

»Lustbarkeit« Die italienische Oper an hohenlohischen Residenzen

VON MARKUS ENGELHARDT

Den Standpunkt zu wechseln und die Musikpflege im Hohenlohischen am Ende des absolutistischen Zeitalters und während der ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts nicht von den nahen Hochburgen der Oper und der Orchesterkultur, sprich: Stuttgart und Mannheim, sondern von den fürstlichen Residenzen aus zu betrachten, die diese Region offensichtlich auch im Sinne einer Musiklandschaft entscheidend mit geprägt haben, das bedeutet, auf Wegen zu wandeln, auf die, sofern sie überhaupt erschlossen sind, erst wenige den Fuß gesetzt haben.

In Dekan Gottlob Blinds launiger Beschreibung des Hofes in Weikersheim unter seinem letzten Grafen, dem huldvollen Karl Ludwig (gest. 1756), Urheber des Hohenloher Landrechts (1738), fällt der bemerkenswerte Satz: *Zur Hoftafel gabs auch etwas wie Musik*¹. Zwar stoße man in den Rechnungsbüchern weder auf einen Hofkapellmeister noch auf eine Hofkapelle, doch habe es zwei *Musiklaquaien* gegeben, die *für sämtliche Leistungen aufzukommen* hatten².

Für Hohenlohe-Kirchberg unter dem Fürsten Christian Friedrich Carl (1729–1819) wurde ein *Musikdirektor* nachgewiesen, »der mit dem Kantor, dem Präzeptor, Lakaien, Kanzlisten und Musketieren ein dreizehnköpfiges Streich- und Blasorchester zusammengestellt haben soll«³. Hier hat auch der schriftstellernde Kaplan und Komponist Carl Ludwig Junker (1748–1797) seine musikalische Erziehung erhalten. In ihm finden wir beispielhaft die musikalischen »Außenbeziehungen« einer Hohenlohe-Residenz personifiziert. So begegnete Junker 1791 dem jungen Beethoven, bei dessen Aufenthalt in Mergentheim⁴, mit Schubart war er befreundet, und seine Reisen brachten ihn mit weiteren profilierten Repräsentanten der Musikwelt seiner Zeit zusammen, mit Komponisten, Interpreten und Theoretikern⁵.

Im Blickpunkt unseres Diskurses sollen die Hohenlohe-Residenzen Bartenstein, Langenburg und Öhringen stehen. Ihre heute noch vorhandenen Musikalien-

1 *Gottlob Blind*: Ein Grafen Hof vor 200 Jahren, Mergentheim 1930, S. 24.

2 Zur Situation der Weikersheimer Hofmusik im 16. und 17. Jahrhundert unter Graf Wolfgang II. (1546–1610) vgl. *Georg Reichert*: Erasmus Widmann (1572–1634). Leben, Wirken und Werke eines württembergisch-fränkischen Musikers = Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte hrsg. v. d. Württembergischen Kommission für Landesgeschichte, Bd. 36, Stuttgart 1951, S. 23–41.

3 *Wolfram Fischer*: Das Fürstentum Hohenlohe im Zeitalter der Aufklärung, Tübingen 1958, S. 32.

4 Vgl. die bei *Friedrich Baser*: Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung, Freiburg i. Br. 1963, S. 194f. wiedergegebene Schilderung, in der Junker das ihm an Ideen unerschöpflich scheinende, in der »Manier des Ausdrucks« wie der Technik eigenwillige Klavierspiel des damals zwanzigjährigen Beethoven beschreibt.

5 Vgl. *Friedrich Baser*: op. cit., S. 195f.

sammlungen⁶ legen Zeugnis ab für eine respektable überregional, ja »international« ausgerichtete Musikkultur. Heinz Becker schreibt in einem Beitrag zur Ausstellung aus Anlaß des 125jährigen Bestehens des Württembergischen Landesmuseums über die Opernsituation in Deutschland um 1800: »An den kleinen Residenzen der zahlreichen Duodezfürsten herrscht das deutsche Singspiel, da man hier weder die italienischen Spitzenstars bezahlen, noch sich die apparative Ausstattung leisten kann, um die aufwendigen französischen Chor- und Ballett-Opern aufführen zu können.«⁷ Auch Bartenstein, um von dieser Feststellung aus, den Blick auf den Gegenstand unserer Untersuchung zu lenken, war nicht so reich, italienische Spitzenstars zu engagieren, doch ließe es sich andererseits nicht ohne weiteres unter Beckers allgemeine Bestandsaufnahme subsumieren. Die das ganze Europa des 18. Jahrhunderts beherrschende italienische Oper, Stuttgart gehörte seit dem Amtsantritt Nicolò Jommellis (1714–1774) im Jahre 1753 zu ihren renommiertesten Filialen, galt auch dem Hochadel auf dem Lande, galt auch den Herren von Bartenstein als die repräsentative Kunstform schlechthin, und Werke italienischer Opernkomponisten, beanspruchten einen bemerkenswerten Anteil der genannten Bestände.

Bartenstein

Daß am Hofe Ludwig Leopolds zu Hohenlohe-Bartenstein (1731–1799) die Musik, die Oper, einen hohen Stellenwert einnahm, geht aus den Lebenserinnerungen hervor, die dessen Sohn Karl (1766–1838) hinterlassen hat: *Die Neuvermählten*⁸, heißt es dort an einer Stelle, *blieben in Bartenstein. Bei dieser Gelegenheit wurde mit schweren Kosten von meinem Bruder*⁹ *ein größeres Theater als das vorige, im Gartensaal errichtet und die Opern z. B. Zauberflöte von Mozart, zum Theil von der Familie, zum Theil von andern sehr gut aufgeführt. Diesem Schauspiel folgten noch mehrere andere während des Winters [1796/97], wobei ich immer eine mehr oder weniger bedeutende Rolle übernahm*¹⁰. Die Stimmen, die die Mitwirkung des Erbprinzen in der Rolle des Tamino sowie die seines Bruders Karl in der des

6 Die im Auftrag des »Répertoire International des Sources Musicales« (RISM) durch Gertraut Haberkamp katalogisierten Sammlungen befinden sich seit 1974 im Hohenlohe-Zentralarchiv auf Schloß Neuenstein. Mein besonderer Dank gilt Herrn Archivamtmann Wilfried Beutter für die Bereitstellung der musikalischen Quellen wie für seine unermüdliche Hilfe bei der Sichtung der hier mit einbezogenen Dokumente.

7 Heinz Becker: Die Oper in Stuttgart um 1800, in: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.): Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, Bd. 2: Aufsätze, Stuttgart 1987, S. 613–624, hier: S. 613.

8 D. h. Karls Schwester Franziska (1770–1812) und Erbprinz Franz Salm von Reifferscheid-Krautheim (1772–1831), die am 15. November 1796 getraut worden waren.

9 Erbprinz Ludwig Aloys (1765–1829).

10 Joseph Albrecht (Hg.): Archiv für Hohenlohische Geschichte Bd. II, Oehringen 1870 (Kap. VIII: Aus dem Leben des Fürsten Karl Josephs zu Hohenlohe-Waldenburg-Bartenstein-Jagstberg), S. 342. Auffallend ist die zeitliche Nähe des Bartensteiner »Zauberflöten«-Experiments zur ein Jahr zuvor erfolgten Stuttgarter Erstaufführung (1795, Mannheim, Freiburg, Mainz 1774) der Mozartschen Oper (Aufführungsdaten hier wie im folgenden nach: Alfred Loewenberg: Annals of Opera, London³1978).

