

Almut Jedicke

## Dietrich Buxtehude und die Lübecker Abendmusiken

Wenn ein Gedenkjahr eines Komponisten gefeiert wird, wie in diesem Jahr von Dietrich Buxtehude anlässlich seines 300. Todestages am 9. Mai, so bietet es sich an, den gegenwärtigen Stand der Forschung zu überdenken. Ein wichtiger Aspekt von Buxtehudes Schaffen sind die Lübecker Abendmusiken, die er organisierte und für die er Werke schuf. Zum Verständnis soll zunächst seine Vita zusammenfassend betrachtet werden. Da die Abendmusiken einen besonderen Teil seines Œuvres darstellen, ist es sinnvoll, auch deren Hintergrund aufzuspüren, bevor der Blick schließlich auf die eigentlichen Zeugnisse gelenkt wird.

Von Dietrich (oder Dieterich) Buxtehude stehen aufgrund fehlender Dokumente weder Geburtsjahr noch -ort fest; allgemein wird dafür Helsingborg um 1637 angenommen, da sein Vater Johannes, der aus Oldesloe (damals stand Holstein unter dänischer Herrschaft) in die dänische Provinz Scania ausgewandert war, nachweislich 1641 das Organistenamt an der Marienkirche von Helsingborg innehatte. Das ungefähre Geburtsjahr des Sohnes erschließt sich einzig aus einer kurz nach dessen Tod erfolgten Mitteilung.<sup>1</sup> Nach Johannes Buxtehudes Übersiedelung nach Helsingor im Jahre 1641 oder 1642 (um an der dortigen St. Olai Kirche wirken zu können) verbrachte Dietrich seine Schulzeit vermutlich dort. 1657 oder 1658 wurde er selbst Organist an Helsingborgs Marienkirche, an der sein Vater früher tätig gewesen war, und wechselte 1660 an die Marienkirche in Helsingor mit einer deutschsprachigen Gemeinde, bevor er am 11. April 1668 zum Nachfolger des 1667 verstorbenen Marienorganisten und -werkmeisters Franz Tunder in Lübeck gewählt wurde. Hier wirkte er bis zu seinem Tod. Am 3. August 1668 heiratete er Franz Tunders Tochter Anna Margarethe; aus dieser Ehe gingen sieben Töchter hervor, von denen vier das Erwachsenenalter erreichten.<sup>2</sup>

Vermutlich reiste er nicht selten nach Hamburg, denn er war befreundet mit Johann Adam Reinken (1623–1722), dem Organistenkollegen an der dortigen St. Katharinenkirche, und Johann Theile (1646–1724), seit 1673 bis zum Umzug 1675 nach Hamburg Kapellmeister auf Schloss Gottorf. Ein Gemälde von Johannes Voorhout aus dem Jahre 1674 (Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte) bezeugt zumindest die Freundschaft zwischen Reinken und Buxtehude allegorisch. Die Frage, welche Person nun Buxtehude darstellt, ist unlängst in die Diskussion geraten. Neben Verbindungen nach Hamburg hatte der Lübecker Organist auch freundschaftlichen Kontakt zur Familie Düben nach Stockholm – die meisten Vokalwerke Buxtehudes sind in der von Gustav Düben (ca. 1628–1690) zusammengestellten großen Handschriftensammlung überliefert, die sich seit 1732 in der Universitätsbibliothek Uppsala (Schweden) befindet. Zu den bekanntesten Schülern des Marienorganisten zählt Nicolaus Bruhns (1665–1697). Johann Pachelbel (1653–1706) widmete Buxtehude sein *Hexachordum Apollinis* (Nürnberg 1699), eine Sammlung von Arien mit Variationen für Cembalo. Nicht nur Johann Sebastian Bach hielt sich laut Nekrolog fast ein Vierteljahr in Lübeck auf, um Buxtehude zu »behorchen«<sup>3</sup>, sondern auch Johann Mattheson und Georg Friedrich Händel hatten den Organisten bereits 1703 gemeinsam in der Travestadt besucht.

