



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Karl Kohauts Kompositionen für die Laute
im Kontext seiner Zeit“

verfasst von / submitted by

Cornelia Demmer BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Für Hedwig Demmer

Danksagung

„Der Flöte Klage-ton beseufzt in Trauernoten die Qual trostloser Liebe,
zu Grabe wispert sie, die sanfte Laute.“¹

Zu diesen Worten schrieb Wolfgang Amadé Mozart 1790 eine Kadenz für das schon langsam verschwindende Instrument – die Assoziation von Laute und Melancholie blieb durch die Jahrhunderte hindurch bestehen. Aber was für eine Rolle konnte die Laute in dem von vielen Veränderungen geprägten Ende des 18. Jahrhunderts einnehmen? Ist die musikalische Sprache der Frühklassik auf diesem Instrument (noch) darstellbar? Auf diese Spurensuche habe ich mich mit vorliegender Arbeit begeben und konnte wichtige Erkenntnisse für mich als Lautenistin gewinnen.

Für seine Geduld und den fokussierten Blick für das Wesentliche bedanke ich mich bei Michele Calella.

Vielen Dank für die Unterstützung an:

Tim Crawford

Dieter Kirsch

Jana Franková

Arthur Ness

Elisabeth Hilscher

Andreas Schlegel

Hubert Hoffmann

Besitzer des Ms. A-Egger

Peter Király

Meiner Familie und meinen Freunden bin ich dankbar für all die vielen kleinen und großen Schritte.

Cornelia Demmer

Wien, Oktober 2016

¹ Text aus der Arie “Der Flöte Klage-ton”, Wolfgang Amadeus Mozart, *Händel-Bearbeitungen: Ode auf St. Caecilia*, hrsg. von Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, NMA X/28/Abt. 1/4, Kassel u.a.: Bärenreiter 1969, S. 66–71.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Ausschnitt aus der „Final Ausweisung“ der Verlassenschaftsabhandlung (A-Wsa / 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784)
- Abbildung 2: Unterschrift Karl Kohauts auf seinem Testament (A-Wsa / 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784.)
- Abbildung 3: 11-chörige Laute mit Diskantreiter: anonyme Bologneser Laute (Reparaturzettel Kretschmer 1791), Decke dendro 1685, 1995 restauriert von Johannes Georg Houcken, Mensur: 70,9 cm/70,7 cm, Privatsammlung, Schweiz
- Abbildung 4: 13-chörige Barocklaute mit Bassreiter: Joh. Chr. Hofmann, Leipzig 1730, 2002 gebaut von Johannes Georg Houcken, Mensur: 70,5 cm/77 cm, Privatsammlung, Schweiz
- Abbildung 5: 13-chörige Barocklaute mit Schwanenhals: Joh. Chr. Hofmann, Leipzig 1730, 2008 gebaut von Johannes Georg Houcken, Mensur: 70,5 cm/77 cm/98,3 cm, Privatsammlung, Schweiz
- Abbildung 6: Mr de Kohault, musicien autrichien (1764), Louis Carrogis dit Carmontelle, Musée de Condé, Chantilly (Car 426)
- Abbildung 7: Mr et Mlle de Croimare (1766), Louis Carrogis dit Carmontelle, Musée de Condé, Chantilly (Car 143)
- Abbildung 8: Mr le Dran (1760), Louis Carrogis dit Carmontelle, Musée de Condé, Chantilly (Car 428)
- Abbildung 9: Allegorie des Hörens, um 1750–1780, Anna Rosina (geb. von Lisiewska) 1713–1783, 2008 restituiert und den Erben von Sigmund Wassermann übergeben.
- Abbildung 10: Adam Falckenhagen (1697–1754), ca. 1737–1739, Stich von Johann Wilhelm Stör (1705–1760), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (Inventar-Nr. A 6327)
- Abbildung 11: 13-chörige Schwanenhals-Laute mit doppeltem Wirbelkasten: Korpus nach Widhalm, Hals nach Jauck, 2004 gebaut von Michael Thames, Mensur: 72 cm/89 cm/102 cm, Privatsammlung, Schweiz
- Abbildung 12: Deckblatt des Trio in D-Dur (KK 34), D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III, 23r.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Überblick über Werk und Quellen

Tabelle 2: Übersicht über die Werkgruppe der Concerti und dem Divertimento

Tabelle 3: Übersicht über die Werkgruppe der Trios

Tabelle 4: Übersicht der Kohaut zugeordneten Werke in A-Egger

Tabelle 5: Gegenüberstellung des Streichquartetts Hob. III:8 und der Fassung für Laute

Notenbeispiele

Notenbsp. 1: Beispiel unisono-Oktaven aus dem Allegro ma non molto (KK 12),
D-B Ms. 11843/1/1, 20.

Notenbsp. 2: Beispiel unisono-Oktaven aus dem Larghetto (KK 12), D-B Ms. 11834/2, 26.

Notenbsp. 3: Bassmelodie aus dem Allegro (KK 12), D-B Ms. 11834/1/3, 29f.

Notenbsp. 4: Ende des Allegro (KK 12), D-B Ms. 11834/1/3, 31.

Notenbsp. 5: Beginn des ersten Soloeinsatzes im Allegro (KK 13), D-As Tonk. Fasc.
III/32/1, 2.

Notenbsp. 6: Seitenthema in der Mittellage aus dem Adagio (KK 13), D-As Tonk. Fasc.
III/32/2, 4.

Notenbsp. 7: Beispiel a, D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4.

Notenbsp. 8: Beispiel b D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4.

Notenbsp. 9: Beispiel c, D-As Tonk. Fasc. III/32/1, 4.

Notenbsp. 10: Beispiel a1, D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5r.

Notenbsp. 11: Beispiel a2 D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5v.

Notenbsp. 12: Beispiel b D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5v.

Notenbsp. 13: Beispiel c, D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5v.

Notenbsp. 14: Thema, Tempo di Minuetto (KK 13), D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 4v.

Notenbsp. 15: Thema, Largo e dolce (KK 14), D-B Ms. 11834/7/1, 6.

Notenbsp. 16: Beispiel glissando D-B Ms. 11834/7/1, 6.

- Notenbsp. 17: Beginn des Andante molto des Concerto in F-Dur (Ap 8), D-As Tonk. Fasc. III/33/2, 3v.
- Notenbsp. 18: Beginn des Adagio des Concerto in F-Dur (KK 13), D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4v.
- Notenbsp. 19: Beginn des Andante molto des Concerto in D-Dur (KK 11), D-B Ms. 11834/1/1/2, 5.
- Notenbsp. 20: Beispiel glissando D-As Tonk. Fasc. III/2/1, 1v.
- Notenbsp. 21: Beispiel Praller D-As Tonk. Fasc. III/2/1, 1v.
- Notenbsp. 22: Bindung Aufschlag D-As Tonk. Fasc. III/2/2, 3r.
- Notenbsp. 23: Bindung Abzug D-As Tonk. Fasc. III/2/2, 3r.
- Notenbsp. 24: Ausschnitt aus dem Allegro ma non troppo des Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/1, 2
- Notenbsp. 25: Themeneinsatz der Laute im Andante a la Polonoise des Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/2, 7.
- Notenbsp. 26: Beginn des Andante a la Polonoise aus dem Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/2, 6.
- Notenbsp. 27: Beginn der Polonoise aus dem Trio in Es-Dur (KK 35), B-Br Ms. II 4086 Fasc. III/19r.
- Notenbsp. 28: Ausschnitt aus dem Allegretto des Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/3, 10.
- Notenbsp. 29: Beispiel glissando D-As Tonk. Fasc. III/9/1, 1v.
- Notenbsp. 30: Beispiel Aufschlag D-As Tonk. Fasc. III/9/3, 3v.
- Notenbsp. 31: Beispiel glissando D-As Tonk. Fasc. III/22/3, 4v.
- Notenbsp. 32: Beispiel für Bass als Träger des Motivs, Trio (KK 35), B-Br Ms. II 4086 Fasc. III/17r.
- Notenbsp. 33: Beginn Divertissement. Le Flatteur KK 37, B-Br Ms. II 4086 Fasc. V/33v.
- Notenbsp. 34: Beginn Divertimento. L'Amoureux KK 39, B-Br Ms. II 4086 Fasc. I/5v.
- Notenbsp. 35: Beginn La Folie KK 37, B-Br Ms. II 4086 Fasc. V/34v.
- Notenbsp. 36: Beginn Le Badinage KK 39, B-Br Ms. II 4086 Fasc. I/6v.
- Notenbsp. 37: Beginn des Trios KK 37, B-Br Ms. II 4086 Fasc. V/36r.
- Notenbsp. 38: Beginn La Paisane KK 37, B-Br Ms. II 4086 Fasc. V/40v.
- Notenbsp. 39: Beginn La Joye KK 39, B-Br Ms. II 4086 Fasc. I/7v.
- Notenbsp. 40: Beispiel Arpeggio, B-Br Ms. II 4086 Fasc. VIII/55r.

