haben könnten. Angesichts der Tatsache, dass Philippine von Knigge – Tochter des sehr auf eine angemessene Erziehung für Mädchen und auf ebensolches Verhalten bedachten Adolph von Knigge¹²⁸⁵ – am 27. März 1789 in der freitäglichen ›Fastenkonzertreihe‹ »nebst dem Herrn Schweizer, Oboist bey der Leib-Garde, ein Doppell-Concert für zwey Flöten, von Stanitz«¹²⁸⁶ ausführte und Knigge selbst darüber in seinen *Dramaturgischen Blättern* berichtete, halten wir derartige Praktiken in der Tat für möglich. Aus dem gleichen Bericht erhalten wir für das Ende unseres

1282 Fischer Hannover, S. 56.

1283 Vgl. dazu in dieser Studie S. 152ff.

1284 Hann. Anzeigen 19. November 1784, 93. Stück.

1285 Vgl. dazu Birgit Nübel, *Knigge und seine Tochter Philippine oder Über den Umgang mit Frauenzimmern* (31. Mai 2004), in: *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/knigge/nuebel_tochter.pdf (Stand: 10. September 2019).

1286 Adolph von Knigge, *Ueber des Herrn Preuß Oratorien*, in: *Dramaturgische Blätter* 11. April 1789, 25. Stück, S. 388–391 (= Knigge Oratorien 25); 388.

Untersuchungszeitraums noch weitere Einblicke in das hannoversche Konzertleben, insbesondere in die Programme der sogenannten Fastenkonzerte. In diesen wurden »neben andern Instrumental-Parthien, hauptsächlich noch einzelne Stücke von den besten Componisten geistlicher Music aufgeführt«. ¹²⁸⁷ Auf dem Programm standen beispielsweise an besagtem 27. März 1789 neben dem Flöten-Doppelkonzert »drey Sinfonien von Haydn, mit Trompeten und Pauken gespielt, die freylich nicht zu den neuesten Arbeiten dieses unerschöpflichen Tonsetzers zu rechnen sind«, ¹²⁸⁸ »ein Clarinetten-Concert von Stanitz«, ¹²⁸⁹ »[e]in Quartett von Hoffmann für zwey Violinen, Bratsche und Baß [...] und den Beschluß machte Händels so genannter Todten-Marsch, ein vortrefflicher Chor, mit Posaunen«. ¹²⁹⁰ Man gab also insgesamt Stücke, die sowohl gemäß ihrer Gattungszugehörigkeit als auch in Bezug auf die Komponisten durchaus noch den beiden Konzerten der 1770er Jahre ähnelten, ¹²⁹¹ wozu in anderen Konzerten der ab Ende Februar 1789 veranstalteten Reihe ¹²⁹² beispielsweise noch Chöre aus verschiedenen Oratorien ¹²⁹³ oder sogar eine ganze Oratoriumsaufführung ¹²⁹⁴ hinzukommen konnten.

Ähnliche Berichte wie diese haben wir für die Konzertreihen vor 1789 zwar leider nicht gefunden – dennoch haben wir alleine anhand der beiden hinzugenommenen sowie weiterer diese ergänzenden Quellen wesentlich genaueren Informationen darüber erhalten, welche Musik hannoversche Zuschauer*innen in ›Concerten‹ erleben konnte. Die Knigge'schen Beiträge zeigen uns nicht nur mehr Details als die Quellen, die uns für die Zeit zuvor zur Verfügung stehen,

1287 Adolph von Knigge, *Nachricht von hiesigen Oratorien und Liebhaber-Bühnen*, in: *Dramaturgische Blätter* 14. März 1789, 22. Stück, S. [3]43–340 (= Knigge Oratorien 22); [3]43.

1288 Knigge Oratorien 25, S. 387f.

1289 Ebd., S. 388.

1290 Ebd., S. 388f.

1291 Vgl. auch den Bericht über das dritte Konzert vom 13. März 1789, Adolph von Knigge, *Von des Herrn Preuß Oratorien*, in: *Dramaturgische Blätter* 21. März 1789, 23. Stück, S. 361ff.

1292 Im ersten Vierteljahr der *Dramaturgischen Blätter* gibt es keine Konzertberichte, vielleicht weil Knigge keinen Bezug zu einer der anderen Reihen hatte oder noch mit Berichten zu Musiktheater- und Theaterstücken seine einzelnen Stücke füllen konnte.

1293 Vgl. z. B. Knigge Oratorien 22, S. [3]43.

1294 Und zwar *Die Israeliten in der Wüste* (Wq 238, H.775; 1769) von Carl Philipp Emanuel Bach, vgl. Adolph von Knigge, *Ueber des Herrn Preuß Oratorien*, in: *Dramaturgische Blätter* 28. März 1789, 24. Stück, S. 374.

sondern verdeutlichen, wie auch die Konzertreihen musikalisch an eine geistige Kultur angepasst wurden, die im ›Oratorienfieber‹ ihren Ausdruck fand.

Beispiel 5 – Konzerte in Kaffeehäusern und Gärten

Zum Abschluss unserer dritten hannoverschen Geschichte wollen wir uns gleichsam dem Gegenpol dieser z.T. christlich-aufgeklärten Musikpraxis zuwenden, nämlich einem musikalischen Unterhaltungsangebot, das in Kaffeehäusern wie dem von Büsch¹²⁹⁵ in Ergänzung zum modischen Kaffee-, Tee- und Schokoladetrinken und in Gartenetablissemments zusätzlich zum Flanieren und der Illumination von den Wirten veranstaltet wurde. Büsch, der als »Caffeeschenker«¹²⁹⁶ ab 1761 in den *Hannoverschen Anzeigen* auftaucht und sich offenbar auch als Händler u. a. für Musikinstrumente betätigte,¹²⁹⁷ inserierte noch Ende 1763 wegen einer Auktion, die bei ihm in der Kramerstraße stattfinden sollte.¹²⁹⁸ Im Laufe des Jahres 1764 zog er in ein Haus um, das groß genug für jene Konzertreihe war, die er ab November »in dem [...] Caffeehause auf der Osterstrasse diesen ganzen Winter über, des Sonntagsabends von 6 bis 8 Uhr von einer Gesellschaft Virtuosen«¹²⁹⁹ gegen einen Subskriptionspreis von vier Rt.¹³⁰⁰ in einem Raum unbekannter Größe anbot.¹³⁰¹ Wie lange sie in das Jahr 1765 hinein dauerte bzw. wie oft sie in der Saison stattfand, erschließt sich aus den Anzeigen genauso wenig wie die Frage, ob sie in der darauffolgenden Saison 1765/66 wiederholt wurde. Ähnlich bleibt im Dunkeln, wer die Musizierenden, d. h. jene »Gesellschaft Virtuosen«,¹³⁰² waren – Sievers konstatierte zwar: »Meist waren es Militärmusiker«,¹³⁰³ blieb einen Quellennachweis dafür allerdings

1295 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1296 Hann. Anzeigen 11. Dezember 1761, 99. Stück.

1297 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 11. Dezember 1761, 99. Stück; 3. Dezember 1764, 97. Stück oder 12. August 1765, 64. Stück.

1298 Hann. Anzeigen 23. Dezember 1763, 102. Stück.

1299 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1300 Ebd.

1301 Im Jahr 1790 bemerkte Brandes, dass in Hannover »die öffentlichen Kaffeehäuser, im Sommer diejenigen ausgenommen, wobey sich Gärten befinden und Billiards, wenig oder gar nicht von guter Gesellschaft besucht werden« (Brandes Vergnügungen 1790, S. 58). Da er dies vor allem auf zahlreiche Clubs zurückführt, die »meistens seit den letzten 10 Jahren entstanden« (ebd.) seien, muss dieses nicht unbedingt für die 1760er und 1770er Jahre gelten.

1302 Hann. Anzeigen 9. November 1764, 90. Stück.

1303 Sievers Musikgeschichte, Bd. 1, S. 277.

schuldig.¹³⁰⁴ Fest steht, dass Büsch im März 1766 bereits in die Neue Straße weiterzog und am 26. Dezember mit einer Anzeige darauf hinwies, dass zwischen dem 28. Dezember 1766 und Ostern 1767 »ein Concert alle Sonntage von 6 bis 8 Uhr des Abends gehalten werden [soll]«. ¹³⁰⁵ Er dürfte also auch unter der neuen Adresse wieder ausreichend Platz für musikalische Darbietungen gehabt und diese mit Erfolg durchgeführt zu haben, denn er wiederholte diese Reihe in der Saison 1767/68.¹³⁰⁶

Danach pausieren jegliche Inserate bis Juli 1774, wo Büsch als Vermittler bei einem Instrumentenverkauf auftritt.¹³⁰⁷ Da er weiterhin als ›Caffetier‹ bezeichnet wird, kann angenommen werden, dass er seinen Kaffeehausbetrieb aufrecht hielt – inwieweit Musik dabei erklang, lässt sich nicht mehr feststellen.¹³⁰⁸ Das Bild, das sich anhand der Zeitungsanzeigen zeichnen lässt, zeigt Büsch als einen Gastronomen, der sich über die Jahre hinweg an den aktuellen Moden der Stadt orientiert: Neben Kaffee offerierte er in den 1760er Jahren Konzerte und bot schließlich Anfang 1779 und 1780 vor den regelmäßig im Ballhof stattfindenden Redouten die dazu passende Bewirtung an. Sein Haus oder Lokal befand sich nun in der Burgstraße, günstig nahe beim Ballhof gelegen.¹³⁰⁹ Nach Ende der Saison 1780, bei der er im Übrigen durch den Gastwirt Gräver im Ballhof Konkurrenz bekommen hatte, zog er erneut um,

und wohnt anjetzo auf dem Horstmannischen Garten nahe vor dem Cleverthor, in der sogenannten Anderschen Wiese. Man kan bei ihm Billard wie auch Karten [...] spielen, und er verspricht einem jeden, so wohl des Morgens den Brunnengästen, als anderen mit Erfrischung aufzuwarten, als mit Chocolate, Kaffee, Thee, allerhand sehr guten Weinen und Ponsch, wie auch mit warmen und kalten Abendessen.¹³¹⁰

1304 In Fußnote 13 von S. 277 untermauerte Sievers seine Behauptung lediglich damit, dass er – erneut ohne Quellennachweis – präzierte, »[v]on Oktober 1767 bis März 1768 hatte Büsch die Musici ›des Durchlauchtigen Prinz Carl Regiments‹ für alle Sonntage von 6 bis 8 Uhr verpflichtet.«; Sievers Musikgeschichte, S. 325. Einen entsprechenden Nachweis haben wir bei unseren Recherchen bisher nicht finden können.

1305 Hann. Anzeigen 26. Dezember 1766, 103. Stück.

1306 Hann. Anzeigen 13. November 1767, 91. Stück.

1307 Hann. Anzeigen 11. Juli 1774, 55. Stück.

1308 Auch eine Suche nach anderem Archivmaterial in den hannoverschen Archiven blieb erfolglos.

1309 Hann. Anzeigen 4. Januar 1779, 2. Stück, sowie Hann. Anzeigen 3. Januar 1780, 1. Stück.

1310 Hann. Anzeigen 3. April 1780, 27. Stück.

Im Juni 1779 und 1780 erfuhren die Leser ferner, dass Büsch »zu allen Vergnügungen eingerichtet«¹³¹¹ war, was eventuell wieder ein musikalisches Angebot umfasst haben könnte.¹³¹² Ob sein Gartenlokal wiederum eine Konkurrenz für das ›Vauxhall‹, für das musikalische Unterhaltung in dem Zeitraum belegt werden kann, oder andere Gartenetablissemments war, bleibt wieder ungewiss, jedoch nahm Büsch als nächsten Schritt, spätestens Ende 1781 wieder in der Stadt, »in der Judenstraße nahe am Ballhofe[,] Quartier«¹³¹³ und wiederholte seine Annoncen von 1779 und 1780 für die Saison 1782. Über den langen Zeitraum von mindestens 20 Jahren¹³¹⁴ gehörte Büsch folglich mit verschiedenen gastronomischen Betrieben zum Stadtbild Hannovers, wobei er versuchte, seine Lokale mit abwechselndem Angebot attraktiv zu gestalten. Gehobenere musikalische Unterhaltung zählte dazu und könnte u. a. die Funktion gehabt zu haben, bestimmte, an Kunst, Kultur und Mode interessierte Personenkreise anzulocken.

Ein ähnliches Phänomen stellte der sogenannte Dohm'sche Garten – das spätere ›Vauxhall‹¹³¹⁵ – dar, der als Gartenamüsierbetrieb¹³¹⁶ vor allem in den 1770er Jahren seine Blütezeit erlebte und bei dem Musik und spezielle Illumination essentiell zur modisch-orientierten Unterhaltung gehörten.¹³¹⁷ Anhand dieses Beispiels wollen wir ein letztes Mal zeigen, wie unterschiedlich eine Geschichte

1311 Hann. Anzeigen 12. Juni 1780, 47. Stück.

1312 Vgl. dazu auch Hoerner Marktvesen, S. 138.

1313 Hann. Anzeigen 7. Januar 1782, 2. Stück.

1314 Der für diese Studie gesetzte Zeitraum endet bekanntlich im Jahr 1782, darüber hinaus gehende Aktivitäten wurden nicht erfasst.

1315 Vgl. dazu auch die lückenhaften und nicht in allen Details korrekten Ausführungen bei Hoerner Marktvesen, S. 135–138.

1316 Als einführende Literatur zum Thema Garten und Musik seien vor allem empfohlen: Walter Salmen, *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim – Zürich – New York 2006 (= Salmen Gartenmusik) sowie Joachim Kremer, *Der Garten als ›vegetirende Musik‹. Musik und eater in der Gartenkunst*, in: *Gartenkunst in Deutschland. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Stefan Schweizer und Sascha Winter, Regensburg 2012, S. 429–447 (= Kremer Gartenkunst); letzterer Band zur Gartenkunst in Deutschland bietet darüber hinaus Einblicke in das Gesamtphänomen aus der Perspektive verschiedener Disziplinen.

1317 Aktenbestände zum Dohm'schen Garten im D-HVsta sind vor allem: AAA Nr. 2961–2966, 2969, 2972–2977; die bisher einzigen historischen Erwähnungen bzw. Einordnungen finden sich bei Hoerner Marktvesen, S. 135ff. sowie in einem – noch dazu nicht ganz korrekten (siehe dazu Fußnote 1328) – Absatz bei Arnold Nöldeke in Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 651.

erscheinen kann, wenn wir uns nur auf den Informationsgehalt unserer Hauptquelle beschränken oder eine Vielzahl von Quellen hinzuziehen.

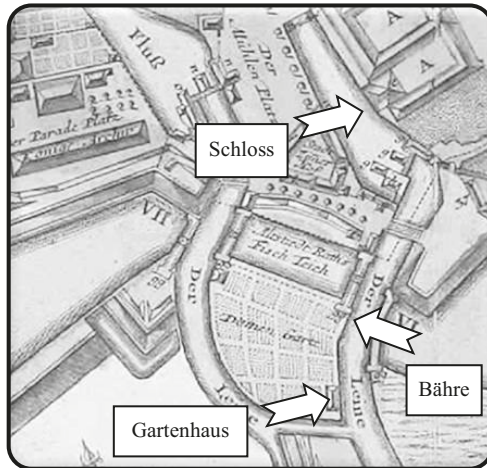


Abb. 17 Kartenausschnitt aus dem Plan von Tobias Conrad Lotter (um 1750) mit Dohm'schem Garten¹³¹⁸

Seine erste Erwähnung in den *Hannoverschen Anzeigen* findet der Garten, der einen Teil der unteren Leineinsel einnahm (siehe Abbildung 17), am 21. August 1767, als er nach dem Tod des Vorbesitzers, des »hiesigen Weinhändlers und Gastwirths Georg Carl Dohm«,¹³¹⁹ zum Verkauf stand. Orientiert man sich ausschließlich an den Inseraten, so begann erst ein gewisser Claude Angeau¹³²⁰ den Garten regelmäßig für bestimmte Attraktionen zu öffnen, was

1318 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762, der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Hannover.

1319 D-HVsta AAA Nr. 2976, S. 1.

1320 Nicht korrekt ist daher die Aussage von Walter Salmen, »[i]n letzterer Residenzstadt war es der Gastwirt Westernacher, der am 9. Juni um 21 Uhr ein ›Vauxhall‹ eröffnete, das als Veranstaltung bis Mitternacht dauerte«; vgl. Salmen *Gartenmusik*, S. 247. Ebenso unscharf ist der Eintrag ›Vauxhall‹ im *Stadtlexikon Hannover* (Mlynek *Röhrbein Stadtlexikon*, S. 638f.), wo der ›Vauxhall‹-Betrieb zwar korrekt beschrieben und kontextualisiert, aber den 1770er Jahren zugeschrieben wird.

er 1769 noch sporadisch und ab 1770 dann sehr regelmäßig ankündigen ließ.¹³²¹ In den Jahren 1770 bis 1775 erschien dort zwischen Pfingsten und der ersten oder zweiten September-Woche fast jeden Freitag Werbung für seinen nun als ›Vauxhall‹ bezeichneten Garten mit folgendem oder ähnlichem Wortlaut:¹³²² »Instehenden Sonntag wird der Caffetier Angeau seinen innehabenden Garten, das sogenannte Vauxhall illuminiren und Concert geben. Die Entrée kostet 6 mgr.«¹³²³ Damit erschöpfen sich allerdings auch fast alle Informationen über die Art der Gartenvergnügungen in unserer Hauptquelle – weder zu den erklungenen Stücken noch zu den Interpret*innen, die dort musizierten, wird Weiteres angegeben,¹³²⁴ noch ist Näheres über die Art der Illumination bekannt.

1321 Vgl. die Annoncen in den Hann. Anzeigen im Jahr 1769: 16. Juni, 48. Stück; 17. Juli, 57. Stück; 1. September, 70. Stück; sowie 1770: 1. Juni, 44. Stück; 8. Juni., 46. Stück; 15. Juni, 48. Stück; 22. Juni, 50. Stück; 6. Juli, 54. Stück; 13. Juli, 56. Stück; 20. Juli, 58. Stück; 27. Juli, 60. Stück; 10. August, 64. Stück; 17. August, 66. Stück; 24. August, 68. Stück; 7. September, 72. Stück.

1322 Vgl. die Annoncen in den Hann. Anzeigen im Jahr 1770: 1. Juni, 44. Stück; 8. Juni., 46. Stück; 15. Juni, 48. Stück; 22. Juni, 50. Stück; 6. Juli, 54. Stück; 13. Juli, 56. Stück; 20. Juli, 58. Stück; 27. Juli, 60. Stück; 10. August, 64. Stück; 17. August, 66. Stück; 24. August, 68. Stück; 7. September, 72. Stück; im Jahr 1771: 20. Mai, 40. Stück; 31. Mai, 43. Stück; 7. Juni, 45. Stück; 14. Juni, 47. Stück; 28. Juni, 51. Stück; 19. Juli, 57. Stück; 26. Juli, 59. Stück; 9. August, 63. Stück; 6. September, 71. Stück; im Jahr 1772: 5. Juni, 45. Stück; 12. Juni, 47. Stück; 19. Juni, 49. Stück; 26. Juni, 51. Stück; 3. Juli, 53. Stück; 10. Juli, 55. Stück; 24. Juli, 59. Stück; 31. Juli, 61. Stück; 7. August, 63. Stück; 21. August, 67. Stück; 4. September, 71. Stück; im Jahr 1773: 28. Mai, 43. Stück; 4. Juni, 45. Stück; 11. Juni, 47. Stück; 18. Juni, 49. Stück; 25. Juni, 51. Stück; 2. Juli, 53. Stück; 16. Juli, 57. Stück; 23. Juli, 59. Stück; 30. Juli, 61. Stück; 6. August, 63. Stück; 13. August, 65. Stück; 20. August, 67. Stück; 27. August, 69. Stück; 3. September, 71. Stück; im Jahr 1774: 20. Mai, 40. Stück; 3. Juni, 44. Stück; 10. Juni, 46. Stück; 17. Juni, 48. Stück; 24. Juni, 50. Stück; 1. Juli, 52. Stück; 8. Juli, 54. Stück; 15. Juli, 56. Stück; 22. Juli, 58. Stück; 29. Juli, 60. Stück; 12. August, 64. Stück; 19. August, 66. Stück; 2. September, 70. Stück; 9. September, 72. Stück; sowie im Jahr 1775: 5. Juni, 45. Stück; 16. Juni, 48. Stück; 23. Juni, 50. Stück; 30. Juni, 52. Stück; 7. Juli, 54. Stück; 14. Juli, 56. Stück; 21. Juli, 58. Stück; 28. Juli, 60. Stück; 6. August, 62. Stück; 11. August, 64. Stück; 18. August, 66. Stück; 25. August, 68. Stück; 1. September, 70. Stück; 8. September, 72. Stück.

1323 Hann. Anzeigen 8. Juni 1770, 46. Stück.

1324 Die Äußerung von Walter Salmen über »das Aufspielen von Militärmusikern« (Salmen Gartenmusik, S. 247) ist für den hier untersuchten Zeitraum nicht belegbar – leider gibt Salmen seine Quelle nicht an.

Aus der Kombination mit weiteren Quellen können wir eine andere Geschichte erzählen, die mindestens bis in die 1750er Jahren zurückreicht: Die genaue Lage des Gartens kann – wie schon erwähnt – anhand diverser Karten (siehe z.B. Abbildung 17 und 18) am südlichen Ende der unteren Leineinsel lokalisiert werden, woran auch deutlich wird, dass der Garten ursprünglich aus zwei Teilen mit jeweils einem dazugehörigen Gebäude bestand. Inwiefern eines der beiden – ursprünglich ›Färberhaus‹¹³²⁵ genannt –, das zum vorderen der Gartenteile gehörte, schon in den 1750er Jahren für musikalische Aktivitäten genutzt wurde, lässt sich schwer nachweisen, da wir nicht belegen können, ob der damalige Besitzer Georg Carl Dohm seine Wirtschaft in ebenjenem Haus führte. Im südlichen Teil des Gartens befand sich das sogenannte Dohm'sche Gartenhaus,¹³²⁶ das u. a. über einen von der Stadt nicht genehmigten Fußweg an der sogenannten Bähre entlang erreicht werden konnte.¹³²⁷ Die Existenz des Fußwegs sowie die auf Lotters Plan und in Abbildung 18 erkennbare Gartenanlage mit Parzellen, Bäumen und dazwischen liegenden Wegen könnte bedeuten, dass der Garten – vielleicht sogar inklusive eines kleinen Ausschanks im Gartenhaus – schon in den 1750er oder 1760er Jahren Besuchern offenstand,¹³²⁸ auch wenn wir uns bewusst sind, dass Gartenpläne nicht unbedingt ein vollständiges Abbild der Realität darstellen.

1325 Vgl. z. B. die Beschreibungen in der Akte D-HVsta AAA Nr. 2972.

1326 Vgl. die Akte über den durch ein Leinehochwasser verursachten Neubau des Dohm'schen Gartenhaus (1750–1752), bei dem Dohm offenbar versuchte, das Haus zu vergrößern; D-HVsta AAA Nr. 2974.

1327 So wird in der Verkaufsanzeige vom 25. April 1768 (Hann. Anzeigen 25. April 1768, 34. Stück) von der Stadt gleich doppelt festgelegt, »daß, obgleich diese letzteren Jahre her, da beyde Gärten einen Herrn gehabt, bei dem starken Ansatz des Leine-Ufers ein Fußweg dem Bären entlang gemacht worden, dennoch solcher Fußweg nicht weiter gestattet werde.«

1328 Die nicht korrekte Behauptung Ludwig Hoerners, die Stadt Hannover hätte »1768 einen dreigeschossigen Fachwerkbau als Kaffeehaus errichten« (Hoerner Marktwesen, S. 135) lassen, beruht vermutlich auf der fehlerhaften Lesart der ebenfalls ungenauen und äußerst knappen Ausführungen von Arnold Nöldeke: »Die Vergnügungsstätte Vaux Hall war 1768 nach dem Muster des Londoner Vergnügungsortes auf dem abgetragenen Walle beim Ratsfischeich gegenüber dem Schlosse eingerichtet. Es wurde eine Kaffeewirtschaft in einem zweigeschossigen, mit Mansardendach versehenen Fachwerkgebäude betrieben, das etwa 1780 nach Entwürfen von Maurermeister G. C. Müller neu erbaut war«; Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 651.

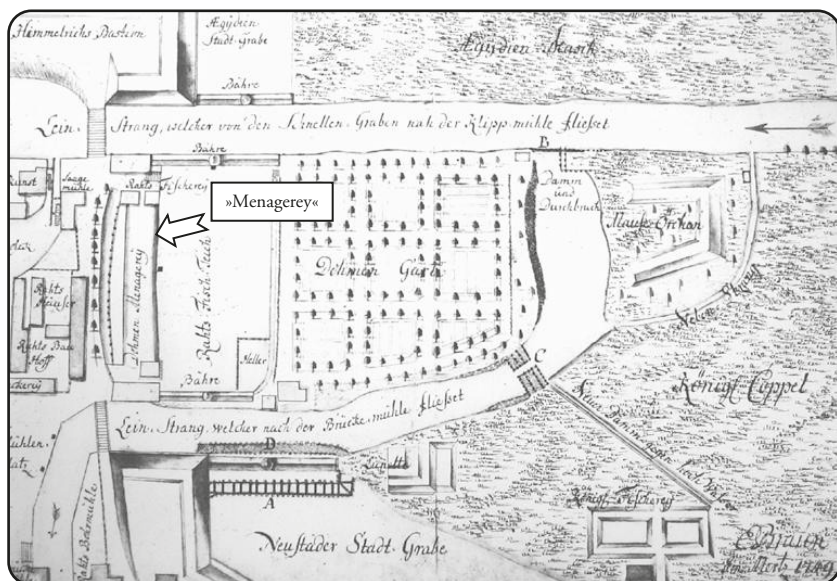


Abb. 18 Karte von Mertz (1749) »Das der Himmelreich-Bastion vorgelagerte Gebiet Leine-Armen, Rats-Fischteich, Bauhof«, auf der beide Teile des Dohm'schen Gartens erkennbar sind¹³²⁹

Ein weiterer Hinweis auf Publikumsverkehr und auf ein besonderes, das Publikum anziehende Angebot im Jahr 1749 ist die der Karte von Mertz (Abbildung 18) zu entnehmende Bezeichnung »Dohmen Menagerey« für den nördlichen, vor dem Fischteich gelegenen Teil des Dohm'schen Gartens. Menagerien, d. h. Tier-schauen oder -präsentationen, waren seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert nach dem Vorbild von Versailles von den Höfen in vielen europäischen Residenzen – so auch in den Gartenanlagen des Schlosses in Herrenhausen¹³³⁰ – errichtet

1329 D-HVsta 4.KPR01 SAK Nr. 819 (VM 16 910). Der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Historischen Museums Hannover.

1330 Die Menagerie in Herrenhausen wurde vermutlich 1683/84 angelegt, vgl. Arnold Nöldeke, *Denkmäler der eingemeindeten Vorörter*, 2 Bde., Hannover 1932, (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 20: Regierungsbezirk Hannover. Stadt Hannover), Bd. 2, S. 25.

worden und z. T. auch öffentlich zugänglich.¹³³¹ Exotische Tiere wurden ansonsten vor allem von Wandermenagerien gezeigt, derartige Schauen sind für Hannover z. B. mittels der *Anzeigen* nur in seltenen Fällen belegbar.¹³³² Dass außerhalb fürstlicher Gartenanlagen für die Bewohner einer Stadt eine Menagerie betrieben wurde, wie es für den Dohm'schen Garten anhand des Planes (Abbildung 18) angenommen werden kann, stellt für die Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus eine Seltenheit dar.¹³³³ Nun hatte diese Art der Nutzung wahrscheinlich wenig musikalischen Anteil im Sinne von Konzertdarbietungen, mag aber als Bestätigung dafür dienen, dass sich Gastronomen in Hannover – ähnlich wie Büsch mit seinem Kaffeehaus – an modischen Neuheiten orientierten, über die sie aus anderen Städten wie London oder Wien hörten. Auch wenn es einen Nachweis über die gastwirtschaftliche Nutzung des hinteren, südlich gelegenen Gartens in den *Hannoverschen Anzeigen* erst nach dem Betreiberwechsel im Jahr 1768 gibt, so lassen uns diese Details zumindest die Möglichkeit glaubhaft erscheinen, dass es weitere abwechslungsreiche Angebote mit Musik schon wesentlich früher als angenommen gab.

Belegbar werden musikalische Aktivitäten erst, als der als Coffetier und Billardeur betitelte Claude Angeau den Garten für 128 Rt. zunächst für das Jahr 1768/1769,¹³³⁴ dann im Dreijahresabstand bis 1772 und 1775 für jährlich 150 Rt. pachtete.¹³³⁵ Seit Beginn unseres Untersuchungszeitraumes bis zu seinem Tod

1331 Vgl. z. B. Christa Birkenmaier, *Typologie hörscher Eremitagen vom 16.–18. Jahrhundert*, Diss. Tübingen 2013, S. 353f., online publiziert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-70791>, sowie Lothar Dittrich, *Schaustellung fremdländischer Tiere im 19. Jahrhundert in Niedersachsen und ihr Import*, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 76 (2004), S. 103–113 (= Dittrich Tiere); insb. 103–107. Vorläufer war u. a. die Londoner Tower Menagerie.

1332 Vgl. z. B. Hann. Anzeigen 11. März 1776, 21. Stück: »Auf hiesigem Ballhofe wird bis am künftigen Donnerstag nebst andern fremden Thieren ein Orang Outang gezeigt werden. Die Person zahlet 2 ggr., Standespersonen aber nach Belieben.«

1333 Vgl. Dittrich Tiere, insb. S. 103–107.

1334 Aus der Akte D-HVsta AAA Nr. 2963 geht u. a. hervor, dass Angeau im September 1768 die Stadt ersuchte, einen Keller sowie einen Stall für zwei Kühe für ihn zu bauen und einige fehlende Türen zu ersetzen – was im Hinblick auf sein zunächst befristetes Pachtverhältnis abgewiesen wurde.

1335 D-HVsta AAA Nr. 2963; darin u. a. Schreiben des Rates der Stadt Hannover vom 1. und 22. Oktober 1768 sowie Schreiben N. 72 vom 8. März 1769; am 21. März 1769 unterschrieb »der Coffetier Angeau« einen weiteren Pachtvertrag mit dem Magistrat, in dem detailliert die Pflichten und Rechte beider Seiten festgelegt waren.

erscheint er ferner in den Kammerrechnungen des Hofes als Souffleur für die Theaterveranstaltungen, wofür er jährlich 100 Rt. bezog. Ab 1769 verpflichtete er sich,

daß bey seiner Wirthschaft alle excesse unterbleiben, und da dergleichen vorkommen sollten, so hat derselbe solches so fort dem dirigirenden Bürger-Meister anzuzeigen und versteht sich übrigens von sich selbst, daß Pächter in Absicht dieser Pacht und Wirthschaft des Magistrats Verboth und Geboth befolgen müsse.¹³³⁶

Mit Beginn des jeweils dreijährigen Pachtverhältnisses bot Angeau jeden Sonntag in den Sommermonaten ein höchst modernes und, da in der Stadt gelegen, auch gut erreichbares Unterhaltungsprogramm an,¹³³⁷ wie es zuvor in den Herrenhäuser Gärten lediglich für den Hof und seine Angehörigen deutlich vor den Toren der Stadt existiert hatte. Diese Form der Geselligkeit, die ursprünglich damit zusammenhing, dass bei Hofe Privatheit wegen des Zeremoniells nicht ›Innen‹, sondern ›Draußen‹, sprich: in der Natur oder im Garten erreicht werden konnte, wurde nun auf städtische Strukturen übertragen.¹³³⁸ Mit dem Namen ›Vauxhall‹ nahm Angeau zudem direkten Bezug auf den Londoner Garten,¹³³⁹ der allein durch die Bezeichnung zum Vorbild wurde und bestimmte Assoziationen bei seinen potentiellen Besucher*innen weckte (und wohl auch wecken sollte). Unterstützt von der Idee, neben der ursprünglichen Motivation für einen Gartenbesuch auch für Beleuchtung und Konzerte zu sorgen,¹³⁴⁰ machte Angeau

1336 D-HVsta AAA Nr. 2963, Pachtvertrag vom 21. März 1769, S. [3^v].

1337 Z. B. »neue Decorationen [...], welche bey der Eröffnung sämmtlich erleuchtet werden«; Hann. Anzeigen 20. Mai 1774, 40. Stück.

1338 Vgl. zu dem Konzept Marcus Köhler, *Naturraum und Zeremoniell*, online publiziert unter: <https://tu-dresden.de/bu/architektur/ila/gla/ressourcen/dateien/forschung/publikationen/Vortragsmanuskripte-Koehler/Naturraum-und-Zeremoniell?lang=de> (Stand: 18. September 2019).

1339 Kritisch zu sehen ist in diesem Zusammenhang die nicht belegte Aussage Ludwig Hoerners: »Ob die Hannoveraner wußten, daß sie mit ihrem ›Vauxhall‹ die Londoner Institution nicht nur – wenn auch sehr viel bescheidener – kopierten, sondern daß sie sich hinter den Berlinern oder Wienern mit ihren Kaffeehäusern nicht zu verstecken brauchten? Mit seinen seit 1769 nachweisbaren ›Promenadenkonzerten mit Gartenbeleuchtung und Feuerwerkseinlagen‹ begründete Angeau einen Typ von Vergnügungslokalen, der in Wien erst 20 Jahre später in Mode kam.«; Hoerner Marktwesen, S. 136.