Insgesamt war Buxtehudes Berufsfeld an der Marienkirche weitgespannt, denn es umfasste einerseits den Aufgabenbereich des Werkmeisters mit Verwaltungsangelegenheiten, Finanzführung und Buchhaltung, andererseits seine Tätigkeit als Organist: Hier bestritt er das Orgelspiel im Hauptgottesdienst an Sonntagvormittagen und im Nachmittagsgottesdienst an Sonn- und Feiertagen sowie in der Vesper am vorangehenden Tag. Während des Abendmahls musizierte er mit von der Kirche bezahlten Instrumentalisten und Vokalisten. Losge-

1 Abgedruckt in: Ulrich Althöfer, Arndt Schnoor: *Als Bach Buxtehude »behorchete« ...* (Ausstellungskatalog, Veröffentlichung der Stadtbibliothek Lübeck, 3. Reihe, Bd. 9), Lübeck 2000, S. 60.

2 Kerala J. Snyder: Art. *Buxtehude*, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1448–1474; Dies.: Art. *Buxtehude*, in: *NGroveD*<sup>2</sup>, Bd. 4, London 2001, S. 695–710.

3 *Bach-Dokumente III* (hg. von Hans-Joachim Schulze), Kassel 1972, Nr. 666.

Siegmar Keil

## Zwischen Sollen und Wollen

## Robert Schumann in Heidelberg

Anfang Juni 1828, kaum dass er sein Studium in Leipzig begonnen hatte, träumte Robert Schumann bereits von einem zukünftigen Studentenleben in Heidelberg: »Ach!«, klagte er in einem Brief an seinen Freund Gisbert Rosen, »wer doch mit Dir in Heidelberg wäre – Leipzig ist ein infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann [...] und ich auf den Ruinen meiner eingesunkenen Luftschlösser u. meiner Träume stehe [...]«<sup>1</sup> Sein »Traum« sollte ein knappes Jahr später Wirklichkeit werden, nachdem er die Familie und den Vormund auf geschickte Weise dazu hatte überreden können, für zwei Semester nach dort gehen zu müssen, um sein Jurastudium bei Friedrich Justus Thibaut und Karl Joseph Anton Mittermaier, den seinerzeit berühmtesten Rechtsgelehrten Deutschlands, zu vertiefen.

Doch es war weniger die Attraktivität dieser beiden Professoren als vielmehr »romantisches Fernweh und eine unstete Suche nach neuen Anregungen und Eindrücken«,<sup>2</sup> was ihn zu einem Wechsel des Studienortes bewog. Auch die Erwartung, weiterhin ein unbeschwertes Studentenleben führen<sup>3</sup> und sich dabei weit weg von der sächsischen Heimat dem unmittelbaren Einfluß der Familie entziehen zu können,<sup>4</sup> mochte

ihn in seiner Entscheidung bestärkt haben. Schließlich war es die Stadt am Neckar selbst, zu der es ihn – wie viele andere berühmte Zeitgenossen auch<sup>5</sup> – hinzog. Entsprechend diese doch mit ihrer zauberhaften Umgebung und der Nähe zum Rhein ganz und gar dem, was man sich damals unter einer romantischen Ideal-Landschaft vorstellte! Sie inspirierte Dichter wie Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim und Clemens Brentano<sup>6</sup> und ließ nicht nur Maler und Poeten ins Schwärmen geraten: »Heidelberg«, so der Publizist Joseph von Görres, »ist ja selbst eine prächtige Romantik; da umschlingt der Frühling Haus und Hof und alles Gewöhnliche mit Leben und Blumen und erzählen Burgen und Wälder ein wunderbares Märchen der Vorzeit, als gebe es nichts Gemeines auf der Welt.«<sup>7</sup>

Heidelberg war 1803 im Gefolge der Napoleonischen Politik – wie auch Mannheim, Schwetzingen und Weinheim – als rechtsrheinisches Gebiet dem neu gebildeten Großherzogtum Baden angegliedert worden. Als dessen viertgrößter Ort (nach Mannheim, Karlsruhe und Freiburg) bewahrte die Stadt mit knapp 15.000 Einwohnern bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ihren vorwiegend ländlichen Charakter. Das hatte vor allem folgende Gründe: Zum einen sollte das Landschaftsbild, das viele Touristen anlockte, nicht durch eine wachsende Industrie beeinträchtigt werden. Zum anderen »entwickelte sich