- Notenbsp. 41: Beispiel Fermata, B-Br Ms. II 4086 Fasc. VIII/55v.
- Notenbsp. 42: Beginn Adagio der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/1, 1v.
- Notenbsp. 43: Ausschnitt aus dem Andante molto des Concerto in D-Dur (KK 11), D-B Ms. 11834/1/1/2, 6.
- Notenbsp. 44: Ausschnitt aus dem Adagio der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/1, 1v.
- Notenbsp. 45: Ausschnitt aus dem Larghetto des Concerto in E-Dur (KK 12), D-B Ms. 11834/1/2, 26.
- Notenbsp. 46: Beginn des Allegro der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/2, 2v.
- Notenbsp. 47: Ausschnitt aus dem Allegretto des Divertimento in B-Dur (KK 33), D-Lem II.10.51a, S. 5.
- Notenbsp. 48: Beginn des Allegro des Trio in D-Dur (KK 34), B-Br Ms. II 4086 Fasc. II/11v.
- Notenbsp. 49: Beispiel Campanella aus dem Allegro der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/2, 2v.
- Notenbsp. 50: Beispiel Campanella aus dem Allegretto aus dem Concerto in B-Dur (KK 14), D-B Ms. 11834/7/1/1, 4.
- Notenbsp. 51: melodische Imitation im Bassregister, Ausschnitt aus dem Allegro der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/2, 3r.
- Notenbsp. 52: Streichquartett Hob. III:8, Zweites Menuet, T. 1–10 – erste Violine Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 76.
- Notenbsp. 53: Beginn des zweiten Menuet der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/4, 3v.
- Notenbsp. 54: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 92–102 – erste Violine, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 79.
- Notenbsp. 55: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Finale. Presto der Lautenfassung – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4v.
- Notenbsp. 56: Streichquartett Hob. III:8, Allegro, T. 48–55 – erste Violine, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 70.
- Notenbsp. 57: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Allegro der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/1, 1r.

- Notenbsp. 58: Streichquartett Hob. III:8, Allegro, T. 65–71 – tutti, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 70.
- Notenbsp. 59: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Allegro aus der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/1, 1r.
- Notenbsp. 60: Beispiel aus dem zweiten Minuetto der Lautenfassung, D-As Tonk. Fasc. III/49/4, 3v.
- Notenbsp. 61: Beispiel Appoggiatura D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 3r.
- Notenbsp. 62: Beispiel Triller D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 2v.
- Notenbsp. 63: Beispiel Mordent D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4v.
- Notenbsp. 64: Beispiel vibrato und Vorschläge D-As Tonk. Fasc. III/49/2, 1v.
- Notenbsp. 65: Beispiel Verzierung D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 2v.
- Notenbsp. 66: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 42–43 – erste Violine, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 78.
- Notenbsp. 67: Ausschnitt aus dem ersten Teil des Finale. Presto der Lautenfassung – Lautenstimme D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4r.
- Notenbsp. 68: Streichquartett Hob. III:8. Allegro, T. 1–5 – tutti, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 69.
- Notenbsp. 69: Beginn des Allegro der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/1, 1r.
- Notenbsp. 70: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 82–84 – tutti, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 79.
- Notenbsp. 71: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Finale. Presto der Lautenfassung – Lautenstimme D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4v.
- Notenbsp. 72: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 55–61 – tutti, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 78.
- Notenbsp. 73: Beginn des zweiten Teils des Finale. Presto der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4r.
- Notenbsp. 74: Streichquartett Hob. III:8, Adagio, T. 18–19 – tutti, Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. 74.
- Notenbsp. 75: Ausschnitt aus dem Adagio der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 2v.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Abbildungsverzeichnis	6
Tabellenverzeichnis	7
Notenbeispiele	7
Inhaltsverzeichnis	11
1 Einleitung	13
2 Biographische Notizen	16
2.1 Jacob Joseph Kohaut.....	16
2.2 Paul Charl Durant	17
2.3 Karl Kohaut.....	19
3 Instrument.....	29
3.1 Lautentypen im 18. Jahrhundert	29
3.2 Ikonographie	31
3.3 Karl Kohauts Laute	37
4 Kompositionen für Laute.....	41
4.1 Überblick über Werk und Quellenlage.....	41
4.2 Idiomatik und Spieltechnik in Kohauts Partien für die Laute	46
4.2.1 Concerti	47
4.2.2 Divertimento in B-Dur (KK 33)	66
4.2.3 Trios.....	68
4.2.4 Solosonate.....	79
4.2.5 Eine weitere Quelle – Forschungsausblick.....	82
5 Kontextualisierung	85
5.1 Joseph Haydns Streichquartett Hob. III:8 und die Laute	85
5.2 Gattungsbezeichnungen	95
5.3 Zur Musikwelt Wiens Mitte des 18. Jahrhunderts	98
6 Conclusio.....	104
Quellen- und Literaturverzeichnis	107
Quellen	107
Literatur	110

Anhang	113
Zusammenfassung	120
Abstract	121

1 Einleitung

„Le véritable Kohaut est celui [...] qui faisait des choses charmantes, et qui jouait du luth comme un ange.“²

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *galanten* Stil in der Lautenmusik des 18. Jahrhunderts hat bereits zu beachtlichen Erkenntnissen sowohl biographischer Details einzelner Lautenisten, als auch entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge der Kompositionsstile und deren Tradierung, geführt.³ Weniger umfassend und diskursiv wurde dabei die Rolle der Laute im „Experimentierfeld“ Wien zur Zeit der sogenannten „Frühklassik“ behandelt. Einer der wichtigsten Vertreter dieses geographischen Raumes und seiner spezifischen Kompositionstraditionen ist Karl Kohaut. Erste wesentliche Grundlagenforschung zu diesem Lautenkomponisten betrieben Adolf Koczirz und später Josef Klima.⁴ Die aktuellste und umfangreichste Arbeit zu der gesamten Familie Kohaut legte Jana Franková mit ihrer Dissertation über den Bruder Karls, Joseph Kohaut, vor.⁵ Sie veröffentlichte erstmals Werkverzeichnisse für Joseph und Karl Kohaut neben anderen neuen Ergebnissen aus ihrer intensiven Archivforschung. Obwohl Karl Kohaut in Publikationen zum Themenkomplex Lautenisten und Werke für Laute im 18. Jahrhundert mehrfach erwähnt wird,⁶ blieb eine profunde Beschäftigung mit seinen Kompositionen bislang aus. Vorliegende Arbeit soll erstes Material für zukünftige

2 Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris: Furne 1829–1831, vol. V, S. 445 [du 15 juin 1768], zit.n. Jana Franková, *La Migration des musiciens dans l'Europe des Lumières: le cas de Joseph Kohaut (1734–1777)*, Diss. Université Paris-Sorbonne und Masarykova Univerzita 2016, S. 53.