1340 Kremer weist in seinem Text zu Recht auf die »offenbar grundlegenden Unterschiede zwischen den Gärten im bürgerlichen Bereich und denen der Adelskultur« hin (Kremer Gartenkunst, S. 444); aufschlussreich für die Hintergründe der Gartenkultur im

ihn – wie wir heute sagen würden – »zu einem multisensorisch erfahrbaren Erlebnisraum«. ¹³⁴¹

In ähnlicher Weise wie es in London üblich war, kündigte er die Vergnügungen werbewirksam in den *Anzeigen* an. Es läge daher nah, bei der Musik ebenfalls ein Repertoire zu vermuten, wie es im Londoner ›Vauxhall‹ zu hören war, ¹³⁴² und das folglich aus Liedern, Orchesterstücken und Konzerten bestanden haben müsste. Ob das Angeau'sche Programm sich inhaltlich tatsächlich daran orientierte oder ob es gar ein Phänomen gegeben hat, das den Londoner »Vauxhall composers« ¹³⁴³ glich, die nach dem Beispiel eines Thomas Arne oder James Cook ¹³⁴⁴ speziell für die hannoverschen Konzerte geschrieben hätten, ist jedoch ebenso wenig nachweisbar wie die Existenz eines Gebäudes, das etwa »nach vorn und den Seiten offen ›stand‹ [...], in den eine Orgel eingebaut war«. ¹³⁴⁵

17. und 18. Jahrhundert sind auch – trotz vielfach fehlender Belege und einer Art Aneinanderreihung von bekannten Phänomenen – Walter Salmen Ausführungen im fünften und sechsten Kapitel seines Buches Salmen Gartenmusik, S. 131 bis mindestens 219 oder sogar bis 291.

1341 Kremer Gartenkunst, S. 441.

1342 Vgl. zum Londoner ›Vauxhall‹ z. B. Susanne Staral, *Die ›Vauxhall songs‹ von Johann Christian Bach*, in: *Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Michaelstein 10. bis 12. Juni 1994*, hrsg. von Bert Siegmund, Michaelstein 1997, S. 119–124 (Michaelsteiner Konferenzberichte 51); Audrey Leonard Borschel, *Development of English song within the musical establishment of Gardens. 1745–1784*, Diss. University of British Columbia 1985 (= Borschel Song); Salmen Gartenmusik; Mollie Sands, *The eighteenth-century pleasure gardens of Marylebone. 1737–1777*, London 1987; Todd S. Gilman, *The theatre career of Thomas Arne*, Newark 2013; Claudio Bolzan, »Una musica per gli occhi«. *Musica, paesaggio e giardino nella Germania dell'età di Goethe*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 37(4) 2003, S. 479–519.

1343 Salmen Gartenmusik, S. 246.

1344 Der Bedeutung und Funktion der beiden Thomas Arne oder James Cook sowohl in und für ›Vauxhall‹ als auch für den ›english song‹ untersuchte Audrey Leonard Borschel in seiner Dissertation: Borschel Song; insb. S. 19–55.

1345 Salmen Gartenmusik, S. 244; vgl. auch das dort auf S. 245 abgedruckte bekannte Bild der Rotunde von ›Vauxhall‹ London.



Abb. 19 Ausschnitt aus der »General-Charte der Altstadt Hannover aufgenommen in den Jahren 1770 bis 1780 von Borgstedt«¹³⁴⁶

Eingrenzbar innerhalb des hannoverschen Gartens ist seit spätestens 1773¹³⁴⁷ der Ort der Vergnügungen, der »sogenannte[...] Assemblée-Platz«,¹³⁴⁸ der sich offenbar im südöstlichen Teil neben dem alten Dohm'schen Gartenhaus befand (vgl. Abbildung 18 und 19). Da die Sonntagsveranstaltungen in Abhängigkeit vom Wetter stattfanden oder abgesagt werden mussten,¹³⁴⁹ dürfte das Gartenhaus bei Regen wenig Schutz geboten haben. Auch war der Ausschank von Getränken am »Assemblée-Platz« wohl nicht oder nur sehr begrenzt möglich, weshalb 1776 – mit Beginn des neuen Pachtverhältnisses durch Johann Georg Westernacher – der Magistrat der Altstadt Hannover der königlichen Regierung vorschlug, ein neues Gartenhaus zu errichten, »damit im Garten selbst ein nicht zu weit entferntes Haus vorhanden sey, worin Erfrischungen zu bekommen, und welches bey plötzlich anfallendem Regen einem guten Theil der Gesellschaft zur Retirade dienen könne«.¹³⁵⁰

1346 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 138b, der Abdruck der Karte erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Hannover.

1347 Vgl. Hann. Anzeigen 20. Mai 1774, 40. Stück: »Der Assembléeplatz ist mit neuen Decorationen versehen, welche bey der Eröffnung sämmtlich erleuchtet werden.«

1348 D-HVsta AAA Nr. 2965, Schreiben vom 5. Juni 1776, S. [1^r].

1349 Vgl. z.B. Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück; 12. Juni 1772, 47. Stück; 10. Juli 1772, 55. Stück; 24. Juli 1772, 59. Stück; 2. Juli 1773, 53. Stück; 8. Juli 1773, 54. Stück; 16. Juni 1775, 48. Stück; 26. Juli 1776, 60. Stück; 30. Mai 1777, 43. Stück usw.

1350 D-HVsta AAA Nr. 2965, S. [3^r-3^v] – die vorhandenen Verhältnisse scheinen also den Pächter und/oder die Besucher, die vermutlich auch aus den Kreisen der

Ausschließen müssen wir daher vermutlich auch, dass die Musik bis zur Fertigstellung des Neubaus wie im Londoner ›Vauxhall‹ innerhalb eines Hauses oder auf einem Balkon erklang, was für die Besetzung vor allem den Einsatz von portablen Instrumenten und Gesang bedeutet haben dürfte. Größere Harfen oder Tasteninstrumente, wie sie beim hannoverschen Publikum offenbar sehr beliebt waren,¹³⁵¹ sind in diesem Kontext genauso wenig zu vermuten wie eine Orgel – selbst eine transportable Truhenoriel kommt sicher kaum infrage. Lediglich in einem Fall, zu Beginn seiner Pachtzeit, erfahren wir Näheres zu den Instrumenten, als Angeau ankündigte, dass »[s]ollten Ihre Königl. Hoheit, der Herzog von Gloucester, denselben Tag anlangen, so soll dessen Name, unter Abfeuerung der Kanonen und unter Pauken u. Trompetenschall, illuminirt werden.«¹³⁵² Für diesen speziellen Anlass beschaffte Angeau demnach Paukisten und Trompeter – ob sie vom Hof oder aus einer der Garnisonen stammten, lässt sich ebenso wenig feststellen wie weitere Details des erklungenen Programms.

Die *Anzeigen* geben zwar keinen Aufschluss über das Geschehen in ›Vauxhall‹ abseits der sonntäglichen Veranstaltungen, seinen Lebensunterhalt hätte Angeau aber wohl trotz der 100 Rt. vom Hofe nicht ausschließlich daraus bestreiten können. So liegt es nahe, dass der Garten unter der Woche ebenfalls für Spaziergänge geöffnet war und man dort einkehren konnte.¹³⁵³ Die auf einigen Plänen verzeichneten, nach einem für die Zeit typischen Muster angelegten Gartenanlagen – vgl. Abbildungen 17 bis 20 –, die entsprechend kostenintensiver Pflege bedurften, sowie die expliziten Hinweise auf die Beleuchtung und Konzerte sprechen ferner genauso dafür wie die Tatsache, dass Angeaus Nachfolger ab 1776 die Anzahl

Stadtverwaltung stammten, nicht mehr zufriedengestellt haben, so dass man Veränderungen in Angriff nahm. Inwieweit das alte Gartenhaus tatsächlich derart baufällig war, wie es im Zuge der Verhandlungen geschildert wurde, und inwieweit vorher tatsächlich keinerlei Erfrischungen erhältlich waren, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich um eine leichte Übertreibung im Zuge der Verhandlungen mit der königlichen Regierung gehandelt hat.

1351 Vgl. Hann. Anzeigen 1750–89.

1352 Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück.

1353 Die Äußerung von Ernst Brandes aus dem Jahr 1790, »daß die öffentlichen Kaffeehäuser, im Sommer [...], wobey sich Gärten befinden und Billiards, [...] von guter Gesellschaft besucht werden« (Brandes Vergnügungen 1790; 58), könnte als Indiz dafür gewertet werden – wenn nicht eine Differenz von zwanzig Jahren zwischen Angeaus ›Vauxhall‹ und Brandes' Lokalen lägen, die man berücksichtigen sollte. So wären Szenarien denkbar, wie sie beispielsweise Wilhelm Heinrich Wackenroder seiner imaginären Musikerfigur Joseph Berglinger in die Feder diktiert – vgl. die Beilage [XXI] in Salmen Gartenmusik, S. 428f.

dieser besonderen Unterhaltungen auf vier bis fünf pro Jahr reduzierte,¹³⁵⁴ aber laut Pachtvereinbarungen eindeutig eine Wirtschaft führte.¹³⁵⁵

Die Versteigerungsanzeige in den *Hannoverschen Anzeigen* nach Angeaus Ableben – November 1775¹³⁵⁶ – gibt einen wagen Einblick, wie das eine Gebäude in ›Vauxhall‹ offenbar eingerichtet war, wobei die Ausstattungen von Angeaus Wohnung und Lokal gemeinsam zum Verkauf standen:

Freytags, den 29ten März und Tags darauf, sollen in weil. Caffetier Angeau Wohnung dem sogenannten Vauxhall, zur gewöhnlichen Zeit allerley Mobilien, als: Tische, Stühle, Schränke mit gläsernen Thüren, Schreibbureaux von Nußbaumholz, Kleidungsstücke, Linnenzeug, ächtes Porcell in, Punschgeschirre, Gläser, Liqueurs, wohlriechende Wasser, und falls sich auch Liebhaber anfinden sollten, ein wohl eingerichtetes in den besten Umständen befindliches Billard mit Zubehör öffentlich an den Meistbietenden verkauft werden. Die Bezahlung geschieht in Pistolen zu voll, unter einer halben Pistole in Cassemünze, und wird ohne baare Entrichtung nichts verabfolget.¹³⁵⁷

Das Publikum, das Angeau bewirtete, schätzte offenbar ›modische‹ Getränke – neben Kaffee oder Tee auch Liköre und Punsch – und spielte Billard. Welche gesellschaftlichen Gruppen sich regelmäßig einfanden, können wir wiederum anhand der *Anzeigen* über die Kleidung eingrenzen. So heißt es gleich in der ersten Ankündigung: »Die Person zahlt 6 mgr., und ist einem jeden wohlgekleideten Menschen, mit Ausnahme der Livree-Bedienten, der Eintritt erlaubt. Alles ist daselbst wie auf Reduten zu haben.«¹³⁵⁸ Einschränkungen betrafen demnach zum

1354 So heißt es in Westernachers erster Anzeige: »[...] Weil das Vauxhall diesen Sommer nicht über 4 bis 5 mal wird erleuchtet werden, so hoffet er einen zahlreichen Zuspruch. [...]«; Hann. Anzeigen 7. Juni 1776, 46. Stück. Beleuchtung und Konzerte wurden von Westernacher in folgenden Annoncen angekündigt: Hann. Anzeigen im Jahr 1776: 7. Juli, 46. Stück; 26. Juli, 60. Stück; 23. August, 68. Stück; im Jahr 1777: 30. Mai, 43. Stück; 27. Juli, 59. Stück; 8. August, 63. Stück; im Jahr 1778: 5. Juni, 45. Stück; 19. Juni, 49. Stück; 17. Juli, 57. Stück; 21. August, 67. Stück; im Jahr 1779: 21. Mai, 41. Stück; 25. Juni, 51. Stück; 9. Juli, 55. Stück; 30. Juli, 61. Stück; 13. August, 65. Stück; 27. August, 69. Stück; sowie – da Westernacher 1780 und 1781 Vauxhall nicht pachtete – im Jahr 1782: 21. Juni, 49. Stück. Während dieser beiden Jahre wurde der Garten von Heinrich Jacob Lutz und Johann Christoph Janicke betrieben (vgl. D-HVsta AAA Nr. 2969), die im ersten Pachtjahr 1780 noch deutlich häufiger warben als im zweiten; siehe Hann. Anzeigen im Jahr 1780: 2. Juni, 44. Stück; 16. Juni, 48. Stück; 7. Juli, 54. Stück; 28. Juli, 60. Stück; 11. August, 64. Stück; 25. August, 68. Stück; sowie im Jahr 1781: 25. Mai, 42. Stück; 4. Juni, 45. Stück; 22. Juni, 50. Stück.

1355 Vgl. D-HVsta AAA Nr. 2963, Pachtvertrag vom 27. April 1776.

1356 Vgl. Kammerrechnungen 1775/76, D-HVsa Hann. 76c A Nr. 301, fol. 254.

1357 Hann. Anzeigen 29. März 1776, 26. Stück.

1358 Hann. Anzeigen 16. Juni 1769, 48. Stück.

einen Angehörige der Dienerschaft,¹³⁵⁹ zum zweiten Personen, die nicht unter das Attribut ›wohlgekleidet‹ fielen, und zum dritten jene, für die 6 Mgr. Eintritt einen zu hohen Teil des Einkommens ausmachten, als dass sie sich das Vergnügen hätten leisten können.¹³⁶⁰ Dies betraf Tagelöhner ebenso wie Handwerksgesellen, einfache Handwerksmeister und kleine Kaufleute. Es liegt daher der Schluss nahe, dass ›Vauxhall‹ ein Publikum ansprechen sollte,¹³⁶¹ das auch an modischem Verhalten interessiert war; denn Angeau gibt schon in der zweiten Anzeige an, »daß von vornehmen und angesehenen Herren gewünscht würde, daß das Hut abnehmen und grüßen, so wie es in London nicht üblich, also auch hier unterbleiben möchte.«¹³⁶² Unter den Besuchern befanden sich offenbar auch »[d]ie hohe Generalität und übrigen hohen Personen«, die ab 1770 gebeten »werden[,] ihn künftighin ohne Degen mit ihrer Gegenwart [zu; Anm. d. Autorin] beehren. Er [Angeau; Anm. d. Autorin] giebt anheim, ob nicht diese Einrichtung eine allgemeine Nachfolge verdiene.«¹³⁶³ Jener letzte Satz sowie ein weiterer aus dem Jahr 1773 – »und ob es dem Garten nicht zuträglicher sey, überall keine Hunde mitzubringen?«¹³⁶⁴ – weisen wieder daraufhin, dass Angeau tatsächlich versuchte, gesellschaftliche Konventionen zu ändern und zu einer Art modischer Vorreiter zu werden.

Ebenso wie das Betreiben eines Gartenlokals unter dem Namen ›Vauxhall‹ per se einen Hinweis darauf darstellt, dass es in Hannover eine Orientierung an bestimmten, aus London kommenden Moden gab, so können derartige Forderungen als weitere Indizien gewertet werden. Die Strahlkraft Londons entfaltete in kultureller Hinsicht spätestens ab den 1770er Jahren ihre Wirkung – sei es in Bezug auf die Oratorienkultur, die verschiedenen Konzertreihen, die Freimaurerkultur oder eben in Bezug auf ›Vauxhall‹.¹³⁶⁵ Dazu kommt, dass wie in

1359 Zur Bevölkerungsstruktur der Stadt vgl. Hauptmeyer Residenzstadt, S. 192f.; er konstatierte einen hohen Frauenanteil unter den Bedienten.

1360 Vgl. Hauptmeyer Residenzstadt, S. 195.

1361 Der bereits zitierten Äußerung von Ernst Brandes aus dem Jahr 1790 ist zu entnehmen, »daß die öffentlichen Kaffeehäuser, im Sommer [...], wobey sich Gärten befinden und Billiards, [...] von guter Gesellschaft besucht werden« (Brandes Vergnügungen 1790; 58); erneut verweisen wir jedoch auf die Differenz von zwanzig Jahren zwischen Angeaus ›Vauxhall‹ und Brandes' Beschreibung.

1362 Hann. Anzeigen 17. Juli 1769, 57. Stück; vgl. auch Hann. Anzeigen 15. Juni 1770, 48. Stück sowie Hann. Anzeigen 20. Mai 1771, 40. Stück; für weitere Forderungen dieser Art.

1363 Hann. Anzeigen 15. Juni 1770, 48. Stück.

1364 Hann. Anzeigen 28. Mai 1773, 43. Stück.

1365 Vgl. dazu Salmen Gartenmusik, S. 247: »Das Beispiel dieses ertragreich organisierten Unternehmens in den Vauxhall Gardens zu London machte bald Schule.«

London so auch in anderen Städten Europas »[d]as illuminierte Grün des Gartens, das Flanieren in den Alleen und in den Buschwerken [...] dazu bei[trugen], das Wohlbehagen, ›leisure‹, einer auf Zeit egalisierten urbanen Menge [...] zu animieren.«¹³⁶⁶

Angeaus Nachfolger Westernacher versuchte ab 1776, den Garten noch weiter auszubauen und ihm ein anderes Profil zu geben, was wir u. a. in unserer Hauptquelle daran nachvollziehen können, dass er nur noch sehr sporadisch Illumination und Konzert inserierte. Weitere Quellen – wie der erste Vertrag zwischen Westernacher und dem Magistrat der Altstadt Hannover – zeigen, dass anstelle von Kaffee etc. nun vermehrt Wein zum Ausschank kam, den er »von denen hiesigen Weinschenken nehmen müßte«.¹³⁶⁷ Ferner führte Westernacher schon ab 1777 mit dem Geheimen Rat und der Stadt Hannover Verhandlungen, bei denen es letztendlich um eine Aufwertung und einen Ausbau des Gartenlokals ging. Er war also geschäftstüchtiger, als es Hoerner ihm 1999 unterstellte,¹³⁶⁸ der eine kurze Briefstelle des Schriftstellers und Juristen Johann Anton Leisewitz über einen ungemütlich verbrachten Abend im ›Vauxhall‹ Ende November 1777 als Beweis für Westernachers mangelnde Fähigkeiten im Führen eines Lokals heranzog.¹³⁶⁹ Strategisch drückte Westernacher 1776 erst einmal die Höhe der Pacht

1366 Salmen Gartenmusik, S. 247.

1367 D-HVsta AAA Nr. 2963, Pachtvertrag vom 27. April 1776, S. [1*].

1368 Hoerner Marktwesen, S. 137.

1369 Die Briefstelle lautet: »Es ging auf neun – ich warf meinen Pelz um und wanderte nach Vauxhall wo ich einige meiner Bekanten von der bande ioyeuse bey dem Spiel anzutreffen hoffte – vergebens, ich trat in einen kalten finstern Saal, worin niemand als anderthalb Dutzend Stühle waren, mit denen ich leider! nicht tanzen kan weil ich Gottlob! nicht die Doctorin Müller bin. Das schlimmste war das die Küche eben so kalt und finster war als der Saal unterdeßen versprach man mir zu Eßen wenn ich warten wollte. Ich wartete! Endlich kam das Eßen, das ich Dir beschreiben will [...]. Da war ein Eyerkuchen, sechs Schnitt rothe Rüben, zwey Stück Biscuit und alte Butter der man die Gestalt von ganz frischer gegeben hatte. Das alte Wesen in der neuen Form erinnerte mich natürlicher weise an die Mutter Schachten in ihrem modigen Sonnenhute. Ich ließ meinen ganzen Zorn an den Eyerkuchen aus, den ich bis auf ein fingerbreites Stück, ausrottete. [...] Ich schloß meine Mahlzeit damit daß ich meinen Wein zum Fenster hinaus ins Wasser goß. Ich hoffe nicht daß ihm das ungewohnt vorkommen soll, einige Theile von ihm sind vermuthlich schon darin gewesen, und freuen sich wohlbehalten zu den lieben Ihrigen zu kommen. Ich war jetzt ganz munter, beschäftigte mich so seelig mit dem Gedanken an Dich, mit dem was ich Dir schon danke und noch danken werde! Diese Ideen machten mich so glücklich, ich hätte mich viele Stunden in ihnen verträumen können. [...] Herr Westernacher dachte

auf 200 Rt. für die nachfolgenden sechs Jahre¹³⁷⁰ und schloss danach zunächst nur einen Pachtvertrag auf drei Jahre. Parallel schlug er den Verantwortlichen vor, ein neues Gartenhaus zu errichten, »damit im Garten selbst ein nicht zu weit entferntes Haus vorhanden sey, worin Erfrischungen zu bekommen, und welches bey plötzlich anfallendem Regen einem guten Theil der Gesellschaft zur Retirade dienen könne«. ¹³⁷¹ Daraufhin wurden Kostenvoranschläge eingeholt, Pläne des neuen Hauses gezeichnet und die Geheimen Räte der königlich-kurfürstlichen Regierung und die Vertreter des Magistrates der Stadt verhandelten über diverse Details des Baus, den die Erstgenannten mit Schreiben vom 3. Juni 1776 schließlich genehmigten. ¹³⁷² Pächter und ›Stadtgestalter‹ waren sich also einig, dass der Gartenausbau nicht nur im Interesse des Wirts, sondern auch für die Stadt und ihre Bewohner von Vorteil war. In einem Schreiben vom 5. Juni 1776 wird der »sogenannte Assemblée-Platz« ¹³⁷³ als Standort des neuen Hauses erwähnt, was sich mit einer Karte aus dieser Zeit deckt, auf der auch eine im Vergleich zu vorher veränderte Gestaltung sichtbar ist (siehe Abbildung 20).

Kurz vor Ablauf seines Pachtvertrages im Jahr 1779 unternahm Westernacher den nächsten Schritt in puncto Gartenausbau und versuchte, die Stadt von einer Renovierung des baufälligen Wohnhauses in ›Vauxhall‹ zu überzeugen. Zunächst sollte es tatsächlich innerhalb von drei Jahren erneuert werden, wieder wurden entsprechende befürwortende Gutachten eingeholt und Pläne für ein äußerst repräsentatives Gebäude mit großem Festsaal entworfen, ¹³⁷⁴ die Entscheidung dauerte jedoch an und Westernacher zog Konsequenzen, indem

unterdeßen anders, er konte es unmöglich ansehen, daß dem fremden Herrn im Saale die Zeit lange wahren sollte. Er kam, rieb die Hände, und merkte an ›mit den Amerikanischen Nachrichten dauert es lange‹. ›Sehr lange‹ antwortete ich finster. Aber mein Mann ließ sich so leicht nicht abweisen. Er brachte in der Geschwindigkeit eine Armee – geschwinder wie meinen Eyerkuchen – zusammen, und nun grade auf den General Washington zu. Für mich war es ein erwünschter Umstand daß er am rechten Flügel zu hitzig angriff, denn da er darüber die Posten am Linken versäumte, und hier grade die Saalthüre war, so entwischte ich glücklich.«; Brief von Johann Anton Leisewitz an Sophie Seyler vom 28. November 1777, in: Rischbieter Lesebuch, 1. Band 1650–1850, S. 133–136; 134f.

1370 D-HVsta AAA Nr. 2969.

1371 D-HVsta AAA Nr. 2965, S. [3r–3v].

1372 D-HVsta AAA Nr. 2965, Nr. 190.

1373 D-HVsta AAA Nr. 2965, Schreiben vom 5. Juni 1776, S. [1*].

1374 Vgl. die ersten Schreiben aus dem Jahr 1779 sowie die unterschiedlichen Zeichnungen und Pläne, die sich ungefähr in der Hälfte der Akte D-HVsta AAA Nr. 2966 befinden; die Akte hat keine Seitenzählung.

er seinen Vertrag zunächst einmal nicht verlängerte. Die Diskussionen um den Neubau gingen auch während des Pachtverhältnisses mit Heinrich Jacob Lutz und Johann Christoph Janicke¹³⁷⁵ weiter – dieser Pächterwechsel ist anhand der *Anzeigen* nicht zu erkennen. Am 3. März 1781 lehnten die Geheimen Räte den Antrag zunächst ab,¹³⁷⁶ die Verhandlungen gingen wegen der Baufähigkeit des Gebäudes aber weiter,¹³⁷⁷ bis schließlich ein »zweigeschossige[s], mit Mansardendach versehene[s] Fachwerkgebäude [...] nach Entwürfen von Maurermeister G. C. Müller neu erbaut« wurde.¹³⁷⁸

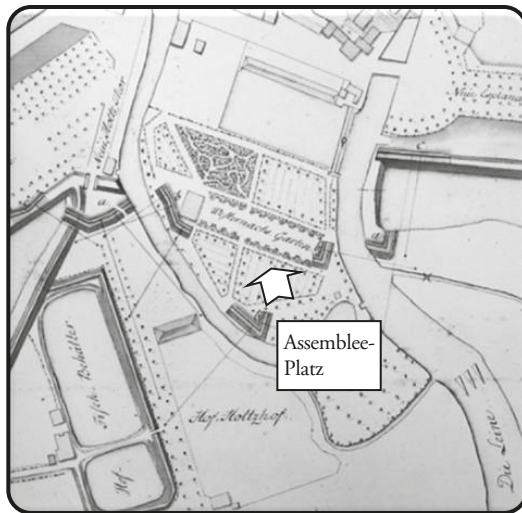


Abb. 20 Karte von Georg Josua du Plat (1780) »Disposition zur Vertheidigung des jetzt offenen Neuen HolzThors und Westernachs-Gartens gegen den Anlauff leichter Truppen [...]«¹³⁷⁹

1375 D-HVsta AAA Nr. 2969.

1376 D-HVsta AAA Nr. 2966.

1377 Ebd.

1378 Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 651. Deutlich wird an diesen Ausführungen auch, dass die Charakterisierung im Stadtlexikon Hannover: »Nur kurze Blütezeit, von Angeaus Nachfolger heruntergewirtschaftet« nicht korrekt ist; vgl. Mlynek Röhrbein Stadtlexikon, S. 639.

1379 D-HVsa (NLA Hannover), Kartensammlung Nr. 12 c Hannover 82/5 pk, der Abdruck erfolgt dankenswerter Weise mit freundlicher Genehmigung des Niedersächsischen Landesarchivs Hannover.

Welche Art der Musikausübung in ›Vauxhall‹ zwischen 1776 und 1789¹³⁸⁰ regelmäßig oder sporadisch stattfand, wer musizierte und was gespielt oder gesungen wurde, bleibt wie in den Jahren zuvor leider im Dunkeln – gerade nach der Fertigstellung des Gartenhauses wären natürlich abendliche Musiken zur Unterhaltung der Gäste vorstellbar. Abgesehen von den wenigen sommerlichen Konzerten, die die Illumination begleiteten, können wir weder den *Anzeigen* noch den erhaltenen Akten oder anderen Quellen weitere Hinweise entnehmen.

Damit sind wir am Ende unserer dritten Geschichte rund um die Musik in Hannover in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angekommen und haben Einblicke in die ›Concerte‹ in ›Vauxhall‹, in Raackes Konzertsaal, im Ballhof sowie in verschiedenen Gasthöfen und Kaffeehäusern erhalten. Inhaltlich haben wir dabei auch eine Facette jener Entwicklung des Konzertwesens näher kennengelernt, die Hanns-Werner Heister schon im MGG-Artikel kurz skizzierte: Wie nämlich die Konzertveranstaltungen zunächst an den Orten stattfanden, die sich räumlich und in Bezug auf andere Annehmlichkeiten anboten.¹³⁸¹ Für uns neue Erkenntnisse sind, wie in einer ›verlorenen Residenz‹ wie Hannover über unterschiedliche Medien – Zeitungen aber auch über Musik selbst – aufgeklärte Kommunikation etabliert und betrieben wurde, welche Strukturen sich dabei bildeten und wie wichtig unsere Suchen nach Geschichten fernab der großen Künstler*innen und ihrer ›Werke‹ war. Das Rezipieren von Musik in Konzertkontexten nahm einen immer größeren Stellenwert ein und weite Kreise der Gesellschaft waren bereit, passiv oder auf verschiedenste Art und Weise aktiv dazu beizutragen. Auf der musikhistoriographischen Ebene hat unser Vorgehen in der dritten Geschichte weiter dazu beigetragen, die Rolle der Forscher-Autor*in, wie wir sie eingangs beschrieben haben, praktisch darzulegen – und der Leserschaft die Folgen eines transparenten Umgangs mit den Entscheidungen einer Forscher-Autor*in dadurch zu demonstrieren, dass sie an fünf Beispielen die Veränderbarkeit und damit Manipulierbarkeit von musikhistorischer Forschung mitverfolgen konnten. Welche Prozesse und Einsichten dabei gleichsam ›in‹ unseren Leser*innen geschahen, würde uns zu einer anderen, allseits bekannten Diskussion führen...

1380 D-HVsta AAA Nr. 2969.

1381 Vgl. Heister Konzertwesen.

Von vergessenen Musikern und ›verlorenen Residenzen‹ – Musikgeschichten und weitere Perspektiven

Die Künste können im Allgemeinen nur in großen Städten bey Höfen, oder durch eine Vereinbarung mehrerer Reichen, zu einem Grad von Vollkommenheit gedeihen. Unsere Städte sind klein. Wir haben keinen Hof im Lande und einzelne Beyspiele abgerechnet, haben unsre Reichen keinen vorzüglichen Geschmack für die Künste bewiesen, wenigstens diese selten sehr durch Geld unterstützt. Wäre ein Hof im Lande gewesen, der solche beschützt hätte, so möchte manches für die Künste aus Ton geschehen seyn. [...] In diesen Städten [Hannover und Celle; Anm. der Autorin] nden sich viele Dilettanten, beyderley Geschlechts, die [...] Instrumentalmusik mit großem Vergnügen treiben. Einige darunter haben die Kunst bis zu einem Grade von Vollkommenheit erreicht [...].¹³⁸²

Mit diesen Worten beschrieb Ernst Brandes im Jahr 1790 nicht nur seine Sicht auf das musikalische Leben in Städten im Allgemeinen und in Hannover im Speziellen, sondern charakterisierte damit auch gleichzeitig zwei Kernphänomene unserer Studie: die ›verlorene Residenz‹ und das Musizieren von Amateuren. Worauf er nicht Bezug nahm, ist die kulturinitialisierende Wirkung, die von dem Moment des Residenzverlustes in ›seiner‹ Stadt Hannover rund 75 Jahre zuvor ausging. Er konzentrierte sich vielmehr darauf, dass es weder einen Hof noch Mäzene gab, die Musikkultur gefördert hätten, und dass dafür Dilettanten – die er allerdings namentlich nicht näher benannte – eine wichtige Rolle spielten. Dabei schimmert bereits durch, was wir bis heute in Bezug auf das Musizieren von Amateuren immer wieder erleben: Ihr musikalisches Handeln wird zwar als ›irgendwie‹ wichtig aber doch auch unterschwellig als weniger wertvoll und glamourös empfunden als das kostenintensivere von sogenannten professionellen Musikern*innen¹³⁸³ – und so fällt es oft der Vergessenheit anheim. Dass gerade

¹³⁸² Brandes Vergnügen 1790, S. 78; vgl. auch Rischbieter Lesebuch, S. 161.

¹³⁸³ Hier sei noch einmal an die Einleitung und insbesondere an die Fußnoten 6, 18 und 19 erinnert.

in Hannover beides miteinander verschränkt war, erwähnte Brandes ebenso wenig, wie er näher darauf einging, welche Personen, welche Ereignisse und welche Geisteshaltungen hinter den von ihm erlebten Musikwelten standen.

Sowohl in Hannover als auch in Edinburgh entwickelte sich das musikalische Handeln von vergessenen Musikern in zwei Stufen, die beide mit dem Statuswechsel der Städte zu einer ›verlorenen Residenz‹ zusammenhingen. Es kam dabei nicht ad hoc und direkt nach der Verlegung der Regierungssitze zu spürbaren Neuerungen im ›Musikleben‹, das wir im vorliegenden Band als Gesamtheit musikkultureller Phänomene in einer Stadt, angelehnt an das Musicking-Konzept Christopher Smalls verstanden haben. Vielmehr wirkte der Residenzverlust wie ein kultureller Motor, der einem neuen, aufgeklärten Denken und Handeln auch in der Musik gleichsam den ›Boden bereitet‹ – sei es in der *Scottish Enlightenment* oder in den Bestrebungen der ›Volksaufklärung‹. Erst ein zweites Ereignis – in Edinburgh die *Union* mit England und Gründung Großbritanniens 1707, in Hannover der Siebenjährige Krieg gekoppelt mit der Thronbesteigung Georgs III. 1760 – setzte dann offenbar jene neuen und in beiden Städten höchst unterschiedlichen musikalischen Handlungsformen frei, mit denen wir uns eingehend beschäftigt haben und die im Zentrum unserer Studie standen.