- 1 Brief vom 5. Juni 1828, publ. in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 3.
- 2 Joachim Draheim: *Robert Schumann in Heidelberg*, in: *Musik in Heidelberg 1777–1885*, Ausstellungskatalog des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität, Heidelberg 1985, S. 145.
- 3 In seiner Phantasie malte sich Schumann Heidelberg als »blühendes Paradies« aus, in dem er »alle Freudenhimmel des Wonnelebens« vor sich ausgebreitet sah und mit dem Freunde Rosen »herumschwärmen« würde. Siehe hierzu: Schumanns Briefe vom 14. August und 7. November 1828, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge* (wie Anm. 1), S. 9, 12.
- 4 Dass Schumann in Leipzig mehr seinen Neigungen gemäß lebte (Klavierspiel, Komponieren, Literatur, Philosophie), sich auch auf vielerlei andere Weise vergnügte und darum nur pro forma juristische Vorlesungen besuchte, entsprach natürlich ganz und gar nicht der Vorstellung seiner Familie von einem (soliden) Studentenleben.

- 5 Z. B. Friedrich Hebbel, Gottfried Keller, Nikolaus Lenau, Victor von Scheffel, Gustav Schwab, Ludwig Uhland.
- 6 Achim von Arnim und Clemens Brentano hatten zwischen 1806 und 1808 ihre berühmte dreibändige Sammlung von Gedichten und Bildern *Des Knaben Wunderhorn* in Heidelberg herausgegeben. Zum ersten Mal wurden hier von zwei Dichtern Volkslieder aus Einzeldrucken, Liederbüchern und mündlich überlieferten Gesängen veröffentlicht. Die von den Romantikern beschworene Einheit von Poesie und Leben fand darin ihren reinsten Ausdruck.
- 7 Zitiert aus: *150 Jahre »Des Knaben Wunderhorn«* (Autor nur mit Namens Kürzel »-« angegeben), in: *Ruperto – Carola*, Mitteilungen der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e. V., 8. Jg., Bd. 19, Heidelberg 1956, S. 66.

Christiane Wiesenfeldt

## »Sie und ich wollen Brahms dienen ...«

## Max Reger, Fritz Steinbach und die Retuschen in Brahms-Sinfonien

Das Faktum, dass die überhistorische Integrität eines Kunstwerks, ja die Integritätsästhetik insgesamt eine Utopie ist, hat zunächst nicht nur für den Musikforscher eine deprimierende Komponente.<sup>1</sup> Weder gelangte »die« Neunte Sinfonie Beethovens schon einmal zu Gehör noch liegt die Mehrzahl der Kompositionen unserer Musikgeschichte heute im authentischen, d. h. unmanipulierten Notentext vor. Diese Erfahrung beschränkt sich keineswegs auf »alte« Stile, Klangfarben oder Aufführungstraditionen, von denen uns ohnehin eine historische Kluft trennt, deren Überbrückung, wo sie nicht der Spekulation anheim fallen will, auf überlieferungsgeschichtliche Glücksfälle angewiesen ist, sondern meint besonders die in den Archiven rein quantitativ dominierenden Werke der »jüngeren« Musikgeschichte ab etwa 1800. Mit dem Aufkommen und der Expansion einer »Interpretationskultur« nämlich, die die »Kompositionskultur« zunehmend an Prominenz ablöste, stellt sich ausgerechnet das 19. Jahrhundert, das die Begriffe Urtext und Werkautonomie für sich proklamierte, als Zeitalter dar, in der die Original-Komposition so gefährdet war wie nie zuvor, durch Eingriffe Dritter verfälscht zu werden. Dies führt bei aller hier beabsichtigt überspitzten Abstraktion zu der erstaunlichen Feststellung, dass sonderlich der Kanon der uns scheinbar so vertrauten »Meisterwerke«, jener Werke also, die rezeptionsgeschichtlich zwangsläufig den meisten interpretatorischen Manipulationen unterlagen, de facto am wenigsten »vertrauenswürdig« bzw. »integer« ist.