3 Siehe u.a. Per Kjetil Farstad, *German galant lute music in the 18th century: a study of the period, the style, central lutenists, ornaments, idiomatic, and problems that arise when adapting lute music from this period to the modern eight-stringed classical guitar*. Göteborg University: Departement of Musicology 2000.;

Joachim Domning, „Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 8 (2009), Frankfurt am Main 2009, S. 1–48.;

Rüdiger Thomsen-Fürst, „Lautenisten und Lautenmusik am kurpfälzischen Hof in Mannheim“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 7 (2007).;

Andreas Schlegel und Joachim Lüdtke, „1710 – Blüte der aristokratischen Laute“, in Andreas Schlegel und Joachim Lüdtke (Hrsg.), *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*, Menziken: The Lute Corner 2011, S. 300–312.

4 Adolf Koczirz (Hrsg.), *Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert*, Wien, Leipzig: Universal-Edition, 1942 (Das Erbe deutscher Musik, 2. Reihe, Bd. 1).

Josef Klima, „Karl Kohaut, der letzte Wiener Lautenist“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), S. 141–144.

5 Die Arbeit umfasst auch eine umfassende Darstellung des aktuellen Forschungsstandes zu Karl Kohaut: Jana Franková 2016.

6 Siehe Fußnote Nr. 3.

Forschungen auf diesem Feld bieten. Der Fokus liegt darauf, Charakteristika eines Personalstils Karl Kohauts aufzuspüren und zu konkretisieren, der seine Werke in der Fülle von zeitgenössischen Lautenkompositionen kennzeichnet.

Ein weiterer Aspekt dieser Untersuchung ist Karl Kohauts Wertschätzung der Laute als gleichrangiges Mitglied kammermusikalischer Besetzungen, weil sein bis dato bekanntes Oeuvre für die Laute - bis auf eine Solosonate – aus Kammermusikstücken in Kombination mit Streichern besteht. Dadurch ergeben sich Fragen zur spezifischen Handhabung und zur Verwendung der typischen Klangerzeugung am Zupfinstrument, inwieweit sich diese Bedingungen in der Tabulatur niederschlagen und auf welchen Instrumententypus diese Erkenntnisse schließen lassen. Ausgangsmaterial für die Beantwortung dieser Fragen sind die Tabulaturen für die Laute, deren Details sich nicht in Transkriptionen wiedergeben lassen. Die Analyse konzentriert sich ausschließlich auf die spieltechnischen Anforderungen und die Darstellung beziehungsweise den Einsatz der Idiomatik des Zupfinstrumentes (wie z.B. Ornamentation). Letztendlich strebt die Autorin mit dieser Arbeit nach einer Verbindung zwischen Theorie und Praxis, was von erheblicher Relevanz für die „historisch informierte Aufführungspraxis“ ist.

Im ersten Kapitel werden Herkunft und Verortung Karl Kohauts als Lautenist und Komponist nachgezeichnet. Nach einem Abschnitt über den Vater Jacob Joseph Kohaut und dessen Rolle als Lautenlehrer, folgt eine Beschäftigung mit der möglichen Verbindung zu dem späteren Bayreuther Hoflautenisten Paul Charl Durant. Im Rahmen des Lebenslaufes wird die Funktion Kohauts am Wiener Kaiserhof diskutiert und seine Rolle im aufkommenden Konzertwesen der Stadt, sowohl bei privaten als auch öffentlichen Darbietungen. Seine Mitwirkung am Musizier-Kreis um Baron van Swieten führt zu näheren Betrachtungen über persönliche Kontakte und Verbindungen Kohauts zu Komponisten und Musikern seiner Zeit, wie Gluck, Haydn oder Mozart. Den Schluss bildet eine Darstellung der zeitgenössischen Wahrnehmung und Rezeption des Lautenisten und Komponisten Karl Kohaut.

Im zweiten Kapitel steht das Instrument Laute im Mittelpunkt. Einleitend wird kurz die bautechnische Entwicklung im 18. Jahrhundert umrissen. Danach werden die wesentlichen Parameter dargestellt, nach denen sich die Auswahl des zur Interpretation der Kohaut'schen Werke geeigneten Instrumentes orientiert. Sie werden durch die kritische

Interpretation ikonographischer Quellen gewonnen und aus der Analyse der technischen Erfordernisse, die eine korrekte Ausführung der mittels Tabulaturen notierten Spielanweisungen erlauben.

Das Hauptkapitel ist den Kompositionen als solche gewidmet und stellt zuerst den Werküberblick und die Quellenlage vor. Anschließend folgt der Analyse-Abschnitt, der Reihe nach behandelnd die Werkgruppe der Concerti, das Divertimento, die Gruppe der Trios und zuletzt die Solosonate. Mit der Erörterung einer bisher unbeachteter Quelle zu Kompositionen von Karl Kohaut und erweiternden, zukünftigen Perspektiven hinsichtlich des Gesamtwerks und speziell der Lautenliteratur endet dieser Abschnitt.

Das vierte, abschließende Kapitel versucht eine Kontextualisierung Karl Kohauts und seiner besprochenen Werke aus unterschiedlichen Betrachtungswinkeln. Zu Beginn steht die Analyse einer Bearbeitung von Joseph Haydns Streichquartett in E-Dur Hob. III:8. Die Untersuchung der Umarbeitung von Streicherstimmen in eine Lautenpartie erlaubt Aussagen zur differenzierten Funktion der Laute in Karl Kohauts Kompositionen. Eine mögliche Mitwirkung Kohauts bei der Entstehung dieser Fassung wird angerissen. Dem folgt eine Beschreibung der Gattungsbezeichnungen bei Kohaut und deren historische Einbettung. Am Schluss dieser Arbeit wird das musikalische Umfeld Karl Kohauts beleuchtet, in dessen Rahmen er seine Kompositionen schuf. Neben einer kurzen Beschreibung der relevanten Institutionen (Hofmusikkapelle) in Wien wird auch Kohauts Verbindung zu Stift Melk („Melker Kreis“ um J.G. Albrechtsberger) angesprochen und auf die tiefgreifenden Veränderungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts verwiesen, die das Aufkommen eines öffentlichen Konzertwesens ermöglichten.

2 Biographische Notizen

Die Biographie des Karl Kohaut ist noch nicht bis ins Detail erforscht, obwohl er oftmals in den großen Musiklexika⁷ des 19. Jahrhunderts aufscheint. Einen essentiellen und aktuellen Beitrag dazu hat Jana Franková mit ihrer Dissertation über Joseph Kohaut geleistet, den Bruder Karls. Einige Kapitel dieser umfangreichen Publikation widmet sie der Familiengeschichte und geht auch auf den Vater Jacob Joseph und eben Karl ein. Dank ihrer gründlichen Archivrecherchen konnte sie einige Missinterpretationen, ja teilweise auch falsche Informationen über Karl Kohaut richtig stellen und schuf dadurch eine wesentlich verbesserte Ausgangslage für alle zukünftigen Forschungen. Bei der vorliegenden Arbeit wird die Biographie des Karl Kohaut basierend auf Frankovás Publikation skizziert, jedoch mit besonderem Augenmerk auf spezielle Aspekte und mit ausführlicherem Kommentar bezüglich (möglicher) Verbindungen zu anderen Lautenisten beziehungsweise Musikern.