Sarastro verbürgen, sind erhalten geblieben. Mozarts »Zauberflöte« war jedoch kein Einzelfall.

Wie ihr Bruder hat Prinzessin Sophie (1758–1836) Lebenserinnerungen hinterlassen. Sie geben Hinweis auf eine weitere Opernaufführung in Bartenstein, auf »Re Teodoro«¹¹ von Giovanni Paisiello (1740–1816). Auch Paisiellos Oper »L'amor contrastato«, Neapel 1788), die 1789 als »La Molinara« nach Venedig und 1793 als »Die Müllerin« nach Hamburg gekommen war, wurde unter der Mitwirkung von Angehörigen der fürstlichen Familie zur Aufführung gebracht¹³. Und die Reihe ist allem Anschein nach noch weiter fortzusetzen, etwa, mit Paisiellos »I filosofi immaginari«¹⁴, mit Antonio Sacchinis (1730–1786) »Isola d'amore«¹⁵ sowie den beiden Erfolgsopern Vincenzo Martins y Soler (1754–1806) »Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà«¹⁶ und »L'arbore di Diana«¹⁷.

Doch welche Voraussetzungen hatte Bartenstein überhaupt, aus Opern zu musizieren, ja einzelne Werke möglicherweise in toto aufzuführen?¹⁸ Zu dem, was Sophie, der Stiftsdame zu Thorn, 1824, also gut ein Vierteljahrhundert später noch ganz gegenwärtig ist, gehört das exquisite Orchester, das sich in seiner Leistung noch zu steigern vermochte *quand le venvit diriger le fameux Capitaine Backo de Wallerstein*,

11 »Re Teodoro in Venezia«, eine heroisch-komische Oper Paisiellos, war 1784 am Wiener Burgtheater uraufgeführt worden. 1785 wurde das über die folgenden drei Jahrzehnte außerordentlich beliebte Werk erstmals in einer deutschen Version (Johann Böhm) gegeben, und zwar wiederum in Wien. Diese Version kam noch im selben Jahr u. a. nach Schwetzingen, Mannheim, Köln und Mainz. In Bartenstein dürfte »Re Teodoro« 1796 musiziert worden sein, in diesem Jahr jedenfalls werden der Hofkassa entsprechende Kopierarbeiten in Rechnung gestellt.

12 Während die anderen erhaltenen Singstimmen (Lisetto, Belisa, Gafforio, Sandrino, Taddeo) durchweg deutsch textiert sind, enthält das von ihnen auch in den äußeren Abmessungen abweichende Stimmheft mit der Partie des Protagonisten den italienischen Text (was als Hinweis auf eine gemischt-sprachige Aufführung gewertet werden könnte). Lediglich die hier wiedergegebene Arie (vgl. Abb. 1) bringt eine deutsche Übersetzung.

13 Neben dem Erbprinzen (Felsenberg) und Karl (Ferdinand) waren deren Schwestern Marie (1760–1811) als Baronin und Franziska als Lischen beteiligt.

14 Die vor »Il barbiere di Siviglia« (1782) bedeutendste Oper Paisiellos für den russischen Hof (Petersburg 1779) wurde in deutschen Versionen zunächst in Wien und Frankfurt (1781), die folgenden Jahren u. a. in Hamburg, Berlin, München, Salzburg und Köln gegeben.

15 »L'isola d'amore«, Sacchinis erfolgreichste komische Oper, wurde 1766 am Teatro Valle in Rom uraufgeführt. Die Mainzer Provenienz der im Bartensteiner Archiv befindlichen Stimmen deutet auf die deutsche Bearbeitung der französischen Version (»La colonie«, Paris, Comedie-Italien, 1775) hin, die 1779 für Mannheim entstand und darauf u. a. nach Berlin und Breslau (1779), Hamburg, Frankfurt, Wien, Augsburg, Köln und Bonn (1780) sowie nach Kassel (1781) und Karlsruhe (1784) gelangte.

16 Komische Oper in zwei Aufzügen. Hs. Partitur (5 Bde.). Martins y Soler Werk, zu dem Da Ponte den Text nach einer spanischen Erzählung verfaßt hatte, war im Auftrag Josephs II. (Wien, Burgtheater, 1786) entstanden und rasch zu einer Modeoper par excellence avanciert (wie im Falle von »L'arbore di Diana« kamen noch vor 1790 mehrere deutsche Versionen heraus). Mozart zitiert aus »Una cosa rara« bei der Tafelmusik im zweiten Finale seines »Don Giovanni« (1787).

17 Komische Oper in zwei Aufzügen. Aus dem Italienischen übersetzt von C. G. Ne(e)fe. Hs. Partitur (20 Faszikel). Das Werk, ebenfalls über einen Text Da Pontes, war anlässlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Theresia mit Prinz Anton von Sachsen am 1. Oktober 1787 im Wiener Burgtheater uraufgeführt worden.

18 Ob die ehrgeizigen Projekte der fürstlichen Familie – Mozarts »Zauberflöte«, Paisiellos »Re Teodoro« etc. – wirklich im Sinne vollständiger Aufführungen realisiert, die Opern inszeniert wurden, läßt sich bislang weder bejahen, noch ganz ausschließen. Nur in wenigen Fällen haben sich Gesamtpartituren erhalten.

Aria: No. 10:
Andante

Non era ancò = ra
 Non era an- cor fin sta

Sorta l'au = ro = ra al = lor chei languidi
 sort' au- ro = ra al- lor chei lan- quidi

mie = i sensi un torbido sonno le = targe = co
 mie- i sen- si un tor- bido son- no le- tar- ge = co

tutti ingombro, al = lor chei languidi
 tut- ti ingom- bro, al- lor chei lan- quidi

mie = i sensi un torbido sonno le = targe = co
 mie- i sen- si un tor- bido son- no le- tar- ge = co

tut = ti ingom = bro; ed' ecco apparvemi
 tut- ti ingom- bro; ed' ecco appa- rve- mi

Spet tro ter = ribile Spettro ter = ri = bile
 spet- tro ter- ri- bile spet- tro ter- ri- bile

che smunto, e palli = do app' occhi lividi
 che smun- to, e pal- li = do app' oc- chi li- vidi

qual chi di = magrasi per gran di giuni
 qual chi di- magra- si per gran di giu- ni

2.
 catene, e funi in man tenea e

Abb. 1 HZAN, Archiv Bartenstein: Musikalien Bü 199, Singstimmen zur Oper *Re Teodoro* von Giovanni Paisiello (Nr. 10: Aria *Non va ancora sorta*), Stimme des Teodoro (Tenor)¹²