Historisch-kritische Editionen begannen schon im 19. Jahrhundert, Sedimentschichten jahrzehntelanger interpretatorischer Eingriffe abzutragen, um »das Original wieder sicht- und hörbar zu machen,

selbst wenn das Kunstwerk bei seinem (Wieder-) Eintritt in den öffentlichen Rezeptionsraum etwa eines Konzertsaals erneut jenen Einflüssen ausgesetzt war, von denen es die Editions-wissenschaft soeben befreit hatte. Heute, da die Rolle des reproduzierenden Interpreten längst nicht mehr mit jener des schaffenden Komponisten verquickt und eine genieästhetisch fundierte, kongeniale und »nachschöpferische« Interpretation nicht mehr gefragt ist, legen weitaus mehr seriöse Künstler ihren Ehrgeiz darin, dem Ursprung (dem Urtext also) nachzuspüren und ihn als historische Autorität, anstatt als Folie für ihre Interpretation zu begreifen.

Die Bandbreite der interpretatorischen Eingriffe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, für die Hugo Riemann den Begriff der »Retusche« erfand, um sie von dem Begriff der »Bearbeitung« abzugrenzen<sup>2</sup>, war freilich unterschiedlich und maß sich zunächst an ihrer Quantität oder Qualität. Quantitative Eingriffe beschränkten sich zumeist auf die Ergänzung oder Modifikation von Dynamik, Bogensetzung, Tempo und Artikulation, qualitative Retuschen griffen hingegen weitaus tiefer in die Struktur des Notentextes ein. Zu nennen wären hier vor allem Änderungen an der Instrumentation, also Aufstockungen oder Reduktionen von Stimmen oder Stimmgruppen oder gar der Wechsel von Besetzungen oder Stimmlagen. Gemeinsam war allen Retuschen, den quantitativen wie den qualitativen, die strikte Trennung von »Inhalt« und »Klang«, d.h. die musikalische Struktur der Werke blieb unangetastet, während die Mittel zur ihrer Darstellung in ihrer Intensität und Intention variieren konnten. Mit anderen Worten: Die Grenze zu einer Bearbeitung des zu interpretierenden Werkes wurde nur sehr selten überschritten, dann allerdings auch sofort und übereinstimmend als »Unverantwortlichkeit« gewertet.<sup>3</sup>

1 Vgl. dazu die zusammenfassende Einleitung von Hans-Joachim Hinrichsen: *Integrität des Kunstwerkes?* zum Kapitel 2. *Bearbeitung, Edition und Interpretation* seiner Habilitationsschrift *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. XLVI), Stuttgart 1999, S. 121–124, hier bes. S. 122.

2 Hugo Riemann: *Das Überbandnehmen des musikalischen Virtuosenbuchs*, in: ders.: *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1895, S. 8.

3 Vgl. dazu Hinrichsen, *Bülow* (wie Anm. 1), S. 228.

**(19) Max Reger an Fritz Steinbach, Brief**

Meiningen, Thüringen, Marienstr. 6 I,  
26. Dezember 1914

Lieber Freund!

Nach langem Bemühen erhalte ich soeben von einem Münchner Bekannten Ihre Adresse, nachdem ich immer nicht wußte, wo Sie sind! Wie geht es Ihnen? Doch gut? Meine besten Wünsche hierzu!

Hier sieht's gar traurig aus! Die Capelle ist für einige Zeiten ruiniert. Was sich Piening u. Treichler mit dem Rest der Capelle zusammen dirigieren, ist so miserabel, daß einem die Worte fehlen; außerdem wird die Capelle durch das Zwischenaktsmusikspielen, wo sie »gar liebliche« Tänze u. Märsche verzapfen, vollends ruiniert.

Aber: es war ja vorauszusehen! Der »Begriff« Meiningen stand und fiel mit dem alten Herrn. Wir Musiker haben jetzt Zeit, uns von den Anstrengungen der letzten Winter zu erholen. Wenn nur der schreckliche Krieg vorbei wäre – vorausgesetzt, daß wir einen entsprechenden, für uns glänzenden Frieden erhalten – sonst muß eben weitergekämpft werden!