Wollten wir unsere Ergebnisse mit wenigen Worten beschreiben – etwa auf diese Weise: in ›verlorenen Residenzen‹ führte eine geringe Präsenz von Musik(en) dazu, dass vergessene Musiker begannen, das Musikleben zu verändern und zu prägen –, so wäre dies zwar korrekt, wir würden unseren eigenen methodischen Ansätzen damit aber kaum gerecht werden. Denn bei allen Paralleltäten im Großen haben wir eben auch eine Vielzahl von Unterschieden zwischen den musikalischen Welten der beiden ›verlorenen Residenzen‹ gefunden, weshalb ein direkter Vergleich zwischen den ausgewählten Städten auch nicht das Ziel war: »Diese historisch-konkreten Orte haben jedoch keine essentialistischen Qualitäten mehr, sie sind heuristische Konzepte, die es erlauben, kulturelle Handlungsräume historisch zu rekonstruieren«¹³⁸⁴ – sofern dies überhaupt möglich ist. Uns ging es in dieser Studie vielmehr darum, vor allem dem äußerst vielschichtigen ›Wie?‹ nachzuspüren: Wie sahen musikalische Lebenswelten in Edinburgh und Hannover aus? Wie handelten Amateure und andere vergessene Musiker in den beiden ›verlorenen Residenzen‹ en detail in einem bestimmten Zeitfenster? Dazu gehörte aber auch: Wie kann eine Methodik aussehen,

1384 Schmidt Landvermesserinnen, S. 221; vgl. auch die theoretische Auseinandersetzung mit der Thematik musikalischer Handlungsräume im ersten Teil des Kapitels *Grundrisse* bei Stahrenberg Hot Spots, S. 29–79; insb. 53ff.

die Alltagsgeschichtliches und Mikrogeschichtliches angemessen in größere Zusammenhänge einbetten will? Wie können (musik)kulturgeschichtliche Phänomene gleichsam aus ihrer ›Isolation‹ im Kontext der Geschichtswissenschaften ›befreit‹ werden? Antworten erhielten wir nur in Verbindung mit weiteren Fragen: Wie nähern wir uns als Forscher*in methodisch dem musikgeschichtlichen Phänomen vor dem Hintergrund einer äußerst heterogenen Quellenlage? Wie können wir unsere Erkenntnisse als Autor*in darstellen? Wie wirken diese beiden »Seelen [die], ach! in meiner Brust [wohnen]«¹³⁸⁵ zusammen?

Auf jede dieser Fragen haben wir Antworten gefunden, die Produkte und Ergebnisse unserer Entscheidungen als Forscherin und als Autorin sind in dem Bewusstsein entstanden, »daß ›Geschichte‹ weitgehend ›Effekt der Überlieferung‹ und der nachträglichen Konstruktion durch Einzelne ist.«¹³⁸⁶ Diesen »Effekten«¹³⁸⁷ können sich Forscher-Autor*innen nicht entziehen, aber ein transparenter Umgang mit ihren Entscheidungen kann dabei helfen, die Momente von Überlieferung und Konstruktion ein Stück weit sichtbarer zu machen:

Geschichte ist jener Teil des Vergangenen, der erinnert und erzählt wird. Aufgabe der Geschichtsschreibung (Historiographie) ist es, aus den unzähligen historischen Einzel-fakten und Daten, die in verschiedenen Quellen dokumentiert sind, eine oder mehrere zusammenhängende Erzählungen zu konstruieren und auf diese Weise Vergangenes als Geschichte zu überliefern. In der Regel besitzen diese Erzählungen eine bestimmte Zielsetzung, folgen einer bestimmten Erzählstrategie und richten sich an einen bestimmten Adressatenkreis.¹³⁸⁸

Martin Pfeleiderer benennt in diesem Zitat, was wir gleichsam zur Richtlinie unserer Studie erklärt haben: (Musik)historische Erzählungen erhalten ihre Gestalt durch die Quellenauswahl und -kombination sowie über die Art und Weise des Erzählens. Um den Effekt innerhalb einer großangelegten Untersuchung zu demonstrieren, haben wir nicht nur zwei Erzählungen und zwei Erzählweisen einander gegenübergestellt, sondern eine dieser Erzählungen auch noch in drei Geschichten unterteilt. Anhand dieser Geschichten, die alle auf dem gleichen

1385 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: Eine Tragödie*, Tübingen 1808, hier verwendete Ausgabe: Stuttgart 1971, online verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-trag-3664/5> (Stand: 10. September 2019).

1386 Borchard Stimme, S. 587.

1387 Ebd.

1388 Martin Pfeleiderer, *Geschichtsschreibung populärer Musik im Vergleich*, in: *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2014 (Beiträge zur Populärmusikforschung 40), S. 55–75; 55.

Quellenkorpus basieren, lässt sich erstmals der tatsächliche Effekt beobachten, den das unterschiedliche Kombinieren der prinzipiell gleichen Quellen für die Ausrichtung, den Gehalt und die Aussage haben kann. Dass es zudem noch eine weitere Dimension beim Schreiben von (Musik)Geschichten gibt, hat Pfleiderer nicht erwähnt – es handelt sich um die ›Zutat‹, die von Forscher*in und Autor*in benötigt und verwendet wird, um die Quellen miteinander zu verbinden, das, was Hermann Danuser »Fiktum«¹³⁸⁹ nennt: »jene Zone schriftstellerischer Kontextualisierung von Fakten zu einer ›Erzählung‹. Hier berührt, ja überschneidet sich die Musikhistoriographie mit der allgemeinen Historiographie und mit der fiktionalen Literatur.«¹³⁹⁰ In Bezug auf das Feld der musikwissenschaftlichen Biographie haben Beatrix Borchard und Melanie Unseld bereits über die Funktion von Montageverfahren und die Verwendung von Lücken und Fiktion nachgedacht.¹³⁹¹

Bei all den Überlegungen zum Schreiben und Erzählen von Musikgeschichte fehlte uns jedoch der praktische Bezug, der darüber hinaus geht, kommunikative, fiktionale, zusätzliche Bestandteile in bestehenden Musikgeschichten zu dechiffrieren, wie es zuletzt in größerem Umfang Anna Magdalena Bredenbach getan hat.¹³⁹² Wir wollten keine weitere theoretische Studie beisteuern, sondern vielmehr selbst Möglichkeiten beim eigenen ›Musikhistoriographieren‹ ausloten. Ein wesentliches Ergebnis unseres Versuchs ist daher, dass wir dazu ermutigen, die Rolle als Forscher-Autor*in bewusst wahrzunehmen und transparente Fiktion in die Prozesse wissenschaftlichen Arbeitens derart zu integrieren, wie wir es in verschiedenen Ausprägungen exemplarisch gerade in der zweiten Erzählung gezeigt haben. Insbesondere bei wenig vollständigen Quellenlagen bietet ein flexibler und bewusster Umgang mit den verschiedenen Formen von erzählerischer ›Verbindungsmasse‹ vielfältige Perspektiven, wie Forscher-Autor*innen in transparenter Weise Zusammenhänge stiften können, über die aus ›Puzzleteilen‹ mögliche Bilder von Vergangenheiten entstehen, die sonst vielleicht sogar als Gegenstand der Untersuchung außer Betracht bleiben würden. Spekulation und Phantasie – d. h. Elemente, die sowieso wenig thematisierte

1389 Hermann Danuser, *Datum – Faktum – Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie*, in: *Musikhistoriographie(n). Bericht über die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft . Wien – 21. bis 23. November 2013*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Wien 2015, S. 103–119; 103.

1390 Ebd.

1391 Vgl. dazu Borchard Montage und Borchard Lücken sowie auch Unseld Biographie.

1392 Vgl. Bredenbach Geschichten.

Bestandteile von (musik)historischer Forschung sind – können dadurch für den wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn dienstbar gemacht werden.

Dabei ist es unerlässlich, ›Lücken‹, ›Unbestimmtheits‹ und ›Leerstellen‹ derart kenntlich zu machen, dass ein offener Umgang mit der Dimension der Fiktion gewährleistet ist. Auch in dieser Hinsicht haben wir unterschiedliche Methoden innerhalb der Studie nebeneinander gestellt, indem wir in der Anlage der beiden Erzählungen zwei methodisch und darstellerisch grundlegend unterschiedliche Konzepte angewandt und u. a. auch bewusst einen großen stilistischen Bruch zwischen den beiden Teilen vorgenommen haben. Während wir die Erzählung zu Edinburgh gleichsam traditionell mit scheinbar objektiver, auktorialer Erzählstruktur angelegt und kulturhistorische Hintergründe perspektivisch der eigentlichen musikhistorischen Untersuchung vorschaltet haben, treten wir in der Erzählung zu Hannover als Forscher-Autorin über den *Pluralis Auctoris Indagatorisque* in Erscheinung.¹³⁹³ Dies geschieht mittelbar und unmittelbar, da wir in den drei Geschichten auf unterschiedliche Art und Weisen unsere jeweiligen Entscheidungen reflektieren und die Elemente Lücken und Fiktion thematisieren: eingebettet in den Fließtext (Geschichte 1), in Fußnotenkommentaren (Geschichte 2) und mittels Kommentierungen und Gliederungen im Fließtext (Geschichte 3).

Man mag nun fragen, welche Darstellungsweise und welche Methoden für die Geschichten um ›verlorene Residenzen‹ und vergessene Musiker sich am Ende dieser Studie als geeigneter herausgestellt haben und ob nicht konsequenter Weise eine der Erzählungen im Sinne der wissenschaftlichen Transparenz umgeschrieben werden müsste. Ein Antwortansatz kann lauten: »Wer sich geschichtsschreibend orientiert, verfolgt gedankliche Richtungen, die sich im Verlaufe der Auseinandersetzung mit Sujets und Quellen ändern, ergänzen oder überschneiden und die letztlich den Raum der jeweiligen Geschichtserzählung aufspannen.«¹³⁹⁴ Übertragen auf unsere Studie bedeutet dies, dass die jeweilige Anlage zu Erzählungen geführt hat, die inhaltlich und historisch-methodisch für sich stehen können – und die im Falle einer Umgestaltung eine andere Gestalt und damit andere Schwerpunktsetzungen usw. aufweisen würden. Viel relevanter ist jedoch, dass es ja gerade die Unterschiedlichkeit in der Quellenauswahl, -kombination und Darstellung ist, die unsere Kernthesen veranschaulichen (hier grob vereinfacht): Musikgeschichten hängen von vielen Faktoren ab, mit denen transparent umzugehen ist. Gründliche Quellenkenntnis und -recherche stellt eine

1393 Vgl. dazu die Ausführungen in dieser Studie auf S. 20–29.

1394 Langenbruch *Topographien*, S. 447.

Grundlage für musikhistorisches Arbeiten dar, die die Gestalt der Geschichte sicherlich in einem gewissen Maße bestimmt. Aber genauso wie die Forscher*in den Weg des (Auf)Findens von Material individuell bestimmt, genauso entscheidet sie darüber, welche Quellen sie auf welche Art und Weise miteinander verknüpfen wird. In ihrer Rolle als Autor*in kommt die Ebene der Darstellung, also der Präsentation der gefundenen Quellen in der gewählten Verknüpfung unter Verwendung unterschiedlicher Ausprägungen von wissenschaftlicher und schriftstellerischer Transparenz, hinzu. In den Blick rücken könnte dabei ferner noch ein weiterer Aspekt, den James Garrett – basierend auf Hayden White und Michael Oakeshott – als »distinction [...] between the historical past (i. e. the past as constructed by professional historians) and the practical past (the past that relates to and serves the needs of the present)«¹³⁹⁵ zusammengefasst hat. Die Entscheidungen von Forscher-Autor*innen hängen ab von der persönlichen Sozialisation, dem individuellen Umfeld, dem politischen und kulturellen Zeitgeist und weiteren äußeren Faktoren.

Nicht ganz so allgemein gesprochen, sondern bezugnehmend auf unseren inhaltlichen Rahmen können wir feststellen, dass das Potential der aufgefundenen (und der noch unbekannt) Quellen für keine der beiden Städte erschöpft ist. Die Darstellungsweisen, die wir für Hannover gewählt haben, haben uns allerdings auf weitaus ergiebigere Weise erlaubt, die unterschiedlichen geschichtsmethodischen Ansätze zu verfolgen und gleichsam multiperspektivisch das musikgeschichtliche Geschehen in der Stadt herauszuarbeiten. Ferner impliziert dieses Vorgehen, dass weitere methodische und inhaltliche Schwerpunktsetzungen zu noch anderen Erkenntnissen und neuen Musikgeschichten führen können, wie wir es exemplarisch in drei bereits veröffentlichten Texten zum gleichen Themenfeld auch schon umgesetzt haben.¹³⁹⁶ Die erste Erzählung hingegen war von vornherein darauf ausgelegt, als mehr oder weniger in sich geschlossene Geschichte wahrgenommen zu werden.

1395 James Garrett, *Composing Useful Histories: Music Historiography and the Practical Past*, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim – Zürich – New York 2012 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 69), S. 123–139; 123.

1396 Vgl. Acquavella-Rauch Mücke Residenzen, Acquavella-Rauch Intelligenzblätter sowie Stefanie Acquavella-Rauch, *Amateur Music-Making, Theatre Performances, and Benevolent Concerts in Edinburgh*, in: *Music and the Benevolent Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Matthew Gardner und Alison DeSimone, Cambridge 2019, S. 124–142.

Insgesamt ermöglichte uns die Beschäftigung mit der *Edinburgh Musical Society*, mit Heinrich Raacke, dem hannoverschen ›exercitium‹ bzw. ›collegium musicum‹ und dem Intelligenzblatt der *Hannoverschen Anzeigen* einen multifokalen Zugang zu unseren Fragen nach der Verknüpfung von mikro- und makrohistorischen Zusammenhängen sowie nach alltagsgeschichtlichen und regionalhistorischen Ansätzen. Unser methodisches Vorgehen hat dabei eine Flexibilität bewiesen und ließe sich auch auf weitere Untersuchungsgegenstände – wie beispielsweise auf die musikalischen Lebenswelten von Musikliebhaberinnen oder anderen Personengruppen, auf andere regionale Räume und andere Zeitfenster übertragen. Dass wir uns in dieser Arbeit mit Männerwelten beschäftigt haben, war lediglich der spezifischen Fragestellung rund um Vereinigungen zum instrumentalen Musizieren und Darbieten geschuldet. Es hat aber gezeigt, dass es nicht nur Frauen sind, »die selten aufgehoben in den kanonischen ›Speichern‹ der Universalgeschichte [sind]«¹³⁹⁷, sondern dass auch andere Personengruppen davon betroffen sind. Im Verlauf der Forschungsarbeit haben wir durchaus festgestellt, dass das musikalische Handeln von vergessenen Musikerinnen in beiden Städten eine wichtige Bedeutung hatte – auch wenn sie sich nicht zu größeren Ensembles zusammenschlossen und daher von uns in diesem Kontext nicht untersucht wurden. Dennoch sind wir in unterschiedlichen Kontexten immer wieder auf diese musikalischen Frauenwelten gestoßen, sei es über Inserate zum Musikunterricht oder in Egodokumenten, die wir letztendlich für unsere Arbeit kaum verwendet haben.¹³⁹⁸ Durch den weitgehenden Verzicht auf den Quellentypus der Egodokumente, konnten wir alternative Möglichkeiten in den Blick rücken, auf welche Weise eine Annäherung an bisher wenig untersuchte Bereiche ›der‹ Musikgeschichte erfolgen kann, zu denen scheinbar keine oder nur spezifische Quellen vorhanden sind. Zu diesem Komplex stellte Beatrix Borchard im Jahr 2005 fest: »Musikgeschichtsschreibung präsentiert sich in der Regel als die Geschichte von Werken und Autoren. Die Aufführung wird nicht als ein konstitutiver Bestandteil der Werke gesehen, und deswegen werden

1397 Schmidt Landvermesserinnen, S. 211.

1398 Erwähnt sein soll z. B. der Briefwechsel zwischen Luise Mejer und Heinrich Christian Boie, der bisher nur in der mehrfach wieder aufgelegten Edition von Ilse Schreiber vorliegt – Christian Boie, *Ich war wohl klug, daß ich dich fand. Heinrich Christian Boies Briefwechsel mit Luise Mejer 1777–1785*, hrsg. von Ilse Schreiber, München 1963 –, derzeit aber in einem Editionsprojekt an der Georg-August-Universität Göttingen und gefördert von der Stiftung Niedersachsen neu herausgegeben wird; vgl. <http://www.uni-goettingen.de/en/edition-des-briefwechsels-zwischen-heinrich-christian-boie-und-luise-mejer/216297.html> (Stand: 18. September 2019).

die Ausführenden aus der Geschichte der Auseinandersetzung mit Musik ausgeblendet.«¹³⁹⁹ Ihre – und andere Arbeiten – tragen seitdem zu Veränderungen in Bezug auf musikhistoriographische Fokussierungen bei, die wir mit unserer Studie um weitere Aspekte ergänzen können. Die »Ausführenden«¹⁴⁰⁰ waren in unserer Studie nicht wohlbekannte Künstler*innen wie z. B. Amalie und Joseph Joachim, sondern vergessene Amateure und musikalische Routine gewohnte Hofmusiker, die nicht nur selbst musizierten, sondern zudem in dem besonderen geistigen Klima einer ›verlorenen Residenz‹ musikalische Ereignisse auch organisierten.¹⁴⁰¹ So konnten gerade über eine kultur- und mikrogeschichtliche Annäherung an Musiken und Musikleben in Hannover und Edinburgh ›Lücken‹ in der Musikgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts geschlossen werden, die sich an den Stellen auftraten, wo Musiken fernab von ›bedeutenden‹ Künstlern und ›Werken‹, abseits von ›wesentlichen‹ musikalischen Zentren und Institutionen sowie außerhalb dominierender musikintellektueller Kreise zu lokalisieren sind.

Dass dieses Phänomen später – im 19. und 20. Jahrhundert – gerade im deutschsprachigen Raum eine andere Fundierung, Funktion und Relevanz bekommen sollte, hat Claudia Heine für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts angefangen zu untersuchen.¹⁴⁰² Die musikalische und musikkulturelle Vielfalt, die das sogenannte Laienmusikwesen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert hervorbrachte, wurde bisher viel zu wenig in den Blick genommen, obwohl die sich in kleinen musikalischen Welten – wie denen der Zither-, Akkordeon- und Zupforchester – abspielenden Phänomene nicht nur ein Faszinosum an sich darstellen, sondern auch zum Verständnis anderer musikbezogener Zusammenhänge beitragen können.¹⁴⁰³ Sie sind ein weiteres Beispiel dafür, dass sich

1399 Borchard Stimme, S. 588.

1400 Ebd.

1401 Durch eine Übertragung der in dieser Studie angewendeten Ansätze auf andere ›verlorene Residenzen‹ im 18. Jahrhundert können andere Perspektiven des Phänomens sichtbar gemacht werden, so dass die bisher mikrohistorisch untersuchte Thematik auch in Bezug auf strukturelle Parallelen an Konturen gewinnt und im Hinblick auf übergreifende Prinzipien einer musikalischen Regionalgeschichtsforschung weiter untersucht werden kann. Einen ersten Ansatz dazu bietet Acquavella-Rauch Mücke Residenzen.

1402 Vgl. Heine Musikvereine; vgl. auch Hinrichsen Geselligkeit.

1403 Vgl. hierzu exemplarisch Stefanie Rauch, *Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ›Befreiung‹ der Mandoline...*, in: *Phoibos* 2 (2013), S. 43–77.

bestimmte »Kategorien in der Geschichtsschreibung lange, teilweise bis heute fast ungebrochen gehalten [haben] – und damit auch die ihnen inhärenten Kriterien des repräsentativen, nicht orts- und zeitgebundenen Kanons«. ¹⁴⁰⁴ Perspektiven für weitere Untersuchungen von vergessenen Musiker*innen – seien sie Amateure oder ›professionelle‹ Musiker*innen – bieten Erweiterungen der herkömmlichen Methoden um mikrohistorische Ansätze, denn: »Mikro-Historie, das heißt nicht, kleine Dinge anschauen, sondern im Kleinen schauen«. ¹⁴⁰⁵ Musikalische Mikrogeschichten zu erzählen, muss heißen, im Kleinen zu schauen, wo und wie sich ›Lücken‹ schließen lassen und wo neue Erkenntnisse Bilder von Musik und Musiken in größeren Kontexten deutlicher werden lassen. Es obliegt der Verantwortlichkeit der Forscher-Autor*innen, ihre Entscheidungen geleitet von Erkenntnisinteresse für die eine oder andere Musikgeschichte bewusst zu treffen und transparent zu kommunizieren.

Nein, laß es mich anders erzählen, ganz von mir aus, denn ich halte nichts davon – und dir wird es wohl auch so gehen –, wenn man sich als Erzähler zurückzieht, versteckt oder verkleidet; schließlich hat sich doch noch nie eine Geschichte von selbst erzählt, immer war jemand dahinter oder darin: Warum sollen wir das leugnen? ¹⁴⁰⁶

1404 Schmidt Landvermesserinnen, S. 213.

1405 Schnyder-Burghartz Alltag, S. 13.

1406 Siegfried Lenz, *Stadtgespräch*, München ¹³1976, S. 180.

Anhang

Anhang 1 Musiker in den Registern von Edinburgh und Canongate

Edinburgh marriage register 1595–1700

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
1	1662	21.11.1662	Andersone, Thomas	Makca, Alison	violer		22, 429
2	1665	20.7.1665	Bell, John	Anderson, Grizel	violer		22, 55
3	1639	13.12.1639	Boog, John	Lauthiane, Isobel	violer		70, 422
4	1669	8.1.1669	Borg, John	Strachan, Helen	violer		70, 666
5	1671	17.8.1671	Boyll, James	Kay, Elizabeth	violer		77, 370
6	1698	28.7.1698	Burn, John	Dougall, Bessie	violer		103, 194
7	1644	17.10.1644	Cant, John	Chalmers, Jean	musician		116, 122
8	1697	25.7.1697; m. 10.8.1697	Carnagie, William	Kennedie, Anna	musician	Carnagie aus Aberdeen	118, 374
9	1700	30.6.1700; m. 19.7.1700	Cristall, William	Keith [Kieth], Anna	musician	mit 2 Namen gelistet	129, 372
10	1684	13.6.1684	Cullene, George	Clerk, Margaret	violer		135, 163
11	1643	31.10.1643	Cummyng, William	Johnstoun, Margaret	violer		164, 365
12	1691	27.3.1691	Davidson, Andrew	Kemp, Janet	violer		175, 374
13	1658	29.6.1658	Davidson, Patrick	Davidson, Elspeth	violer		175, 544
14	1698	25.9.1698; m. 14.10.1698	Dempster, William	Robertson, Eupham	violer		181, 583
15	1697	17.10.1697; m. 23.11.1697	Don, John	Fleeming, Isobel	violer		191, 235

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
16	1670	21.6.1670	Fairbairn, John	Barclay, Elizabeth	violer		46, 221
17	1680	11.3.1680	Glass, Alexander	Abercrombie, Margaret	violer		2, 268
18	1647	2.3.1647	Grant, Patrick	Ramsay, Margaret	violer		280, 564
19	1697	7.11.1697; m. 26.11.1697	Gulland, George	Broun, Janet	musician	Gulland, Gulen, Gulene oder Gullen	290
20	1683	14.8.1683	Hackertoun, John	Willson, Margaret	violer		292, 749
21	1640	31.1.1640	Haistie, David	Hay, Margaret	violer		311, 315
22	1663	9.1.1663	Home, Alexander	Petrie, Catharine	violer		335, 543
23	1664	29.7.1664	Home, Alexander	Garven, Elizabeth	violer		255, 335
24	1690	16.9.1690	Home, James	Taylor, Nicolas	violer		335, 678
25	1670	11.10.1670	Howlatson, James	Matthie, Jean	violer		341, 458
26	1664	21.6.1664	Howlatson, John	Lauder, Elspeth	violer		341, 394
27	1669	6.9.1669	Howlatson, John	Davidson, Margaret	musician		177, 341
28	1641	17.12.1641	Hume, Alexander	Schearer, Helen	violer		335, 620
29	1646	29.12.1646	Jack, William	Brand, Janet	violer		79, 354
30	1635	6.1.1635	Johnstoun, Alexander	Johnstoun, Margaret	violer		359, 365
31	1662	31.1.1662	Johnstoun, James	Strachen, Agnes	violer		362, 666
32	1688	27.4.1688	Keith, Charles	Aitkin, Margaret	musician		12, 372
33	1637	2.5.1637	Lasoun, Andrew	Goodlad, Elspeth	violer		271, 399
34	1672	12.1.1672	Laughland, James	Findlay, Beatrix	violer		230, 395

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
35	1667	5.7.1667	Laughland, William	Anderson, Christian	violer		22, 395
36	1659	4.10.1659	Leyis, David	Henderson, Grizel	violer		317, 407
37	1699	26.3.1699; m. 14.4.1699	M'Clauchland, John	M'Kenzie, Margaret	music master		441, 439
38	1688	1.12.1688	M'Ferson, Malcolm	Melvill, Margaret	violer		446, 466
39	1690	19.12.1690	Magibbon, Duncan	Muir, Sara	musician		435, 500
40	1608	14.7.1608	Mowat, John	Dykes, Margaret	violer		211, 496
41	1698	6.3.1698; m. 22.3.1698	Muir, Alexander	Hempseed, Christian	musician		698, 316
42	1676	18.2.1676	Muir, Robert	Arbuckles, Christian	viollmaker		30, 500
43	1675	13.6.1675	Murray, David	Anderson, Grizel	violer		22, 505
44	1679	19.9.1679	Murray, David	Anderson, Janet	violer		22, 505
45	1679	5.12.1679	Paterson, Adam	Johnstoun, Catharine	violer		360, 531
46	1679	10.6.1679	Peuterar, James	Davidson, Margaret	violer		175, 544
47	1609	9.3.1609	Scot, Robert	Stuart, Janet	violer		613, 661
48	1660	3.1.1660	Scott, Robert	Scott, Catharine	violer		607, 613
49	1647	19.2.1647	Scotte, John	Whyte, Marion	violer		611, 735
50	1634	19.6.1634	Somervell, Alexander	Adamson, Janet	violer		5, 643
51	1674	6.8.1674	Strachan, John	Binning, Agnes	violer		60, 667
52	1633	21.7.1633	Sutherland, Alexander	Scotte, Christian	violer		607, 669
53	1673	13.11.1673	Thomson, William	Jameson, Janet	violer		357, 692
54	1651	10.4.1651	Thomson, John	Adamson, Janet	violer		5, 688

Quelle: Marriage Register 1595–1700

Edinburgh marriage register 1701–1750

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
1	1709	20.3.; m. 5.4.	Aqutter, Ralph	Hog, Elizabeth	musical instrument maker		22, 261
2	1735	3.8.	Bannerman, James	Greig, Grizel	musician	evtl. Bonnerman?	33, 229, 572
3	1712		Bernie, Patrick		musician	in Kinghorn; indirekt als Vater	540
4	1714		Boull, James		musician	indirekt als Vater	55
5	1729	2.11.; m. 20.11.	Carson, John	Smith, Janet	musician		95, 504
6	???	???	Clark, Alexander	Pennynton, Anna	musician	wife = widow	62, 219
7	1705	15.4.	Corsan, William	Carmichael, Elizabeth	musician		93, 115
8	1719		Couper, John		teacher of music	indirekt als Dienstherr	399
9	1743/50		Craig, Adam		music master; musician; teacher of music	indirekt als verst. Vater	38, 399, 461
10	1736	17.1.; m. 18.1.	Dallas, James	Ogilvie, Mary	music master		135, 417
11	1730	10.5.; m. 1.6.	Dallas, James	Watson, Janet	musician		135, 568
12	1713	25.1.	Don, John	Gordon, Anna	musician		150, 217
13	1721		Duncan, John		musician	in Sterling; indirekt als Verstorbener	338

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
14	1725	30.5; m. 9.6.	Gardine, James	Roger, Janet	H. M. Household Trumpeter	zusätzl. indirekt über 2. Frau Agnes Robertson, die als seine Witwe am 5.7.1741 den writer John Ross heiratete	203, 466 (indirekt: 470, 458)
15	1725		Glen, James		pipe maker	in Tranent; indirekt als Vater	542
16	1708		Gullan, George		musician	indirekt als Verstorbener	232, 324
17	1737		Hunter, Leonard		musician	indirekt als Vater	65
18	1748	20.11.	Hutton, Robert	Hall, Ann	musician		236, 275
19	1704		Irvine, Thomas		musician	indirekt als Verstorbener	213, 280
20	1747	25.1.	Kennedy, Duncan	Fergusson, Janet	musician		182, 295
21	1709	28.8.; m. 16.9.	Lillie, Jonas	Straton, Janet	turner, instrument maker		319, 529
22	1738		Lyon, John		musician	indirekt als Verstorbener	218, 331
23	1724	9.8.	M'Donal, Alexander	Greig, Grizel	musician		229, 337
24	1735		M'Dougall, Alexander		musician	indirekt als Verstorbener	33, 337
25	1723		M'Givan, Michael		music master	indirekt als Verstorbener	341, 421
26	1733		M'Person, Malcolm		musician	indirekt als verst. Vater	136
27	1717	2.7.	M'Rachan, James	Henderson, Elizabeth	musician		250, 353
28	1716	16.12.; m. 28.12.	Marbach, John	Rosse, Elizabeth	music master		358, 469

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
29	1737	26.6.	Meinzies, John	Fenton, Isobel	musician		180, 371
30	1722		Muir, Alexander		musician	indirekt als Verstorbener	397, 522
31	1735/36		Murray, James		musician	indirekt als verst. Vater	211
32	1739	7.10.	Napier, Alexander	Ross, Janet	musician		407, 470
33	1744		Napier, William		musician	indirekt als Vater	11
34	1708	19.9; m. 14.10.	Reid, Edmond	M'Morran, Mary	musician		352, 449
35	1718	7.9.; m. 3.10.	Reid, Edmond	Gray, Katherine	musician		227, 449
36	1750	25.2.	Reoch, John	Gilmour, Grizel	musician		213, 453
37	1725	6.6.	Robertson, Thomas	M'Dowall, Isobel	musician		337, 465
38	1737	10.4.; m. 10.5.	Sangstar, Peter	Blaik, Magdalen	musician		51, 479
39	1712		St. Colum, Peter		musician	indirekt als Verstorbener	437, 476
40	1740	9.3.; m. 23.3.	Stewart, Mr. Alexander	Mercer, Mrs. Barbara	professor of music		371, 520
41	1723		Sutherland, George		musician	in Linlithgow; indirekt als Verstorbener	390
42	1725	9.5.; m. 8.6.	Thomson, Daniel	Glen, Helen	musician		214, 542
43	1722	18.2.; m. 27.2.	Thomson, John	Anderson, Margaret	musician		18, 545
44	1725	19.9.	Toward, Francis	Chisholm, Esther	music master		100, 551
45	1725		Toward, Francis		music master	indirekt als Vater	228
46	1720	7.8.; m. 12.9.	Whyte, Alexander	Waterstone, Agnes	musician		566, 578

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
47	1712		Wilson, Andrew		musician	indirekt als verst. Vater	531
48	1726		Wilson, John		musician	indirekt als Vater	587
49	1702	14.6.; m. 14.7.	Wilsone, John	Greive, Helen	musician		231, 591

Quelle: Marriage Register 1701–1750

Canongate marriage register 1564–1800

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
1	1782	26.1.	Bell, David	Bricklay, Margratt	musician	in the 25th Regiment	39, 59
2	1800	11.11.	Brown, Morison	Macintosh, Barbra	musician		67, 324
3	1797	27.11.	Crichton, Thomas	Sutherland, Amelia	musician		116, 515
4	1788	4.11.	Finnie, James	Macdonald, Janet	musician	in the 39th Regment	171, 316
5	1796	19.5.	Gorie, Thomas	Johnston, Elizabeth	musician		201, 266
6	1799	16.5.	Grant, John	Strauchan, Mary	musician	of the music band in the Lanarkshire Malitia	206, 513
7	1795	11.12.	Kennedy, John	Gavin, Giles	musician		188, 276
8	1654	9.4.; m. 2.5.	Knox, Andrew	Barbour, Margaret	violer		32, 285
9	1800	22.10.	Macglashan, James	Napier, Janet	musician		322, 398
10	1791	8.7.	Macgregor, James	Frasser, Ann	musician	in the Regiment now lying in the castle of Edinburgh	180, 323

Nr.	Jahr	Datum	Bräutigam	Braut	Beruf	Weiteres	Seiten
11	1797	9.11.	Macintosh, Robert		musician	Johnston, Edward	266, 325
12	1787		Macknight, Peter		musician	indirekt über Tochter Janet	317, 336
13	1799	13.11.	Miller, James	Macnaughton, Katherine	musician		344, 369
14	1673	8.6.; m. 30.9.	Milne, James	Walker, Isabella	violer		371, 549
15	1798	3.8.	More, William	Burton, Jean	musician	in the Shropshire Militia	77, 383
16	1753	7.4.	Pasquali, Mr. Nicolas	Simpson, Mrs. Margaret	musick master		410, 482
17	1767		Piscatory, Leonard		musician	indirekt über Tochter Agnes	325, 422
18	1713	8.8.	Pringle, James	Waddell, Katharin	musician		427, 547
19	1797	26.12.	Robertson, William	Myles, Agnes	musician		397, 453
20	1792		Ross, Alexander		musician	in Bamff; indirekt über Tochter Kathren	255, 459
21	1781	11.12.	Stewart, Alexander	Manning, Sally	musician		351, 506
22	1799	8.10.	Stewart, Charles	Connel, Mary	musician		104, 507
23	1774	8.3.	Sutherland, Charles	Rollo, May	musician		455, 516
24	1798	8.2.	Sutherland, James	Wylie, Elizabeth	musical instrument turner		517, 583
25	1767	21.7.	Whittat, Robert	Mackenzie, Isabella	musician	Whittet, Whitett	331, 566