*demeurant souvent deux, 3, et même 6 mois à Bartenstein*¹⁹. – Bei dem erwähnten »Capitaine Backo« handelt es sich um Ignaz von Beecke (1733–1803), den Wallersteiner Hauspianisten und Musikintendanten, der sich der Bekanntschaften Dittersdorfs, Jommellis, Glucks, Hasses und Mozarts rühmen durfte²⁰. Was seine für das Musikleben in Bartenstein so befruchtenden teils mehrmonatigen Aufenthalte anbelangt, so stellen sie vermutlich nur ein Element eines lebhaften musikalischen Austausches mit Wallerstein dar. Dort hatte die Musik seit der Regierungsübernahme des Fürsten Kraft Ernst (gest. 1802) im Jahre 1773 einen großen Aufschwung genommen hatte²¹, einen Aufschwung, an dem andere Residenzen partizipieren konnten, sofern sie über persönliche Beziehungen verfügten. Und die hatte Bartenstein offenbar. Aus der Rechnungsführung der Generalkassa für 1798/99 jedenfalls geht hervor, daß dem Musikdirektor J. Koch²² Auslagen für ein von ihm bestelltes Paket *mit Musik* aus Wallerstein zurückerstattet wurden. Und im Jahr zuvor hatte der aus Mergentheim gebürtige Wallersteiner Kapellmeister, Hofmusikus Paul Winneberger, aus der Bartensteiner Schatulle die vorgestreckten *Copialgebühren von verschiedenen Musikalien* ausbezahlt bekommen.

Als die »goldene Zeit« der Bartensteiner Hofmusik dürften die beiden letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts zu gelten haben. Und wenn die Impulse der musikliebenden Herrschaften auf so fruchtbaren Boden fielen, dann war das zunächst wohl Johann Evangelist Brandl (1760–1837) zu verdanken, dem Kapellmeister der Jahre 1784 bis 1789. Er mag auch für das exquisite Violin- und Klavierspiel verantwortlich gewesen sein, das Sophie in ihrem Rückblick ausdrücklich erwähnt, denn Violine und Klavier waren »seine« Instrumente, seit er mit sechs Jahren den ersten Musikunterricht im Kloster seiner Heimatstadt Rohr bei Abensberg erhalten hatte; dem Bartensteiner Amt waren Jahre als konzertierender Violinist vorausgegangen²³. Für die Musik auf Schloß Bartenstein blieb Brandl auch nach seinem Fortgang ein Begriff. So quitiert sein Nachfolger, der oben

19 *Compilations/Allemandes et Memoires dressees en Francois par Sophie/Princesse de Hohenlohe-Waldenbourg-Bartenstein, /ancienne Comtesse Chanoinesse Capitulaire de L'illustre/Chapitre de Thorne sur Meuse, à Rome en 1824. /Copie/ dans les deux langues par M. François Antoine Mels [?]/ natif d'Harburg, à Rome 1825, (hschrftl.), Bd. 2, S. 612 (Exemplar im Zentralarchiv zu Neuenstein).*

20 Vgl. *Ernst Fritz Schmid*: »Beecke«, in: *Friedrich Blume* (Hg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (im weiteren: MGG), Bd. 1, Kassel und Basel 1949–1951, Sp. 1501–1506.

21 Zur Wallersteiner Hofmusik unter Beeckes Ägide zählten Franz Anton Rösler (1750–1792), der sich dem italophilen Zeitstil entsprechend Rosetti nannte, sowie dessen Schüler Witt. Jeremias Friedrich Witt (1770–1836), der spätere Hof- und Theaterkapellmeister in Würzburg, war aus Niederstetten gebürtig und wurde 1789 in die Wallersteiner Kapelle aufgenommen, wo er als Cellist wirkte und – dies noch weit über seine Wallersteiner Jahre hinaus – hohes Ansehen als Komponist kammermusikalischer, sinfonischer und sakraler Werke genoß. (Vgl. auch *Ludwig Schieder*: *Die Blütezeit der Öttingen Wallerstein'schen Hofkapelle*. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG)*, IX/1, 1907, S. 83–130. *Horace Fitzpatrick*: »Rösler«, in: MGG, Bd. 11, 1963, Sp. 619–624, *Adolf Layer*: »Wallerstein«, in: MGG, Bd. 14, 1968, Sp. 169–173 *Oskar Kaul*: »Witt«, op. cit., Sp. 740–741. *Ernst Häufinger*: *Der Komponist Friedrich Witt aus Niederstetten*, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins für Württembergisch Franken*, Bd. 57, 1973, S. 136–142).

22 Wahrscheinlich Johann Jakob Koch (1760–1836), der ab 1790 das *Directorium bei Unserer Hof- und Kirchemusique* innehatte.

23 Vgl. *O. Danzer*: *Johann Brandls Leben und Werk*, Brünn 1936.

genannte Musikdirektor Koch, am 29. Januar 1795, von der Generalkassa die Auslagen für einen *Meß vom Brandl* ordnungsgemäß zurückerhalten zu haben²⁴. Einige der von Sophie erinnerten Namen der, wie sie einschränkt: *besseren* Kräfte der Hofmusik, lassen sich in den Besoldungslisten des Hofmarschallamts sowie in den Dokumenten der Generalkassa von Bartenstein nachweisen. Dort werden die betreffenden Personen bisweilen mit ihrer musikalischen Funktion identifiziert, wie natürlich der Kapellmeister Johann Brandl und nach ihm der Musikdirektor Koch. Weiter erscheinen der Bassist Stengel, die Hoftrompeter Blatterspiel und Aloys Scharl, der Fagottist Josef Schmitt, Kammersänger J. Desrolles²⁵, die Organisten Johann Adam Knittel und Endres. Aber auch viele aus dem sonstigen Hofpersonal hatten musikalische Dienste zu versehen. So der Damian Volk, der Hofrat v. Godin, der Baumeister Ernst, das Kirchendienerehepaar Höltzlein, der Büchsenspanner Knüttel, der Rektor Baumann und seine Frau, der Leibhusar Glotz, dessen Name auch in Verbindung mit einem Kammerdiener erscheint, Hoffourir Ludwig, Leibhusar Philip Born sowie dessen Söhne Franz und Joseph²⁶.

Einen durchaus zuverlässigen Überblick über das Aufgebot an Hofmusikanten gewährt eine Namensliste, die sich unter den Quittungen der Generalkassa für 1795/96 befindet. Sie wurde angefertigt, als die dort aufgeführten Personen zum Fest der Hl. Cäcilia, der Schutzpatronin der Kirchenmusik, jeweils 2 Pfund Hammelfleisch zugeteilt bekamen²⁷ (vgl. Abb. 2).

Wenn sich auch auf dieser Grundlage kein Aufschluß über die im Laufe der Jahre oder auch zu bestimmten Ereignissen vorgenommenen Aufstockungen bzw. Reduktionen des Kontingents gewinnen läßt, so ergibt sich von hier aus doch eine ungefähre Vorstellung von den personellen Möglichkeiten der Bartensteiner Hofmusik wenigstens zu einem bestimmten Zeitpunkt. Für 1795/96 hätten wir dem-

24 Von Brandl tauchen im Bartensteiner Archiv eine vierstimmige »Missa ex D« sowie eine mit der Opuszahl 42 versehene »Sonate per il Pianoforte con Fagotto« auf.