Von mir kann ich nicht viel Neues vermelden! Ich arbeite eben! Mitte März 15 siedle ich nach Jena über, wo ich Beethovenstraße 2 wohnen werde! Ich bin sehr froh, wenn ich von hier wegkann – denn hier ist alles das Gegenteil von früher!

Ich bin Ende Januar in München u. würde mich sehr freuen, Sie da wiederzusehen!

Bitte, schreiben Sie mir mit, ob Ihre Adresse: Prinz Ludwig Ferdinandstrasse 5 I richtig ist. Ich hörte auch, daß Sie zeitweilig in Nauheim gewesen sind! Hoffentlich haben Sie besten Erfolg in Nauheim mit der Cur gehabt. Vielleicht erfreuen Sie mich mit [einem] Brief recht balde!

Beste Grüße von Haus zu Haus u.

beste Neujahrswünsche  
Ihr alter ergebenster Reger

Meiningen, Thüringen, Marienstr. 6 I,  
26. Dezember 1914.

Von 3. – 16. Januar verreist; sonst immer in Meiningen; am 28. Jan. werde ich wohl in München landen!

---

Wolfgang-Andreas Schultz

## War das der Fortschritt?

### Ein Rückblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts

Auch wenn die Begriffe »fortschrittlich« oder »progressiv« immer noch eifrig benutzt werden, in einer etwas verdächtigen Sicherheit, als sei klar, was mit ihnen gemeint ist, nagen doch vielerorts Zweifel an ihrem Sinn. Soll man auf den Begriff des »Fortschritts« deshalb verzichten? Man könnte dann nur diffuse Veränderungen wahrnehmen und müßte auf jeglichen Entwurf einer Zukunft und auf jegliche Wertsetzungen verzichten, welche Veränderungen denn wünschenswert seien. Tatsächlich setzt nämlich der Fortschrittsbegriff zweierlei voraus, und beides sind subjektive Konstruktionen, die als solche bewußt sein sollten: Erstens wird ein »roter Faden« durch die Ereignisse gelegt, um Musikgeschichte überhaupt sinnvoll erzählen zu können. Der »rote Faden« wählt aus den Fakten aus, legt fest, über welche Musik ge-

sprochen wird, und versucht die Daten zu einem verstehbaren Vorher-Nachher zu verbinden – nur so läßt sich Geschichte erzählen. Zweitens kann man die so gewonnene Erzählung bewerten, als Fortschritt oder als Verfall.

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts liefert dafür gutes Anschauungsmaterial. Meist wird der »rote Faden« von Wagner zum frühen Schönberg, also von der Tristan-Chromatik zur freien Atonalität gelegt, von dort zur Zwölftontechnik über Webern zum Serialismus der frühen Werke von Stockhausen und Boulez bis – vielleicht zu Nono und Lachenmann. Man kann die so beschriebene Entwicklung jetzt unterschiedlich bewerten, interessant ist nur, daß beide, der »Progressive«, der sie als Fortschritt liest, und der »Konservative«, der in ihr einen Verfall sieht, gleichermaßen den so ge-

legten ›roten Faden‹ und die so gewonnene Erzählung akzeptieren.

Es ergäben sich nun interessante weitere Positionen, wenn man versuchen wollte, den ›roten Faden‹ einmal anders zu legen, nicht mit dem Schwerpunkt auf der schrittweisen Abschaffung traditioneller Kategorien wie Tonalität, Taktmetrik, Syntax und Formensprache, sondern auf deren polyzentrische Vervielfältigung, über Mahler, Bartok, Schostakowitsch zu Schnittkes ›Polystilistik‹ – das wäre genauso einseitig, aber als Gedankenspiel einmal ganz aufschlußreich.<sup>1</sup> Auch diese Linie kann man als Fortschritt oder als Niedergang bewerten, und so bleibt die Erkenntnis, daß wir heute offenbar mit einer Pluralität von historischen Erzählungen und Fortschrittsbegriffen leben müssen, über die man natürlich diskutieren kann – und vor allem philosophisch diskutieren muß.