Quelle: Canongate Register

Edinburgh testament register 1701–1800

Nr.	Jahr	Datum	Name	Beruf	Weiteres	Seite
1	1790	26.3.	Bremner, Robert	music-seller	Testament seiner Witwe Bruce, Margaret	29, 34
2	1793	1.5.	Cooper, George	teacher of music	evtl Couper	59
3	1766	5.3.	Craig, Adam	music-master		59
4	1720	22.8.	Crumbein, Henry	music-master		63
5	1769	28.9.+15.12	Franks, Thomas	teacher of music		98
6	1791	27.7.	Gow, William	musician		110
7	1773	18.10.	Ker, Nicholas	musician	oder Kerr	152
8	1744	30.7.	Larini, Andrea	musician	alias Andrew	156
9	1782	22.1.	Lind, William	musical instrument maker		161
10	1724	8.8., 18.11. + 14.1.1738	Macgibbon, Malcolm	music master	auch indirekt über seine Schwester	105
11	1791	15.9.	Macglashan, Alexander	musician		171
12	1757	15.7.	Macdougall, John	musician		170
13	1710	20.1.	Macfie, John	musician, piper on ship »Rising Sun«		171
14	1702	30.7.	Maclachlon, John	musitioner	evtl. Maclaughlan	171
15	1739	1.10.	Macpherson, Malcolm	musician	oder Macphearson; Testament seiner Witwe Margaret Melville	187, 179
16	1731	12.11.	Monro [...]	musician	Testament seiner Witwe Seith, Margaret	195, 242
17	1793	4.5.	Oliphant, John	musician		210

Nr.	Jahr	Datum	Name	Beruf	Weiteres	Seite
18	1757	14.11.	Pasquili, Signor Nicolo	master of music		213
19	1776	18.11.	Piscatore, Leonardo	musician		217
20	1793	6.9.	Scouller, James	musical instrument maker	in London	242
21	1717	4.10.	Smith, John	musician		252
22	1739	23.4.	Stewart, Roberts	music-master	Steuart, Stuart	262
23	1790	3.6.	Sutherland, James	partner of Messrs. Corri and Sutherland, music-sellers in Ed.		265
24	1781	21.9.	Thomson, John	musician		271
25	1726	2.4.	Toward, Francis	music-master		274

Quelle: Testament Register

Anhang 2 In Hannover zwischen 1750 und 1789 aufgeführte Musik in Konzerten durchreisender Musiker*innen

Komponist	Stücke	<i>Hann. Anzeigen</i>
[Giuseppe] und [Christina] Pass[e]rini	»auserlesene Arien [...] neue Sinfonien und Solo von seiner eigenen Composition«	3. September 1753, 71. Stück
[Domenico] und [Francesco] Colla	»Concerte und Sonaten von ihrer Composition in duo« für Colascione und Colascioncino	16. Januar 1764, 5. Stück
N. N.	»Paßionsmusik«	12. März 1764, 21. Stück
[Georg] Noël[li]	»Concerten und Solos von seiner eigenen Composition« für Pantaleone	11. Mai 1764, 38. Stück
[Johann Christoph Friedrich] Bach	»eine Composition aus dem Pastor fido nebst einem Clavierconcert«	27. Oktober 1766, 86. Stück
N. N.	»verschiedene[...] Arien, Duette[...] und Chöre[...]	18. Dezember 1767, 101. Stück
N. N.	»Concerte auf dem Flageolet, und singt dabey italienische und deutsche Stücke«	11. März 1768, 21. Stück
[David] Perez	»Arien«	5. Juni 1769, 45. Stück
N. N.	»italienische Arien von den besten Meistern«	3. Dezember 1770, 97. Stück
N. N.	»Italienische Arien«	28. Januar 1771, 8. Stück
N. N.	»italienische Arien; [...] Violin- und Clavierconcerte«	11. März 1771, 20. Stück; 22. März 1771, 23. Stück
Alessandro Zaneboni	»solo, als auch unter einem großen Concert« für Mandoline	18. November 1771, 92. Stück
N. N.	»Solo's, Concerte[...], und Trio's auf dem Violoncello«	7. Mai 1772, 37. Stück
[Johann Adolf Faustinus] Wei[ss]	»Concerte[...] und Solos auf der Laute«	30. Oktober 1772, 87. Stück
N. N.	»Solos und Concerte[...] auf dem Violoncello«	7. September 1772, 72. Stück
N. N.	»italiänische[...] Arien«	29. März 1773, 26. Stück

Komponist	Stücke	Hann. Anzeigen
Wilhelm Friedemann Bach	»auf der Orgel [...] mit einigen Ariosos, figurirten und simplen Chorälen, vierstimmigen Fugen und freyen Fantasien«	27. Dezember 1773, 104. Stück
[Christian Ernst] Graaf	»auf der Violine mit ganz neuen Concerten, Solos u. d. gl. von seiner eigenen Composition [...] eine musikalische Schlittenfahrt«	5. Mai 1775, 36. Stück
N. N.	»Arie, ein[...] Flügel- und Violin-Concert und zwey Flöten-Concerte[...]«	14. Juni 1776, 48. Stück
N. N.	»Concerte[...] auf der Flöte Traversiere«	18. November 1776, 93. Stück
[Johann Baptist] Baumgärtner	Vermuthlich: Solos und <i>Fantasies</i> für Violoncello	25. Juli 1777, 59. Stück
N. N.	»schwerste Solo's«	11. Mai 1778, 38. Stück
N. N.	»Concert und Solospielen auf der Violine, [...] Singstücke[...]«	15. Mai 1778, 39. Stück
N. N.	»auserlesene[...], hier noch nicht gehörte[...] italienische[...] Arien«	3. August 1778, 62. Stück; 7. August 1778, 63. Stück
N. N. Molino	Konzerte auf Violine, Violoncello, Fagott; Soli auf Violine, Violoncello »Quatro-Concert mit Violine, Violoncello, Clarinet und Fagott«	28. April 1780, 34. Stück
[Eligio] Celestino	»Solo's und Concerte von seiner eigenen Composition auf dem Violon«	12. Mai 1780, 38. Stück
N. N.	»Arien«	25. August 1780, 68. Stück
N. N.	»italiänische Arien«	18. September 1780, 75. Stück
N. N.	»Solos und Concerte[...] auf dem Contrabas«	22. September 1780, 76. Stück
N. N.	»verschiedene Concerte[...] und Solos auf der Violine«	9. März 1781, 20. Stück; 12. März 1781, 21. Stück
N. N.	»Concerte und Solos« auf »Maschinwaldhorn, [...] Violine und Clavicembalo«; »sowol serieuse als komische Arien«	11. Mai 1778, 38. Stück

Komponist	Stücke	<i>Hann. Anzeigen</i>
N. N.	»Arien der besten Meister«	20. September 1782,
[Friedrich Ludwig] Benda	»einige[...] Concerte[...] von seiner Composition«	75. Stück
[Friedrich Wilhelm] P[a]nnenberg	»verschiedene[...] neue[...] Concerte[...] und Solos auf der Hautbois«	4. Oktober 1782, 79. Stück
N. N.	»Concerts« auf Violine und Flöte sowie »Sonaten auf einem von ihm [Schroeter; Anm. d. Autorin] erfundenen Instrumente, Harmonica a cloux de fer genannt«	8. November 1782, 89. Stück

Quelle: *Hannoversche Anzeigen* zwischen 1750 und 1789

Anhang 3 Anzahl musikbezogener Annoncen in den *Hannoverschen Anzeigen*

Jahr	Konzert- veranstal- tungen	Veran- staltungs- reihen	Theater- auffüh- rungen ¹⁴⁰⁷	Tanzver- anstal- tungen	Musika- lien ¹⁴⁰⁸	Unter- richt und Stellen	Instru- mente	Weite- res ¹⁴⁰⁹
1750	1					2	2	
1751					1	3	1	2
1752	1		2		1		4	
1753	1		10					
1754			1		1		7	
1755	1							
1756	2		1		1	3	24	
1757	2		1	1			12	
1758					1		1	
1759		1			1	1	13	
1760						2	12	
1761	1					1	14	
1762	3		1		2	3	15	
1763	5	1	1		2	2	16	
1764	10	2	1			2	10	
1765	1		1			2	11	
1766	8	1	1		3	3	11	
1767	3	2	4	1	4	1	9	1
1768	1	1	1	2	1	12	5	1
1769	3	1	2	2	11	4	11	
1770	15	1	1	2	15	8	17	3
1771	18	1		1	7	6	18	2
1772	17	1		1	13	2	19	5
1773	20	1	1	3	11	1	21	4
1774	20	1			10		21	6

1407 Schauspiel und Musiktheater.

1408 Bei Musikalien steht der Aspekt der Klanggebundenheit im Vordergrund, weshalb Libretti, die vor Operaufführungen erhältlich waren, nicht aufgenommen wurden.

1409 Z. B. Anzeigen, in denen Vögel oder Glocken angeboten wurden.

Jahr	Konzert- veranstal- tungen	Veran- staltungs- reihen	Theater- auffüh- rungen ¹⁴⁰⁷	Tanzver- anstal- tungen	Musika- lien ¹⁴⁰⁸	Unter- richt und Stellen	Instru- mente	Weite- res ¹⁴⁰⁹
1775	20	1	1	1	6	2	12	
1776	11	3	7		13	1	25	1
1777	11	3	1		8	1	11	
1778	39	5		2	13	3	18	1
1779	22	3		2	11	6	15	1
1780	40	4	2	2	19	6	18	1
1781	36	3	3	2	23	1	16	1
1782	14	5	4	3	22	6	19	
1783	10	5	8	5	24	13	33	3
1784	8	3	3	1	15	20	18	
1785	12	2	9		12	2	28	6
1786	10	2	9	3	16	10	40	9
1787	2	1	10	9	20	14	12	2
1788	7			3	20	9	26	4
1789	9	2	9	4	5	6	16	8

Quelle: *Hannoversche Anzeigen* zwischen 1750 und 1789

Verzeichnisse

Quellenverzeichnis

Allgemeine Quellen

- O. A., *14 Millionen Laienmusizierende in Deutschland. MIZ verö entlicht Daten zu Musizierenden im Amateurbereich*, online verfügbar unter: http://www.miz.org/download/PM_Laienmusizieren_2014.pdf (Stand: 2. September 2019) (= MIZ Amateurbereich).
- O. A., *Orchester, Ensembles, Chöre und Mitglieder in den Verbänden des Laienmusizierens*, online verfügbar unter: <http://miz.org/downloads/statistik/49/49-Amateurmusizierenstatistik.pdf> (Stand: 2. September 2019).
- O. A., *Act of Proscription 1747*, online verfügbar unter: http://www.electricscotland.com/history/other/proscription_1747.htm (Stand: 3. September 2019).
- O. A., *European Charter for Regional or Minority Languages*, online verfügbar unter: <http://conventions.coe.int/treaty/en/Treaties/Html/148.htm> (Stand: 3. September 2019).
- O. A., *List of declarations made with respect to treaty No. 148*, online verfügbar unter: <http://conventions.coe.int/treaty/Commun/ListeDeclarations.asp?NT=148&CM=1&DF=&CL=ENG&VL=1> (Stand: 3. September 2019).
- Email des Stadtarchivs Osnabrück vom 16. April 2012.
- ARNOT, Hugo, *e history of Edinburgh, from the earliest accounts to the present time* [...], 8 Bücher und ein Appendix in 4 Bden., Edinburgh 1788 (= ARNOT Edinburgh).
- BEATTIE, James, *Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind* (1762), in: ders., *Essays on Poetry and Music* [...], Edinburgh 1778, S. 3–205.
- BOIE, Christian, *Ich war wohl klug, daß ich dich fand. Heinrich Christian Boies Briefwechsel mit Luise Mejer 1777–1785*, hrsg. von Ilse Schreiber, München 1963.
- BÜLBRING, Karl D. (Hg.), *e Compleat English Gentleman by Daniel Defoe. Edited for the First Time from the Author's Autograph Manuscript in the British Museum, with Introduction Notes, and Index*, London 1890.
- BURNS, Robert, *Address To Edinburgh* (1786), Strophe 1 und 2, online verfügbar unter: <http://www.robertburns.org/works/146.shtml> (Stand: 4. September 2019).
- CADELL, Thomas und STRAHAN, William, *e poems of Allan Ramsay. A new edition*, 2 Bde., London 1800 (= CADELL STRAHAN Poems).

- CHALMERS, George, *Die Life of Allan Ramsay*, in: *Die poems of Allan Ramsay. A new edition*, hrsg. von Thomas Cadell und William Strahan, 2 Bde., London 1800, Bd. 1, S. iii–lvii.
- CHALMERS, George und TYTLER OF WOODHOUSELEE, Alexander Fraser (Hg.), *Die works of Allan Ramsay. With life of the author by George Chalmers; and an essay on his genius and writings by Lord Woodhouselee*, 3 Bde., London – Edinburgh – Dublin 1851 (= CHALMERS WOODHOUSELEE Ramsay).
- CHAMBERS, Robert, *Traditions of Edinburgh*, 2 Bde., Edinburgh 1824.
- CHEREAU, Jacques, *Edimbourg Ville Capitale du Royaume d'Ecosse*, ca. 1720, online verfügbar unter: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07010003126> (Stand: 4. September 2019).
- DEFOE, Daniel, *Letter 11. South-Eastern Scotland*, in: ders., *A tour thro' the whole island of Great Britain, divided into circuits or journies*, 3 Bde., London 1724, 1725, 1727, online Edition: http://www.visionofbritain.org.uk/text/chap_page.jsp?t_id=Defoe&c_id=36&p_id=16316#pn_6 (Stand: 4. September 2019).
- DOANE, John, *A Musical Directory For the Year 1794*, London 1794.
- DUNBAR, E. Dunbar, *Social life in former days. Chie y in the Province of Moray*, Edinburgh 1865.
- GILHOOLEY, James (Hg.), *A Directory of Edinburgh in 1752*, Edinburgh 1988 (= GILHOOLEY Directory 1752).
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust: Eine Tragödie*, Tübingen 1808, hier verwendete Ausgabe: Stuttgart 1971, online verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-trag-3664/5> (Stand: 10. September 2019).
- GRANT, Francis J., *Parish of Holyroodhouse or Canongate. Register of Marriages 1564–1800*, Edinburgh 1915 (Scottish Record Society, Old Series 46) (= Canongate Register).
- GRANT, Francis J. (Hg.), *Register of marriages of the City of Edinburgh 1751–1800*, Edinburgh 1922 (Scottish Record Society, Old Series 53).
- GRANT, Francis J., HERALD, Rothesay und CLEKK, Lyon, *Die Commissariot Record of Edinburgh. Register of Testaments*, Teil III, Bd. 81–131: 1701–1800, Edinburgh 1899 (Scottish Record Society 3) (= Testament Register).
- HUSK, William Henry, *An Account of the musical Celebrations on St. Cecilia's day: in the sixteenth, seventeenth and eighteenth Centuries*, London 1857.
- JACKSON, John, *Die History of the Scottish Stage, from its first establishment to the present time*, Edinburgh 1793.
- JOHNSON, Samuel, *Dictionary of the English Language*, London 1755, online verfügbar unter: <http://www.bl.uk/learning/langlit/dic/johnson/oats/oats.html> (Stand: 12. September 2019).

- KERL, Bruno, *Die Oberharzer Hüttenprocesse zur Gewinnung von Silber, Kupfer, Blei und arseniger Säure mit besonderer Berücksichtigung des Vorkommens und der Auerbereitung der Erze*, Clausthal ²1860.
- LÖFFLER, Immanuel, *Nachrichten von Liederdichtern des Gesangbuchs für die protestantische Gesamtgemeinde des Königreichs Baiern*, Sulzbach 1819.
- MACKY, John, *A Journey through Scotland*, 1. Ausgabe 1723, London ²1729 (= MACKY Journey).
- MAITLAND, William, *The History of Edinburgh, from its Foundation to the Present Time*, Edinburgh 1753 (= MAITLAND Edinburgh).
- MALORTIE, Ernst von, *Eater in Hannover 1680*, in: ders., *Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes*, 5 Bde., Hannover 1860, 1862, 1864, 1866, 1872, Bd. 4 (1864), S. 115–132.
- MENNEL, Jakob, *Cronica Habsburgensis nuper Regmatice edita*, o. O. [Konstanz oder Freiburg/Br.] 1507.
- MENNEL, Jakob, *Fürstliche Chronick, genant Kayser Maximilians Geburtsspiegel*, 6 Bde., Freiburg/Br. 1512/17 (ÖNB Wien, Codd. 3072–3077).
- MEUSEL, Johannes Georgius, *Artikel »Winter, Johann Christian«*, in: ders., *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schristeller*, 8 Bde., Lemgo ⁵1800, Bd. 8, S. 553.
- MÖSER, Justus, *Schreiben über ein Project unserer Nachbaren. Colonisten in Westphalen zu ziehen*, in: ders., *Patriotische Phantasien. Erster Theil*, hrsg. von Johanne Wilhelmine Juliane von Voigt, Berlin 1775, S. 344–352, online verfügbar unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/moeser_phantasien01_1775?p=367 (Stand: 18. September 2019).
- MORTIMER, Thomas, *The Universal Director or The Nobleman and Gentleman's True Guide to the Masters and Professors of the Liberal and Polite Arts and Sciences*, 3 Bde., London 1763.
- PATJE, Christian Ludwig Albrecht, *Wie war Hannover? oder Fragmente von dem vormaligen Zustande der Residenz-Stadt Hannover*, Hannover 1817 (= PATJE Hannover Residenz-Stadt).
- PATON, Henry (Hg.), *The Register of marriages For the Parish of Edinburgh 1595–1700*, Edinburgh 1905 (Scottish Record Society, Old Series 27) (= Marriage Register 1595–1700).
- PATON, Henry (Hg.), *The Register of marriages For the Parish of Edinburgh 1701–1750*, Edinburgh 1908 (Scottish Record Society, Old Series 35) (= Marriage Register 1701–1750).
- RAMSAY, Allan, *Tea Table Miscellany: or A Collection of Choice Songs, Scots & English*, 4 Bde., Edinburgh ¹³1762 (= RAMSAY Tea Table).

- RAMSAY, Allan, *e City of Edinburgh's address to the country*, in: CADELL STRAHAN Poems, Bd. 1, S. 19–23.
- RAMSAY, Allan, *To the music club*, in: CADELL STRAHAN Poems, Bd. 2, S. 357f.
- ROHLFS, Matthias (Hg.), *Königl. Groß-Britannisch- und Chur-Fürstl. Braunschweig-Lüneburgischen Staatskalender [...] aufs Jahr 1759 [...]*, Lauenburg [1759] (= Staatskalender 1759).
- ROHLFS, Matthias (Hg.), *Siebenfacher Königl. Groß-Britannisch und Chur-Fürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Staatskalender [...] aufs Jahr 1763 [...]*, Lauenburg [1763] (= Staatskalender 1763).
- ROHLFS, Matthias (Hg.), *Siebenfacher Königl. Groß-Britannisch und Chur-Fürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Staatskalender [...] aufs Jahr 1764 [...]*, Lauenburg [1764] (= Staatskalender 1764).
- ROHLFS, Matthias (Hg.), *Siebenfacher Königl. Groß-Britannisch und Chur-Fürstl. Braunschweig-Lüneburgischer Staatskalender [...] aufs Jahr 1772 [...]*, Lauenburg [1772].
- SMELLIE, William, *Literary and Characteristical Lives of John Gregory, M.D. Henry Home, Lord Kames. David Hume, Esq. and Adam Smith, L.L.D. [...]*, Edinburgh 1800.
- STEVENSON, Robert Louis, *Weir of Hermiston*, online Edition auf <http://robert-louis-stevenson.classic-literature.co.uk/weir-of-hermiston/ebook-page-25.asp> (Stand: 3. September 2019).
- THOMSON, William, *Orpheus Caledonius*, 1. Aufl. 1725, London ²1733 (= THOMSON Orpheus).
- TYTLER, William, *On the Fashionable Amusements and Entertainments in Edinburgh in the Last Century*, in: *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland* 1 (1792), S. 499–504.
- TYTLER, William, *e Order of the Instrumental Music for the Feast of St. Cecilia*, in: *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland* 1 (1792), S. 506–510 (= TYTLER St. Cecilia).
- TYTLER, Alexander Fraser, *Remarks on the genius and writings of Allan Ramsay*, in: CADELL STRAHAN Poems, S. lix–clvii.
- [VONWÜLLEN, Albert Christoph], *Nachricht von denen wöchentlich in der Königl. und Churfürstl. Residenzstadt Hannover herauszugebenden gelehrten und andern Anzeigen*, Hannover 4. April 1750, online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-441682>.

Archivmaterial

Edinburgh Public Library (GB-Ep)

W Y ML 28 MS.

Sederunt Books of the Edinburgh Musical Society 1727–1795.

Index to music belonging to Edinburgh Musical Society (1782).

List of Members of the Musical Society (1775–1793).

Edinburgh University Library (GB-Eu)

La. III. 761: Index to music belonging to Edinburgh Musical Society (1765).

La. III. 562–4: Plan Books of the Edinburgh Musical Society (1768–1771; 1778–1786).

Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek (D-HV1)

Nachlass Heinrich Sievers.

Kiste 2, Karton 3: O. A., Signal-Buch für die Trompeter der Königl. Hannoverschen Kavallerie, Hannover 1845 (= Trompeter Signal-Buch).

Kiste 5, Karton 3: Kopie einer nicht genau zuordenbaren Version des folgenden Textes: 1. Auflage: SCHREWE, Hans und SCHMIDT, Friedrich, *Das Hannoversche Hof- und Opernorchester und seine Mitglieder*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 11 (1958), Heft 1/2, S. 1–93 (siehe Literaturverzeichnis). 2. Auflage: SCHREWE, Hans und SCHMIDT, Friedrich, *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover. Seine Geschichte und seine Mitglieder 1636–1971*, Hannover ²[1972] (siehe Literaturverzeichnis).

Kiste 6, Karton 2: Exzerpte aus den Hofakten aus D-HVsa (Dep. 103) (= Exzerpte Hofakte).

Kiste 15, Karton 4: Quellenexzerpte der Hannoverschen Anzeigen der Jahre 1750 bis 1785 (= Exzerpte Hann. Anzeigen 1750–1789).

Kiste 15, Karton 8: Quellenexzerpte der Hannoverschen Anzeigen der Jahre 1786 bis 1800 (= Exzerpte Hann. Anzeigen 1789–1800).

Kirchbuchamt Hannover

Marktkirche Kirchenbuch 1735–1773, Mikrofiche 10, Catalogus Defunctorum (= Kirchenbuch Marktkirche).

Schlosskirche Kirchenbuch 1749–1797, Mikrofiche 3 (= Kirchenbuch Schlosskirche).

National Archives of Scotland (GB-Enas)

GD113/5/208/1–19 Receipts, receipted accounts, and related matters for the Edinburgh Musical Society 1746–1766.

National Library of Scotland (GB-En)

Shelfmark 3.422(9), Reference note ESTC T184144: *Funeral concert performed by the gentlemen of the Musical Society of Edinburgh 18th July 1788. on the death of Samuel Mitchelson, Esq. one of the directors.*

Shelfmark APS.1.79.14, Reference note ESTC N471217: *A list of the members of the Musical Society at Edinburgh. M. DCC. LIX.*

Shelfmark APS.1.80.40, Reference note ESTC T170786: *A list of the members of the Musical Society at Edinburgh. M.DCC.LXVII.*

Shelfmark Mf.G.0816(09), Reference note ESTC T187659: *Articles of the Edinburgh Musical Fund. Established March 16. 1790. for the benefit of decayed musicians, and their families belonging to this Society.*

Niedersächsisches Landesarchiv – Hauptstaatsarchiv Hannover (D-HVsa)

Hann. 76cA Nr. 275–297 (Kammerrechnungen der Jahre 1750/51 bis 1771/72)

Hann. 91 Heiliger.

Hann. 92 Nr. 197.

Kartensammlung Nr. 12 c Hannover 82/5 pk.

Wel sches Hausarchiv

Dep. 103, XXXVII, Nr. 139

Dep. 103, XXIV Nr. 29.

Dep. 103, XXIV Nr. 1555.

Dep. 103, XXIV Nr. 1556.

Dep. 103, XXIV Nr. 1557.

Stadtarchiv Hannover (D-HVsta)

AAA Nr. 5.

AAA Nr. 2961–2966.

AAA Nr. 2969.

AAA Nr. 2972–2977.

Karten

- Karte 43 F. 472.
 4.KPR.01 SAK Nr. 138b.
 4.KPR.01 SAK Nr. 145a–f.
 4.KPR.01 SAK Nr. 762.
 4.KPR01 SAK Nr. 819 (VM 16 910).

Weiteres

- NAB 8328 Bürgerbuch.
 NAB 8322 Bürgereidbuch.

Noten

- COLLA, Domenico, *Sonata per Colascioncino*, D-Dl Mus.2702-V-1, online verfügbar unter: <http://digital.slub-dresden.de/id414721187/1> (CC-BY-SA 4.0) (= Colla Sonata Colascioncino).
- STUART, Alexander, *Musick for Allan Ramsay's collection of 71 songs*, 6 Bde., Edinburgh o. J., online verfügbar unter: <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/rbc/id/2929> (Stand: 19. September 2019) (= Stuart Musick).

Zeitungen und Zeitschriften

- Hannoversche Anzeigen von allerhand Sachen, deren Bekanntmachung dem gemeinen Wesen nöthig u. nützlich*, Zeitraum: 1. Juli 1750 bis 31. Mai 1789; D-HVl Signatur ZEN:(C 6282) bzw. (MifZ 44) (= Hann. Anzeigen).
- Hannoverische Beyträge zum Nutzen und Vergnügen*, D-HVl Signatur ZEN:(ZA 2656), online verfügbar unter: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2091680/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019).
- Hannoverische Gelehrte Anzeigen*, D-HVl Signatur ZEN:(ZA 2654), online verfügbar unter: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2091678/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019).
- Hannoverisches Magazin, worin kleine Abhandlungen, einzelne Gedanken, Nachrichten, Vorschläge und Erfahrungen, so die Verbesserung des Nahrungs-Standes, die Land- und Stadt-Wirthscha , Handlung, Manufacturen und Künste, die Physik, die Sittenlehre und angenehmen Wissenscha en betre en, gesamlet und au ewahret sind*, D-HVl Signatur ZEN:(C 6282,1a), online verfügbar unter: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2105263/0/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019).
- Der Hausvater*, D-HVl Signatur ZEN:(MFZ 938).

Jahrbuch für die Menschheit oder Beyträge zur Beförderung häuslicher Erziehung, häuslicher Glückseligkeit und praktischer Menschenkenntniß, D-HV1 Signatur ZEN:(P-A 792) bzw. (MFZ 1299).

Niedersächsisches Wochenblatt für Kinder, D-HV1 Signatur ZEN:(P-A 1657).

Nützliche Samlungen vom Jahr 1755 (–1758), D-HV1 Signatur ZEN:(ZA 2655), online verfügbar unter: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2091679/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019) (= Nützliche Samlungen).

e Edinburgh Gazette der Jahre 1680, 1699–1708.

e Scots Post-Man, or e New Edinburgh Gazette der Jahre 1708–1709.

e Scots Post Man, or the New Edinburgh Gazette 1709–1710.

e Evening-Post, or e New Edinburgh Gazette 1710–1712.

e Scots Post Man, or e Edinburgh Gazette 1711–1712.

e Edinburgh Gazette or Scots Post-Man 1714–1715.

e Edinburgh Courant für die Jahre 1705, 1707 und 1710.

Wöchentliche Hannoverische Intelligenz-Zettul und Anzeige: woraus zu ersehen: was an beweg- und unbeweglichen Güthern, sowohl in als ausserhalb der Stadt Hannover zu kaufen, und zu verkaufen; ingleichen wenn eine Auction gehalten werden soll; Item zu verleihen, zu lehen, und zu verpachten; ankommende und abreisende Personen; verlohren und gestohlnen Guht; neuen Büchern; Schri en und andern neuen Anstalten; D-HV1 Signatur ZEN:(CIM 1/306).

Die Zuschauerin. Ein Wochenblatt, Jahrgang 1747, online verfügbar unter: <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101074632801> (Stand: 13. September 2019).

Einzelne Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

O. A., *Von dem Ein usse der Musik auf die Landeseinwohner*, in: *Hannoverisches Magazin* 1 (1763), Sp. 577–586.

O. A., *Von der Lebha igkeit in Gesellscha en*, in: *Hannoverisches Magazin* 2 (1764), 12. Oktober 1764, 82. Stück, S. 1301–1332 (= Lebhaftigkeit Gesellschaften 1764).

O. A., *Genaue Bilanz von der Einnahme und Ausgabe bei den vier musikalischen Festen in der Westminster-Abtei zu London, den 2ten, 6ten, 8ten und 11ten Junius 1785*, in: *Hannoverisches Magazin* 24 (1786), Sp. 1229–1232.

O. A., *Magdeburgisches Magazin vom Jahr 1786. Magdeburg, in der Pansaischen Buchdruckerey*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 80, (1788), http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2002572/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019).

O. A., *Vom Schachspiel, und von der Aehnlichkeit desselben mit der Musik*, in: *Hannoverisches Magazin* 25 (1787), Sp. 765f.

- O. A., *Hannover: Monatliche Heft zur Beförderung der Cultur. Erstes und zweytes Heft [...]*, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 3/219 (1788), Sp. 286ff., online verfügbar unter: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00003800 (Stand: 13. September 2019).
- O. A., *Personalien*, in: *Hannoversches Magazin* vom 31. Dezember 1790, 105. Stück, 28. Jahrgang, Sp. 1665–1686 (= Personalien Hann. Magazin 1790).
- O. A., *Vergleichung der Bevölkerung der Braunschw. Lüneburgischen Churlande in den Jahren 1735. 1740. 1755. und 1766.*, in: *Neues Göttingisches historisches Magazin* 1 (1792), S. 766ff., online verfügbar unter: http://ds.lib.uni-bielefeld.de/viewer/toc/1923581/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019) (= Bevölkerung Churlande 1792).
- O. A., *Artikel »Intelligenzblätter«*, in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. (Conversations-Lexicon.) In zehn Bänden*, hrsg. von Friedrich Arnold Brockhaus, Leipzig 1824, Bd. 5, S. 93 (= BROCKHAUS Intelligenzblätter 1824).
- O. A., *Artikel »Justus Möser«*, in: *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur oder biographisch-kritisches Lexicon der deutschen Dichter und Prosaisten seit den frühesten Zeiten: nebst Proben aus ihren Werken*, hrsg. und bearb. von Oskar Ludwig Bernhard Wolff, 8 Bde., Leipzig 1835–1847, Bd. 5: L, M, N, Leipzig 1840, S. 321–330 (= Möser Encyclopädie Nationalliteratur 1840).
- BRANDES, Ernst, *II. Über die gesellschaftlichen Vergnügungen in den vornehmsten Städten des Churfürstentums*, in: *Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande* 3/4 (1789), S. 761–800 (= BRANDES Vergnügungen 1789).
- BRANDES, Ernst, *IV. Ueber die gesellschaftlichen Vergnügungen in den vornehmsten Städten des Churfürstenthums*, in: *Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande* 4/1 (1790), S. 56–88 (= BRANDES Vergnügungen 1790).
- BÜSCHER, J. G. [Vorname nicht näher bestimmbar], *Von einer noch nie vorhin gebrauchten musicalischen Cur des Veitstanzes und tollen Schafsbisses und der damit verknüpferten Hydrophobie*, in: *Hannoversches Magazin* 1 (1763), Sp. 577–586, Sp. 1409–1430.
- CHRYSANDER, W[ilhelm] C[hristian] J[ustus], *Historische Untersuchung von den Kirchen-Organen*, in: *Hannoversche Gelehrte Anzeigen* 4 (1754), S. 1279–1310.
- ELLIOTT, Gilbert, *An account of a scheme for enlarging and improving the City of Edinburgh [...]*, in: *The Scots Magazine* XIV (August 1752), S. 369–380.
- ENDTER, C. F. [Vornamen nicht näher bestimmbar], *Beantwortung der Aufgabe, so im 35. St. dieser Nützl. Saml. vorgeleget worden: Woher es komme, daß ein musicalisches Stück aus dis, oder E dur, imgleichen aus F, oder G moll, unser Gehör auf eine weit angenehmere Art rühret, als aus dem D, C dur, wie auch aus E moll? welches sogar solche, die keine besondere Kenner der Musik*

- sind, manchmal wissen zu unterscheiden*, in: *Nützliche Samlungen* 3 (1757), Sp. 665–670.
- F. G. H. J. K. [Name nicht näher bestimmbar], *Von der Erlernung der Musik. Für junge Frauenzimmer*, in: *Hannoverisches Magazin* 7 (1769), Sp. 705–730.
- G. L. C., *Aufgabe*, in: *Nützliche Samlungen* 3 (1757), Sp. 559f.
- Gr. [Name nicht näher bestimmbar], *Etwas zur Beantwortung der Frage im 31ten Stücke der Nützl. Saml. ob es gut sey, in der Musik von dem Generalbasse den Anfang zu machen, ob man daraus den allgemeinen Satz ziehen könne: ein Anfänger müsse bey einer jeden Sache beym Schweresten anfangen, etc.*, in: *Nützliche Samlungen* 4 (1758), Sp. 697–700.
- HERZOG, J. A. [Vorname nicht näher bestimmbar], *Sendschreiben an den Herrn D. wegen der im 89. Stücke des hannoverschen Magazins beschriebenen noch nie vorher gebrauchten musicalischen Cur des Veitstanzes und tollen Schaisses, und der damit verknüp gewesenen Hydrophobie*, in: *Hannoverisches Magazin* 1 (1763), Sp. 1649–1662.
- H. G. S. [namentlich nicht näher bestimmbarer Übersetzer], *Von Krankheiten, die durch Music gehoben sind*, in: *Hannoverische Gelehrte Anzeigen* 4 (1754), S. 1407–1410, online verfügbar unter: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2091678/1/LOG_0000/ (Stand: 13. September 2019).
- H. L. R. [Name nicht näher bestimmbar], *Eine kleine Abhandlung über die Musik, von deren Nutzen und Wirkung*, in: *Hannoverisches Magazin* 24 (1786), Sp. 1237–1248.
- VON KNIGGE, Adolph, *Nachricht von hiesigen Oratorien und Liebhaber-Bühnen*, in: *Dramaturgische Blätter* 14. März 1789, 22. Stück, S. [3]43–340 (= KNIGGE Oratorien 22).
- VON KNIGGE, Adolph, *Von des Herrn Preuß Oratorien*, in: *Dramaturgische Blätter* 21. März 1789, 23. Stück, S. 361ff.
- VON KNIGGE, Adolph, *Ueber des Herrn Preuß Oratorien*, in: *Dramaturgische Blätter* 28. März 1789, 24. Stück, S. 374.
- VON KNIGGE, Adolph, *Ueber des Herrn Preuß Oratorien*, in: *Dramaturgische Blätter* 11. April 1789, 25. Stück, S. 388–391 (= KNIGGE Oratorien 25).
- L. M. N. [Name nicht näher bestimmbar], *Schreiben über die komische Oper*, in: *Hannoverisches Magazin* 7 (1769), Sp. 881–908.
- MATTHESON, [Johann], *Beantwortung der Musikalischen Aufgabe im 35. Stück*, in: *Nützliche Samlungen* 3 (1757), Sp. 729–736.
- MEISTER, A[lbrecht] L[udwig] F[riedrich], *Nachricht von einem neuen musicalischen Instrumente, Harmonica genant*, in: *Hannoverisches Magazin* 4 (1766), Sp. 929–938.