25 Ein nicht unerheblicher Einfluß auf die Qualität der Hofmusik ging sicher von den »fugitifs« aus, französischen Adligen, die an deutschen Höfen, Bartenstein gehörte dazu, vor den Umstürzen in ihrer Heimat Zuflucht fanden. Daß auch das immerhin bemerkenswerte Aufscheinen eines Kammersängers Desrolles diesem Komplex zuzurechnen ist, liegt nahe.

26 Vgl. auch HZAN, Archiv Bartenstein, Gehaltslisten.

27 Herr(n) Hofrat v. Godin

Stattvogt Melber

Baumeister Ernst

Küchenschreiber Koch

Organist Endres

Organist Knittel

Kirchendiener Hölzle (recte: Höltz- M^{elle}
lein) Fr

Büchsenspanner Knüttel

Rector Baumann

Damian Volk

Cantor Eichmüller

Antonius Lott

Franz Born

Joseph Born

Joseph Blatterspiel

Hoffourir Blatterspiel

Alois Scharl

Director Koch

Kleinheinz

Glozin

Schmittin

Kirchendiener Holzlin (recte: Höltzleinin)

Hofbekin (»Hofbäckerin«) Rauin

Rectorin Baumännin

Leopold Hammer

Hausknecht Aschner

Joseph Schmitt Fagottist

nach von 27 Personen auszugehen, die im engeren oder weiteren Zusammenhang mit der Hofmusik standen. Im übrigen dürften die Fluktuationen nicht allzu groß gewesen sein, zumal die meisten der hier namentlich Nachgewiesenen sicherlich über Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, am Hof zu Bartenstein dienten.

Berühmte Männer, bekannte Komponisten, reklamiert Sophies Rückblick für die Kirchenmusik auf Schloß Bartenstein, wobei die »église catholique«, die unter Graf Philipp Carl in den Jahren 1711–1716 erbaute Hofkirche, mit dem nötigen Nachdruck vom »temple Lutherien« in der evangelischen Gemeinde Ettenhausen am Fuße der Burg abgehoben wird.

Erwähnenswert erscheint der Besitzstempel »Mainz National Theater«, der sich außer auf den Partituren der beiden oben genannten Opern Martins y Soler auch noch auf den Stimmen zur zweiaktigen Oper »Die Colonie« (dt. Version von »L'isola d'amore«) Sacchinis befindet. Das Mainzer Nationaltheater existierte zu jener Zeit noch nicht sehr lange. Es war erst 1788 unter Kurfürst Friedrich Karl von Erthal (1719–1802) gegründet worden. Mit der Verpflichtung namhafter Sänger unter dem Bologneser Vincenzo Righini (1756–1812), dem ersten italienischen Hofkapellmeister in Mainz, avancierte das Haus innerhalb der wenigen Jahre bis zum Zusammenbruch des kurfürstlichen Musiklebens infolge der Französischen Revolution zu einer angesehenen Institution italienischer Opernpflege. Aber auch im Zusammenhang mit frühen deutschen Inszenierungen der Werke Mozarts tritt das Mainzer Nationaltheater häufiger in den Blickpunkt der Opernforschung. Die Bühnen in Frankfurt und Aschaffenburg wurden von Mainz aus mitversorgt, und es wäre interessant zu klären, welchen möglicherweise länger bestandenen Verbindungslinien wir das Auftauchen von Musikalien Mainzer Provenienz im Bartensteiner Archiv zu verdanken haben. Jedenfalls wurden Noten dort *erkauft*, und in den Unterlagen der Generalkassa für das Rechnungsjahr 1798/99 lautet ein Posten 20 [Gulden]. 24 [Kreuzer] *Hofmusikstecher Schott zu Mainz für abgegebene Violinsaiten*.

In welchem Maße kam es in Bartenstein zu einer wenn auch späten »Rezeption« jener Musik, die das nahe Stuttgart seit der Jahrhundertmitte zu einem Zentrum der höfischen Opernpflege gemacht hatte? Tatsächlich taucht der Name des Neapolitaners Jommelli, mit dem sich jene, ab 1770 freilich schon wieder zur Neige gehende Blütezeit der italienischen Oper am Hofe des theaterbesessenen Karl Eugen nahezu ausschließlich identifizieren läßt, unter den Komponistennamen des Bartensteiner Archivs mehrfach auf; musiziert wurde aus »Pelope« (Stuttgart 1755)²⁸ und »Olimpiade« (Stuttgart 1761)²⁹, aus »Demofonte«³⁰ (Padua 1743, Stuttgart 1764), der ersten Oper, die 1764 nach des Herzogs Umzug ins Ludwigsburger Schloß im dort neu errichteten, damals wohl größten Opern-

28 Aria »Fra speme e timore«.

29 Aria »Del destra non vi lagnate«.

30 Aria »Il mio leggiadro viso«.

haus Deutschlands gegeben wurde³¹, sowie aus »Clemenza di Tito« (Stuttgart 1753, Ludwigsburg 1765)³². Neben einer weiteren Arie mit dem Text »Pupille amabile« ist Jommelli in Bartenstein mit zwei »Sinfonie« und mit Kirchenmusik vertreten: einem als »Motetto dopo la Messa per i morti« ausgewiesenen »Liberame« und einem »Te deum«. Anders als Jommellis Nachfolger in Stuttgart, Antonio Boroni (1738–1792)³³, wurde von den Bartensteiner Opernbegeisterten Jommellis Schüler, Florian Deller (1729–1773), nicht ausgelassen. Deller hatte sich in Stuttgart vor allem als Komponist von Balletten Jean-Georges Noverres (1727–1810) einen Namen gemacht, aber auch in der genuinen neapolitanischen Gattung der Opera buffa (»Le contese per amore«, Ludwigsburg 1770, und »Orazio o Il maestro di capella«, Wien 1771). Nach Stuttgart könnte auch die Kopie einer Arie³⁴ Giovanni Battista Borghis (1740–1803) weisen. Opern Borghis hatte die Hofgesellschaft Karl Eugens in den Jahren 1776³⁵ und 1778³⁶ beige-wohnt.

Mit Nicolò Piccinni (1728–1800) und Domenico Cimarosa (1749–1801) enthält das Archiv neben Paisiello zwei weitere große Vertreter der Neapolitanischen Schule, die zu wichtigen Repräsentanten des Intermezzos in der Nachfolge von Pergolesis (1710–1736) »Serva padrona« (1733) zählen. Schließlich tauchen Pietro Guglielmi (1727–1804), Giuseppe Sarti (1729–1802), Gian Francesco Majo (1732–1770) auf, die mit Jommelli den engeren Schülerkreis Francesco Durantes (1684–1755), des einflussreichen Lehrers der Neapolitanischen Opernkomponisten, bildeten.

Die Frage stellt sich, woher die Hofmusiker in Bartenstein die Musikalien bezogen, um, sofern sie nicht käuflich erworben wurden, davon Kopien herzustellen. Mit welchen Musikstädten man diesbezüglich Kontakt hatte, geht wiederum aus den Unterlagen der Generalkassa hervor. Dort werden für die Jahre 1791 bis 1798 Sendungen und Einkäufe von Musikalien u. a. aus München, Stuttgart, Frankfurt³⁷ und Mainz quittiert.