2.1 *Jacob Joseph Kohaut*

Schon Karls Vater, Jacob Joseph Kohaut (1677/78–1762) war von Beruf Lautenist⁸ und Musiker. Aus Böhmen stammend, kam er 1718 mit seiner Frau Anna Elisabeth Faladin (1702–1736) nach Wien. Nicht geklärt werden konnte bis jetzt, ob es sich bei dem „Böhmen, Nahmens Kohott“⁹, welcher in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* als Lautenlehrer des Ernst Gottlieb Baron, erwähnt wird, tatsächlich um Jacob Joseph Kohaut handelt.¹⁰ Durch Dokumente gut belegt sind jedoch Aufenthalt und Tätigkeit in Wien: 1718–1728 war er Kammermusiker des Fürsten Adam Franz von

7 „von Kohaut oder Kohot (Karl)“, in: Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* [...], 1. Teil, Leipzig: Kühnel 1790, Sp. 745–746.

„Kohaut, Karl, von“, in Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag: Gottlieb Haase 1815, Bd. 2, S. 88.

„Kohault ou Kohaut (Charles)“, in François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Brüssel: Meline, Cans et Co. 1835–1844¹, Bd. 5, S. 78.

Baron von Winzingerode, „Kohaut oder Kohot, Carl von“, in Gustav Schilling (Hrg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart: Köhler 1840–1852, Bd. 4, S. 173.

8 Er unterschrieb auf Quittungen immer mit „Jacob Joseph Kohaut, Lautenist“. Siehe Jana Franková 2016, S. 46f.

9 „Baron (Ernst Gottlieb) [...], geboren an[no] 1696. d. 17. Februarii, wurde anfänglich zur väterlichen Profession angehalten, ergriff aber, nebst der Music und insonderheit dem Lauten=Spielen, welches er ums Jahr 1710, bey einem Böhmen, Nahmens *Kohott*, zu erlernen angefangen, die Studia [...]“ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer 1732, S. 73.

10 Per Kjetil Farstad 2000, S. 331; Jana Franková 2016, S. 43f.

Schwarzenberg und in den Jahren 1729–1731 unterrichtete er den jungen Prinzen Pál Antal von Esterházy.¹¹ Obwohl diese Unterrichtstätigkeit endete, weil Prinz Pál Antal studienhalber nach Leiden ging, durfte Jacob Kohaut mit seiner Familie weiterhin im Esterházy'schen Palais wohnen. Seine Frau brachte in den Jahren zwischen 1720 und 1734 acht Kinder zur Welt, von denen nur Carl Ignaz Augustin (1726-1784),¹² Maria Francisca Mariana (1729–1762) und Pius Joseph (1734–1777) am Leben blieben.¹³ Bemerkenswerterweise waren die Taufpaten der Kinder Personen aus dem Wiener Adel oder höchstrangige Angestellte¹⁴ der fürstlichen Familie Esterházy. Aus diesen Lebensumständen lässt sich erkennen, dass es Jacob Kohaut gelungen war, eine respektable Position in den Adelskreisen zu erlangen.

Nachdem also Jana Franková mittels neuer Quellen¹⁵, die die Unterschrift des Lautenisten tragen, seine kammermusikalische und Musiklehrertätigkeit für die Jahre 1729–1731 in Wien belegt, könnte eine weitere – einstweilen nur hypothetische – Verbindung zu einem anderen Lautenisten vor Ort geschlussfolgert werden.

2.2 *Paul Charl Durant*

Der Lautenist am Bayreuther Fürstenhof war ab 1755/56¹⁶ Nachfolger von Adam Falckenhagen. Die Herkunft des Paul Charl Durant konnte zuletzt von Peter Király¹⁷ plausibel belegt werden. Einige interessante Dokumente zeigen, dass Paul Charl Durant 1712 in Pressburg (heute Bratislava) als Sohn des Aloysius Antonius Durant (1677–1733) geboren wurde, welcher Dommusiker (Sänger) in Pressburg und von 1711–1722 als Lautenist und Sänger (*Tenorist*) bei der Familie Fürst von Esterházy in Eisenstadt angestellt war. Auch Sohn Paul Charl sang als Knabenaltist im Pressburger Dom, und zwar in den Jahren 1725–1727. Angetan hatte es ihm aber offenbar das Instrument, das er wohl vom Vater erlernte, und er wollte professioneller Lautenist werden. Zu diesem Zwecke

11 Jana Franková 2016, S. 46ff.

12 Die Namensschreibung von Karl Kohaut ist nicht einheitlich. In vielen Quellen wird der Name italienisiert zu Carolo Kohaut (siehe z.B. den Druck des Divertimento in B-Dur, Kapitel 4.2.2), während er selbst mit Carl Kohaut unterzeichnet (siehe Kapitel 2.3).

13 Jana Franková 2016, S. 15f.

14 Zum Beispiel Bernard Zoller, maître d'hôtel (Oberhaushofmeister, Hausverwalter).

15 Jana Franková 2016, S. 46f.

16 Frank Legl, „Neue Quellen zur Lautenistenfamilie Weiss, Paul Charl Durant und Wolff Jacob Lauffensteiner“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 9/10 (2011), S. 19.

17 Peter Király, „Quellenangaben zu Paul Charl(es) Durants möglicher Abstammung“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 7 (2007), S. 78–82.

schrieb er im Jahre 1730 einen Brief¹⁸ an Emericus Esterházy (1663–1745), Herzogprimas von Ungarn und Erzbischof von Gran, mit der Bitte um finanzielle Unterstützung, um sich bei „einem guten Maister in Wienn zu perfectionieren“.¹⁹ Der spätere Lautenist der Hofkapellen zu Mannheim und Bayreuth²⁰ plante definitiv seine Fortbildung und die Annahme liegt nahe, dass er tatsächlich ab oder nach dem Jahr 1730 nach Wien ging. Es wäre durchaus möglich, dass Jacob Joseph Kohaut der „gute Maister in Wienn“ gewesen ist, bei dem Paul Charl Durant Unterricht auf der Laute nahm.

Dafür sprächen zwei Gründe, die die neuesten Forschungen von Jana Franková erbrachten: Erstens war Jacob Kohaut bei der Esterházy'schen Familie in Wien angestellt – es bestand also ganz direkter und persönlicher Kontakt – und zweitens ist nun bestätigt, dass er auch Unterricht auf der Laute gab. Die Indizien mehren sich, dass Ernst Gottlieb Barons Lautenlehrer „Kohott“ aus Böhmen möglicherweise derselbe wie Paul Charl Durants „guter Maister in Wienn“ war. Würden sich diese hypothetischen Annahmen durch weitere Forschungen bestätigen oder konkretisieren, wäre die Bedeutung der Lautenistenfamilie Kohaut in einem durchaus weiterreichenden Kontext zu sehen. Das Kapitel Herkunft und Entwicklung der verschiedenen Kompositionsstile für Lautenmusik im 18. Jahrhundert wäre um eine erhellende Facette reicher.

18 Vielen Dank an Peter Király für diesen Hinweis.

19 „[...] wie auch Lust, Vnd begierd hätte, in der Lauten ein *profect* zu machen Vnd mich beÿ einen guten Maister in Wienn zu perfectionieren; [...]“ Ladislav Kačic, „Kapela Imricha Esterházyho v Rokoch 1725–1745“, in: *Musicologica Slovaca* 5 (2014), S. 251.