- ROSENTHAL, G. E. [event. Gottfried Erich], *Vorschlag zu einem Tacktmesser zur Musik*, in: *Hannoverisches Magazin* 27 (1789), Sp. 1261–1264.
- S. E. K. [Name nicht näher bestimmbar], *Schreiben eines Frauenzimmers, an den Verfasser der Abhandlung im 45 und 46ten St. des Hannov. Magaz. 1769, von Erlernung der Musik für junge Frauenzimmer*, in: *Hannoverisches Magazin* 9 (1771), Sp. 33–48.
- V. STÄHLIN-STORCKSBURG, J[acob], *Beschreibung der neuerfundenen Rußischen Jagdmusik*, in: *Hannoverisches Magazin* 4 (1766), Sp. 743–750.
- WEHRS, G[eorg] F[riedrich], *Noch etwas vom musikalischen Zeitmesser*, in: *Hannoverisches Magazin* 27 (1789), Sp. 1323f.
- W-h-d [Name nicht näher bestimmbar], *Von dem Ein usse der Musik auf die Tugend*, in: *Hannoverisches Magazin* 20 (1782), S. 1181–1184.
- WINTER, J[ohann] C[hristian], *Die Musikpatronin Cäcilia*, in: *Hannoverisches Magazin* 24 (1786), Sp. 817–824.
- WITTKUGEL, J. D. [Vornamen nicht näher bestimmbar], *Ob es eine gute Methode sey, daß einige Lehrmeister in der Musik, ihre Scholaren gleich von dem allerschweresten, nemlich vom Generalbasse, den Anfang machen lassen*, in: *Nützliche Samlungen* 4 (1758), Sp. 547–552.

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur

- O. A., *A History of the Society of Writers to Her Majesty's Signet [...]*, Edinburgh 1890 (= History Signet).
- O. A., Artikel »Stair, James Dalrymple«, in: *Encyclopædia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*, Bd. 25, Cambridge ¹¹1911, S. 760ff.
- O. A., Artikel »Cola-Colla Domenico«, in: <http://www.musicabresciana.it/autori/ColaDomenico.html> (Stand: 14. September 2019).
- ABELMANN, Eberhard Jürgen, *Hannover im Siebenjährigen Krieg. Hannoverisches Kriegesdenkmal. Das Kriegsgeschehen in Stadt und Kurfürstentum, dokumentiert von einem Bäckermeister*, hrsg. von Hans Hartmann, Hameln 1995 (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Landesbibliothek 13), S. 26–43 (= ABELMANN Krieg).
- ACQUAVELLA-RAUCH, Stefanie, »»Ö entliches Privates<: Intelligenzblätter als Zugangsmöglichkeiten zu unbekanntem musikalischen Lebenswelten im 18. Jahrhundert«, in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – »Musikwissenschaft : die Teildisziplinen im Dialog«*, hrsg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, Mainz 2016, online publiziert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201609063249> (= ACQUAVELLA-RAUCH Intelligenzblätter).
- ACQUAVELLA-RAUCH, Stefanie, *Amateur Music-Making, eatre Performances, and Bene t Concerts in Edinburgh*, in: *Music and the Bene t Performance in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von Matthew Gardner und Alison DeSimone, Cambridge 2019, S. 124–142.
- ACQUAVELLA-RAUCH, Stefanie und MÜCKE, Panja, *Raum, Hof und Musik an »verlorenen Residenzen<*, in: *Raum – Hof – Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen*, hrsg. von dens., Hildesheim 2020 (Mannheimer Manieren – Musik + Musikforschung 9) (= Acquavella-Rauch Mücke Residenzen), S. 193–239.
- ADAM, Bernd, *Vergessene Pracht. Die kurhannoverschen Residenzbauten Georgs I.*, in: *Hannover und die englische rönfolge*, hrsg. von Heide Barmeyer, Bielefeld 2005 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 19), S. 199–230.
- ADAM, Wolfgang und DAINAT, Holger in Verb. mit POTT, Ute (Hg.), *»Krieg ist mein Lied<. Der Siebenjährige Krieg in den zeitgenössischen Medien*, Göttingen 2007 (Das Gleimhaus: Schriften des Gleimhauses Halberstadt 5).

- ALLAN, David, › *is Inquisitive Age: e Past and Present in the Scottish Enlightenment*, in: *e Scottish Historical Review* 76/1 Nr. 201 (1997), S. 69–85.
- ANTONICEK, Theophil und GRUBER, Gernot (Hg.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, damals und heute: Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, Wien 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 40).
- ARNDT, Johannes, *Zeitung, Mediensystem und Reichspublizistik*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von Volker Bauer und Holger Böning, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. 179–200 (= ARNDT Medien).
- ASSMANN, Aleida, *Soziales und kollektives Gedächtnis*, <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf> (Stand: 4. September 2019).
- BAIRD, William, *George Drummond. An Edinburgh lord provost of the eighteenth century*, Edinburgh 1912.
- BALET, Leo und GERHARD, E. [i. e. REBLING, Eberhard], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hrsg. und eingeleitet von Gert Mattenklott, 1. Ausg. 1936, Frankfurt/M. – Berlin – Wien 1981.
- BALLSTAEDT, Andreas und WIDMAIER, Tobias, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989.
- BARTHES, Roland, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur eorie der Autorscha*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185–193.
- BAUER, Volker und BÖNING, Holger, *Die gedruckte Zeitung und ihre Bedeutung für das Medien- und Kommunikationssystem des 17. Jahrhunderts*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von dens., Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. ix–xvii (= BAUER BÖNING Zeitung).
- BAUR, Samuel, *Charakteristik der Erziehungsschri steller Deutschlands. Ein Handbuch für Erzieher*, Leipzig 1790 (= BAUR Erziehungsschriftsteller).
- BAXTER, Tinagli, *Italian Music and Musicians in Edinburgh c. 1720–1800. A historical and critical study*, PhD University of Glasgow [unveröffentlicht] 1999 (= BAXTER Music).
- BEIN, Thomas, NUTT-KOFOTH, Rüdiger und PLACHTA, Bodo (Hg.), *Autor – Autorisation – Authentizität*, Tübingen 2004 (Beihefte zu Editio 21).
- BELLINGRADT, Daniel, *Flugpublizistik und Ö entlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches*, Stuttgart 2011 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 26).

- BEYER, Heinrich, »*Es wird hiermit bekanntgemacht...*«. *Eine Studie zum hannoverschen Anzeigenwesen von 1750–1850*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 16 (1962), S. 3–79 (= BEYER Anzeigenwesen).
- BINDER, Dieter A., *Freimaurerei oder Die Erziehung zum Gentleman*, in: *Akademie Forum Masonicum: Jahrbuch* 22/23 (2009/2010), S. 83–110.
- BIRIOTTI, Maurice und MILLER, Nicola (Hg.), *What is an Author?*, Manchester 1993.
- BIRKENMAIER, Christa, *Typologie hörscher Eremitagen vom 16.–18. Jahrhundert*, Diss. Tübingen 2013, online publiziert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-70791>.
- BLACKIE, Jane, *A New Music Room: A History of St Cecilia's Hall*, Edinburgh University pamphlet o. J.
- BLOME, Astrid, *Tagespublizistik und Geschichtsschreibung (nicht nur) im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Deutsche Presseforschung. Geschichte, Projekte und Perspektiven eines Forschungsinstituts der Universität Bremen. Nebst einigen Beiträgen zur Bedeutung der historischen Presseforschung*, hrsg. von Holger Böning, Hartwig Gebhart, Michael Nagel und Johannes Weber, Bremen 2004 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 13), S. 49–62.
- BLOME, Astrid, *Regionale Strukturen und die Entstehung der deutschen Regionalpresse im 18. Jahrhundert*, in: *Historische Presse und ihre Leser. Studien zu Zeitungen und Zeitschriften, Intelligenzblättern und Kalendern in Nordwestdeutschland*, hrsg. von Peter Albrecht und Holger Böning, Bremen 2005 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 14), S. 77–100 (= BLOME Regionalpresse).
- BLÜMEL, Jonathan, *Das Pressewesen in Norddeutschland (2010)*, <http://jbshistoryblog.de/2010/12/das-pressewesen-in-norddeutschland-im-18-jahrhundert> (Stand: 10. August 2013), inzwischen online nicht mehr verfügbar.
- BODEMANN, Eduard, *Johann Georg Zimmermann. Sein Leben und bisher ungedruckte Briefe an denselben [...]*, Hannover 1878 (= BODEMANN Zimmermann).
- BÖDEKER, Hans Erich und VEIT, Patrice (Hg.), *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin 2007 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 5).
- BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice und WERNER, Michael (Hg.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920: Institutionnalisation et pratiques*, Berlin 2008 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 11).

- BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice und WERNER, Michael (Hg.), *Espaces et lieux de concert en Europe 1700 – 1920*, Berlin 2008 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations 12).
- BOLZAN, Claudio, »Una musica per gli occhi«. *Musica, paesaggio e giardino nella Germania dell'età di Goethe*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 37(4) 2003, S. 479–519.
- BÖNING, Holger, *Pressewesen und Auklärung – Intelligenzblätter und Volksaufklärer* (26. Juli 2004), in: *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/boening_pressewesen.pdf (Stand: 18. September 2019) (= BÖNING Intelligenzblätter).
- BÖNING, Holger und SIEGERT, Reinhart, *Volksauklärung. Biobibliographisches Handbuch zur Popularisierung auklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850*, 3 Bde., Stuttgart – Bad Cannstadt 1990ff.
- BORCHARD, Beatrix, *Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren*, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 18), S. 211–242 (= BORCHARD Lücken).
- BORCHARD, Beatrix, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien – Köln – Weimar 2005 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5) (= BORCHARD Stimme).
- BORCHARD, Beatrix, *Mit Schere und Klebsto : Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik*, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006 (Musik – Kultur – Gender 1), S. 47–62 (= BORCHARD Montage).
- BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Im*, Madison 1985.
- BORSCHEL, Audrey Leonard, *Development of English song within the musical establishment of Gardens. 1745–1784*, Diss. University of British Columbia 1985 (= BORSCHEL Song).
- BOWIE, Karin, *Public Opinion, Popular Politics and the Union of 1707*, in: *Scottish Historical Review* 82/2 Nr. 214 (2003), S. 226–260.
- BRANDES, Helga und KRAMER, Werner, *Vorwort*, in: Holger Böning, *Auklärung auch für das Volk? Buchhandel, Verleger und Autoren des 18. Jahrhunderts entdecken den »gemeinen Leser«*, Oldenburg 1998 (Bibliotheksgesellschaft Oldenburg 25), S. 3.
- BREDENBACH, Anna Magdalena, *Geschichten vom Umbruch. Musikhistorische Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive*, Mainz u. a. 2018 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 5) (= BREDENBACH Geschichten).

- BREIG, Werner, *Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie*, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 7–18, online verfügbar unter: <https://doi.org/10.13141/bjb.v19981651>.
- BREWER, John, *Microhistory and the Histories of Everyday Life*, in: *CAS eSeries* 5 (2010), online verfügbar unter: https://www.cas.uni-muenchen.de/publikationen/eseries/cas_eseries_nr5.pdf (Stand: 18. September 2019).
- BRINER, Andres, *Die Musikstadt und die Schweiz: Zürich als Wiege des Chorgesangs*, in: *Schweizer Monatshefte* 71 (1991), S. 609–620.
- BRINKMANN, Reinhold (Hg.), *Musik im Alltag. Zehn Kongressbeiträge*, Mainz 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 21).
- BROADIE, Alexander, *The Scottish Enlightenment. The Historical Age of the Historical Nation*, Edinburgh 2007 (= BROADIE Scottish Enlightenment).
- BRUSNIAK, Friedhelm und KLENKE, Dietmar (Hg.), »Heil deutschem Wort und Sang!« *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte. Tagungsbericht Feuchtwangen 1994*, Augsburg 1995 (Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung 1) (BRUSNIAK KLENKE Gesangskultur).
- BRUSNIAK, Friedhelm, *Der Deutsche Sängerbund und das ›deutsche Lied‹*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 409–421.
- BUCHHEIM, Christoph, *Industrielle Revolution und Lebensstandard in Großbritannien*, in: *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 76 (1989), S. 494–513.
- BURCHELL, Jenny, *Polite or Commercial Concerts? Concert Management and Orchestral Repertoire in Edinburgh, Bath, Oxford, Manchester and Newcastle, 1730–1799*, New York – London 1996 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities) (= BURCHELL Concerts).
- BURKE, Seán (Hg.), *Authorship – From Plato to the Postmodern*, Edinburgh 1995.
- BUSCH, Siegfried, *Hannover; Wolfenbüttel, Celle. Stadtgründungen und Stadterweiterungen in drei weltlichen Residenzen vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Hildesheim 1969 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 75).
- CADUFF, Corina und WÄLCHLI, Tan (Hg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste 4).
- CALELLA, Michele, *Praestantissimi arti ces: Aspekte der musikalischen Autorschaft in den musikalischen Drucken des deutschsprachigen Raums*,

- in: *NiveauNischeNimbus, 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing 2010, S. 113–132.
- CALELLA, Michele, *Patronage, Ruhm und Zensur: Bemerkungen zur musikalischen Autorscha im 15. Jh.*, in: *Autorscha : Ikone, Stile, Institutionen*, hrsg. von Christel Meier, Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin 2011, S. 145–162.
- CALELLA, Michele, *Musikalische Autorscha : Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003, Kassel 2014.
- CARSWELL, John, *e South Sea Bubble*, London 1960.
- DE CERVIN, Ernest Rubin, *Artikel »Piccini«*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, hrsg. von Silvio d'Amico, 12 Bde., Rom 1954, Bd. 8, Sp. 106–112 (= CERVIN Piccini).
- CHAMBERS, Robert, *Traditions of Edinburgh*, 2 Bde., Edinburgh 1825.
- CHAPMAN, Malcolm, *e Gaelic Vision in Scottish Culture*, London 1978 (= CHAPMAN Culture).
- CLOSTERMANN, Annemarie, *Die Opera der ›Teuschübenden Gesellscha ‹ zu Hamburg. Neue Libretti des frühen 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen*, in: *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1993 (Arolser Beiträge zur Musikforschung 1), S. 122–133.
- COLLINSON, Francis, *e traditional and national music of Scotland*, London 1966 (= COLLINSON Music).
- COWAN, Ian B., *e Covenanters: A Revision Article*, in: *e Scottish Historical Review* 47/1 Nr. 143 (1968), S. 35–52.
- CRANMER, John L., *Concert Life and the Music Trade in Edinburgh c1780–1830*, PhD The University of Edinburgh [unveröffentlicht] 2001 (= CRANMER Concert Life).
- CSOBÁDI, Peter (Hg.), *»Und jedermann erwartet sich ein Fest«. Fest, eater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*, Anif – Salzburg 1996 (Wort und Musik 31).
- DAHLHAUS, Carl, *Was ist Musikgeschichte?*, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, 2 Bde., Kassel und Stuttgart 2002, Bd. 1, S. 59–79 (= DAHLHAUS Musikgeschichte).
- DANIEL, Ute, *Kompendium Kulturgeschichte. eorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt/M. 2001 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1523) (= DANIEL Kulturgeschichte).
- DANUSER, Hermann, *Datum – Faktum – Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie*, in: *Musikhistoriographie(n). Bericht über die Jahrestagung der Österreichischen Gesellscha für Musikwissenscha .*

- Wien – 21. bis 23. November 2013, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Wien 2015, S. 103–119.
- DEPALMA, Fedele, *O re de li stromiente, il colascione nelle fonti musicali, letterarie, iconogra che*, Lecce 2010 (= DEPALMA Colascione).
- DEVINE, Thomas M., *e merchant class of the larger Scottish towns in the seventeenth and early eighteenth centuries*, in: *Scottish Urban History*, hrsg. von George Gordon und Brian Dicks, Aberdeen 1983, S. 92–111.
- DEVINE, Thomas M., *e Modern Economy. Scotland and the Act of Union*, in: *e Transformation of Scotland: e Economy*, hrsg. von Thomas M. Devine, Clive H. Lee und George C. Peden, Edinburgh 2005, S. 13–33.
- DIBDIN, James C., *e Annals of the Edinburgh Stage: with an account of the rise and Progress of dramatic writing in Scotland*, Edinburgh 1888.
- DICKSON, Peter G. M., *e Financial Revolution in England: A Study in the Development of Public Credit 1688–1756*, London 1967.
- DITTRICH, Lothar, *Schaustellung fremdländischer Tiere im 19. Jahrhundert in Niedersachsen und ihr Import*, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 76 (2004), S. 103–113 (= DITTRICH Tiere).
- DOBSON, David, *Directory of Scottish Settlers in North America 1625–1825*, 7 Bde., Baltimore 1984–1993.
- ECKHARDT, Andreas, *Männerchor. Organisation und Chorliteratur nach 1945*, Diss. Universität Mainz 1977, Mainz u. a. 1977.
- EDLER, Arnfried, *Das Collegium musicum als Forum des eorie-Praxis-Bezuges*, in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schri en. Festschri für Werner Braun zum 65. Geburtstag zugleich Bericht über das Symposium »Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer« (Saarbrücken 1991)*, hrsg. von Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick, Saarbrücken 1993 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Neue Folge 7), S. 107–122 (= EDLER Collegium).
- EDLER, Arnfried, *Forschungsprojekt Niedersächsische Musikgeschichte. Möglichkeiten – Ziele – Grenzen*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), S. 11–22 (= EDLER Musikgeschichte).
- EHRlich, Cyril, *e Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985 (= EHRlich Profession).
- ELLIOTT, Kenneth, *Music of Scotland 1500–1700*, London 1975.

- EMANS, Reinmar und WENDT, Matthias (Hg.), *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschri Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, Bonn 1990.
- EMANS, Reinmar, *Zwischen Hannover und Venedig. Die Hannoveraner Ho apelle unter Antonio Sartorio*, in: *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Sabine Meine, Nicole K. Strohmann und Tobias C. Weißmann, Regensburg 2016 (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Neue Folge 15), S. 275–289.
- EMERSON, Roger, *e contexts of the Scottish Enlightenment*, in: *e Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*, hrsg. von Alexander Broadie, Cambridge 2003, S. 9–30 (= EMERSON Contexts).
- EMSLEY, Clive, HITCHCOCK, Tim und SHOEMAKER, Robert, *London History – A Population History of London*, in: *Old Bailey Proceedings Online*, <http://www.oldbaileyonline.org/static/Population-history-of-london.jsp> (6. September 2019).
- EXTERNBRINK, Sven (Hg.), *Der Siebenjährige Krieg (1756–1763): Ein europäischer Weltkrieg im Zeitalter der Au lärung*, Berlin 2011.
- FARMER, Henry George, *A History of Music in Scotland*, Reprint des Erstdruckes von 1947, New York 1970 (= FARMER Music).
- FELLINGER, Imogen, *Die Begri e »Salon« und »Salonmusik« in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), S. 131–141.
- FERGUSON, Joan P. S., *Directory of Scottish Newspapers*, Edinburgh 1984.
- FINDLAY, Bill (Hg.), *A History of the Scottish eatre*, Edinburgh 1998.
- FINNEGAN, Ruth, *e Hidden Musicians. Music Making in an English Town*, Erstausgabe Cambridge 1989, Middletown/CT 2007 (= FINNEGAN Musicians).
- FINSCHER, Ludwig, *Der angepaßte Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns*, in: ders., *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz u. a. 2003, S. 28–38 (= FINSCHER Telemann).
- FINSCHER, Ludwig, *Hausmusik und Kammermusik*, in: *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz 2003, S. 79–88.
- FISCHER, Axel, *»Politische Dinge aufs eater gebracht«. Der Schauspieldirektor in Hannover*, in: *»Sind die Kerls, die Komödianten rasend?«. Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann und das hannoversche Ho heater im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Niedersächsische Staatstheater Hannover, bearb. von Axel Fischer

- und Martin Rector, Hannover 1996 (Prinzenstrasse 7), S. 193–226 (= FISCHER Schauspielldirektor).
- FISCHER, Axel und KATZENBERGER, Günter, *Artikel »Hannover«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 21 Bde., Kassel u. a. ²1996, Sachteil Bd. 4, Sp. 24–39 (= MGG Hannover).
- FISCHER, Georg, *Opern und Concerte im Ho heater zu Hannover bis 1866*, Hannover – Leipzig 1899 (= FISCHER Opern).
- FISCHER, Georg, *Musik in Hannover*, 2. Vermehrte Auflage von *Opern und Konzerte im Ho heater zu Hannover bis 1866*, Hannover – Leipzig 1903 (= FISCHER Hannover).
- FISCHER, Roman, *Bürgerliches und patrizisches Musikleben in Frankfurt zur Zeit Telemanns*, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium, Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, im Auftr. der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. von Peter Cahn, Mainz u. a. 2000 (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 35), S. 13–25.
- FISKE, Roger, *Scotland in Music. A European Enthusiasm*, Cambridge 1983.
- FLEBENKÄMPER, Iris, *»Exciting a Spirit of Emulation«: Selbstverständnis und Aktionsfeld der »Edinburgh Society for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture in Scotland« (1755–1764)*, in: *Landscha en agrarisch-ökonomischen Wissens. Strategien innovativer Ressourcennutzung in Zeitschri en und Sozietäten des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Marcus Popplow, Münster u. a. 2010 (Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt 30), S. 277–295 (= FLEBENKÄMPER Selbstverständnis).
- FOUCAULT, Michel, *Was ist ein Autor?*, in: *Texte zur eorie der Autorscha*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 198–229 (= FOUCAULT Autor).
- FOYSTER, Elizabeth, *Sensory Experiences: Smells, Sounds and Touch*, in: *A History of Everyday Life in Scotland, 1600 to 1800*, hrsg. von Elizabeth Foyster und Christopher A. Whatley, Edinburgh 2010 (A History of Everyday Life in Scotland 2), S. 217–233.
- FREVEL, Bernhard, *Politische Sozialisation im Laienmusikverein*, Hamburg 1994 (Forum Politologie und Soziologie 7).
- FRIEDRICH, Susanne, *Beobachten und beobachtet werden. Zum wechselseitigen Verhältnis von gedruckter Zeitung und Immerwährendem Reichstag*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von Volker Bauer und Holger Böning, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. 159–178 (= FRIEDRICH Zeitung).
- FRY, Michael, *Edinburgh. A History of the City*, London ²2010 (= FRY Edinburgh).

- FRYKLUND, Daniel, *Colascione och Colascionister*, in: *Svensk tidskri för musikforskning* 18 (1936), S. 88–118.
- FÜSSEL, Marian, *Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert*, München 2010 (Beck'sche Reihe 2704).
- FÜSSMANN, Klaus, *Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung*, in: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, hrsg. von Klaus Füßmann, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rüsen, Köln – Weimar – Wien 1994, S. 27–44.
- FUCHS, Ingrid (Hg.), *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2017.
- GALPIN Society (Hg.), *An Eighteenth-Century Directory of London Musicians Source*, in: *Galpin Society Journal* 2 (1949), S. 27–31.
- GARRETT, James, *Composing Useful Histories: Music Historiography and the Practical Past*, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim – Zürich – New York 2012 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 69), S. 123–139.
- GEBHART, Hartwig, *Mediengeschichte als Kulturgeschichte*, in: *Deutsche Presseforschung. Geschichte, Projekte und Perspektiven eines Forschungsinstituts der Universität Bremen. Nebst einigen Beiträgen zur Bedeutung der historischen Presseforschung*, hrsg. von Holger Böning, Hartwig Gebhart, Michael Nagel und Johannes Weber, Bremen 2004 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 13), S. 17–28 (= GEBHART Mediengeschichte).
- GELBART, Matthew, *The Invention of ›Folk Music‹ and ›Art Music‹. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge 2007 (= GELBART Invention).
- GELBART, Matthew, *Allan Ramsay, the Idea of ›Scottish Music‹ and the Beginnings of ›National Music‹ in Europe*, in: *Eighteenth Century Music* 9/1 (2012), S. 81–108 (= GELBART Ramsay).
- GERHARD, Anselm, *›Kanon‹ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), S. 18–30 (= GERHARD Kanon).
- GHEZZI, Pier Leone, *Domenico con Suo Fratello Bresciani*, in: *Raccolta De Vari Disegni Dell Cavalliero Pietro Leone Ghezzi Romano È Di Giovann Battista Internari Romano E Di Alcuni Altri Maestri Incise In Rame*, hrsg. von Matthias Oesterreich, Potsdam 1766, S. 24^r; verwendete Karte hier: Typ 720.66.423, Houghton Library, Harvard University.
- GIBSON, Alex und SMOUT, Thomas C., *Prices, food and wages in Scotland 1550–1780*, Cambridge 1995 (= GIBSON SMOUT Prices).
- GILL, Donald, *Alternative Lutes: the Identity of 18th-Century Mandores and Gallichones*, in: *Lute* 26 (1986), S. 51–62.

- GILMAN, Todd S., *Die theatre career of Thomas Arne*, Newark 2013 (= GILMAN Theater).
- GIOIELLI, Mauro, *Quattro Colascionate*, in: *Utriculus* X/39 (2006), S. 18–39, online verfügbar unter: <http://www.maurogioielli.net/UTRICULUS/Mauro.Gioielli,Quattro.Colascionate,«Utriculus»,X,n.39,2006,pp.18-39.pdf> (Stand: 19. September 2019).
- GLÖCKNER, Andreas, *Zur Vorgeschichte des ›Bachischen‹ Collegium Musicum*, in: *Bachs Orchesterwerke*, hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Dortmund 1997 (Dortmunder Bach-Forschungen 1), S. 293–303.
- GODFREY, Philippa, *Gilbert Innes, Esq. of Stow, Banker, Musician and Patron of Music in Eighteenth Century Edinburgh*, MA Diss. Edinburgh University [unveröffentlicht] 1992.
- GRADENWITZ, Peter, *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart 1991.
- GRAHAM, Henry Grey, *The Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, London 1906.
- GRANT, Morag J., *Invented tradition or old acquaintance? Scottishness and Britishness in the 19th century reception of Auld Lang Syne*, in: *Music and the Construction of National Identity in the Nineteenth Century*, hrsg. von Beat A. Föllmi, Nils Grosch und Mathieu Schneider, Baden-Baden – Bouxwiller 2010 (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 98), S. 81–89.
- GRAY, Forbes, *The Musical Society of Edinburgh and St Cecilia's Hall*, in: *Book of the Old Edinburgh Club* XIX (1933), S. 189–245.
- GROOTE, Inga Mai, »Werden heute eine lange Probe haben, meine Herren«. *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich als bürgerliches Projekt?*, in: *Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2013 (Zürcher Festspiel-Symposien 4), S. 128–153.
- GROTJAHN, Rebecca, *Die Teufelinn und ihr Obrister. Primadonnen, Komponisten und die Autorschaft in der Musik*, in: *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Marion Gerards und Rebecca Grotjahn, Oldenburg 2010, S. 131–140 (= GROTJAHN Teufelinn).
- GROTJAHN, Rebecca, *Alltag im Innenraum: Die ›Höhere Tochter‹ am Klavier*, in: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008*, hrsg. von Helmut Loos, 4 Bde., Leipzig 2011–2012, Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und

20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte, hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, S. 431–441 (= GROTJAHN Alltag).
- GROTJAHN, Rebecca, *Zyklizität und doppelte Autorscha im ›Liesesfrühling‹ von Clara und Robert Schumann*, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 69–89 (= GROTJAHN Zyklizität).
- GROTJAHN, Rebecca, *Blutiger Ernst und nachsichtslose Strenge – Autorscha, Interpretation und Werkherrscha in Schönbergs ›Pierrot lunaire‹*, in: *Ereignis und Exegese – Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork et al., Schliengen 2012, S. 572–580 (= GROTJAHN Autorschaft).
- HABERL, Dieter, *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810*, Regensburg 2012 (Regensburger Studien 19).
- HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962 (= HABERMAS Strukturwandel).
- HABERMAS, Rebekka, *Frauen und Männer des Bürgertums. Eine Familiengeschichte (1750–1850)*, Göttingen 2002 (Bürgertum Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 14) (= HABERMAS Bürgertum).
- HAHN, Barbara, *Lesensreiben und Schreibenlesen. Überlegungen zu Genres auf der Grenze*, in: *Modern Language Notes* 116 (2001), S. 564–578.
- HALL, Stuart, *Encoding/Decoding*, in: *Media and cultural studies: keywords*, hrsg. von Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner, Malden/MA – Oxford – Carlton 2006, S. 163–173.
- HALLIDAY, James, *The Club and the Revolution in Scotland 1689–90*, in: *Scottish Historical Review* 45/2 Nr. 140 (1966), S. 143–159.
- HARDTWIG, Wolfgang, *Alltagsgeschichte heute. Eine kritische Bilanz*, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, hrsg. von Winfried Schulze, Göttingen 1994 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1569), S. 19–32.
- HARER, Christoph, *Il Rosignolo. Italiener in der hannoverschen Hofkapelle unter Herzog Johann Friedrich*, Hannover 2008 (MusikOrte Niedersachsen 2).
- HARKER, Dave, *Fakesong. The Manufacture of British ›Folksong‹ 1700 to the Present Day*, Milton Keynes – Philadelphia 1985 (= HARKER Fakesong).
- HARRIS, David Fraser, *Saint Cecilia's Hall in the Niddry Wynd. A Chapter in the History of the Music of the Past in Edinburgh*, Edinburgh – London 1899 (= HARRIS Hall).

- HASSAN, Karim, *Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das eater*, Frankfurt/M. 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe 36, Musikwissenschaft 172) (= HASSAN Weber).
- HAUPTMEYER, Carl-Hans, *Chronik 1636–1802*, in: *Hannover Chronik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zahlen, Daten, Fakten*, hrsg. von Klaus Mlynek und Waldemar R. Röhrbein, Hannover 1991, S. 46–107 (= HAUPTMEYER Chronik).
- HAUPTMEYER, Carl-Hans, *Die Residenzstadt. Von der Residenznahme 1636 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der Stadt Hannover*, hrsg. von Klaus Mlynek und Waldemar R. Röhrbein, 2 Bde., Hannover 1991, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, S. 137–264 (= HAUPTMEYER Residenzstadt).
- HAUPTMEYER, Carl-Hans, *Wirtschaftsgeschichte Niedersachsens des Mittelalters und der frühen Neuzeit im interregionalen Kontext*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 9), S. 25–46.
- HAUPTMEYER, Carl-Hans, *Die Residenzstadt. Hannover und sein Umland um 1700*, in: *Hannover und die englische Besatzung*, hrsg. von Heide Barmeyer, Bielefeld 2005 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 19), S. 53–64 (= HAUPTMEYER Umland).
- HEINE, Claudia, »Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äußere Mittel«. *Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts*, Diss. Universität Zürich 2009, online publiziert unter: http://opac.nebis.ch/ediss/20090646_002427553.pdf (Stand: 2. September 2019) (= HEINE Musikvereine).
- HEINEMANN, Michael, *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart 32013 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 19061).
- HEISTER, Hanns-Werner, *Artikel »Konzertwesen«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 20 Bde., Kassel u. a. 1996, Bd. 5, Sp. 686–710 (= HEISTER Konzertwesen).
- HENNENBERG, Fritz, *Musikgeschichte der Stadt Leipzig im 19. und 20. Jahrhundert Studien zur Methodologie und Konzeption*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 33/3 und 33/4 (1991), S. 225–249 und 259–289.
- HENZEL, Christoph, *Artikel »Graun«*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online publiziert 2016 unter: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14205>.