Das Kopieren der Noten oblag verschiedenen Schreibern, jedenfalls in dem von uns diesbezüglich überprüften Zeitraum von 1791/92 bis 1797/98. Häufig besorgte diese Arbeit der Musikdirektor Koch selbst. Ihm gingen die Organisten Endres und Johann Adam Knittel sowie der Kirchendiener Joseph Höltzlein zur Hand. Doch hätten diese Kräfte nicht ausgereicht, das im stetigen Fluß anlangende Material zu bewältigen. Hier bedurfte es eines professionellen *Music-Copisten*, der

31 So jedenfalls *Josef Sittard*: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Bd. 2: 1733–1793, Stuttgart 1891, S. 105. Nach *Marita Petzoldt McClymonds*: »Jommelli«, in: *Stanley Sadie* (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Vol. 9, S. 689–695 (hier: S. 693) soll die Ludwigsburger Aufführung am 11. Februar 1765 und damit auf den Tag genau ein Jahr nach der Stuttgarter erfolgt sein.

32 Ouverture, Aria »Quando sarà quel dì«.

33 Der »Venezianer des Mittelmaßes«, wie ihn *Heinz Becker* apostrophiert (op. cit., S. 615), wurde nach einem Interregnum des Neapolitaners Sacchini nach Stuttgart berufen.

34 »Se mi vedeste il core«.

35 »La donna instabile« (Venedig 1776).

36 »Eumene« (Venedig 1777).

37 Z. B. kam 1795 das Material für die *Opera* »Der Doktor und Apotheker« (Carl Ditters von Dittersdorf) aus Stuttgart, ein Klavierauszug wurde aus Frankfurt bezogen.

den federführenden Hofmusikanten von Bartenstein in der Person des Ignaz Bambes aus Schillingsfürst zur Verfügung stand. Daß er ein Kenner der Materie war, beweisen die detaillierten Angaben in seinen Rechnungen.

Langenburg

Die heute ebenfalls in Neuenstein bewahrten Musikalien der Hohenlohe-Langenburger Schloßbibliothek³⁸ spiegeln das Musikleben unter Reichsfürst Karl Ludwig zu Hohenlohe-Langenburg (1762–1825) wider. In der Hauptsache ist der Bestand auf die 1780er und 1790er Jahre zu datieren, wobei unter den Kopisten der auch für Bartenstein nachweisbare Johann Friedrich Schwab, gelegentlich in Zusammenarbeit mit sechs weiteren, namentlich nicht identifizierten Schreibern hervortritt. Neben Karl Ludwig nennen die Besitzvermerke vornehmlich Amalie Henriette Charlotte Gräfin zu Solms-Baruth (1768–1847), mit der sich Karl Ludwig im Jahre 1789 vermählte. Vergleicht man die beiden in ihrer hauptsächlichen Entstehung etwa derselben Zeit zuzurechnenden Archive von Bartenstein und Langenburg, ergeben sich bezüglich der italienischen Komponisten doch bemerkenswerte Unterschiede. So sind u. a. Piccinni, Paisiello, Cimarosa in Langenburg nicht vertreten. Vom herzoglich-württembergischen Hofkapellmeister Jommelli besaß Langenburg eine Abschrift der Overture des für den Geburtstag der Herzogin am 30. Augsut 1756 bearbeiteten »Artaserse«³⁹, ein Cembalokonzert sowie eine einzige Arienabschrift.

Nicht überflüssig erscheint der Hinweis auf die Repräsentanz italienischer Komponisten, die für die italienische Oper um die Jahrhundertwende stehen und deren neue Blütezeit im 19. Jahrhundert mit vorbereiteten. So besaß Bartenstein eine Overture von Simon Mayr (1763–1845), der, aus Bayern gebürtig, nahezu ausschließlich in Bergamo wirkte, dort auch Lehrer Donizzettis war, und der für die Entwicklung der tragischen Oper bis hin zu Verdi die entscheidenden stilistischen und konzeptionellen Impulse geben sollte. Daneben erscheinen weit weniger bedeutende Namen wie der des Cimarosa-Schülers Giuseppe Nicolinis (1762–1842), Vincenzo Pucittas (1778–1861) und Nicola Monfroce (1791–1813). Manfroce wurde nur 22 Jahre alt und hinterließ lediglich drei Opern, deren erste jedoch, die auf einer Tragödie Voltaires basierende »Alzira«⁴⁰, den Ruhm des *sventurato maestro* weit über Italien hinaus verbreitete. Vom nachhaltigen Echo, auf das die geniale Begabung Monfroces bei den Opernbegeisterten im frühen 19. Jahrhundert stieß, zeugen die im gesamten europäischen Raum nachweisbaren Kopien zumal der Stücke aus der »Alzira«. An einem Duett aus dieser Oper ergötzte sich auch die Hofgesellschaft auf Schloß Langenburg (vgl. Abb. 3). Es

38 Vgl. Norbert Böker-Heil, Ursula Böker-Heil, Getraut Haberkamp, Helmut Rösing: Fürstlich Hohenlohe-Langenburg'sche Schloßbibliothek, Katalog der Musikhandschriften. Probe-Edition im Rahmen des Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Kassel 1977.

39 Uraufführung Rom, Teatro di Torre Argentina, 4. 2. 1749.

40 Bei der Uraufführung 1810 im »Teatro Valle« zu Rom debütierte in der Titelpartie Isabella Colbran, die spätere Gattin Rossinis.

handelt sich um die Versöhnungsszene zwischen der Protagonistin (Sopran) und ihrem Geliebten, dem zu unrecht der Treulosigkeit verdächtigten Zamoro (Sopran).

Auf dem Sitz des in seiner Hauptlinie lutherischen Hauses Langenburg hatte die Hofkapelle keine Hofkirche mitzuversorgen, so daß genuin sakrale Musik fehlt, die einen hohen Anteil im Bartensteiner Archiv hat und sich, was den italienisch ausgerichteten Musikgeschmack anbelangt, mit einem der bedeutendsten kirchenmusikalischen Werke der Neapolitanischen Schule empfiehlt, mit Pergolesis »Stabat Mater«.

Das von Rossini (1792–1868) eingeläutete neue, das »goldene Zeitalter« der italienischen Oper, hat sich im Langenburger Archiv nicht mehr niederschlagen können. Während Bartenstein noch mit mehreren Kopien aus Opern Rossinis aufwartet, gelangte in den Langenburger Musikalienbestand lediglich noch eine Bearbeitung der »Tancredi«-Ouverture für Klavier zu vier Händen.

Öhringen – Slawentzitz

Von hier aus, von Rossini, bietet sich der Blick an auf die dritte im Hohenlohischen Zentralarchiv zu Neuenstein bewahrte Musikaliensammlung, auf die von Öhringen. In ihr sind die großen Namen der Oper des »Ottocento« vertreten: Rossini, Mercadante (1795–1870), Pacini (1796–1867), Donizetti (1797–1848), Bellini (1801–1835) und Verdi (1813–1901).