Die Idee eines Fortschritts, der sich gleichsam automatisch über die Köpfe der Menschen hinweg durchsetzt, ist finsterner Aberglaube, sollte aber die Idee vom Fortschritt nicht diskreditieren, eines Fortschritts, für den die Menschen selber verantwortlich sind. Dafür muß der Begriff mit Inhalten gefüllt werden, ausgehend von einem Menschenbild, mit Ideen über menschliche Entwicklungsmöglichkeiten und mit Antworten auf die Frage »Wie wollen wir leben?« Dahinter stehen immer sehr persönliche Entscheidungen und Wertsetzungen, aber daran kommt keiner vorbei. Probleme entstehen, wenn die Subjektivität hinter einer Erzählung von Musikgeschichte und hinter einem Fortschrittsbegriff nicht eingestanden wird. »Jeder einzelne Mensch ist von seiner Moralität her, d.h. als wertende Person, geradezu definiert durch das, was er als wertvoll akzeptiert bzw. als wertlos verwirft. [...] Die Wertauffassungen und Sinnbezüge, aus denen heraus wir leben, sind integrierender Bestandteil unseres Selbsts.«<sup>2</sup>

Wenn jetzt im Hinblick auf ein Menschenbild und in inhaltlicher Deutung die Musikgeschichte von der Klassik bis zum Ende des 20. Jahrhunderts erzählt wird, geschieht dies nicht im Bewußtsein,

den ›archimedischen Punkt‹ gefunden zu haben, sondern lediglich in der Hoffnung auf eine gewisse Evidenz und Plausibilität.

## I

Zur Zeit der Klassik spielte der Begriff der ›Selbstvervollkommnung‹ eine herausragende Rolle. Er hat eine längere Vorgeschichte, tritt er doch überall da auf, wo der Akzent auf die Selbstverantwortlichkeit des Menschen für seine Entwicklung gelegt wird, gelegentlich im Konflikt mit der von der Kirche behaupteten generellen Erlösungsbedürftigkeit. Wo sich die Frührenaissance mit der hermetischen Tradition der Spätantike berührte, konnte geschrieben werden: »In den Menschen aber hat der Vater gleich bei seiner Geburt die Samen aller Möglichkeiten und die Lebenskeime jeder Art hineingelegt. Welche er selbst davon pflegen wird, diejenigen werden heranwachsen und werden in ihm ihre Früchte bringen.«<sup>3</sup> Der Mensch hat die Wahl zwischen tierischer Stumpfheit, rationaler Menschlichkeit bis hin zur Gottesebenbildlichkeit. Gerade zur Zeit Mozarts, als man versuchte, die ägyptischen Mysterien wiederzubeleben, waren solche Gedanken aktuell, denn auch »das Ziel der Mysterien ist die Selbstvervollkommnung des Menschen in Richtung auf das Göttliche«<sup>4</sup>, und die *Zauberflöte* ist das schönste Zeugnis dieser Bemühungen.

Zunächst war ›Selbstvervollkommnung‹ auf den einzelnen Menschen und seine Lebensspanne bezogen, aber in der Freimaurerei wurde bereits in Dimensionen gedacht, die über das je einzelne Leben hinausgreifen. »Endziel der Selbstverwandlung ist die Weltverwandlung, nicht unbedingt im Sinne der Revolution, aber durchaus im Sinne der Aufklärung, Herstellung gerechter Lebensbedingungen, Vermehrung der Glückschancen usw.«<sup>5</sup> Der Blick über das individuelle Leben hinaus ist spürbar bei Lessing wie auch eine inhaltliche Formulierung des Entwicklungszieles, nämlich »diejenige Reinigkeit des Herzens [...], die uns die Tugend um ihrer selbst willen

1 Vgl. W. A. Schultz: *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: R. Bahr (Hg.): *Melodie und Harmonik*, Berlin 2002.

2 F. Rapp: *Fortschritt, Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*, Darmstadt 1992, S. 38.

3 Pico della Mirandola, zitiert nach K. Vorländer: *Philosophie der Renaissance*, Hamburg 1965, S. 189.

4 Jan Assmann: *Die Zauberflöte*, München [u.a.] 2005, S. 80.

5 Ebda., S. 210.