- HERRMANN, Steffen Kitty, *Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung*, online publiziert unter: <http://arranca.org/ausgabe/28/performing-the-gap> (Stand: 2. September 2019).
- HEYN, Bruno, *Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover, Hildesheim – Leipzig 1925* (Forschung zur Geschichte Niedersachsens 6/2) (= HEYN Wanderkomödianten).
- HINRICHS, Ernst, ›*Ö entliche Concerte*‹ in einer norddeutschen Residenzstadt im späteren 18. Jahrhundert: Das Beispiel Oldenburg, in: *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, hrsg. von Hans Erich Bödeker und Patrice Veit, Berlin 2007 (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representations), S. 23–44.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim, *Musikalische Geselligkeit und Selbstorganisation des Bürgertums. Musikvereine des 19. Jahrhunderts im europäischen Vergleich*, in: *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Kassel u. a. 2017, S. 207–218 (= Hinrichsen Geselligkeit).
- HITZER, Bettina und WELSKOPP, Thomas (Hg.), *Die Bielefelder Sozialgeschichte. Klassische Texte zu einem geschichtswissenschaftlichen Programm und seinen Kontroversen*, Bielefeld 2010 (Historie 18).
- HÖLSCHER, Lucian, *Die Ö entlichkeit begegnet sich selbst. Zur Struktur ö entlichen Redens im 18. Jahrhundert zwischen Diskurs- und Sozialgeschichte*, in: ›*Ö entlichkeit*‹ im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Wolf Jäger, Göttingen 1997 (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa 4), S. 11–31.
- HOERNER, Ludwig, *Agenten, Bader und Copisten. Hannoversches Gewerbe-ABC 1800–1900*, hrsg. von der Volksbank Hannover, Hannover 1995 (= HOERNER Agenten).
- HOERNER, Ludwig, *Marktwesen und Gastgewerbe im alten Hannover*, Hannover 1999 (Hannoversche Geschichtsblätter Beiheft 1) (= HOERNER Marktwesen).
- HOFFMANN, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main – Leipzig 1991.
- HOFFMANN, Torsten und LANGER, Daniela, *Artikel »Autor«*, in: *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Thomas Anz, Stuttgart 2007, Bd. 1: Gegenstände – Konzepte – Institutionen, S. 131–170.
- HOLMAN, Peter, *An Early Edinburgh Concert*, in: *Early Music Performer 13* (Januar 2004), S. 9–17 (= HOLMAN Concert).
- HOLMAN, Peter, *Life After Death: The Viola Da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge 2010.
- HOSKIN, Michael (Hg.), *Caroline Herschel's Autobiographies*, Cambridge 2003 (= HOSKIN Autobiographies).

- HOUSTON, Robert Allen, *Eighteenth-Century Scottish Studies: Out of the Laager?*, in: *e Scottish Historical Review* 73/1 Nr. 195 (1994), S. 64–81.
- HOUSTON, Robert Allan, *Social Change in the Age of Enlightenment: Edinburgh 1660–1760*, Oxford 1994.
- HOUSTON, Robert Allen und WHYTE, Ian D., *Introduction. Scottish society in perspective*, in: *Scottish Society 1500–1800*, hrsg. von dens., Cambridge u. a. 1989, S. 1–36.
- HOYER, Johannes, *Vorwort*, in: Haberl, Dieter, *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810*, Regensburg 2012 (Regensburger Studien 19), S. 5.
- HÜNEMÖRDER, Kai F., *Die Celler Landwirtschaftsgesellschaft und das Hannoverische Magazin: Schnittstellen der ökonomischen Aufklärung in Kurhannover (1750–1789)*, in: *Landschaften agrarisch-ökonomischen Wissens: Strategien innovativer Ressourcennutzung in Zeitschriften und Sozietäten des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Marcus Popplow, Münster 2010, S. 237–259.
- IGGERS, Georg G., *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Göttingen 1993 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1565).
- INGARDEN, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt 1968 (= INGARDEN Erkennen).
- INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972 (= INGARDEN Kunstwerk).
- INGOLD, Felix Philipp, *Schreiben heißt geschrieben werden: Zu Edmond Jabès*, in: *Im Namen des Autors: Arbeit für die Kunst und Literatur*, hrsg. von dems., München 2004, S. 193–215 (= INGOLD Schreiben).
- INGOLD, Felix Philipp und WUNDERLICH, Werner (Hg.), *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Konstanz 1992.
- INSH, George Pratt, *The Company of Scotland Trading to Africa and the Indies*, London – New York 1932.
- ISER, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.
- ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- ISRAËL, Carl, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780*, hrsg. von Peter Cahn, Frankfurt/M. – New York – London 1986 (= ISRAËL Chronik).
- JACK, Ronald D. S., *The Language of Literary Materials: Origins to 1700*, in: *The Edinburgh History of the Scots Language*, hrsg. von Charles Jones, Edinburgh 1997, S. 213–263.

- JÄGER, Hans-Wolf (Hg.), »*Ö entlichkeit*« im 18. Jahrhundert, Göttingen 1997 (Das achtzehnte Jahrhundert Supplementa 4).
- JAHRMÄRKER, Manuela, *Ossian, eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993 (Berliner Musik-Studien 2) (= JAHRMÄRKER Ossian).
- JANNIDIS, Fotis, LAUER, Gerhard, MARTÍNEZ, Mathias und WINKO, Simone (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begri s*, Tübingen 1999.
- JANNIDIS, Fotis, LAUER, Gerhard, MARTÍNEZ, Mathias und WINKO, Simone (Hg.), *Texte zur eorie der Autorscha* , Stuttgart 2000.
- JASZI, Peter und WOODMANSEE, Martha (Hg.), *Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham 1994.
- JESSE, Wilhelm, *Münz- und Geldgeschichte Niedersachsens*, Braunschweig 1952 (Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig 15).
- JOHNSON, David, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*, Edinburgh 1972 bzw. ²2003 (= JOHNSON Music).
- JONES, Charles (Hg.), *e Edinburgh History of the Scots Language*, Edinburgh 1997.
- KATZENBERGER, Günter, *Musik am ›Rand der Musikgeschichte? Zu Klavierstücken König Georgs V. von Hannover*, in: *Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems. und Stefan Weiss, Hannover 2006 (Monografien des IfMF 14).
- KATZENBERGER, Günter, *›Unser Hof ist ein sehr starker Gott...‹. Hannovers Oper um 1850 im Spannungsfeld zwischen Künstlern, König und Ho eamten*, Hannover 2008 (Prinzenstrasse 13).
- KATZENBERGER, Günter und WEISS, Stefan (Hg.), *Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag*, Hannover 2006 (Monografien des IfMF 14).
- KAUFHOLD, Karl Heinrich, *Die Wirtscha im Kurfürstentum Hannover am Anfang des 18. Jahrhunderts*, in: *Hannover und die englische onfolge*, hrsg. von Heide Barmeyer, Bielefeld 2005 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 19), S. 19–31.
- KEEGAN, John, *Keeping in Time. Rezension von ›Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History, by William H. McNeill*«, in: *Times Literary Supplement* vom 12. Juli 1996, S. 3f.
- KIRSCH, Dieter, *Artikel »Colascione*«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06064>.
- KLASSEN, Janina, *Clara Schumann. Musik und Ö entlichkeit*, Köln u. a. 2009 (Europäische Komponistinnen 3).

- KLEINSCHMIDT, Erich, *Autorscha . Konzepte einer Theorie*. Tübingen – Basel 1998.
- KLENKE, Dietmar, *Der singende »deutsche Mann«: Gesangvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*, Münster u. a. 1998 (= KLENKE Gesangvereine).
- KNAUS, Kordula und KOGLER, Susanne (Hg.), *Autorscha – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaensprozesse von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln – Wien 2013 (Musik – Kultur – Gender 11).
- KÖHLER, Marcus, *Naturraum und Zeremoniell*, online publiziert unter: <https://tudresden.de/bu/architektur/ila/gla/ressourcen/dateien/forschung/publikationen/Vortragsmanuskripte-Koehler/Naturraum-und-Zeremoniell?lang=de> (Stand: 18. September 2019).
- KOSELLECK, Reinhart, *Archivalien – Quellen – Geschichten*, in: ders., *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*, hrsg. von Carsten Dutt, Berlin 2010, S. 68–79.
- KOSKAS, Bernd, *Die Geraer Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2013 (Forum Mitteldeutsche Barockmusik 3).
- KONOLD, Wulf, *Die Hannoversche Hofkapelle von den Anfängen bis in die Napoleonische Zeit 1636 bis 1815*, in: *Das Niedersächsische Staatstheater Hannover. 1636 bis 1986*, hrsg. vom Niedersächsischen Staatstheater Hannover, Redaktion Wulf Konold, Hannover 1986, S. 9–34 (= KONOLD Hofkapelle).
- KREMER, Joachim, *Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen »Konzepts«*, in: *Die Musikforschung* 57 (2004), S. 110–121 (= KREMER Regionalforschung).
- KREMER, Joachim, *Artikel »Regionalforschung«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde., Kassel u. a. 2008, Supplement, Sp. 727–739 (= KREMER MGG).
- KREMER, Joachim, *Der Garten als »vegetierende Musik«. Musik und Garten in der Gartenkunst*, in: *Gartenkunst in Deutschland. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hrsg. von Stefan Schweizer und Sascha Winter, Regensburg 2012, S. 429–447 (= KREMER Gartenkunst).
- KREMER, Joachim, *Die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der westlichen Höfe im späten 17. Jahrhundert – von Gelehrsamkeit und Galanterie*, in: *Schütz-Jahrbuch* 35 (2013), S. 50–58.
- KÜHN, Dieter, *Clara Schumann, Klavier. Ein Lebensbuch*, Frankfurt/M. 1996 (= KÜHN Schumann).
- KUNTZEMÜLLER, Otto, *Das Hannoversche Zeitungswesen vor dem Jahr 1848. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Presse*, in: *Preußische Jahrbücher* 94 (Oktober–Dezember 1898), S. 425–453 (= KUNTZEMÜLLER Zeitungswesen).

- LAMPE, Joachim, *Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover. Die Lebenskreise der höheren Beamten an den kurhannoverschen Zentral- und Ho ehörden 1714–1760*, 2 Bde., Göttingen 1963 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 24/2,1) (= LAMPE Aristokratie).
- LANGENBRUCH, Anna, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939*, Hildesheim – Zürich – New York 2014 (Musikwissenschaftliche Publikationen 41) (= LANGENBRUCH Topographien).
- LANGENBRUCH, Anna, *Klang als Geschichtsmedium: Einleitung*, in: *Klang als Geschichtsmedium: Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung*, hrsg. von ders., Bielefeld 2018, online publiziert unter: <https://doi.org/10.14361/9783839444986-001>, S. 7–18.
- LAWSON, Robb, *e Story of the Scots Stage*, Paisley 1917.
- LENZ, Siegfried, *Stadtgespräch*, München ¹³1976.
- LEONHARDT, Karl Friedrich, *Straßen und Häuser im alten Hannover (Fortsetzung)*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter* 29 (1926), S. 1–128.
- LICHTENBERG, Georg Christoph, *Briefwechsel*, hrsg. von Ulrich Joost unter Mitwirkung von Hans-Joachim Heerde, 5 Bde., Bd. V, 2: Verzeichnisse. Sachregister, München 1983 – 1985 – 1990 – 1992 – 2004.
- LÖLKES, Herbert, *Ramlers ›Der Tod Jesu‹ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption*, Kassel u. a. 1999 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 8).
- LOESER, Martin, *Musikgeschichte und Vergleich: Neue Einblicke in alte emen? Die Anfänge des französischen und deutschen Laienchorwesens im 19. Jahrhundert aus der Perspektive von historischem Vergleich und Kulturtransfer*, in: *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006 (Musik – Kultur – Gender 1), S. 157–173 (= LOESER Musikgeschichte).
- LOEWENTHAL, Siegbert, *Die Musikübende Gesellscha zu Berlin und die Mitglieder Johann Philipp Sack, Friedrich Wilhelm Riedt und Johann Gabriel Sey arth*, Diss. Universität Basel, Laupen 1928 (= LOEWENTHAL Berlin).
- LOOS, Helmut, *Leipzig, die bürgerliche Musikstadt*, in: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellscha*, hrsg. von Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann, Regensburg 2011, S. 181–191
- LÜCK, Rudolf, *Ein Beitrag zur Geschichte des Colascione und seiner süddeutschen Tondenkmäler im 18. Jahrhundert*, Diss. masch. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1954 (= LÜCK Colascione).

- LÜCK, Rudolf, *Zur Geschichte der Basslauten-Instrumente Colascione und Calichon*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 5 (1960), S. 67–75.
- LÜDTKE, Alf, *Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte?*, in: *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, hrsg. von demselben, Frankfurt/M. – New York 1989, S. 9–47 (= LÜDTKE Alltagsgeschichte).
- LÜDTKE, Alf, *Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie*, in: *Geschichte. Ein Grundkurs*, hrsg. von Hans-Jürgen Goertz, Reinbek 1998 (Rororo. Rowohlt's Enzyklopädie 55576), S. 565–567.
- LÜTTEKEN, Laurenz (Hg.), *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, Kassel u. a. 2000 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9).
- LÜTTEKEN, Laurenz, *Einleitung*, in: *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, hrsg. von dems., bearbeitet von Gudula Schütz und Karsten Mackensen, Kassel u. a. 2004 (Catalogus musicus XVIII), S. 1 (= LÜTTEKEN Einleitung).
- LÜTTEKEN, Laurenz (Hg.), *Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, bearbeitet von Gudula Schütz und Karsten Mackensen, Kassel u. a. 2004 (Catalogus musicus XVIII) (= LÜTTEKEN Zeitschriften).
- LYON, David Murray, *History of the Lodge of Edinburgh (St. Mary's) No. 1 [...]*, Edinburgh 1873 (= LYON Lodge).
- MACAFEE, Caroline, *Chronological, genre and regional variation*, in: dies., *A History of Scots to 1700*, online publiziert unter: <http://www.dsl.ac.uk/about-scots/history-of-scots/chronology/> (Stand: 3. September 2019) (= MACAFEE Variation).
- MACAFEE, Caroline, *Introduction*, in: dies., *A History of Scots to 1700*, online publiziert unter: <http://www.dsl.ac.uk/about-scots/history-of-scots/> (Stand: 3. September 2019) (= MACAFEE Introduction).
- MACKENSEN, Karsten, *Artikel »Professionalität«*, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel – Stuttgart – Weimar 2010, S. 441f.
- MACKENZIE, Niall, *Die Jacobites' »General«: Spanish John's Evidence for the History of Military Bagpiping*, in: *International Review of Scottish Studies* 25 (2000), S. 3–25 (= MACKENZIE Bagpiping).
- MACLEOD, Jennifer, *Das Repertoire der Edinburgh Musical Society mit Referenz zu den Indexen von 1765 und 1782 und anderen Society Papers: eine anfängliche Computerisierung des Materials*, MA Diss. University of Edinburgh [unveröffentlicht] 1994.

- MACLEOD, Jennifer, *Die Edinburgh Musical Society. Its Membership and Repertoire 1728–1797*, PhD The University of Edinburgh [unveröffentlicht] 2001 (= MACLEOD EMS).
- MAGNUSSON, Magnus, *Scotland. Die Story of a Nation*, Taschenbuchausgabe London 2001 (= MAGNUSSON Scotland).
- MARX, Hans Joachim, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné*, Köln 1980 (Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Supplementband).
- MARSTON, Daniel, *Die Seven Years' War*, London 2001 (Essential histories).
- MASSENKEIL, Günther, *Oratorium und Passion. Teil 1*, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1) (= MASSENKEIL Oratorium und Passion).
- MAUSER, Siegfried (Hg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 18 Bde., Laaber 1993–2010.
- MCAULAY, Karen Elisabeth, *Our Ancient National Airs: Scottish Song Collecting c. 1760–1888*, PhD University of Glasgow [unveröffentlicht] 2009 (= MCAULAY Song Collecting).
- MCCUE, Kirsten, *Introductory Essay*, <http://library.sc.edu/digital/collections/ramsaysg-mccue.html#ref-4> (Stand: 6. Januar 2015) (= MCCUE Essay); aktuell ist dieser Essay auf der Seite der University of South Carolina nicht mehr einsehbar (<https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/rbc/id/2929>; Stand: 4. September 2019).
- MCKEAN, Charles, *Improvement and Modernisation in Everyday Enlightenment Scotland*, in: *A History of Everyday Life in Scotland, 1600 to 1800*, hrsg. von Elizabeth Foyster und Christopher A. Whatley, Edinburgh 2010 (A History of Everyday Life in Scotland 2), S. 51–82 (= MCKEAN Enlightenment Scotland).
- MCMULLENRigg, James, *Artikel »Bayne, Alexander«*, in: *Dictionary of National Biography*, hrsg. von Leslie Stephen u. a., London 1885–1900, Bd. 3 (1885), S. 453f., online verfügbar unter: [http://en.wikisource.org/wiki/Bayne,_Alexander_\(DNB00\)](http://en.wikisource.org/wiki/Bayne,_Alexander_(DNB00)) (Stand: 11. September 2019).
- MCVEIGH, Simon, *Freemasonry and Musical Life in London in the late Eighteenth Century*, in: *Music in Eighteenth-Century Britain*, hrsg. von David Wyn Jones, Aldershot 2000, S. 72–100.
- MEDICK, Hans. *Mikro-Historie*, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, hrsg. von Winfried Schulze Göttingen 1994 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1569), S. 40–53 (= MEDICK Mikro-Historie).
- MEIER, Albert, *Artikel »Trauerspiel«*, in: *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff, 3. völlig neu bearb. Auflage, Stuttgart – Weimar 2007, S. 780.

- MEIER, Christel (Hg.), *Autorscha : Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011 (= MEIER Autorschaft).
- MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, 2 Bde., Hamburg 1819.
- MEYER, Urs, Artikel »Lustspiel«, in: *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff, 3. völlig neu bearb. Auflage, Stuttgart – Weimar 2007, S. 461f.
- MILLER, Nancy K., *Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorscha, das Schreiben und der Leser*, in: *Texte zur Theorie der Autorscha*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 251–274.
- MILLS, Sara, *Discourse*, London – New York ²2004 (The New Critical Idiom).
- MLYNEK, Klaus und RÖHRBEIN, Waldemar R. (Hg.), *Stadtlexikon Hannover. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Hannover 2009 (= MLYNEK RÖHRBEIN Stadtlexikon).
- MÖLLNEY, Ulrike, *Norddeutsche Presse um 1800: Zeitschriften und Zeitungen in Flensburg, Braunschweig, Hannover und Schaumburg-Lippe im Zeitalter der Französischen Revolution*, Bielefeld 1996 (Studien zur Regionalgeschichte 8).
- MORRISON, Cecily, *Culture at the Core: Invented Traditions and Imagined Communities. Part I: Identity Formation*, in: *International Review of Scottish Studies* 28 (2003), S. 3–21.
- MOHR, Albert Richard, *Musikleben in Frankfurt am Main. Ein Beitrag zur Musikgeschichte vom 11. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1976.
- MONHEIM, Annette, *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert*, Eisenach 1999 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 12).
- MÖSER, Justus, *Versuch einiger Gemälde von den Sitten unserer Zeit*, in: ders., *Dichterisches Werk, philosophische und kritische Einzelschriften, Wochenschriften*, bearb. von Werner Kohlschmidt, Osnabrück – Berlin 1944 (Justus Möser Sämtliche Werke 1) (= MÖSER Sittengemälde).
- MOULTON, Paul F., *Imagining Scotland in Music. Place, Audience, and Attraction*, Florida State University PhD 2008 (Typoskript) (= MOULTON Scotland in Music).
- MURISON, David, *The Guid Scots Tongue*, Edinburgh ²1978.
- MURRAY, David, *Music in the Scottish Regiments. Cogath no Sith*, Edinburgh – Cambridge – Durham 1994 (= MURRAY Regiments).

- NELSON, Claire, *Tea-table miscellanies. e development of Scotland's song culture, 1720–1800*, in: *Early Music* 28/4 (November 2000), S. 597–618 (= NELSON Tea-table miscellanies).
- NETTEL, Reginald, *e Oldest Surviving English Musical Club: Some Historical Notes on the Madrigal Society of London*, in: *e Musical Quarterly* 34/1 (1948), S. 97–108.
- NEWMAN, Steve, *e Scots Songs of Allan Ramsay. ›Lyrick‹ Transformation, Popular Culture, and the Boundaries of the Scottish Enlightenment*, in: *Modern Language Quarterly* 63/3 (September 2002), S. 277–314 (= NEWMAN Scots Songs).
- NIEDERSÄCHSISCHES STAATSTHEATER HANNOVER (Hg.), *»Sind die Kerls, die Komödianten rasend?«. Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann und das hannoversche Ho heater im 18. Jahrhundert*, bearb. von Axel Fischer und Martin Rector, Hannover 1996 (Prinzenstrasse 7).
- NOBLE, Andrew (Hg.), *e Canongate Burns. e complete poems and songs of Robert Burns*, Edinburgh 2001 (Canongate Classics 104).
- NÖLDEKE, Arnold, *Denkmäler des ›alten‹ Stadtgebietes Hannover*, 2 Bde., Hannover 1932 (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 19 und 20: Regierungsbezirk Hannover. Stadt Hannover) (= NÖLDEKE Hannover).
- NÖLDEKE, Arnold, *Denkmäler der eingemeindeten Vorörter*, 2 Bde., Hannover 1932 (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 20: Regierungsbezirk Hannover. Stadt Hannover).
- NÜBEL, Birgit, *Knigge und seine Tochter Philippine oder Über den Umgang mit Frauenzimmern* (31. Mai 2004), in: *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/knigge/nuebel_tochter.pdf (Stand: 10. September 2019).
- NÜBLING, Damaris, *Historische Sprachwissenscha des Deutschen: eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*, in Zusammenarbeit mit Antje Dammel, Janet Duke und Renata Szczepaniak, Tübingen 2006 (Narr Studienbücher).
- OBERSCHELP, Reinhard, *Niedersachsen 1760–1820. Wirtscha , Gesellscha , Kultur im Land Hannover und Nachbargebieten*, 2 Bde., Hildesheim 1982 (Veröffentlichungen der historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen XXXV) (= OBERSCHELP Niedersachsen).
- OBERSCHELP, Reinhard, *Eine frühe Zeitung der Stadt Hannover, der »Wöchentliche Hannoverische Intelligenz-Zettul« von 1732–1735*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 38 (1984), S. 45–51.

- OBERSCHELP, Reinhard (Hg.), *Die Französische Revolution und Niedersachsen 1789–1803*, 2 Bde., Hildesheim 1989 (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover 10).
- ORTUÑO-STÜHRING, Daniel, *Musik als soziales Ereignis: Zur Identitätskonstruktion in freien Reichsstädten des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Georg Philipp Telemanns Einweihungsmusik für die ›neue große St. Michaeliskirche‹ (Hamburg 1762)*, in: *Die Musikforschung* 66/4 (2013), S. 339–361.
- PANKRATZ, Herbert, *J. S. Bach and his Leipzig collegium musicum*, in: *A musical quarterly* 69/3 (1983), S. 323–353.
- PAUL, Helen Julia, *The Darien Scheme and anglophobia in Scotland*, Southampton 2009 (*Discussion Papers in Economics and Econometrics 0925*), online publiziert unter: <http://eprints.soton.ac.uk/79228/1/0925.pdf> (Stand: 4. September 2019) (= PAUL Darien Scheme).
- PAUL, Helen Julia, *Politicians and public reaction to the South Sea Bubble: preaching to the converted?*, Southampton 2009 (*Discussion Papers in Economics and Econometrics 0923*), online publiziert unter: https://cdn.southampton.ac.uk/assets/imported/transforms/content-block/UsefulDownloads_Download/5E8F81873F454E5D9A17F68F14B60C93/0923.pdf (Stand: 4. September 2019) (= PAUL Bubble).
- PERRY, Ruth, *› The Finest Ballads‹: Women's Oral Traditions in Eighteenth-Century Scotland*, in: *Eighteenth-Century Life* 32/2 (Frühjahr 2008), S. 81–97.
- PETER, Bruce, *Scotland's Splendid Theatres*, Edinburgh 1999 (= PETER Theatres).
- PETRIE, Adam, *Rules of good deportment, or of good breeding. For the use of youth*, Edinburgh 1720, in: *The works of Adam Petrie, the Scottish Chester Field*, hrsg. von Thomas George Stevenson, Edinburgh 1877, S. 1–136 (= PETRIE Rules).
- PFLEIDERER, Martin, *Geschichtsschreibung populärer Musik im Vergleich*, in: *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2014 (Beiträge zur Populärmusikforschung 40), S. 55–75.
- PICKERT, Dietmar, *Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern – Zwischenergebnisse einer empirischen Untersuchung*, in: *Musikpädagogische Biographieforschung: Fachgeschichte – Zeitgeschichte – Lebensgeschichte*, hrsg. von Rudolf-Dieter Kraemer, Essen 1997 (Musikpädagogische Forschung 18).
- PIETSCHMANN, Klaus und WALD-FUHRMANN, Melanie (Hg.), *Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München 2013.
- PINTHUS, Gerhard, *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des [19.] Jahrhunderts*, Baden-Baden 1977.

- PITTOCK, Murray G. H., *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*, Oxon – New York 1991, ebd. Reprint 2015 (Rouledge Revivals).
- PLANT, Marjorie, *The Servant Problem in Eighteenth Century Scotland*, in: *The Scottish Historical Review* 29/2 Nr. 108 (1950), S. 143–157 (= PLANT Servant Problem).
- PORTER, James, *Scotland*, in: *Europe*, hrsg. von Timothy Rice, James Porter und Chris Goertzen, New York – London 2000 (The Garland Encyclopedia of World Music 8), S. 360–377 (= PORTER Scotland).
- PREBBLE, John, *The Darien Disaster*, New York 1968.
- RAHLFS, Heinz, *Die städtischen Bühnen zu Hannover und ihre Vorläufer in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht*, Hannover 1928 (Veröffentlichungen der wirtschaftswissenschaftlichen Gesellschaft zum Studium Niedersachsens B 2).
- RAUCH, Stefanie, *Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ›Befreiung‹ der Mandoline...*, in: *Phoibos* 2 (2013), S. 43–77.
- REIBER, Joachim, *Artikel »Singspiel«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde., Kassel u. a. ²1998, Sachteil Bd. 8, Sp. 1470–1489.
- REIMER, Erich, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800: Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112) (= REIMER Hofmusik).
- REIMERS, Reimers, *Amateurmusizieren*, in: *Musikleben in Deutschland*, hrsg. vom Deutschen Musikrat und dem Deutschen Musikinformationszentrum, Bonn 2019, S. 160–187, online verfügbar unter: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf (Stand: 2. September 2019).
- RICHTER, Gerhard, *Der Gartenfriedhof in Hannover*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 38 (1984), S. 53–76.
- RIEGER, Eva, *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt/M. – Berlin – Wien 1981.
- RIEUWERTS, Sigrid, *Allan Ramsay and the Scottish Ballads*, in: *Aberdeen University Review* 58 (1999), S. 29–41.
- RIOTTE, Torsten, *Transfer durch Personalunion: Großbritannien-Hannover 1714–1837*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hrsg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0159-2012051401>.

- RISCHBIETER, Henning, *Hannoversches Lesebuch oder: Was in Hannover und über Hannover geschrieben, gedruckt und gelesen wurde*, 2 Bde., Velber 1975 (= RISCHBIETER Lesebuch).
- ROCK, Joe, *e Temple of Harmony. New Research on St Cecilia's Hall, Edinburgh*, in: *Architectural Heritage* 20/1 (2009), S. 55–74 (= ROCK Harmony).
- ROCK, Joe, *St Cecilia's Hall, Edinburgh – Chronology of the Building History*, <https://sites.google.com/site/joerocksresearchpages/home/historical-timelines/st-cecilia-s-hall-edinburgh> (Stand: 4. September 2019) (= ROCK Chronology).
- ROCK, Joe, HILLMAN, Martin und BUNCH, Antonia J., *e Temple of Harmony: A new architectural history of St Cecilia's Hall, Edinburgh*, Edinburgh 2011.
- RODE-BREYMANN, Susanne, *Elisabeth von Calenberg: eine Frau schreibt sich in die Geschichte ein*, in: *Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Günter Katzenberger und Stefan Weiss, Hannover 2006 (Monografien des IfMF 14), S. 27–37 (= RODE-BREYMANN Elisabeth).
- RODE-BREYMANN, Susanne, *Wer war Katharin Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von ders., Köln – Weimar – Wien 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 269–284 (= RODE-BREYMANN Gerlach).
- ROE, Stephen, *Music at the court of Georg III and Queen Charlotte*, in: *e Wisdom of Georg the ird. Papers from a Symposium at e Queen's Gallery, Buckingham Palace June 2004*, hrsg. von Jonathan Marsden, London 2005, S. 141–159.
- ROECK, Bernd, *Musik und Alltag im 18. Jahrhundert: Die Kunst der Mozarts und die Erstehung der Freizeit*, in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt, *Mozarts Klavier- und Kammermusik*, hrsg. von Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Das Mozart-Handbuch 2), S. 333–347.
- RÖDER, Matthias, *Zwischen Repräsentation und populärer Unterhaltung: Musik und Bürgertum im Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, in: *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellscha*, hrsg. von Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann, Regensburg 2011, S. 119–136.
- ROSENDAHL, Erich, *Geschichte der Ho heater in Hannover und Braunschweig*, Hannover 1927 (Niedersächsische Hausbücherei 1).
- RULLMANN, Franz, *Die Hannoverschen Anzeigen 1750 bis 1859. Ein Beitrag zur Kultur- und Wirtscha geshichte Niedersachsens und zur Geschichte der Intelligenz-Blätter allgemein*, Oldenburg 1936 (Wirtschaftswissenschaftliche Gesellschaft zum Studium Niedersachsens e.V. A 33) (= RULLMANN Anzeigen).

- SALMEN, Walter, *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*, Hildesheim – Zürich – New York 2006 (= SALMEN Gartenmusik).
- SAMSON, Ingrid, *Artikel »Hiller, Johann Adam«*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, hrsg. von Silvio d'Amico, 12 Bde., Rom 1954, Bd. 6, Sp. 330ff.
- SANDS, Mollie, *e eighteenth-century pleasure gardens of Marylebone. 1737–1777*, London 1987.
- SCHABALINA, Tatjana, *Die »Leges« des »Neu aufgerichteten Collegium musicum« (1729): Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte*, übers. von Albina Bojarkina und Alejandro Contreras Koob, in: *Bach-Jahrbuch* 98 (2012), S. 107–119.
- SCHAITLER, Irmgard, *Poesie und Musik im Umfeld der Nürnberger Pegnitzschäferinnen. Nürnberg als »Ort kulturellen Handelns«*, in: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, hrsg. von Susanne Rode-Breyman, Köln – Weimar – Wien 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 35–65.
- SCHIESSER, Giaco, *Autorscha nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*, in: *Autorscha in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste 4), S. 20–33.
- SCHIFERER, Beatrix, *Salon- und Hausmusik einst und heute am Beispiel von Gisi Höller*, Wien 2000.
- SCHILDMACHER, Siegfried, *Geschichte der Freimaurerloge »Friedrich zum weißen Pferd« Hannover*, Hannover 2006.
- SCHINDLER, Norbert, *Freimaurerkultur im 18. Jahrhundert. Zur sozialen Funktion des Geheimnisses in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft*, in: *Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung*, hrsg. von Robert M. Berdahl u. a., Frankfurt/Main 1982, S. 205–262.
- SCHLEUNING, Peter, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, korrigierte und durchgesehene Neufassung, 1. Aufl. 1984, Stuttgart – Weimar 2000 (= SCHLEUNING Bürger).
- SMALL, Christopher, *Musicking: e Meanings of Performing and Listening*, Middletown/CT 1998 (= SMALL Musicking).
- SCHMIDT, Dörte, *Landvermesserinnen, oder: Wie die Geschlechterforschung von der Regionalisierung der Musikgeschichte profitiert*, in: *Klangräume: Lebensräume. Komponistinnen in Südwestdeutschland*, hrsg. von Reiner Nägele und Martina Rebmann, Stuttgart 2004 (Ausstellungskatalog Badische und Württembergische Landesbibliothek, Karlsruhe und Stuttgart), S. 211–227 (= SCHMIDT Landvermesserinnen).