Das Haus Hohenlohe-Ingelfingen, später Hohenlohe-Öhringen, betrieb vor dem einschneidenden Jahr 1806, in dem die Mediatisierung den Verlust der Landesherrschaft brachte, eine Hofhaltung, die an personellem Aufwand und glanzvoller Repräsentation unter den hohenlohischen Residenzen ihresgleichen suchte. Selbst die folgenden zwei Jahrzehnte, in der sich die Fürsten von Hohenlohe zur Tilgung der Schulden ihrer baufreudigen und repräsentationssüchtigen Vorfahren auch noch mit den aus der Mediatisierung herrührenden Einnahmeverlusten konfrontiert sahen, stand Öhringen vergleichsweise gut da. Die Haupteinnahmequellen bildeten jedoch nicht die jetzt der württembergischen Krone unterstellten Stammlande, sondern Besitzungen in Oberschlesien. Friedrich Ludwig von Hohenlohe-Ingelfingen (1746–1818), General des Preußenkönigs und Gouverneur von Breslau, hatte dort neben der Land- und Forstwirtschaft Verhüttungsbetriebe installiert und expansiv vorangetrieben, die seinen Sohn Fürst Friedrich August Karl zum »marktbeherrschenden« Hüttenbesitzer in Oberschlesien machten und letztlich die Voraussetzungen schufen für den Aufstieg seines Enkels Hugo (1816–1897) zum weltgrößten Zinkproduzenten. Von Hugo, seinem älteren Bruder Friedrich (1812–1892), der wegen einer nicht standesgemäßen Eheverbindung sein Erstgeburtsrecht abtreten mußte, vor allem aber vom Vater beider, von Fürst August, rührt die Öhringer Musikaliensammlung im Neuensteiner Zentralarchiv her.

August folgte Friedrich Ludwig in Öhringen im Jahr 1806. 1811 heiratete er, wohl auch zur Hervorhebung seiner Ebenbürtigkeit mit dem regierenden Haus, eine

Canto 1°
 Canto 2°
 Piano Forte
 All. non tanto

Ah per chi ah per chi serbai fin' ora il mio

con gl'affetti miei il mio cor gl'affetti miei

tutto oh ciel sofferto a loco

Abb. 3 HZAN, Archiv Öhringen: Musikalien; Duetto (Alzira – Zamoro)/Ah per chi serbai fin'ora (aus Alzira)/Con accompagnamento di Piano=Forte/Del Sig: r Nicola Manfroce

württembergische Prinzessin aus der herzoglichen Linie, nämlich Louise, Tochter des Herzogs Eugen, Nichte des Königs. Obwohl erst 31 Jahre alt wurde der württembergische Generalleutnant zum Präsidenten der Ständeversammlung ernannt. Den Vorsitz der Kammer der Standesherrn hatte er in den Jahren 1820 bis 1835 inne – ein für die Repräsentanz der hohenlohischen Fürsten in Stuttgart wichtiges Amt, das natürlich auch einer angemessenen »Hofhaltung« bedurfte.

Hauptmedium der »Rezeption« italienischer Opern bildete in Öhringen anders als in Bartenstein und Langenburg, wo wir es im wesentlichen mit einzelnen Arien und Duetten zu tun haben, die Harmoniemusik, also das Arrangement für Blasorchester mit gemischter Besetzung aus Holz- und Blechbläsern, wobei der Begriff der Harmoniemusik auch auf Bearbeitungen angewendet wird, bei denen Streicher beteiligt sind.

Wer mit den Örtlichkeiten der Öhringischen Residenz vertraut ist, mit dem kurz vor dem Dreißigjährigen Krieg als Witwensitz erbauten Schloß, dessen eine Seite den Abschluß des weitläufigen Marktplatzes bildet und dessen andere Seite zu einem ausgedehnten, im 18. Jahrhundert durch Graf Johann Friedrich II. (1683–1764) angelegten Park weist – er wurde später mit einem als Theater verwendeten Gartensalon bestückt –, kann sich gut vorstellen, welche festliche Wirkung bei diesem Ambiente von den Harmoniemusiken ausging. Doch ein wesentlicher Teil der Bearbeitungen entstand in und für Slawentzitz, eine der Öhringischen Besitzungen in Oberschlesien, und zwar schon bevor Fürst Hugo 1853 Herzog von Ujest wurde und man Öhringen ohnehin nur noch sporadisch besuchte. Bezüglich Slawentzitz freilich entwirft ein zeitgenössischer Bericht das Bild eines eher introvertierten Operngenußes: *Hier ruht einem alten Gemanenfürsten gleich in Waldesstille der Feldherr Fürst Ludwig Friedrich von Hohenlohe. Fürst August wurde seinem letzten Wunsche gemäß neben dem Vater gleichfalls in diesem Park beigesetzt, welcher bei seinen Lebzeiten sein letzter Aufenthalt gewesen war. Es war eine tief geistig angelegte Natur, dieser Fürst; seine höchste Leidenschaft galt der Musik, deren vorzüglicher Kenner er war; er hielt eine Hofkapelle mit einem vollständigen Orchester ausgezeichneter Künstler, von denen die Namen Lachner und Scholtz als Komponisten bekannt sind. Unter diesen alten Bäumen lauschte er in kleinerem Kreise den Melodien eines Weber, Mozart und all der Heroen klassischer Musik in stillen Sommerabenden, bis tief in der Nacht der Mond durch die Zweige brach, und träumte, wie die Töne das Herz bewegten, von Menschenglück und Menschenhoffen, und leise webte ihre Schleier die Erinnerung*⁴¹.

Übrigens scheint auch das sechs Kilometer nördlich von Öhringen gelegene Jagdschloßchen »Friedrichsruhe«, benannt nach seinem Erbauer, dem Grafen Johann Friedrich II., »Austragungsort« musikalischer Darbietungen gewesen zu sein, wie eine entsprechend signierte Bearbeitung von Valentino Fioravantis (1764–1837) Oper »Die Sängerinnen auf dem Lande« (»Le cantatrici villane«, Neapel 1799) vermuten läßt.

41 F. G. Bühler: Slawentzitz, eine württembergische Kolonie, in: Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg, Nr. 20, Stuttgart, den 27. August 1879, S. 305 ff., hier: S. 308.

Mehrere Arrangeure waren bemüht, das Material für die musikalische Unterhaltung der durchlauchtigsten Hoheiten bereitzustellen, wobei drei Namen häufiger auftauchen: Georg Schmitt (1777–1846), W. E. Scholz und W. Kirchhoff. Daneben wären noch Joseph Triebensee (1772–1846) anzuführen, der Kapellmeister eines Prinzen von Lichtenstein war. Allesamt sind diese Arrangeure im Öhringer Archiv auch als Komponisten vertreten. Schließlich findet sich eine musikalische Verbindung zu Bartenstein in Form verschiedener *Auszüge aus Opern und Variationen*, die ein Haller Musikdirektor Herpel für die Flöte eingerichtet hat und die aus dem Besitz Ludwig Fürst zu Hohenlohe-Bartenstein-Jagstberg (1802–1850) stammen. Was Schmitt, Scholz und Kirchhoff im Laufe der Jahre an Harmoniemusiken herstellten, legt ein beredtes Zeugnis engagierten und kenntnisreichen Musikantentums ab. Wie anders wäre die Tatsache zu deuten, daß Scholz in den Jahren 1848/49 den 1847 in Florenz uraufgeführten »Macbeth« von Verdi bearbeitete (vgl. Abb. 4) eine Oper, die etwa nach Wien erst 1849 kam und mit der sich außerhalb Italiens so früh nur ein absoluter Kenner der Materie auseinandersetzen konnte, einer, der zudem mit der aktuellen italienischen Opernszene aufs Engste vertraut war?