20 Frank Legl 2011, S. 19.

2.3 *Karl Kohaut*

Karl Kohaut wurde am 26. August 1726 in Wien auf den Namen Carl Ignaz Augustin getauft.²¹ Er verbrachte wohl den Großteil seiner Jugend im fürstlichen Palais Esterházy in der Wallnerstraße und anzunehmen ist außerdem, dass er - gleichermaßen wie sein jüngerer Bruder Joseph - vom Vater auf der Laute unterrichtet wurde. Ob er von Jacob Kohaut auch den Gebrauch anderer Instrumente lernte, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht belegt werden. Doch Abbé Maximilian Stadler berichtete später von ihm, er habe mehrere Instrumente meisterlich gespielt, besonders den Violon.²² Es existiert eine Komposition, das *Concerto per il Contrabasso, Violino Primo, Violino Secondo e Basso*, die wahrscheinlich Karl Kohaut zugeschrieben werden kann.²³ Generell ist wenig über seinen Ausbildungsweg bekannt, sowohl was das Musikalische als auch das Allgemeine betrifft. Faktum ist, dass er zu Ende des Jahres 1740 als „Authore Virtuoso D: Carolo Kohaut“ auf einer Kopie seiner Arie „Ex æstuat cor meum“ für Altsolo, zwei Violinen, Viola und Cembalo (KK 9) genannt ist.²⁴

Schon der Vater, Jacob Kohaut, hatte sich einen guten Ruf als Lautenist und Kammermusiker erworben und dadurch Anstellungen in einflussreichen Adelskreisen erwirkt. Zudem war es üblich, dass Edelleute und Adelige ihren früheren verdienten Untergebenen oder deren Nachkommen Positionen in der höfischen Verwaltung verschafften, sobald sie eine Stelle bei Hofe bekamen.²⁵ So ist Karl Kohauts Anstellung bei Hofe vorerst nicht überraschend – im Hinblick auf seine beachtliche Karriere ist das Wissen über die biographischen Etappen des Lautenisten jedoch recht lückenhaft.

Belegt ist seine Tätigkeit als Sekretär des Wenzel Anton Graf Kaunitz-Rietberg (1711-1794), welcher von 1750–1752 österreichischer Botschafter in Paris war und in dessen Entourage auch Kohaut nach Paris kam. Aufschluss darüber gibt uns die

21 A-Wd, Geburts- und Taufbuch, Sign. 01–64, Faszikel 5r.

22 Karl Wagner (Hrsg.), *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten*, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum (Bd. 6), Kassel u.a.: Bärenreiter 1978, S. 106.

23 Jana Franková zählt dieses Werk nicht zu den Kompositionen von Karl Kohaut, sondern listet es in dem Appendix (Ap K 7) auf, in welchem die nicht eindeutig einem der beiden Brüder zuordenbaren Werke zusammengestellt sind. Möglicherweise kann aber die Aussage Stadlers als weiteres Indiz dafür gelten, dass es sich bei dem Komponisten um Karl handelt?

24 CZ-Bm/Benediktinerkloster Rajhrad, A 12665, zit.n. Jana Franková 2016, S. 52.

25 Jana Franková 2016, S. 55.

Correspondance littéraire zwischen Friedrich Melchior Grimm und Denis Diderot, in welcher 1768 berichtet wird:

„Le véritable Kohaut est celui qui M. le prince de Kaunitz mena à Paris lors de son ambassade en France, qui faisait des choses charmantes, et qui jouait du luth comme un ange ; c'était le frère aîné de celui-ci. Il a, à ce qu'on assure, quitté depuis la musique pour les affaires, et se trouve employé dans le cabinet du ministère de Vienne.“²⁶

Dieser Bericht gibt auch einen Hinweis auf die weitere berufliche Laufbahn des Karl Kohaut. Graf Kaunitz wurde von Kaiserin Maria Theresia inzwischen mit den Aufgaben des Staatskanzlers betraut und war in dieser Funktion ab dem Jahre 1751 auch für die Außenpolitik zuständig. Im Umfeld des Grafen Kaunitz, begann für Kohaut 1758 der berufliche Aufstieg am Wiener Kaiserhof in der K.K. Geheimen Hof- und Staatskanzley der auswärtigen Niederländisch- und Italiänischen Geschäften. Anfangs Hofkanzlist, stieg er 1773 zum *Wirklichen Hofkoncipisten* auf und hatte ab 1778 bis zu seinem Tod 1784 einen Posten als *K.K. Geheimer Hof- und Staatskanzley-Secretair* inne.²⁷

Im Rahmen der Anstellung bei Hofe interessiert nun die Frage nach der tatsächlichen Funktion des Karl Kohaut. Jana Franková beispielsweise lässt offen, ob der Lautenist eventuell vor oder neben der nachweislichen Sekretariatsagenda eine Beschäftigung als Hofmusiker anstrebte – der Großteil der datierbaren Werke des Komponisten entstand vor 1760. Im Zusammenhang mit diesem Aspekt steht die Tatsache, dass einige jener Lautenisten, welche als zentral für die Ausbildung des spezifischen Stils der Habsburger Länder gelten, als Hofbeamte²⁸ angestellt waren. Möglicherweise war ihre Aufgabe überwiegend das Komponieren als das Verwalten, und sie können als Dilettanten im besten Sinne bezeichnet werden. Als Beispiele dafür seien Namen wie Ferdinand Ignaz Hinterleithner und Johann Georg Weichenberger genannt.²⁹ Auch Karl Kohaut hatte während der Jahre seiner Anstellung bei Hofe nicht aufgehört zu komponieren, entgegen

26 Friedrich Melchior Grimm 1829–1831, vol. V, S. 445 [du 15 juin 1768], zit.n. Jana Franková 2016, S. 53.

27 Für die Jahre 1758, 1773 und 1778 siehe: *Kayserlicher Und Königlicher Wie auch Ertz-Hertzoglicher Und Dero Residentz-Stadt Wien Staats- und Stands- Calender*, Wien 1702–1806.

28 „Es ist bemerkenswert, dass neben dem Edelknabenlautenisten und den Theorbisten/ Lautenisten der Hofkapelle, noch Personen im Hofstaat beschäftigt wurden, die als Lautenkomponisten bekannt sind, deren Hauptaufgabe jedoch auf anderem Gebiet als der Musik lag: Hinterleithner, Weichenberger und Frischauff waren in der Hofbuchhaltereit tätig.“ Michael Treder und Andreas Schlegel, „Lautenmusik der Habsburger Lande“, in Andreas Schlegel und Joachim Lütke (Hrsg.) 2011, S. 296.

29 Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsgg.), *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit-Verlag 2011, S. 191f.

der Annahme von Grimm.³⁰ Hier ist besonders hervorzuheben der Kompositionsauftrag für zwei Applausii³¹ für das Stift Melk anlässlich der Reise des Erzherzogs Joseph nach Frankfurt am Main, wo am 3. April 1764 die Krönung zum Römischen König erfolgte. Der *Applausus Mellincensis* (KK 1) und *Securitas Germaniae* (KK 2) wurden vor reichshöchstem Auditorium aufgeführt und bezeugen eine Ehre für Karl Kohaut, die Wertschätzung als Komponist sowie die Kontinuität seines künstlerischen Schaffens. Franková macht daher auf die Möglichkeit aufmerksam, dass er – auch aufgrund der Umorganisation der Hofmusik ab 1740 – zwar in der K.K. geheimen Hof- und Staatskanzley angestellt war, jedoch zumindest zeitweilig als Hofmusiker und Komponist gewirkt haben könnte. In Johann Nikolaus Forkels *Musikalischem Almanach* wird er gar als Mitglied der K.K. Hof-Kapelle erwähnt.³²

Ein weiterer Aspekt der Biographie Karl Kohauts betrifft seine Rolle im aufkommenden Konzertwesen, welches in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen immer wichtigeren Stellenwert bekommt. Mehrere Faktoren, unter anderem die sparsame Kulturpolitik Kaiserin Maria Theresias, bewirkten ab 1740 eine Umschichtung des musikalischen Lebens in der Stadt Wien, wobei sich das Mäzenatentum auf dem Gebiet der Musik immer mehr weg vom Kaiserhof und hin zum Hochadel verlagerte.³³ Doch auch bürgerliche Initiativen beziehungsweise öffentlich angekündigte Konzertreihen etablierten sich, wie die *Wiener Fastenkonzerte*³⁴ im Burgtheater. So wurde das musikalische Leben der Stadt nach und nach auch für das Bürgertum zugänglich, wobei die privaten Konzerte in Adelskreisen diesem Stand vorbehalten blieben. Bei dieser Entwicklung spielte ab 1772

30 Siehe Fußnote 26.

31 Robert Freeman definiert diese Gattung, wie sie im Stift Melk in Erscheinung trat, folgendermaßen: „Based upon these materials, it is possible to define the Melk *applausus* as a compact, Latin operetta or semi-dramatic cantata in one act or part. [...] the bulk of the music was made up of solo arioso or arias, but there would be at least one ensemble number (duet, trio or quartet) and a final chorus that functioned as a *licenza*. [...] Characteristic of the *applausi musici* was the weight of the concluding chorus. M. Stadler already noted the colossal effects of the finale in K. Kohaut's *Securitas Germaniae* of 1764, scored for eighteen instrumental lines and a five-voiced chorus all worked out independently.“ Robert N. Freeman, *The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681–1826*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989, S. 274.