- SCHNEIDER, Gerhard (Hg.), *Das Kurfürstentum Hannover und die Französische Revolution. Quelle aus den Jahren 1791–1795*, Hildesheim 1989.
- SCHNEIDER, Gerhard (Hg.), *Kurhannover im Zeichen der Französischen Revolution. Personen und Ereignisse*, Bielefeld 1990 (Hannoversche Schriften zur Regional- und Lokalgeschichte 1).
- SCHNYDER-BURGHARTZ, Albert, *Alltag und Lebensformen auf der Basler Landscha um 1700. Vorindustrielle, ländliche Kultur und Gesellscha aus mikrohistorischer Perspektive. Bretzwil und das obere Waldenburger Amt von 1690 bis 1750*, Diss. Basel, Liestal 1992 (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft, Band 43) (= SCHNYDER-BURGHARTZ Alltag).
- SCHOSSIG, Dieter, *Der Colascione*, in: *Zeitschri für Zupfmusik Phoibos* 2 (2012), S. 35–56 (= SCHOSSIG Colascione).
- SCHREWE, Hans und SCHMIDT, Friedrich, *Das Hannoversche Hof- und Opern-orchester und seine Mitglieder*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 11 (1958), Heft 1/2, S. 1–93 (= SCHREWE SCHMIDT Orchester 1).
- SCHREWE, Hans und SCHMIDT, Friedrich, *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover. Seine Geschichte und seine Mitglieder 1636–1971*, Hannover²[1972] (= SCHREWE SCHMIDT Orchester 2).
- SCHREWE, Hans und SCHMIDT, Friedrich, *Das Historische Mitgliederverzeichnis des Niedersächsisches Staatsorchester 1636–1986*, in: *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover. 1636 bis 1986*, hrsg. vom Niedersächsischen Staatstheater Hannover, Redaktion Wulf Konold, Hannover 1986, S. 171–218 (= SCHREWE SCHMIDT Mitgliederverzeichnis).
- SCHRÖCKER, Alfred, »In der Zärtlichkeit«. *Aus der Jugend des hannoverschen Schlossorganisten Christian Ludwig Meyer (1736–1790)*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* 66 (2012), S. 119–137.
- SCHULTEBEERBÜHL, Margrit, *Die Konsummöglichkeiten und Konsumbedürfnisse der englischen Unterschichten im 18. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrschri für Sozial- und Wirtscha sgeschichte* 82/1 (1995), S. 1–28 (= SCHULTE BEERBÜHL Konsummöglichkeiten).
- SCHULZ, Günther, *Sozialgeschichte in: Sozial- und Wirtscha sgeschichte: Arbeitsgebiete – Probleme – Perspektiven. 100 Jahre Vierteljahrschri für Sozial- und Wirtscha sgeschichte*, hrsg. von dems. u. a., Wiesbaden 2004 (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte: Beihefte 169), S. 283–304.
- SCOTT, William Robert, *e Constitution and Finance of English, Scottish and Irish Joint-Stock Companies to 1720*, 3 Bde., Cambridge 1911.
- SIEVERS, Heinrich, *Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer*

- Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover*, Hannover 1961 (= SIEVERS Musik in Hannover).
- SIEVERS, Heinrich, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, 2 Bde., Tutzing 1979 und 1984 (= SIEVERS Musikgeschichte).
- SIEVERS, Heinrich, *Kammermusik in Hannover. Historisches, Gegenwärtiges – Kritiken, Meinungen. Unter besonderer Berücksichtigung des Wirkens der Hannoverschen Kammermusik-Gemeinde 1929–1979*, Tutzing 1980.
- SKUPNIK, Reinhard, *Der hannoversche Orgelbauer Christian Vater 1679–1756*, Kassel u. a. 1976 (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 8).
- SONKENG, Katja, *Und montags geht es zur Probe. Der Gießener Konzertverein von 1792 bis 2008*, Gießen 2009.
- SPONHEUER, Bernd, *Artikel »Kenner – Liebhaber – Dilettant«*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, 21 Bde., Kassel u. a. ²1998, Sachteil Bd. 5, Sp. 31–37.
- STAHRENBURG, Carolin, *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933*, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik 4) (= STAHRENBURG Hot Spots).
- STALLJOHANN, Marina, *Der Kaufmann im Fokus der Maßrelationen*, in: *Die Entstehung des Zeitungswesens im 17. Jahrhundert. Ein neues Medium und seine Folgen für das Kommunikationssystem der frühen Neuzeit*, hrsg. von denselben, Bremen 2011 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 54), S. 115–133.
- STANDKE, Jenny C., *Ein Fenster zum Hof. Die Privatschatulle des Kurfürsten und Königs Georg I. als Quelle für die Hofkultur um 1700*, Hannover 2015 (Lesesaal Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek 41) (= STANDKE Privatschatulle).
- STARAL, Susanne, *Die »Vauxhall songs« von Johann Christian Bach*, in: *Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Michaelstein 10. bis 12. Juni 1994*, hrsg. von Bert Siegmund, Michaelstein 1997, S. 119–124 (Michaelsteiner Konferenzberichte 51).
- STELL, Evelyn Florence, *Sources of Scottish Instrumental Music 1603–1707*, PhD University of Glasgow [unveröffentlicht] 1999 (= STELL Music).
- STRACHAN, Hew, *Scotland's Military Identity*, in: *The Scottish Historical Review* 85/2 Nr. 220 (2006), S. 315–332 (= STRACHAN Identity).
- STREMMINGER, Gerhard, *David Hume. Sein Leben und sein Werk*, Paderborn u. a. 1994 (= STREMMINGER Hume).

- TADDAY, Ulrich und BIBA, Otto, *Musik und musikalische Ö entlichkeit. Musikbeilagen von Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschri en und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Bremen 2013 (Presse und Geschichte, Neue Beiträge).
- TAJFEL, Henri, *Gruppenkon ikt und Vorurteil*, Bern u. a. 1982.
- TAJFEL, Henri und TURNER, John C., *e social identity theory of intergroup behavior*, in: *Psychology of intergroup relations*, hrsg. von Stephen Worchel und William G. Austin, Chicago 1986, S. 7–24.
- TALKNER, Katharina, ›*horas mit andacht singen*‹. *Das evangelische Stundengebet in den Calenberger Klöstern*, Hannover 2008 (MusikOrte Niedersachsen 1).
- THORAU, Christian, ODENKIRCHEN, Andreas und ACKERMANN, Peter (Hg.), *Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellscha*, Regensburg 2011.
- TURNER, John C. u. a., *Rediscovering the social group. A Self-Categorization eory*, New York 1987.
- TYLER, James, *A Guide to Playing the Baroque Guitar*, Bloomington – Indianapolis 2011 (Publications of the Early Music Institute).
- ULBRICHT, Otto, *Mikrogeschichte. Menschen und Kon ikte in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt/M. – New York 2009.
- ULRICH, O[skar], *Bevölkerungsstatistik und Gesundheitsverhältnisse*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter Neue Folge* (1930/31), S. 231–236.
- UNSELD, Melanie, *(Auto-)Biogra e und musikwissenscha liche Genderforschung*, in: *Musik und Gender- Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010 (Kompendien Musik 5), S. 81–93.
- UNSELD, Melanie, *Musikwissenscha als Kulturwissenscha*, Oldenburg 2011 (Oldenburger Universitätsreden 195), online publiziert unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:715-oops-11712>.
- UNSELD, Melanie, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln – Wien 2014 (Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3) (= UNSELD Biographie).
- VERITY, Peter A., *Conservation: theory and practice. St. Cecilia's Hall, Cowgate, Edinburgh. A critique*, MA Diss. Edinburgh University [unveröffentlicht] 1991.
- VOIGTS, Friedrich, *Geschichte der g. u. v. Freimaurerloge Friedrich zum weißen Pferd im Orient von Hanover. In Anlaß ihrer Säcularfeier aus den Acten der Loge zusammengestellt, Manuscript für Brüder*, Hannover 1846 (= VOIGTS Geschichte).

- VOIGTS, Friedrich, *Die Freimaurer-Logen im Königreiche Hannover*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen* 1 (1851), S. 361–388.
- VORKAMP, Gerhard, *Das französische Hoftheater in Hannover (1668–1758)*, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 29 (1957), S. 121–185 (= VORKAMP Hoftheater).
- WALKER, Alexander, *The Aberdeen Musical Society. 1748–1838*, Wiederabdruck des Artikels aus dem *Aberdeen Journal* vom 29. Januar und 6. Februar 1889, Aberdeen 1889.
- WALLBRECHT, Rosenmarie Elisabeth, *Das Hoftheater des Barockzeitalters an den weltlichen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83) (= WALLBRECHT Theater).
- WANNER D. ÄLTERE, [Heinrich], *Aus der Geschichte der Freimaurerei in Hannover. Die Errichtung der templarischen Loge ›Zum weißen Pferd‹ und der Schottenloge ›Karl zum Purpurmantel‹. 1764 bis 1786*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter* 12 (1909), S. 39–78 (= WANNER Freimaurerei).
- WEATHERHILL, Lorna, *Consumer Behaviour and Material Culture in Britain 1660–1760*, London – New York 1996 (= WEATHERHILL Culture).
- WEBER, Johannes, *Gründerzeitungen. Die Anfänge der periodischen Nachrichtenpresse im Norden des Reichs*, in: *Historische Presse und ihre Leser. Studien zu Zeitungen und Zeitschriften, Intelligenzblättern und Kalendern in Nordwestdeutschland*, hrsg. von Peter Albrecht und Holger Böning, Bremen 2005 (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 14), S. 9–40.
- WEBER, William, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, London 1975.
- WEHLER, Hans-Ulrich, *Historische Sozialwissenschaft und Geschichtsschreibung. Studien zu Aufgaben und Traditionen deutscher Geschichtswissenschaften*, Göttingen 1980.
- WEIBEL, Samuel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis auf CD-ROM*, Berlin – Kassel 2006 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 168).
- WHATLEY, Christopher A., *The Union of 1707, Integration and the Scottish Burghs: The Case of the 1720 Food Riots*, in: *The Scottish Historical Review* 78/2 Nr. 206 (1999), S. 192–218 (= WHATLEY Union).
- WHATLEY, Christopher A., *Work, Time and Pastimes*, in: *A History of Everyday Life in Scotland, 1600 to 1800*, hrsg. von Elizabeth Foyster und Christopher A. Whatley, Edinburgh 2010 (A History of Everyday Life in Scotland 2), S. 273–303.

- WHEATLEY, Henry B., *Einleitung*, in: Thomas Percy: *Reliques of Ancient Poetry* [1765], 3 Bde., London 1886–87, Reprint New York 1966, Bd. 1, S. xlviii.
- WHYTE, Ian D., *Scotland before the Industrial Revolution: an economic and social history of Britain. c1500–c1750*, London – New York 1995 (Longman Economic and Social History of Britain 1) (= WHYTE Scotland).
- WOLFF, Christoph, u. a., *Bach*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40023>.
- WOLLENBERG, Susan und McVEIGH, Simon (Hg.), *Concert life in eighteenth-century Britain*, Aldershot 2004.
- WOODMANSEE, Martha, *Der Autor-Ekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 198–314.
- WUGGENIG, Ulf, *Den Tod des Autors begraben*, online publiziert unter: <http://eipcp.net/transversal/1204/wuggenig/de.html> (Stand: 2. September 2019).
- YOUNG, Douglas, *Edinburgh in the Age of Sir Walter Scott*, Norman/OK 1965 (= YOUNG Edinburgh).
- YOUNGSON, Alexander J., *The Making of Classical Edinburgh*, Edinburgh 1970 (= YOUNGSON Classical Edinburgh).
- ZIEMER, Hansjakob, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt [u. a.] 2008 (Campus Historische Studien 46).
- ZORN, Wolfgang, *Alltagsgeschichte. Konjunkturen und bleibende Aufgaben*, in: *Sozial- und Wirtschaftsgeschichte: Arbeitsgebiete – Probleme – Perspektiven. 100 Jahre Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, hrsg. von Günther Schulz, u. a., Wiesbaden 2004 (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte: Beihefte 169), S. 325–344 (= ZORN Alltagsgeschichte).
- ZUR NIEDEN, Gesa und OVER, Berthold (Hg.), *Musician's Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical patterns and cultural exchanges*, Bielefeld 2016.

Internetseiten

- <https://www.abbeychurch.org.uk/about-abbey/history/church-of-scotland-history/> (Stand: 4. September 2019).
- <http://www.advocates.org.uk/faculty-of-advocates/the-advocates-library> (Stand: 4. September 2019).
- <https://www.churchofengland.org/more/media-centre/church-england-glance/history-church-england> (Stand: 4. September 2019).
- http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/our_structure/history (Stand: 4. September 2019).

- http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/browse/zeitschriftenderaufklrung*/-/1/SORT_TITLE/-/ (Stand: 18. September 2019).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Amateur> (Stand: 2. September 2019).
- http://www.edinphoto.org.uk/1_edin/1_edinburgh_history_-_dates_population.htm (Stand: 6. September 2019).
- <https://www.gla.ac.uk/schools/critical/staff/kirsteenmccue/#/publications,articles> (Stand: 4. September 2019).
- <http://www.lodgeofedinburgh.org.uk/index.html> (Stand: 6. September 2019).
- <https://www.newlanark.org/world-heritage-site/founders.shtml> (5. September 2019).
- <https://www.nrscotland.gov.uk/about-us/our-history> (Stand: 4. September 2019).
- <http://www.robertburns.org/works> (Stand: 4. September 2019).
- <http://thepeerage.com/p2388.htm#i23880> (Stand: 11. September 2019).
- <http://thepeerage.com/p2924.htm#i29235> (Stand: 11. September 2019).
- <http://www.uni-goettingen.de/en/edition-des-briefwechsels-zwischen-heinrich-christian-boie-und-luise-mejer/216297.html> (Stand: 18. September 2019).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 S. 53 Ramsay Tea Table, S. xi.
- Abb. 2 S. 57 Ramsay Tea Table, S. 7, sowie Stuart Musick, S. 14f.
- Abb. 3 S. 58 Thomson Orpheus, S. 56 und plate 27.
- Abb. 4 S. 91 Maitland Edinburgh, S. [ix].
- Abb. 5 S. 129 Tytler St. Cecilia, S. 506.
- Abb. 6 S. 141 Mitgliedsstruktur der *Edinburgh Musical Society* zwischen 1728 und 1793.
- Abb. 7 S. 156 Harris Hall, S. 19.
- Abb. 8 S. 188 D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.
- Abb. 9 S. 197 Nöldeke Hannover, Bd. 1, S. 268.
- Abb. 10 S. 202 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762.
- Abb. 11 S. 219 D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–283.
- Abb. 12 S. 221 D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.
- Abb. 13 S. 228 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762.
- Abb. 14 S. 240 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762.
- Abb. 15 S. 282 D-HVsta Karte 43 F. 472.
- Abb. 16 S. 293 Pier Leone Ghezzi, *Domenico con Suo Fratello Bresciani*, in: *Raccolta De Vari Disegni Dell Cavalliero Pietro Leone Ghezzi Romano È Di Giovann Battista Internari Romano E Di Alcuni Altri Maestri Incise In Rame*, hrsg. von Matthias Oesterreich, Potsdam 1766, S. 24r; verwendeter Druck hier: Typ 720.66.423, Houghton Library, Harvard University.
- Abb. 17 S. 317 D-HVsta 4.KPR.01 SAK Nr. 762.
- Abb. 18 S. 320 D-HVsta 4.KPR01 SAK Nr. 819 (VM 16 910).
- Abb. 19 S. 324 D-HVsta 4.KPR.01 SAK 138b.
- Abb. 20 S. 330 D-HVsa (NLA Hannover), Kartensammlung Nr. 12 c Hannover 82/5 pk.

Tabellenverzeichnis

- Tabelle 1 S. 142ff. Quellen der *Edinburgh Musical Society*; vgl. Macleod EMS, S. 33–51.
- Tabelle 2 S. 153 *Plan Book* der *Edinburgh Musical Society*, GB-Eu La. III. 562
- Tabelle 3 S. 190 Kammerrechnungen 1750/51 bis 1771/72, D-HVsa Hann. 76cA Nr. 275–297.
- Tabelle 4 S. 266ff. Zeitungen und Magazine; vgl. Rullmann Anzeigen, S. 37.
- Tabelle 5 S. 298f. Hann. Anzeigen der Jahrgänge 1750 bis 1789.
- Tabelle 6 S. 308f. Hann. Anzeigen der Jahrgänge 1750 bis 1789.

Register

A

Abel, Carl Friedrich 150f., 250f.
Abelmann, Eberhard Jürgen 213,
217f., 254, 370
Abercrombie, Margaret 344
Ackermann, Konrad Ernst 183, 199,
207f., 243
Ackermann, Peter 12, 388, 394, 398
Acquavella, Christopher 6
Acquavella-Rauch, Stefanie (Rauch,
Stefanie) 6, 13, 15, 17, 26, 38, 42,
68, 176, 196, 212, 214, 258, 278,
309, 338, 340, 370
Adam, Bernd 201, 370
Adam, Robert 102
Adam, Wolfgang 217, 370
Adamson, Janet 345
Agutter, Ralph 135
Aitkin, Margaret 344
Albrecht, Peter 259, 265, 372, 399
Albrecht, [Vorname unbekannt] 205
Allan, David 68, 371
d'Amico, Silvio 200, 375, 395
Anderson, Christian 345
Anderson, Grizel 343, 345
Anderson, Janet 345
Anderson, Margaret 348
Anderson, Thomas 343
Angeau, Claude 282, 297, 317f.,
321f., 325–328, 330
Anne I., Königin von
Großbritannien (Stuart, Anne) 73
Antonicek, Theophil 33, 371
Anz, Thomas 24, 383
Aqutter, Ralph 346
Arbuckles, Christian 345
Arndt, Johannes 264, 371
Arne, Thomas 323, 380
Arnim, Achim von 54

Arnot, Hugo 92, 106f., 133, 136f.,
157ff., 359

Ariosti, Attilio 194

Assmann, Aleida 65f., 371

Ast, Johann Christian 200

Avison, Charles 151

Auhagen, Wolfgang 38, 370

Austin, William G. 47, 398

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 259,
306f., 398

Bach, Johann Christian 150f.,
323, 397

Bach, Johann Christoph
Friedrich 307, 353

Bach, Johann Sebastian 12, 380, 392

Bach, Wilhelm Friedemann 354

Badham(e), William 134f.

Baird, William 143, 371

Balet, Leo 13, 173, 371

Balfour, William 95, 155

Ballstaedt, Andreas 37, 371

Bannerman, James 346

Barbour, Margaret 349

Barclay, Elizabeth 344

Barmeyer, Heide 179, 201, 3470,
382, 285

Barrett, John 130f.

Barthes, Roland 20, 24f., 371, 395

Bauer, Volker 263ff., 371, 379

Baumann, [Vorname
unbekannt] 308

Baumgärtner, [Johann Baptist]
354

Baur, Samuel 306, 371

Baxter, Tinagli 45, 106, 155,
161, 371

Baxter, [Vorname unbekannt] 95

- Bayne, Alexander of Rires 139, 142, 146f., 154, 389
 Beattie, James 54, 111, 359
 Beck, [Vorname unbekannt] 132f.
 Beckett, Samuel 176, 384
 Beethoven, Ludwig van 257, 259, 398
 Behringer, Wolfgang 264
 Bein, Thomas 20, 371
 Bell, David 132, 349
 Bell, John 343
 Bellingradt, Daniel 264, 371
 Benda, [Friedrich Ludwig] 355
 Benjamin, Walter 27
 Berdahl, Robert M. 215, 395
 Bernie, Patrick 346
 Bertoni, Ferdinando 200
 Beyer, Heinrich 265, 274, 372
 Biba, Otto 259, 398
 Binder, Dieter A. 215, 372
 Binning, Agnes 345
 Biriotti, Maurice 20, 372
 Birkenmaier, Christa 321, 372
 Bissat, Cecilia 95, 155
 Black, Joseph 102
 Blackie, Jane 154, 372
 Blaik, Magdalen 348
 Blair, Hugh 100
 Blome, Astrid 257ff., 264, 269ff., 276f., 372
 Blümel, Jonathan 275, 372
 Boccherini, Luigi 150
 Bodemann, Eduard 179, 210ff., 228, 251, 372
 Bödeker, Hans Erich 23, 25, 37, 173, 372f., 383
 Böning, Holger 257, 259, 262–265, 267, 270f., 273f., 371ff., 379, 399
 Boie, Heinrich Christian 210, 339, 359
 Boie, Luise (Mejer, Luise) 175, 339, 359
 Bojarkina, Albina 12, 395
 Bolzan, Claudio 323, 373
 Bonnie Prince Charlie (→ Stuart, Charles Edward Louis)
 Boog, John 343
 Borchard, Beatrice 21ff., 26ff., 335f., 339f., 373
 Bordwell, David 28, 373
 Borthwick, Alexander 95, 155
 Borg, John 343
 Borgstedt, [Vorname unbekannt] 324
 Bork, Camilla 21, 381
 Borschel, Audrey Leonard 323, 373
 Boswell, James 102
 Boull, James 346
 Bowie, Karin 80, 373
 Boyll, James 343
 Braidwood, John 94f., 155
 Brand, Janet 344
 Brandes, Ernst 210, 212, 284, 314, 325, 327, 333f., 367
 Brandes, Helga 271, 373
 Braun, Werner 25, 376
 Bredenbach, Anna Magdalena 21, 255, 336, 373
 Breig, Werner 12, 23, 374, 380
 Bremner, Robert 109, 119, 150f., 351
 Brentano, Clemens 54
 Brescianello, Giuseppe 289
 Brewer, John 34, 374
 Bricklay, Margratt 349
 Briner, Andres 36, 374
 Brinkmann, Reinhold 173, 374
 Broadie, Alexander 69, 87, 97, 100ff., 104, 374, 377
 Brockhaus, Friedrich Arnold 269, 367
 Broun, Janet 344
 Brown, Morison 349
 Bruce, Margaret 351
 Bruce, Robert the 48

- Brusniak, Friedhelm 36, 96,
 237, 374
 Buchheim, Christoph 80, 374
 Bülbring, Karl D. 81, 359
 Bülow, Ernst August von 194, 219,
 222, 245f., 250
 Büsch, [Vorname unbekannt] 227,
 239, 242, 248f., 253, 282, 297f.,
 300, 302, 314ff., 321
 Büscher, J. G. 272, 367
 Buff, Charlotte (-> Kestner,
 Charlotte)
 Buirette de Belloy, Pierre-
 Laurent 200
 Bunch, Antonia J. 154, 394
 Bunyan, John 176, 384
 Burchell, Jenny 37, 71, 130f., 138,
 142, 148–151, 153, 158, 161f.,
 164, 374
 Burdorf, Dieter 200, 390
 Burke, Seán 20, 374
 Burn, John 343
 Burnet, James 102
 Burney, Charles 177
 Burns, Robert 63, 66f., 85, 103, 113,
 359, 391
 Burton, Jean 350
 Busch, Johann Heinrich 191
 Busch, Siegfried 15, 374
- C**
- Cadell, Thomas 104, 137, 359f., 362
 Caduff, Corina 20f., 374, 395
 Cahn, Peter 12, 302, 378, 385
 Calella, Michele 21, 336, 375f.
 Calenberg, Elisabeth von 37,
 172, 394
 Campbell, Archibald, III. duke of
 Argyll 87
 Cannabich, Johann Christian 150
 Cant, John 343
 Carmichael, Elizabeth 346
 Carmichael, James of Hailes 144
 Carnegie, William 343
 Carson, John 346
 Carswell, John 83, 375
 Celestino, [Eligio] 354
 de Cervin, Ernest Rubin 200, 375
 Chalmers, George 55, 137, 360
 Chalmers, Jean 343
 Chambers, Robert 99, 360, 375
 Chapman, Malcolm 111, 113, 375
 de Chateauneuf, Auguste Pierre
 Pâtissier 185
 Chereau, Jacques 90, 360
 Chisholm, Esther 124, 348
 Christie, James of Newhall 130
 Chrysander, Wilhelm Christian
 Justus 271, 367
 Clark, Alexander 346
 Clekk, Lyon 121, 360
 Clerk, Margaret 343
 Clostermann, Annemarie 237, 375
 Colla (auch Cola), Domenico
 288–294, 353, 365, 370, 402
 Colla (auch Cola), Francesco 288f.,
 292ff., 353, 402
 Collinson, Francis 44, 52, 103, 110f.,
 113f., 117ff., 375
 Connel, Mary 350
 Cook, James 323
 Cooper, George 351
 Corelli, Arcangelo 136f., 151, 229ff.,
 250f., 253, 310f., 389
 Corneille, Pierre 200
 Corri, Natale 164, 352
 Corsan, William 346
 Couper, John 346
 Cowan, Ian B. 73, 375
 Cowan, William 95, 155
 Cranmer, John L. 45, 154, 163, 375
 Craig, Adam 132, 138, 346, 351
 Crichton, Thomas 349
 Cristall, William 343

Crumbein, Henry 351
 Crumden, Henry 132, 138
 Csobádi, Peter 38, 375
 Cullen, William 102
 Cullene, George 343
 Cummyng, William 343

D

Dahlhaus, Carl 19, 25, 37, 375, 377
 Dainat, Holger 217, 370
 Dallas, George 157
 Dallas, James 346
 Dallas, Jean 157
 Dalrymple, David, Lord Hail 145
 Dalrymple, Charles 145
 Dalrymple, Hew, Lord
 Drummore 142, 144f.
 Dalrymple, Hew, 2. Baronet of North
 Berwick 145
 Dalrymple, James, 1. Viscount of
 Stair 145, 370
 Dalrymple, John 145
 Dalrymple-Crichton, William,
 5. Earl of Dumfries 142f., 144f.
 Dalrymple Stair, James 370
 Dammel, Antje 216, 391
 Daniel, Ute 20, 23, 26, 375
 Danielczyk, Sandra 338, 379
 Danuser, Hermann 12, 21, 37, 336,
 375, 377, 381
 Davidson, Andrew 343
 Davidson, Margaret 344f.
 Davidson, Patrick 343
 Davidstone, Elspeth 343
 Defoe, Daniel 78, 80f., 89, 359f.
 Dempster, William 343
 Depalma, Fedele 289, 376
 DeSimone, Alison 338, 370
 Devine, Thomas M. 79, 91, 376
 Dibdin, James C. 107, 376
 Dicks, Brian 79, 376
 Dickson, Peter G. M. 83, 376

Diderot, Denis 200
 Ditters von Dittersdorf, Carl 306
 Dittrich, Lothar 321, 376
 Doane, John 122f., 360
 Dobson, David 142, 376
 Dohm, Georg Carl 203, 282, 316f.,
 319ff., 324
 Dohm, Georg Conrad 203, 222
 Dolmetsch, Eugène Arnold 130, 383
 Don, John 343, 346
 Dougall, Bessie 343
 Douglas, John 70, 143
 Douglas, William of Garwellfoot 94,
 144, 148, 155, 161
 Drummond, George 143, 157, 159,
 161, 163, 371
 Dürer, Albrecht 112
 Duke, Janet 216, 391
 Dunbar, E. Dunbar 134, 360
 Duncan, John 346
 Durham, Meenakshi Gigi 23, 381
 Dutt, Carsten 19, 386
 Dykes, Margaret 345

E

Ebell, Georg Wilhelm, Abt zu
 Loccum 212, 265
 Eckhardt, Andreas 36, 376
 Edgar, William 155
 Edler, Arnfried 15, 25, 31, 35, 173f.,
 376, 382
 Eduard August, Duke of York and
 Albany 198f., 238
 Ehrlich, Cyril 121ff., 377
 Ehrmann-Herfort, Sabine 19, 375
 Ekhof, Hans Conrad Dietrich 208
 Elisabeth I., Königin von
 England 14, 70
 Elliott, Gilbert 159, 367
 Elliott, Kenneth 44, 377
 Ellmann, Richard 176
 Emans, Reinmar 37, 187, 376f.

Emerson, Roger 87, 377
 Emsley, Clive 121, 377
 Endter, C. F. 272, 367
 Ernst August, Prinz von Hannover 5
 Erskine, Thomas Alexander, 6. Earl
 of Kellie 143, 150, 161
 Externbrink, Sven 217, 377

F

Fairbairn, John 344
 Farinelli, Jean Baptiste 171,
 181f., 185
 Farmer, Henry George 44, 107,
 109, 377
 Fasbender, Christoph 200, 390
 Fellingner, Imogen 37, 377
 Fenton, Isobel 348
 Ferdinand, Herzog von
 Braunschweig-Wolfenbüttel 206
 Ferguson, Adam 62, 97, 102
 Ferguson, Joan P. S. 133, 377
 Ferguson, William 74
 Fergusson, Janet 347
 Findlay, Beatrix 344
 Findlay, Bill 107, 377
 Finnegan, Ruth 12, 17, 377
 Finnie, James 132, 349
 Finscher, Ludwig 12, 19, 32, 37, 171,
 200, 280, 302, 375, 377f., 382, 386,
 393, 397
 Fischer, Axel 171f., 180–186,
 377f., 391
 Fischer, Georg 169, 171, 182, 184–
 187, 189, 191, 194, 198, 208, 219f.,
 224, 250, 297, 299, 310ff., 375,
 377f., 382, 386, 393, 397
 Fischer, Roman 302, 378
 Fiske, Roger 44f., 114, 378
 Fleck, Anja 5
 Fleming, Isobel 343
 Fleßenkämper, Iris 14, 98, 100, 378
 Focan, [Vorname unbekannt] 205

Föllmi, Beat A. 52, 380
 Forbes, William, 6. Baronet of
 Pitsligo 143
 Foucault, Michel 20, 24ff., 378, 395
 Foyster, Elizabeth 80, 92f., 378,
 389, 399
 Franks, Thomas 351
 Frasser, Ann 349
 Frevel, Bernhard 25, 378
 Friedrich, Susanne 264f., 378
 Frobenius, Wolf 25, 376
 Fröbing, Johann Christian 306f.
 Fry, Michael 51, 67, 73, 87, 92f., 99,
 101, 378
 Fryklund, Daniel 289, 378
 Füssel, Marian 217, 379
 Fußmann, Klaus 27, 379
 Fuchs, Ingrid 13, 25, 379

G

Galuppi, Baldassare 151, 194
 Gardine, James 347
 Gardner, Matthew 338, 370
 Garrett, James 338, 379
 Garven, Elizabeth 344
 Gavin, Giles 349
 Gay, John 54
 Gebhart, Hartwig 257, 264, 372, 379
 Geck, Martin 12, 380
 Gelbart, Matthew 45, 51, 62, 103ff.,
 111–115, 379
 Geminiani, Francesco 151f., 229ff.,
 248, 250f., 310f.
 Georg I., König von
 Großbritannien 16, 73, 180ff.,
 201, 220, 256, 281, 370, 397
 Georg II., König von
 Großbritannien 64, 192, 194, 198,
 218f., 301
 Georg III., König von
 Großbritannien 187, 189, 192ff.,
 219, 334, 394

- Georg V., König von
Großbritannien 172, 385
- Georg Ludwig, Kurfürst von
Braunschweig-Lüneburg,
als Georg I., König von
Großbritannien (-> Georg I.)
- Gerards, Marion 21, 380
- Gerhard, Anselm 33, 36, 166, 186,
224, 379
- Gerhard, E. (-> Rebling, Eberhard)
- Gerlach, Katharin 31, 37, 394
- Ghezzi, Pier Leone 293, 379, 402
- Giardini, Felice de 150
- Gibson, Alex 76f., 82, 379
- Gilhooley, James 119, 360
- Gill, Donald 289, 380
- Gilman, Todd S. 323, 379
- Gilmour, Grizel 348
- Gioielli, Mauro 289, 380
- Glass, Alexander 344
- Glen, Helen 348
- Glen, James 347
- Glöckner, Andreas 12, 380
- Gluck, Christoph Willibald 182, 190
- Godfrey, Philippa 154, 380
- Goertz, Hans-Jürgen 40, 388
- Goertzen, Chris 110, 393
- Goethe, Johann Wolfgang von 323,
335, 360, 373
- Goodlad, Elspeth 344
- Gordon, Anna 346
- Gordon, George 79, 376
- Gorie, Thomas 349
- Gossec, François-Joseph 150
- Gow, William 351
- Graaf, [Christian Ernst] 354
- Gradenwitz, Peter 37, 380
- Gräver, [Vorname unbekannt] 315
- Graf, [Vorname unbekannt] 205
- Graham, Henry Grey 107, 380
- Grant, Francis J. 120f., 124, 132,
145, 350, 360
- Grant, John 133, 349
- Grant, Morag J. 52, 380
- Grant, Patrick 344
- Graun, Carl Heinrich 193f., 229ff.,
251, 294, 299, 306ff., 310f., 382, 387
- Graun, Johann Gottlieb 194, 229ff.,
310, 383
- Gray, Forbes 154, 380f.
- Gray, Katherine 348
- Gregory, John 97, 111, 362
- Greig, Grizel 346f.
- Greive, Helen 349
- Grey, William 124
- Groote, Inga Mai 25, 380
- Grosch, Nils 52, 380
- Grossmann, Gustav Friedrich
Wilhelm 172, 208, 378, 391
- Grotjahn, Rebecca 5, 21, 37, 128,
235f., 380f., 398
- Gruber, Gernot 33, 371
- Grütter, Heinrich Theodor 27, 379
- Gruppen, Christian Ulrich 179
- Gullan, George 347
- Gulland, George 344
- H**
- Haberl, Dieter 257, 381, 384
- Habermas, Jürgen 259, 381
- Habermas, Rebekka 41, 215,
235f., 381
- Hackertoun, John 344
- Händel, Georg Friedrich 106, 151f.,
171, 181f., 185, 194, 205, 229ff.,
248, 250f., 294f., 299, 305–308,
310f., 313, 388, 390
- Hahn, Barbara 27, 381
- Haistie, David 344
- Hall, Ann 347
- Hall, Stuart 23, 381
- Halliday, James 74, 381
- Hamilton, Thomas, 7. Earl of
Haddington 142

- Hardtwig, Wolfgang 41, 381
Harer, Christoph 172, 381
Harker, Dave 52, 113, 115, 382
Harris, David Fraser 94, 137, 154ff.,
162, 165, 381, 402
Hartmann, Hans 213, 370
Hassan, Karim 172, 310, 382
Hasse, Johann Adolf 151, 194,
294, 305
Hauptmeyer, Carl-Hans 15, 201,
207, 217, 222, 244, 262, 286,
327, 382
Hay, Margaret 344
Haydn, Joseph 150f., 182, 190, 194,
250f., 308f., 312f.
Haydn, Michael 150
Heerde, Hans-Joachim 281, 387
Heiliger, Ernst Anton 207, 210, 223
Heine, Claudia 13, 25, 44, 340, 382
Heinemann, Michael 36, 382
Heister, Hanns-Werner 280,
331, 382
Helms, Dietrich 335, 392
Hempseed, Christian 345
Henderson, Elizabeth 347
Henderson, Grizel 345
Hennenberg, Fritz 277, 382
Henzel, Christoph 231, 382
Heppner, Christian 5
Herald, Rothesay 121, 360
Herder, Johann Gottfried 111, 113
Herr, Corinna 19, 27, 373, 387
Herrmann, Steffen Kitty 15, 383
Herschel, Alexander 180, 244, 246
Herschel, Caroline 187, 189, 201,
241, 243f., 246, 300, 304, 384
Herschel, Dietrich 180, 304
Herschel, Familie 174, 192f., 246,
250, 312
Herschel, Isaac 241, 244, 246, 301
Herschel, Jacob 180, 189, 194, 254
Herzog, J. A. 272, 368
Heyn, Bruno 172, 196f., 199f., 208f.,
223, 243, 383
Hiller, Johann Adam 200, 395
Hillman, Martin 154, 394
Hinrichs, Ernst 173, 383
Hinrichsen, Hans-Joachim 13, 25,
35, 44, 340, 383
Hirschmann, Wolfgang 38, 370
Hitchcock, Tim 121, 377
Hitler, Adolf 36, 386
Hitzer, Bettina 30, 383
Hölscher, Lucian 259, 384
Höller, Gisi 37, 395
Hoerner, Ludwig 244, 252, 254, 281,
299, 316, 319, 322, 328, 383
Hoffmann, Freia 21, 37, 380, 383
Hoffmann, Torsten 24, 383
Hoffmann, [Vorname
unbekannt] 313
Hog, Elizabeth 346
Hogg, Michael A. 49
Hogrewe (auch Hogreve, Hogrefe,
Hograewe), Johann Lud(e)
wig 282
Holman, Peter 130ff., 136, 138, 383
Home, Alexander 120, 344
Home, Henry, Lord Kames 97,
102, 362
Home, James 344
Home, James, 6. Baronet Home, of
Blackadder 143
Homilius, Gottfried
August 294, 306f.
Horstmann, Holger 5
Hoskin, Michael 187, 189, 201, 241,
243f., 246, 301, 304, 383
Houston, Robert Allen 84, 107, 122,
383, 384
Howlatson, James 344
Howlatson, John 120, 344
Hoyer, Johannes 257, 384
Hünemörder, Kai F. 301, 384

Hume, Alexander 344
 Hume, David 71f., 76, 97, 100, 102,
 362, 397
 Hunter, James 157
 Hunter, John 102
 Hunter, Leonard 347
 Hunter, William 102
 Husk, William Henry 131, 360
 Hutcheson, Francis 97
 Hutton, Robert 102, 347

I

Iggers, Georg G. 32f., 384
 Ingarden, Roman 23, 27, 384
 Ingold, Felix Philipp 20, 22f., 384
 Innes, Gilbert of Stow 151, 154, 380
 Insh, George Pratt 78, 384
 Internari, Giovanni Battista 293,
 379, 402
 Irvine, Thomas 347
 Iser, Wolfgang 23, 27, 176, 384
 Israël, Carl 12, 302, 384

J

Jabès, Edmond 22, 384
 Jack, Ronald D. S. 66, 385
 Jack, William 344
 Jackson, John 107, 360
 Jäger, Hans-Wolf 259, 383, 385
 Jahrmärker, Manuela 104, 113, 385
 Johnson, Samuel 48, 72, 360
 Jakob I., König von England,
 als Jakob VI., König von
 Schottland 14, 70
 Jakob II., König von England,
 als Jakob VII., König von
 Schottland 86
 Jakob VI., König von Schottland,
 als Jakob I., König von England
 (-> Jakob I.)
 Jakob VII., König von Schottland
 (-> Jakob II.)