1845 griff Scholz dreimal auf Verdi-Opern zurück, auf »Nabucco« (1842), auf »I Lombardi alla prima crociata« (1843) und, was äußerst überrascht, auf Verdis weithin unbekanntes Erstlingswerk »Oberto conte di San Bonifacio« (1839).

Von Righini, dem Mainzer und danach Berliner Hofkapellmeister wurden ein Quartett (aus »Gerusalemme liberata«, Berlin 1803) sowie eine Ouvertüre (zu »Tigranes«, Berlin 1800) bearbeitet. Man lauschte Melodien aus Cherubinis »Medea« (1797), aus der »Vestalin« (1807) und aus »Fernand Cortez« (1809) von Gasparo Spontini (1774–1851), dem Wegbereiter und Hauptvertreter der sog. Großen Oper, der in den Jahren 1820 bis 1841 in Berlin als *erster Kapellmeister und General-Musikdirektor* Friedrich Wilhelms III. von Preußen wirkte. Mehrfach wurde auf Opern Ferdinando Paers zurückgegriffen, auf »Griselda« (1798), »Achilles« (1801), auf den in Dresden uraufgeführten »Sargino« (1803), auf »Sofonisba« (1803) und »Numa Pompilio« (1808). Favoriten aber waren Rossini und Donizetti, die mit allen ihren bedeutenderen Werken vertreten sind.

In seinen Harmoniemusiken konfrontiert das Öhringer Archiv mit einer Form der Opernrezeption, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keiner besonderen Rechtfertigung bedurfte. Auch unter den großen Komponisten war das Bearbeiten, das Einrichten einer Komposition für eine andere als die ursprüngliche Besetzung wie auch die Harmoniemusik im Sinne der Originalkomposition längst zur weit verbreiteten Praxis geworden. So wäre es eher überraschend, wenn ein prunkliebender und repräsentationsfreudiger Hof wie der Öhringische zu diesem Medium nicht gegriffen hätte.

Macbeth. v. Verdi *Act 1.* *28.2.48.*
Allegro moderato 72.

The image shows a handwritten musical score for the opera Macbeth by Giuseppe Verdi, Act 1. The score is written on ten staves. The top staff contains the title "Macbeth. v. Verdi" and "Act 1." followed by the date "28.2.48." and the tempo marking "Allegro moderato" with the number "72." below it. The subsequent staves show musical notation for various instruments, including strings and woodwinds, with dynamic markings like "p" and "f". The score is handwritten and includes some corrections and annotations.

Abb. 4 HZAN, Archiv Langenburg: Musikalien Bü 356 W. E. Scholz Harmonie-
musik der Oper »Macbeth« von Giuseppe Verdi für Slawentzitz

Resümee

Im späten 18. Jahrhundert stand auch das Musikleben an den Residenzen im Hohenlohischen – diesen Schluß legen jedenfalls die aus Bartenstein und Langenburg erhaltenen Quellen nahe – zu einem entscheidenden Teil unter dem Einfluß des damals ganz Europa beherrschenden italienischen Musikgeschmacks. So allgemein formuliert, mag diese Feststellung wenig aussagekräftig erscheinen. Tatsächlich muß von hier aus weitergefragt werden, um von der vorläufigen Bestandsaufnahme zu den für die Musikgeschichte des Raumes im engeren, für seine Kulturgeschichte im weiteren Sinn relevanten Aussagen zu gelangen: Weder Bartenstein noch Langenburg verfügte über italienische Hofmusiker, keiner der Hofmusiker wurde zur Ausbildung nach Italien gesandt und keinem dürfte es vergönnt gewesen sein, etwa als Reisebegleiter seines Regenten Aufführungen in italienischen Opernhäusern beizuwohnen. Andere Faktoren treten in den Blickpunkt, Verbindungen wie sie sich im Fall Bartenstein zur Hofkapelle von Wallerstein, aber auch zu den großen Musikstädten wie München, Stuttgart, Frankfurt, Mainz abzeichnen, und wie sie im Fall Öhringen – respektive Slawentzitz – zu Breslau, zu Dresden und zu Berlin bestanden haben können.

LITERATUR

- Hermann Abert*: Die dramatische Musik, in: Württ. Geschichts- und Altertums-Verein (Hg.): Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 1, Eßlingen 1907, S. 455–611 (+ 24 S. Notenbeil.).
- Hermann Abert*: Niccolò Jommelli als Opernkomponist: mit einer Biographie, Halle a. d. Saale 1908.
- Hermann Abert*: Zur Geschichte der Oper in Württemberg, in: Kongreßbericht Internationale Musikgesellschaft (IMG), III, Wien 1909.
- Joseph Albrecht* (Hg.): Archiv für Hohenlohische Geschichte, Bd. 2, Oehringen 1870.
- Johann Wilhelm Alt*: Zur Geschichte der Musik in Ellwangen, in: Ellwanger Jahrbuch 1915/16.
- Friedrich Baser*: Musikheimat Baden-Württemberg, Freiburg i. Br. 1963.
- Heinz Becker*: Die Oper in Stuttgart um 1800, in: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.): Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons, Bd. 2: Aufsätze, Stuttgart 1987, S. 613–624.
- Gottlob Blind*: Wie kamen die Herren von Hohenlohe nach Öhringen?, o. O. 1889.
- Gottlob Blind*: Ein Grafenhof vor 200 Jahren, Mergentheim 1930.
- Norbert Böker-Heil, Ursula Böker-Heil, Gertraud Haberkamp, Helmut Rösing*: Fürstlich Hohenlohe-Langenburg'sche Schloßbibliothek, Katalog der Musikhandschriften. Probe-Edition im Rahmen des Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Kassel 1977.
- Hermann J. Busch*: Georg Poss, Leben und Werk, Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-venezianischen Schule am Beginn des 17. Jahrhunderts, München 1972.
- F. G. Bühler*: Slawentzitz, eine württembergische Kolonie, in: Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, Nr. 20, Stuttgart, den 27. August 1879, S. 305 ff.
- O. Danzer*: Johann Brandls Leben und Werk, Brünn 1936.
- Hans Dennerlein*: Musik des 18. Jahrhunderts in Franken, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 92, Münsterschwarzach 1953.
- Hans Engel*: Deutschland und Italien in ihren musikgeschichtlichen Beziehungen, Regensburg 1944.
- Adolf Fischer*: Geschichte des fürstlichen Hauses Hohenlohe, 3 Bde., Stuttgart 1866–1871.
- Wolfram Fischer*: Das Fürstentum Hohenlohe im Zeitalter der Aufklärung, Tübingen 1958.
- Horace Fitzpatrick*: »Rösler«, in: *Friedrich Blume* (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (im folgenden: MGG), Bd. 11, Kassel usw. 1963, Sp. 619–624.
- Friedrich von Gaisberg-Schöckingen*: Das Königshaus und der Adel von Württemberg, Pforzheim 1908 (zu Hohenlohe s. S. 142–161).
- W. Gradmann*: Burgen und Schlösser in Hohenlohe, 1982.