32 „Kohaut (- von) Virtuos auf diesem [Laute] Instrumente in der K.K. Hof-Kapelle, und Secretair in der Hof- und Staats-Kanzley zu Wien; geb. – Soll sein Instrument sehr gut spielen, so wie er auch für dasselbe schöne Compositionen bekannt gemacht hat.“ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig: Schwickert 1781, S. 110f.

33 Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsgg.) 2011, S. 206.

34 Ebenda, S. 230ff.

die *Tonkünstler-Societät*, welche 1771 gegründet wurde, eine Rolle.³⁵ Im Rahmen ihres ersten „gemischten Concerts“ tritt Karl Kohaut sowohl als Komponist, als auch als Interpret seiner eigenen Werke in Erscheinung. Eduard Hanslick gibt in der Auflistung des Programms folgendes wieder:

„[...] 5. Große Sinfonie von Herrn Kohaut. [...] 7. Großes Concertino für mehrere obligate Instrumente, worin sich der Compositeur, Herr Kohaut, selbst hören läßt.“³⁶

Wie schon weiter oben festgestellt wurde, war Karl Kohaut wohl in den höchsten Adelskreisen bekannt. Nicht verwunderlich ist also auch seine Teilnahme an einigen privaten Konzerten. In Mary Sue Morrrows Publikation über das Konzertwesen in Wien zur Zeit Haydns befinden sich zwei weitere Angaben über Veranstaltungen, bei denen Kohaut teilgenommen haben könnte. Am 25. September 1761 habe demnach bei Graf Perlas³⁷ ein Konzert stattgefunden, bei dem ein Lautenstück begleitet von Cello und Kontrabass (Violone?) aufgeführt wurde. Es wäre durchaus naheliegend zumindest als Interpreten Karl Kohaut anzunehmen? Zumal am 22. Dezember desselben Jahres, diesmal bei Herrn von Thauernathy, wiederum Lautenstücke (mehrere) eines gewissen „Kohot“ zu Gehör gebracht wurden.³⁸

Unumgänglich bleibt ein Hinweis auf Dexter Edge, der in seinem Review zu Morrrows Publikation verdeutlicht, dass diese erst ein Ausgangspunkt für weitere Forschungen sein kann und - gerade was die Konzerte in privaten adeligen Kreisen anbelangt - noch bei weitem nicht alle Quellen ausgewertet sind.³⁹ Ergänzendes zum Wirkungsfeld des Karl Kohaut lässt sich aus der Korrespondenz zwischen Christoph Willibald Gluck, welcher ab 1775 das Amt des K.K. Hof-Compositor neben Georg Christoph Wagenseil inne hatte, und dem Sekretär des österreichischen Botschafters in Paris, Franz Kruthoffer entnehmen: da bestand zumindest persönlich ein nahes Verhältnis zwischen Gluck und den beiden Kohaut-Brüdern.⁴⁰ Obwohl weitere Recherchen in diese Richtung noch ausstehen, ergibt

35 Siehe ausführlich dazu Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York: Pendragon Press 1989. und auch Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Braumüller 1869.

36 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Braumüller 1869, S. 31. Jana Franková weist in ihrer Dissertation auf die dafür in Frage kommenden Werke Kohauts hin, siehe Jana Franková 2016, S. 58f.

37 Ob es sich dabei um Francesco de Paula Ramond Graf Villana-Perlas de Rialpo, welcher 1773 in Wien verstarb, handelt?

38 Mary Sue Morrow 1989, S. 365f.

39 Dexter Edge, „Review Article of Mary Sue Morrow's, *Concert Life in Haydn's Vienna*“, in: *The Haydn Yearbook XVII*, Eisenstadt: Joseph Haydn Stiftung 1992, S. 108–166.

40 „[...] Ich bitte ihnen auch den Mr: Kohaut [Joseph] Einen befehl von unß außzurichten, und ihme zu sagen, das seyn herr bruder [Karl] bey mir warr, und das ich selbigen in denen bösten dispositionen vor

der aktuelle Forschungsstand schon das Bild eines Lautenisten und Komponisten, der nicht nur der hochadeligen Gesellschaft und am Kaiserhof bestens bekannt war, sondern auch unter den Musikern seiner Zeit.

In diesem Zusammenhang sei hier auf die Teilnahme Karl Kohauts an dem regelmäßig stattfindenden Musizier-Kreis bei Baron Gottfried van Swieten eingegangen. Reinhold Bernhardt berichtet dazu folgendes:

„In früheren Jahren schon hatte der Baron eine besondere Art von Hausmusik betrieben, die nicht für Zuhörer berechnet war. Die Grundlage bildete ein Streichtrio, das sich durch Haydns oder eines anderen Komponisten Anwesenheit gelegentlich zu einem Quartett erweiterte. Den Stamm bildeten der Hofkapellmeister Starzer und der Hofsekretär Karl von Kohaut, dessen Bekanntschaft Kaunitz vermitteln konnte.“⁴¹

Erneut finden wir in diesem Zitat die enge Verbindung Kohauts zu den höchsten Adelskreisen beschrieben, wobei anzumerken bleibt, dass Bernhardt nicht alle als Tatsachen geschilderten Aspekte belegt oder begründet. Doch kann vermutet werden, dass Graf Kaunitz seinem langjährigen Sekretär Kohaut den Zugang zu den exklusivsten gesellschaftlichen Zirkeln ebnete. Des weiteren ermöglicht uns Bernhardt hier die Vorstellung, dass Kohaut wohl nicht nur Laute gespielt haben mag. Im Gegensatz dazu berichtet Georg August Griesinger: „Bey Swieten kamen ehemem der Violinist Starzer und der Lautenist Kohaut öfters zusammen, um Haydnsche Musik aufzuführen [...]“⁴² Somit sind wir bei der interessanten Frage nach dem Repertoire, welches dort gemeinsam musiziert wurde. Mozart berichtet dazu in einem Brief an seinen Vater:

„[...] *apropos*; ich wollte sie gebeten haben, daß wen sie mir das *Ron=deau* zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 *fugen* vom händel, und die *toccaten* und *fugen* vom Eberlin schicken.– ich gehe alle Sontage um 12 uhr zum Baron *van Suiten* – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine *Collection* von den Bachischen fugen. – so wohl *sebastian* als *Emanuel* und *friedeman* Bach. – Dann auch von den händlischen. und da gehen mir nur diese [...] (Textverlust)] ab. – und da möchte ich dem Baron die Eber=linisch[en au]ch hören lassen. [...]“⁴³

ihme hätte angetroffen, und das ich nicht zweiffle, das seyne affairen Ehestens werden zu Ende gehen, ich Erwarte noch Eine visite von ihm welche Er mir versprochen hat.“ Georg Kinsky (Hrsg.), *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, Wien: Strache 1927, S. 17 [Brief vom 31. Juli 1775]

- 41 Reinhold Bernhardt, „Aus der Umwelt der wiener Klassiker. Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf die Jahre 1929 / 1930*, Leipzig 1930, S. 140.
- 42 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1810, S. 66.
- 43 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 10. April 1782, online zugänglich unter: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php?mid=1008&cat=>. Letzter Zugriff: 31.10.2016.