Jameson, Janet 345
 Janicke, Johann Christoph 326, 330
 Jannidis, Fotis 20, 24, 26, 371, 378,
 385, 390, 400
 Jaszi, Peter 20, 385
 Jesse, Wilhelm 206, 385
 Joachim, Amalie 21, 340, 373
 Joachim, Joseph 21, 340, 373
 Johann Friedrich, Herzog von
 Braunschweig-Lüneburg 197
 Johnson, David 44f., 107ff., 118f.,
 124–127, 131, 133–138, 148ff., 385
 Johnson, James 103
 Johnson, Samuel 48, 72, 360
 Johnston, Edward 350
 Johnston, Elizabeth 349
 Johnstoun, Alexander 344
 Johnstoun, Catharine 345
 Johnstoun, James 344
 Johnstoun, Margaret 343f.
 Jones, Charles 50f., 66, 385
 Jones, David Wyn 103, 389
 Joost, Ulrich 281, 387
 Joyce, James 176, 236

K

Kant, Immanuel 215
 Karl II., König von England,
 Schottland und Irland 86
 Kasten, Detlef 5
 Katzenberger, Günter 37, 171f., 378,
 385, 394
 Kaufhold, Karl Heinrich 179, 385
 Kay, Elizabeth 343
 Keegan, John 117, 385
 Keil, Werner 5
 Keith, Charles 344
 Keith [Kieth], Anna 343
 Kellner, Douglas M. 23, 381
 Kemp, Janet 343
 Kennedie, Anna 343
 Kennedy, Duncan 347

- Kennedy, John 349
 Ker, Nicholas 351
 Kerl, Bruno 206, 361
 Kestner, Charlotte (Buff) 175
 Kestner, Johann Christian 176
 Keym, Stefan 36f., 374, 380
 Kilgour, James 95, 155
 Kirsch, Dieter 289, 386
 Klassen, Janina 259, 386
 Kleinschmidt, Erich 20, 386
 Klenke, Dietmar 36f., 96, 374, 386
 Knaus, Kordula 21, 386
 Knigge, Adolph Franz Friedrich
 Ludwig von 215, 260, 310, 312f.,
 368, 391
 Knigge, Philippine Auguste Amalie
 von (-> Reden, Philippine
 Auguste Amalie von)
 Knox, Andrew 349
 Knox, John 70
 Kocka, Jürgen 31
 Köhler, Marcus 322, 386
 Kogler, Susanne 21, 386
 Kohlschmidt, Werner 266, 390
 Konold, Wulf 177, 180–187, 208,
 224f., 237, 386, 396
 Koob, Alejandro Contreras 12, 395
 Koselleck, Reinhart 19, 386
 Koska, Bernd 41, 386
 Kramer, Werner 271, 373
 Kraemer, Rudolf-Dieter 26, 392
 Kremer, Joachim 15, 17, 31ff., 35,
 173, 316, 322f., 376, 382, 386
 Kreuziger-Herr, Annette 17, 388
 Kross, Siegfried 37, 376
 Kuntzemüller, Otto 263, 265f., 268, 387
 Kühn, Dieter 21f., 387
- L**
- Lampe, Joachim 178, 210f., 252,
 302, 387
 Langenbruch, Anna 29, 32, 337, 387
 Langer, Daniela 24, 383
 Larini, Andrea 351
 Lasoun, Andrew 344
 Laube, Reinhard 5
 Lauder, Elspeth 344
 Lauer, Gerhard 20, 24, 26, 371, 378,
 385, 390, 400
 Laughland, James 344
 Laughland, William 345
 Lauthiane, Isobel 343
 Lawson, John 86
 Lawson, Robb 107, 387
 Lee, Clive H. 91, 376
 Leisewitz, Johann Anton 328f.
 Lemierre, Antoine-Marin 200
 Lenz, Siegfried 341, 387
 Leonhardt, Karl Friedrich 202, 387
 Lessing, Gotthold Ephraim 200
 Leyis, David 345
 Lichtenberg, Georg
 Christoph 281, 387
 Lilie, James 135
 Lillie, Jonas 347
 Lind, William 351
 Liszt, Franz 259, 398
 Locke, John 215
 Lodes, Birgit 21, 375
 Löffler, Immanuel 306, 361
 Lölkes, Herbert 308, 387
 Loeser, Martin 19, 37, 387
 Loewenthal, Siegbert 12, 25, 387
 Loos, Helmut 12, 21, 36f., 235, 374,
 380f., 387f.
 Lotter, Tobias Conrad 202, 228, 240,
 317, 319
 Lück, Rudolf 288f., 388
 Lüdtke, Alf 18, 34, 40, 234, 238, 388
 Lumsdain, Robert 143
 Lütteken, Laurenz 25, 213, 231, 257,
 276, 307, 380, 382, 388
 Lully, Jean-Baptiste 194
 Lutter, Johann Balthasar 183

Lutz, Heinrich Jacob 326, 330
 Lyon, David Murray 102f., 388
 Lyon, John 347

M

Macafee, Caroline 50f., 388
 Macdonald, Janet 349
 Macdougall, John 351
 Macfie, John 351
 Macgibbon, Malcolm 351
 Macglashan, Alexander 351
 Macglashan, James 349
 Macgregor, James 132f., 349
 MacGregor, Rob Roy 48
 Macintosh, Barbra 349
 Macintosh, Robert 350
 Mack, Charles 157
 Mackensen, Karsten 17, 213, 276, 388
 Mackenzie, Isabella 350
 MacKenzie, Niall 116f., 388
 Macknight, Janet 350
 Macknight, Peter 350
 Macky, John 67f., 90, 93, 127f., 361
 Maclachlon, John 351
 Macleod, Jennifer 44f., 72, 88, 102f.,
 119, 130f., 136f., 140ff., 145–154,
 160f., 164f., 250f., 389, 405
 Macnaughton, Katherine 350
 Macpherson, James 103, 113
 Macphe(a)rson (auch M'P[h]erson),
 Malcolm 347, 351
 Magibbon, Duncan 345
 Magnusson, Magnus 69f., 72, 74, 389
 Maitland, William 91, 140, 154,
 361, 402
 Makca, Alison 343
 Malortie, Ernst von 195, 361
 Manning, Sally 350
 Marbach, John 347
 Marchand, Louis 23, 374
 Maria I. Königin von Schottland
 (Stuart, Maria) 48, 70

Maria II., Königin von England,
 Schottland und Irland 73
 Marsden, Jonathan 187, 394
 Marx, Hans Joachim 136, 389
 Marston, Daniel 217, 389
 Martensen, Karin 5
 Martin, Darryl 5
 Martinez, Matias 20, 24, 26, 371,
 378, 385, 390, 400
 Massenkeil, Günther 294, 307, 389
 Mattenklott, Gert 13, 371
 Matthaei, Christoph Friedrich 248
 Mattheson, Johann 272, 368
 Matthie, Jean 344
 Mauser, Siegfried 173, 389
 Maximilian I., Kaiser des Hl. Röm.
 Reiches dt. Nation 112f., 361
 McAulay, Karen Elisabeth 45, 52,
 67, 113, 115, 389
 McCue, Kirsten 56, 58f., 389
 McEwans, Ian 236
 McGibbon, William 150
 McKean, Charles 92ff., 389
 M'Clauchland, John 345
 McMullen Rigg, James 142, 389
 McNeill, William H. 117, 385
 McPherson, John 119, 149
 McVeigh, Simon 38, 103, 389, 400
 M'Donal, Alexander 347
 M'Dougall, Alexander 347
 M'Dowall, Isobel 348
 Medick, Hans 32, 39ff., 389
 Meier, Albert 200, 390
 Meier, Christel 21, 375, 390
 Meine, Sabine 187, 377
 Meinzie, John 348
 Meister, Albrecht Ludwig
 Friedrich 272, 368
 Mejer, Luise (-> Boie, Luise)
 Melvill(e), Margaret 345, 351
 Mennel, Jakob 112f., 361
 Mercer, Barbara 348

- Mertz, [Vorname unbekannt] 320
 Meusel, Johannes Georgius 306, 361
 Meyer, Christian Lud(e)wig 176,
 187, 246
 Meyer, Friedrich Ludwig
 Wilhelm 286, 390
 Meyer, Urs 200, 390
 M'Ferson, Malcolm 345
 M'Givan, Michael 347
 Millar, John 62, 97, 102
 Miller, James 350
 Miller, Nicola 20, 372
 Miller, Nancy K. 26, 390
 Mills, Sara 25, 390
 Milne, James 350
 Mingotti, Pietro 208
 Mitchelson, Samuel 144, 364
 Mitchison, Rosalind 74
 M'Kenzie, Margaret 345
 Mlynek, Klaus 217, 244, 281, 317,
 330, 382, 390
 M'Morran, Mary 348
 Mohr, Albert Richard 302, 390
 Molière (→Poquelin, Jean-Baptiste)
 Möllney, Ulrike 276, 390
 Moeninghoff, Burkhard 200, 390
 Möser, Justus 266, 275, 361, 367, 390
 Monheim, Annette 307, 390
 Monroe, [Vorname unbekannt] 351
 Montagu-Douglas-Scott, Henry,
 Duke of Buccleuch and
 Queensbury 142
 More, Katherine 134
 More, William 133, 350
 Morrison, Cecily 126, 390
 Mortimer, Thomas 121, 361
 Moulton, Paul F. 52, 57, 60, 62, 115, 390
 Mowat, John 345
 Mozart, Leopold 308
 Mozart, Wolfgang Amadeus 150,
 182, 190, 235, 257, 394
 M'Rachan, James 347
 Mücke, Panja 13, 15, 17, 26, 42, 68,
 176, 196, 309, 338, 340, 370
 Muir, Alexander 345, 348
 Muir, Robert 345
 Muir, Sara 345
 Müller, G. C. 319, 330
 Müller, [Vorname unbekannt] 281
 Munro, Alexander 102
 Murison, David 51, 390
 Murray, James 348
 Murray, David 112, 116ff., 120,
 124f., 391
 Murray, David 345
 Myles, Agnes 350
- N**
- Nagel, Michael 257, 264, 372, 379
 Nägele, Reiner 30, 395
 Napier, Alexander 348
 Napier, Janet 349
 Napier, William 348
 Napoleon 36, 386
 Nelson, Claire 52, 54, 391
 Nettel, Reginald 37, 391
 Neuber, Friederike Caroline 208
 Newman, Steve 53, 55, 391
 zur Nieden, Gesa 34, 400
 Noble, Andrew 67, 391
 Noël[li], [Georg] 353
 Nöldeke, Arnold 197, 202, 228, 239,
 281, 296, 316, 319f., 330, 391, 402
 Nouseul, Johann Joseph 208
 Nübel, Birgit 312, 391
 Nübling, Damaris 216, 391
 Nutt-Kofoth, Rüdiger 20, 371
- O**
- Oakes, Penelope J. 49
 Oakeshott, Michael 338
 Oberschelp, Reinhard 170, 206,
 210f., 244, 252, 254, 263, 274f.,
 277, 286, 302, 391f.

Odenkirchen, Andreas 12, 277, 388,
394, 398
Oesterreich, Matthias 293, 379, 402
Ogilvie, Mary 346
Oliphant, John 351
Orlandini, Giuseppe Maria 194
Ortuño-Stühling, Daniel 302, 392
Oswald, James 103, 111
Over, Berthold 34, 400
Owen, Robert 102f.

P

Palschau, Johann Gottfried
 Wilhelm 205
Pankratz, Herbert 12, 392
P[a]nnenberg, [Friedrich
 Wilhelm] 355
Pasquali (auch Pasquili),
 Nicolo 350, 352
Pass[e]rini, [Christina] 353
Pass[e]rini, [Giuseppe] 353
Paterson, Adam 345
Paterson, Hugh 95, 155
Patje, Christian Ludwig
 Albrecht 192, 244, 253, 304, 361
Paton, Henry 120, 361
Paul, Helen Julia 76, 78, 83, 392
Peden, George C. 91, 376
Pennynton, Anna 346
Pepusch, Johann Christoph 130
Percy, Thomas 56, 400
Perez, [David] 353
Pergolesi, Giovanni Battista 306f.
Perry, Ruth 56, 392
Peter, Bruce 106ff., 392
Peters, Christine 5
Petrie, Catharine 344
Petrie, Adam 106, 392
Peuterar, James 345
Pezold, Johann Christian
 Leopold 245f.
Pfleiderer, Martin 335f., 392
Phleps, Thomas 335, 392

Piccinni, Niccolò 150, 200, 375
Pickert, Dietmar 25, 392
Pietschmann, Klaus 33, 392
Pinthus, Gerhard 37, 392
Piscatory, Agnes 350
Piscatore (auch Piscatory),
 Leonard(o) 350, 352
Pittock, Murray G. H. 62, 393
Plachta, Bodo 20, 371
Plant, Marjorie 77, 86, 393
du Plat, Georg Josua 330
Platen-Hallermund, Georg Ludwig
 Graf von 198
Playford, John 113
Pleyel, Ignaz Joseph 150
Popplow, Marcus 14, 301, 378, 384
Poquelin, Jean-Baptiste
 (Molière) 200
Porter, James 110, 118, 393
Pott, Ute 217, 370
Prebble, John 74, 78, 393
Preuss (auch Preuß), Carl 175f.,
 194, 312f., 368
Preuss (auch Preuß), Johann
 Heinrich 183, 246
Preußner, Eberhard 13, 173
Pringle, James 350
Pringle, Thomas 142f.
Prinzhorn, Georg Heinrich 245
Purcell, Henry 130, 383

R

Raacke (auch Rake, Raake, Racke),
 Heinrich 8, 41, 175–179, 186,
 188ff., 196, 201–205, 207, 209,
 211, 213, 216, 222f., 225–232, 234,
 237–245, 247f., 250–254, 281f.,
 298, 302ff., 310, 331, 339
Rake, Johann 254
Raacke (auch Rake, Raake,
 Racke), [Witwe; Vorname
 unbekannt] 229, 251, 310
Racine, Jean-Baptiste 200

- Raeburn, Henry 102
 Rahlfs, Heinz 199, 393
 Ramsay, Allan 50–60, 62, 67, 102,
 104f., 107, 113, 115, 137, 146, 359–
 362, 365, 379, 391, 393, 402
 Ramsay, Margaret 344
 Rauch, Beate 6
 Rauch, Hans-Joachim 6
 Rauch, Stefanie (→ Acquavella-
 Rauch, Stefanie)
 Rebling, Eberhard (E. Gerhard) 13,
 173, 371
 Rebmann, Martina 30, 395
 Rector, Martin 172, 377, 391
 Reden, Philippine Auguste Amalie
 von (Knigge) 312, 391
 Reiber, Joachim 200, 393
 Reichard, Johann Friedrich 309
 Reicher, Stephen D. 49
 Reid, Edmond 348
 Reid, Thomas 102
 Reimer, Erich 173, 300, 393
 Reimers, Astrid 26, 393
 Remy, Etienne 299
 Reoch, John 119, 348
 Respetino, [Johann Joseph?] 191,
 242, 247
 Rice, Timothy 110, 393
 Richter, Franz Xaver 150f.
 Richter, Gerhard 178, 393
 Riedt, Friedrich Wilhelm 12, 387
 Rieger, Eva 22, 393
 Rieuwerts, Sigrid 56, 394
 Riotte, Torsten 178, 394
 Rischbieter, Henning 179, 210, 244,
 285, 329, 333, 394
 Ritchie, Leith 94
 Ritson, Joseph 111
 Robertson, Agnes 347
 Robertson, Eupham 343
 Robertson, Thomas 348
 Robertson, William 62, 97, 100,
 102, 350
 Rock, Joe 95, 139f., 146, 154–
 157, 394
 Rode-Breyman, Susanne 31, 37,
 172, 235, 394f.
 Roe, Stephen 187, 394
 Roeck, Bernd 235, 394
 Röder, Matthias 12, 394
 Röhrbein, Waldemar R. 217, 281,
 317, 330, 382, 390
 Roger, Janet 347
 Rohlfs, Matthias 177, 245, 362
 Rolle, Johann Heinrich 306f.
 Rollo, May 350
 Roper, Lyndal 215
 Rosendahl, Erich 196, 394
 Rosenthal, Georg Erich 272f., 369
 Ross, Alexander 350
 Ross, Christian 55
 Ross, Janet 348
 Ross, John 347
 Ross, Kathren 350
 Rosse, Elizabeth 347
 Rousseau, Jacques 54, 114
 Row, John 70
 Rösen, Jörn 27, 379
 Rullmann, Franz 170, 241, 247,
 265f., 268–271, 275f., 394, 403
- S**
- Sacchini, Antonio 200
 Sack, Johann Philipp 12, 387
 Salmen, Walter 316ff., 323, 325,
 327f., 395
 Salvadori, Andrea 193
 Sammartini, Giovanni Battista 151
 Sammartini, Giuseppe 151
 Samson, Ingrid 200, 395
 Sands, Mollie 323, 395
 Sangstar, Peter 348
 Sartorio, Antonio 187, 377
 Sartorio, Geronimo 197
 Savio, Francesco 193
 Schabalina, Tatjana 12, 395

- Schatke, Johanna 19
 Schearer, Helen 344
 Scheitler, Irmgard 235, 395
 Schiesser, Giaco 20, 395
 Schiferer, Beatrix 37, 395
 Schiffelholz, Johann Paul 289
 Schildmacher, Siegfried 215, 395
 Schindler, Norbert 215, 395
 Schlager, Christian
 Diedrich 187, 246
 Schläger, [Vorname
 unbekannt] 250, 312
 Schlegel, Johann Elias 200
 Schleuning, Peter 13, 44, 173f.,
 280, 395
 Schlüter, Heinrich Ernst
 Christoph 267f.
 Schlüter, Georg Christoph 267
 Schmid, Johann Wilhelm 266
 Schmid, [Vorname
 unbekannt] 179, 211
 Schmidt, Dörte 30f., 33, 334, 339,
 341, 395
 Schmidt, Friedrich 177, 180–186,
 190f., 245, 254, 363, 396
 Schmidt, Matthias 235, 394
 Schmiedeke, Elfriede 6
 Schnaus, Peter 37, 172, 385, 394
 Schneider, Gerhard 170, 396
 Schneider, Mathieu 52, 380
 Schnyder-Burghartz, Albert 40,
 341, 396
 Schönberg, Arnold 21, 381
 Schönemann, Johann
 Friedrich 183, 208
 Schossig, Dieter 289, 292, 396
 Schreiber, Ilse 339, 359
 Schrewe, Hans 177, 180–186, 190f.,
 345, 254, 363, 396
 Schröcker, Alfred 176, 396
 Schröder, Friedrich Ludwig 208,
 286, 390
 Schröder, [Vorname
 unbekannt] 203
 Schroeter, [Vorname
 unbekannt] 355
 Schubert, Giselher 19, 375
 Schuchs, Franz 208
 Schüler, Nico 5
 Schütz, Gudula 213, 276, 388
 Schulte Beerbühl, Margrit 80,
 82, 396
 Schulz, Günther 30, 396, 400
 Schulze, Winfried 32, 41, 381, 389
 Schumann, Clara 21f., 235, 259,
 381, 386f.
 Schumann, Robert 21, 235, 259,
 381, 398
 Schwindl, Friedrich 151
 Schwindt-Gross, Nicole 25, 376
 Schweizer, Stefan 316, 386
 Schweizer, [Vorname
 unbekannt] 312
 Scott, Walter 63, 67, 72, 94, 112,
 145, 400
 Scot, Robert 345
 Scott, Catharine 345
 Scott, Robert 345
 Scott, William Robert 83, 396
 Scotte, Christian 345
 Scotte, John 345
 Scouller, James 352
 Seith, Margaret 351
 Seyffarth, Johann Gabriel 12, 387
 Seyler, Abel 183, 199f., 207, 209,
 222, 329
 Seyler, Sophie 329
 Shoemaker, Robert 121, 377
 Sick, Thomas 25, 376
 Siegert, Reinhart 271, 373
 Siegmund, Bert 323, 397
 Sievers, Heinrich 170f., 174, 176f.,
 180, 182–186, 193, 196, 199, 204f.,
 208, 213, 225, 229f., 237, 240,

- 261ff., 280, 287, 294, 297, 305, 308,
214f., 363, 396f.
- Simpson, Margaret 350
- Skupnik, Reinhard 248, 397
- Small, Christopher 174, 186,
334, 395
- Smellie, William 97, 362
- Smith, Adam 62, 97, 100, 102, 362
- Smith, Janet 346
- Smith, John 352
- Smout, Thomas C. 76ff., 82, 379
- Somervell, Alexander 345
- Sonkeng, Katja 26, 397
- Sophie Charlotte von Mecklenburg-
Strelitz, Königin von
Großbritannien 187
- Spörcken, August Friedrich von 192
- Spoliansky, Mischa 34, 397
- Sponheuer, Bernd 12, 397
- Spottiswoode, John 70
- St. Colum, Peter 348
- Stabinger (auch Stabinger,
Stabinger, Staubinger), Mathias
Franz Xaver 250, 312
- Stählin-Storcksburg, Jacob
von 272, 369
- Stahrenberg, Carolin 34, 334, 397
- Stalljohann, Marina 265, 397
- Stamitz, Carl 151, 194
- Stamitz, Johann 150, 194, 250, 312
- Standfuß, Johann Georg 200
- Standke, Jenny C. 220, 256, 397
- Staral, Susanne 323, 397
- Steil[l], John 132, 136, 138
- Stell, Evelyn Florence 45, 125f., 128,
132, 397
- Steffani, Agostino 194
- Stephen, Leslie 142, 389
- Steuart (auch Steuart Denham
und Denham Steuart), James,
3. Baronet of Goodtrees und 7.
Baronet of Coltness 102
- Stevenson, Robert Louis 47, 362
- Stevenson, Thomas George 106, 392
- Stewart, Alexander 56, 59, 365 350
- Stewart, Charles 350
- Stewart, John 119
- Stewart, Roberts 352
- Stöck, Katrin 37, 380
- Strachen, Agnes 344
- Strachan, Helen 343
- Strachan, Hew 49, 63ff., 75, 397
- Strachan, John 345
- Strahan, William 104, 137, 359f., 362
- Straton, Janet 347
- Strauchan, Mary 349
- Streminger, Gerhard 71f., 76, 97,
102, 397
- Strohmann, Nicole K. 187, 377
- Stuart, Alexander 56f., 59, 365
- Stuart, Anne (-> Anne I., Königin
von Großbritannien) 73
- Stuart, Charles Edward Louis
(Bonnie Prince Charlie) 63
- Stuart, Janet 345
- Stuart, Maria (-> Maria I. Königin
von Schottland) 48
- Summers, Stephan 5
- Sutherland, Alexander 345
- Sutherland, Amelia 349
- Sutherland, Charles 350
- Sutherland, George 348
- Sutherland, James 134, 350, 352
- Szczepaniak, Renata 216, 391
- T**
- Tadday, Ulrich 259, 398
- Taentzel, Johann Georg 296
- Tajfel, Henri 47, 49, 398
- Talkner, Katharina 172, 398
- Tassis, Niccolò 200
- Taylor, Nicolas 344
- Telemann, Georg Philipp 12, 302,
308, 377f., 387, 392

- Tenducci, Giusto Ferdinando (il Senesino) 161
 Thalmann, Sönke 5
 Thomson, Daniel 348
 Thomson, Edward P. 33
 Thomason, Jean 155f.
 Thomson, John 119, 348, 352
 Thomson, William 56ff., 103, 345, 362, 402
 Thomsons, John 345
 Thorau, Christian 12, 277, 388, 394, 398
 Toward, Ann 124, 348
 Toward, Francis 124, 348, 352
 Turner, John C. 47, 49, 398
 Tyler, James 292, 398
 Tytler, Alexander Fraser, Lord Woodhouselee 55, 137, 360
 Tytler, William of Woodhouselee 129–132, 135, 154, 164, 362, 402
- U**
 Ulbricht, Otto 235, 398
 Ulrich, Oskar 178, 398
 Unsel, Melanie 17, 21, 34, 235, 336, 388, 398
 Urbanek, Nikolaus 336, 375
 Urbani, Pietro 164
- V**
 Vanhal (Vaňhal), Johann Baptist (Jan Křtitel) 150, 194, 250, 312
 Vater, Christian 248, 397
 Vedova, Carlo 193
 Veit, Patrice 25, 37, 173, 372f., 383
 Venturini, Francesco 183, 249f., 312
 Verity, Peter A. 154, 398
 Vezin, Jean Baptiste 183, 189, 194, 246, 250, 300
 Vezin, Pierre 183
 de Villati, Leopoldo 193
- Vogt, Sabine 236, 398
 Voigt, Johanne Wilhelmine Juliane von 275, 361
 Voigts, Friedrich 203, 215, 398f.
 Vorkamp, Gerhard 172, 194–197, 207, 218, 220, 301, 399
- W**
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 325
 Waddell, Katharin 350
 Wälchi, Tan 20f., 374, 395
 Wagner, Richard 45, 259, 379, 398
 Wagner-Egelhaaf, Martina 21, 375
 Wald-Fuhrmann, Melanie 33, 392
 Walker, Alexander 43, 399
 Walker, Isabella 350
 Wallace, William 48
 Wallbrecht, Rosenmarie Elisabeth 195, 207, 218, 399
 Wallmoden, Amalie Sophie von, Countess of Yarmouth 192, 194
 Wallmoden, Franz Ernst von 194
 Wallmoden-Gimborn, Johann Ludwig Graf von 192, 194
 Wanner d. Ältere, Heinrich 203, 215, 399
 Waterstone, Agnes 348
 Watson, James 51f.
 Watson, Janet 346
 Watt, James 102
 Weatherhill, Lorna 80ff., 399
 Weber, Bernhard Anselm 172, 310, 382
 Weber, Johannes 257, 264f., 372, 379, 399
 Weber, William 38, 399
 Wedderburn, Peter, Lord Chesterhall 143
 Wehler, Hans-Ulrich 31, 399
 Wehrs, Georg Friedrich 273, 369
 Weibel, Samuel 38, 399

- Wei[ss], [Johann Adolf
 Faustinus] 353
 Weiss, Stefan 37, 172, 385, 394
 Weiße, Christian Felix 200
 Weißmann, Tobias C. 187, 377
 Welsh, John 144
 Welskopp, Thomas 30, 383
 Wendt, Matthias 37, 376
 Werner, Michael 37, 372f.
 Westenholz, Carl August
 Friedrich 307
 Westernacher, Johann Georg 282,
 317, 324, 326, 328ff.
 Westphal, [Vorname unbekannt] 249
 Wetherell, Margaret S. 49
 Whatley, Christopher A. 75, 79f.,
 92f., 378, 389, 399
 Wheatley, Henry B. 56, 400
 White, Hayden 29, 338
 Whitefield, George 107
 Whittat, Robert 350
 Whyte, Alexander 348
 Whyte, Ian D. 75, 78f., 82, 84, 87f.,
 97, 100f., 122, 384, 400
 Whyte, Marion 345
 Widmaier, Tobias 37, 371
 Viele, Johann Gottlieb 187, 246
 Wilcken, Ernst Philipp 175f.
 Wilhelm III. von Oranien-Nassau,
 Statthalter der Niederlande und
 König von England, Schottland
 und Irland in Personalunion 73
 Wilhelm IV., König von
 Großbritannien 180
 William Henry, Duke of Gloucester
 and Edinburgh 325
 Wilson, Andrew 349
 Wilson, John 349
 Wilson, William 95, 155
 Wilsone, John 349
 Willock, John 70
 Willson, Margaret 344
 Winko, Simone 20, 24, 26, 371, 378,
 385, 390, 400
 Winram, John 70
 Winter, Johann Christian 272, 281,
 306, 361, 369
 Winter, Sascha 316, 386
 Wittkugel, J. D. 272, 369
 Woitas, Monika 19, 27, 373, 387
 Wolff, Christoph 307, 400
 Wolff, Oskar Ludwig
 Bernhard 266, 367
 Wollenberg, Susan 38, 400
 Woodmansee, Martha 20, 385, 400
 Woolf, Virginia 236
 Worchel, Stephen 47, 398
 Wüllen, Albert Christoph von 170,
 212, 228, 241, 247f., 265, 267,
 269ff., 274, 276f., 362
 Wuggenig, Ulf 21, 400
 Wunderlich, Werner 20, 384
 Wylie, Elizabeth 350
- Y**
- Yound, Margaret 95, 155
 Young, Douglas 72, 93, 124, 400
 Youngson, Alexander J. 74, 92,
 158f., 400
- Z**
- Zaneboni, Alessandro 353
 Ziegenmeyer, [Vorname
 unbekannt] 253
 Ziemer, Hansjakob 38, 400
 Zimmermann, Johann Georg 179,
 210ff., 228, 251, 372
 Zimmermann, [Vorname
 unbekannt] 250, 312
 Zorn, Wolfgang 30f., 41, 400

METHODOLOGY OF MUSIC RESEARCH METHODOLOGIE DER MUSIKFORSCHUNG

Edited by / Herausgegeben von Nico Schüler and/und Stefanie Acquavella-Rauch

- Vol. 1 Nico Schüler (Ed.): Computer-Applications in Music Research. Concepts, Methods, Results. 2002.
- Vol. 2 Mirjana Veselinović-Hofman: Fragmente zur musikalischen Postmoderne. 2003.
- Vol. 3 Otto E. Laske: Musikalische Grammatik und Musikalisches Problemlösen. Utrechter Schriften (1970–1974). Herausgegeben von Nico Schüler. 2004.
- Vol. 4 Nico Schüler (Ed.): On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology. From Interdisciplinary Research to Teaching. 2005.
- Vol. 5 Leon Stefanija / Nico Schüler / Tuomas Eerola / Reiko Graham / Vanessa Nering / Mirjana Veselinović-Hofman: Musical Listening Habits of College Students in Finland, Slovenia, South Africa, and Texas. Similarities and Differences. 2010.
- Vol. 6 Leon Stefanija / Nico Schüler (Eds.): Approaches to Music Research. Between Practice and Epistemology. 2011.
- Vol. 7 Denis Collins (Ed.): Music Theory and its Methods. Structures, Challenges, Directions. 2013.
- Vol. 8 Nico Schüler: Computer-Assisted Music Analysis (1950s-1970s). Essays and Bibliographies. 2014.
- Vol. 9 Rima Povilionienė: Musica Mathematica. Traditions and Innovations in Contemporary Music. 2016.
- Vol. 10 Bengt Edlund: Analytical Variations – Eight Critical Essays on Applied Music Theory. 2019.
- Vol. 11 Stefanie Acquavella-Rauch: Musikgeschichten: Von vergessenen Musikern und ›verlorenen Residenzen‹ im 18. Jahrhundert. Amateure und Hofmusiker – Edinburgh und Hannover. 2019.

www.peterlang.com