- Ernst Häußinger*: Die Musikpflege am Hofe der Herren von Limpurg im 17. Jahrhundert, besonders unter Erbschenk Karl auf Schloß Schmiedelfeld, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Württembergisch Franken, Bd. 55, 1971, S. 95–105.
- Ernst Häußinger*: Der Komponist Friedrich Witt aus Niederstetten, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Württembergisch Franken, Bd. 57, 1973, S. 136–142.
- Lothar Hoffmann-Erbrecht*: Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit, in: Jenaer Beiträge zur Musikforschung 1, 1954.
- Franz-Josef zu Hohenlohe-Schillingsfürst*: Monarchen, Edelleute, Bürger: Die Nachkommen des Fürsten Carl Ludwig zu Hohenlohe-Langenburg 1762–1825, ²1963.
- Hubertus Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst und Friedrich Karl Erbprinz zu Hohenlohe-Waldenburg*: Hohenlohe. Bilder aus der Geschichte von Haus und Land = Mainfränkische Hefte 44, 1965.
- Friedrich K. zu Hohenlohe-Waldenburg*: Stammtafeln des Fürstlichen Hauses Hohenlohe, 1979.
- Helmut Hucks*: Die neapolitanische Tradition in der Oper. International Musicological Society. Report of the Eighth Congress, New York City 1961, Kassel 1961, S. 253–277.
- Oskar Kaul*: »Witt«, in: MGG, Bd. 14, Kassel usw. 1968, Sp. 740–741.
- Oskar Kaul*: Musica herbipolensis. Aus Würzburgs musikalischer Vergangenheit, Marktbreit 1980.
- H. Kern*: Franz Vollrath Buttstedt (1735–1814). Eine Studie zur Geschichte des Spätbarock = *Friedrich Gennrich* (Hg.), Literaturhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 4, Würzburg 1939.
- Joseph Martin Kraus*: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777. Faksimile Nachdruck der Ausgabe Frankfurt/M. 1778, München-Salzburg 1977.
- Friedhelm Krummacher*: »Welter«, in: MGG, Bd. 14, Kassel usw. 1968, Sp. 461–462.
- L. Landshoff*: Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade, Berlin 1902.
- Adolf Layer*: »Wallerstein«, in: MGG, Bd. 16 (Supplement), Kassel usw. 1979, Sp. 169–173.
- Irmgard Leux-Henschen* (Hg.): Joseph Martin Kraus in seinen Briefen = Musik in Sverige 4, Stockholm 1978.
- Friedrich Bernhard Caspar Majer*: Museum musicum theoretico praticum, Schwäbisch-Hall 1732; ND: *Heinz Becker* (Hg.) = Documenta Musicologica, Reihe I: Druckschriften-Faksimiles 8, Kassel: Bärenreiter 1968.
- Klaus Merten*: Schlösser in Baden-Württemberg. Residenzen und Landsitze in Schwaben, Franken und am Oberrhein, München 1987.
- Max Miller*: Baden-Württemberg = Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. 4, Stuttgart 1965.
- O. zur Nedden*: Zur Frühgeschichte der protestantischen Kirchenmusik in Württemberg, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 13, 1930/31.
- Julius Öchsler*: Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei Schöntal, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Württembergisch Franken, Bd. 53, 1969.
- Marita Petzold Mc Clymonds*: »Jommelli«, in: *Stanley Sadie* (Ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, Bd. 9, S. 689–695.
- J. Rauser*: Ingelfinger Musikleben, Ingelfingen 1965.
- Eberhard Rebling*: Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts, diss. phil., Berlin 1935.
- Georg Reichert*: Zur älteren Musikgeschichte von Schwäbisch Hall, in: *W. Hommel* (Hg.): Schwäbisch Hall. Ein Buch aus der Heimat. Zeitbilder von einst und jetzt, Schwäbisch Hall 1937, S. 217–236.
- Georg Reichert*: Erasmus Widmann (1572–1634). Leben, Wirken und Werke eines württembergisch-fränkischen Musikers = Darstellungen der Württembergischen Geschichte hrsg. v. d. Württembergischen Kommission für Landesgeschichte, Bd. 36, Stuttgart 1951.
- Georg Reichert*: Beziehungen Württembergischer Musiker des 17. Jahrhunderts zum Hamburger Organistenkreis, in: *W. Supper* (Hg.): Der Barock, seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben, Berlin und Darmstadt 1952.
- Georg Reichert*: Der nordostschwäbische Raum in der Musikgeschichte, Sonderdruck aus dem Ellwanger Jahrbuch 1958–59.
- Georg Reichert*: Erasmus Widmann. Ausgewählte Werke, Mainz: Schott 1959.
- Friedrich W. Riedel*: Joseph Martin Kraus und Italien. Beiträge zur Rezeption italienischer Kultur, Kunst und Musik im späten 18. Jahrhundert. Referate des Symposions 1984 in Buchen/Odenwald, München Salzburg 1987.
- E. Roller*: Musikpflege und Musikerziehung in der Reichsstadt Heilbronn. Kleine Schriftenreihe des Archivs der Stadt Heilbronn, 1970.
- Ludwig Schieder*: Die Blütezeit der Öttingen Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur

Geschichte der deutschen Adelskapellen, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG), IX/1, 1907, S. 83–130.

Rudolf Schlauch: Hohenlohe-Franken: Landschaft, Geschichte, Kultur, Kunst, Nürnberg, 1964.

Ernst Fritz Schmid: Hans Leo Haßler und seine Brüder, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 54, 1941, S. 60–212.

Ernst Fritz Schmid: »Beecke«, in: MGG, Bd. 1, Kassel 1949–1951, Sp. 1501–1506.

Ernst Fritz Schmid: Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg (1720–1750) = Mainfränkische Hefte hrsg. v. d. Freunden mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V., Heft 16, Würzburg 1953.

K. Schumm: Übersicht über die Archivbestände Württembergisch Frankens mit besonderer Berücksichtigung der Archive der Hohenloher Ebene – Archiv, Inventar, Verzeichnis, 1949.

Karl Schweickert: Die Musikpflege am Hof des Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz 1937.

Henning Siedentopf: Dokumente zur württembergischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, 36, 1977, S. 339–346.

Josef Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe: 1458–1793, 2 Bde., Stuttgart 1890–1891.

Klaus H. Stahmer: Musik in der Residenz. Würzburger Hofmusik. Würzburg 1983.

Hubert Unverricht: Die beiden Hofstetter. 2 Komponisten-Portraits mit Werkverzeichnis = Beiträge zur mittelh rheinischen Musikgeschichte, Bd. 10, Mainz 1968.

Caroline Valentin: Theater und Musik am fürstlich Leiningschen Hofe. Dürkheim 1780–1792. Amorbach 1803–1814 = Neujahrsblätter hrsg. v. d. Gesellschaft für fränkische Geschichte. Bd. 15, Würzburg 1921.

Hartmut Weber: Die Fürsten von Hohenlohe im Vormärz = Forschungen aus Württembergisch Franken 11, Schwäbisch Hall 1977.

Karl Weller: Geschichte des Hauses Hohenlohe, Teil 1 u. 2, Stuttgart 1903–1908.

Karl Weller: Hohenlohe, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. 2, Eßlingen 1905, S. 425–433.