Dieses Zitat gibt Aufschluss darüber, dass van Swieten wohl sehr viel Wert auf die Rezeption der Bach'schen Polyphonie und Fugenkomposition gelegt hat.⁴⁴ Bernhardt macht darauf aufmerksam, dass neben den Sinfonien van Swietens in den entsprechenden Supplementen des Verlagskatalogs von Breitkopf auch Kompositionen von Starzer, Gemmingen, Kohaut und Haydn aufgelistet sind.⁴⁵ Außerdem verweist er auf Haydns Bearbeitungen von Fugen Gregor Joseph Werners im Sinne einer Streichquartett-Besetzung.⁴⁶ An dieser Stelle sei auf eine Reihe von Kammermusik-Werken mit Laute von Joseph Haydn verwiesen, welche größtenteils in Zusammenhang mit einigen seiner Streichquartette stehen.⁴⁷ Natürlich drängt sich beim Stichwort „Laute“ die Frage auf, ob es sich dabei um Bearbeitungen handelt, die mit Hilfe oder zumindest unter Mitwirkung des Karl Kohaut entstanden sind: eine Verbindung scheint möglich, eine Zusammenarbeit äußerst naheliegend (siehe Kapitel 5.1).

Aussagen zu einem unmittelbaren Zusammenhang von Kohaut und Mozart sind möglicherweise leichter zu geben. Plausibel und mit hoher Wahrscheinlichkeit könnten sich die beiden Komponisten bei van Swieten getroffen haben. Ab dem Frühjahr 1782 finden sich Starzer, Kohaut und Haydn regelmäßig bei van Swieten ein.⁴⁸ Mozarts Brief, aus welchem weiter oben bereits zitiert wurde, wurde im April 1782 verfasst. Und in einem weiteren Brief an seinen Vater berichtet Mozart 12. April 1783 abermals von seinen Besuchen bei dem Baron.⁴⁹ Bei Bernhardt lesen wir, dass der enge Kontakt zwischen Mozart und van Swieten bis 1784 andauerte.⁵⁰ In demselben Jahr starb Karl Kohaut an „Schlagfluss“.⁵¹ Da dieser Todesursache nicht zwingend eine länger dauernde Krankheit vorausgeht ist es durchaus denkbar, dass der Lautenist über einen längeren Zeitraum hinweg bis zum plötzlichen Tod an dem privaten Musizier-Kreis teilgenommen hatte.

44 Reinhold Bernhardt 1930, S. 145f.

45 Ebenda, S. 140.

46 Ebenda, S. 145f.

47 Ausführliche Analysen dieser Werke finden sich bei: Tim Crawford, „Haydn's Music for Lute“, in: Jean-Michel Vaccaro (Hrsg.), *Le Luth et sa Musique II*, Paris: CNRS, 1984, S. 69–85.

48 Jana Franková 2016, S. 59.

49 „[...] – wen es wärmer wird, so bitte ich unter dem dache zu suchen, und uns etwas von ihrer kirchen*Musik* zu schicken; – sie haben gar nicht nöthig sich zu schämen. – *Baron van suiten*, und Starzer, wissen so gut als sie und ich, daß sich der *gusto* imer ändert – und aber – daß sich die ver=ränderung des *gusto* leider so gar bis auf die kirchen*Musik* er=streckt hat; welches aber nicht seyn sollte – woher es dan auch kömt, daß man die wahre kirchen*Musik* – unter dem dache – und fast von würmern gefressen – findet [...]“ Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 12. April 1783, online zugänglich unter: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php?cat=3>. Letzter Zugriff: 31.10.2016.

50 Reinhold Bernhardt 1930, S. 147.

51 A-Wd, Sterbebuch, Sign. 03–35, Fol. 18v–19r.

Möglicherweise war er eine Inspirationsquelle für Mozart? Jedenfalls komponierte Mozart in seiner von van Swieten in Auftrag gegebenen Bearbeitung der Händel'schen Cäcilienode, welche er im Juli 1790 vornahm, eine Kadenz für die Laute hinzu.⁵² Als ausführender Interpret kam Kohaut zu dieser Zeit nicht mehr in Frage.

Eine weitere Quelle zu Karl Kohaut liegt uns mit seinem Testament und der Verlassenschaftsabhandlung vor. Diese Dokumente werden im Wiener Stadt- und Landesarchiv verwahrt. Sein Letzter Wille war es demnach, dass mit seinen Instrumenten und Noten wertschätzend umgegangen würde. Diesbezüglich steht in seinem am 24. November 1780 handschriftlich verfassten Testament:

„Achtens: Wünschte ich sehr, daß meine Lauten und andere Instrumenten fürnemlich aber meine musicalische manuscripts nicht verschleudert, sond[ern] solange aufgehoben werden möchten, bis sich Jemand finde, der sie zu schätzen, und auch zu Nutzen wisse; Und wolle meine Frau universal=Erbin, zu diesem Ende, bey Musick=Verständigen Sich Rath zu erholen belieben.“⁵³

Kohauts Wunsch missachtend, versteigerte man nach seinem Tod die Bücher, Musikalien und Instrumente bei einer Auktion, wobei der angesetzte Mindestpreis von 371 fl. 19 kr. auf 495 Gulden erhöht wurde (Abb. 1).

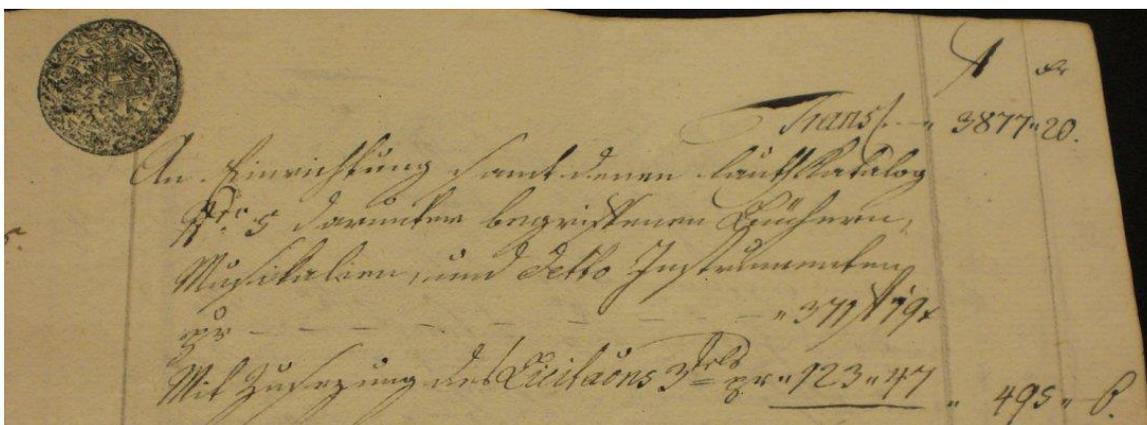


Abb. 1: Ausschnitt aus der „Final Ausweisung“ der Verlassenschaftsabhandlung (A-Wsa / 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784)

52 Arie Nr. 5 „Der Flöte Klage-ton“ (KV 592), siehe dazu: Vorwort von Andreas Holschneider, in: *Händel-Bearbeitungen: Ode auf St. Caecilia*, NMA X/28/Abt. 1/4, Kassel u.a.: Bärenreiter 1969, S. VII–XI.

53 A-Wsa / 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784. Siehe dazu die vollständige Transkription des Testaments im Anhang.

Doch liegt uns mit Kohauts eigenhändig abgefasstem und unterschriebenem Testament eine gesicherte Probe seiner Handschrift vor (Abb. 2), was für zukünftige Forschungen einigen Nutzen bringen könnte.



Abb. 2: Unterschrift Karl Kohauts auf seinem Testament (A-Wsa / 1.2.3.2.A2 – Fascikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784.)

Den biographischen Teil dieser Arbeit schließt eine nähere Betrachtung der zeitgenössischen Rezeption Karl Kohauts als Komponist und Lautenist ab. Doch offenbar beeindruckte Kohaut nicht nur durch seine musikalischen Fähigkeiten, sondern auch durch seine Persönlichkeit. Selbst Kaiser Joseph II. hatte engeren Kontakt mit ihm und schätzte ihn durchaus sehr. Das lässt sich in der Korrespondenz Josephs II. mit Maria Theresia während seiner Italienreise in den 1760er-Jahren nachlesen. Kohaut durfte ihn als sein persönlicher Sekretär begleiten, bekam jedoch unterwegs eine Augenentzündung, was Joseph II. große Sorgen bereitete: er schilderte den Verlauf der Krankheit ungewöhnlich detailliert und schickte den Erkrankten schließlich nach Wien zurück.⁵⁴

Kohauts musikalisches Können sagte Joseph II. ebenfalls zu. So beschrieb er die Musik von Kohaut als „assez jolie“⁵⁵ - in einem Brief an Maria Theresia bezüglich der Aufführung des *Applausus Mellincensis* im März 1764. Als Bezahlung und

54 „[...] Elle est ne vérité trop gracieuse d'approuver ma relation de Naples; je l'ai du dicter à la hâte. Cohaut, dont Elle me demande des nouvelles, ne m'est presque d'aucune utilité. Il a eu une fluxion à un oeil qui l'empêche de rien faire. Depuis Rome je ne l'ai pas vu trois fois; il est toujours au logis en ville et c'est au secrétaire Hombourg de mon frère que je l'ai dicté. Je compte le renvoyer au logis peut-être dans peu, et dès qu'il pourra soutenir le voyage, son oeil, à ce que l'on me dit, et heureusement que je sais faire tout moi-même et que je n'en ai par conséquent point besoin. [...]“ Alfred Ritter von Arneht (Hrsg.), *Maria Theresia und Joseph II. Ihre Correspondenz sammt Briefen Joseph's an seinen Bruder Leopold*, Wien: C. Gerold Sohn 1867, Bd. 1, CXVII, Joseph an Maria Theresia [Florence, 16 mai 1769], S. 270f.

„[...] Je renvoie demain Kohaut à Vienne avec une voiture fermée. Sin inflammation à l'oeil est mieux, mais pas bonne encore, et je craindrais beaucoup qu'elle n'augmente par la poussière. Je ne le charge point de lettre, puisqu'il va très-doucement, et qu'il ne sera pas en état de sortir. [...]“ Ebenda, CXVIII, Joseph an Maria Theresia [Florence, 22 mai 1769], S. 276.

55 Ebenda, V, Joseph an Maria Theresia [Melk, 13 mars 1764], S. 19f.

Ehrengeschenke erhielt Kohaut anlässlich der Aufführungen seiner beiden großen Vokalkompositionen *Applausus Mellincensis* und *Securitas Germaniae* in Stift Melk folgendes:

- Abt Urban Hauer bezahlte dem Komponisten 24 goldene Gulden = 31 fl. 20 kr.
- Franz I. und Maria Theresia überreichten Kohaut eine goldene Uhr
- Joseph II. überreichte jedem der sechs Sänger (Der *Applausus* verlangt 4, *Securitas* 5 Sänger – war Kohaut, der Komponist, der Sechste?) goldene Erinnerungsmünzen im Wert zu je 15 goldenen Gulden⁵⁶

Doch nicht nur als Sekretär von Kaunitz und, wie eben gezeigt, zeitweise auch Joseph II. machte Kohaut Karriere. Er war in der Musikwelt Wiens zu seiner Zeit außerordentlich berühmt und wird immer wieder im Zusammenhang mit bekannten Namen, wie Wagenseil, Starzer und Haydn genannt. So wurde er auch Charles Burney während seinem Wien-Aufenthalt als „ein großer Lautenist“ empfohlen.⁵⁷ Nochmals wörtlich zitiert aus der *Correspondance littéraire* von Grimm zitiert werden, der Kohaut ja selbst gehört hat:

„[...] Ce M. Kohaut [Joseph] a un frère aîné [Karl] qui est venu en France avec M. le comte de Kaunitzm, et qui est un homme sublime quand il touche le luth. Celui qui nous est resté joue aussi de cet instrument, mais froidement et sans enthousiasme : l'homme de génie est à Vienne.“ Auch Abbé Maximilan Stadler rühmt seine Fertigkeiten auf der Laute und unterstreicht gleichzeitig auch die Qualität seiner Kompositionen: „⁵⁸

Immer wieder wird in Erwähnungen und Beschreibungen seines Lautenspiels auf die Kunstfertigkeit und die Besonderheit seiner Musik („des choses charmantes“⁵⁹) Bezug genommen. So ist bei Abbé Maximilan Stadler beispielsweise zu lesen: „Seine Fantasien auf der Laute konnten auch die größten Meister nicht ohne innigster Rührung anhören.“⁶⁰ Und auch Marpurg unterstreicht in der kurzen Rezension des im Druck erschienenen *Divertimento Primo* (KK 33) die Qualität seiner Komposition: „Alle Welt beschreibt den Herrn Kohaut als einen der vortrefflichsten Lautenspieler unserer Zeit, der mit einer

56 Robert N. Freeman 1989, S. 261f.

57 Carl Burney's, *des Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Hamburg: Bode 1773, S. 241.

58 Friedrich Melchior Grimm 1829–1831, vol. IV, S. 150 [du 1^{er} janvier 1765], zit.n. Jana Franková 2016, S. 53.

59 Ebenda, vol. V, S. 445 [du 15 juin 1768], zit.n. Jana Franková 2016, S. 53.

60 Karl Wagner (Hrsg) 1978, S. 106.

besondern Fertigkeit auf deinem Instrumente, vielen Geschmack verbindet.“⁶¹
Zusammenfassend ist also festzustellen, dass es sich bei Karl Kohaut wohl um einen ausgezeichneten Musiker handelte, der sich vor allem mit der Laute einen Namen gemacht hatte, zudem von seinen Zeitgenossen als Komponist⁶² sehr geschätzt wurde.

61 Rezension des im Druck erschienenen Divertimento primo: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 2 (1761–1763), Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1760–1764, (21.11.1761), S. 177.

62 „Lautenist: Herr von Kohot, bey der Kais.Königl. Hof- und Staats-Kanzley Secretär, so sehr in Spielen als Componiren auf diesem Instrumente berühmt.“ Anonym, „Wien. Von dem dermaligen Etat der kaiserl. Königl. Hof- und Kammermusik, wie auch einigen andern hiesigen Virtuosen und Liebhabern einen kurzen, wiewohl zur Zeit noch unvollkommenen Abriß mitzutheilen, hat ein Freund der Musik auf Verlangen folgendes niederschreiben wollen“, in Johann Adam Hiller (Hrsg.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Jg. 1, Nr. 13 (23.09.1766), S. 99.

„Soll sein Instrument sehr gut spielen, so wie er auch für dasselbe schöne Compositionen bekannt gemacht hat.“ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanch für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig: Schwickert 1782, S. 111.

3 Instrument

Die Entwicklung der Laute brachte über die Jahrhunderte große Veränderungen des Instruments mit sich. Unmittelbar damit verbunden sind natürlich auch die musikalischen Formen und Stile der Kompositionen, wobei sich die Bauart des Instruments und die Auswirkungen auf den Klang unmittelbar bedingen. Die klangliche Idiomatik der Laute ist außerdem durch ihre Art der Niederschrift – der Tabulatur – bis in kleinste Details überliefert. Bei diesem Instrument stellt gerade der Klang, welcher durch die Epochen hindurch von den Komponisten und Lautenisten bis in die feinsten Nuancen untersucht wurde, eine große Faszination dar. Aus diesem Grund sei der Frage nach dem Typus der Laute, welche für Karl Kohauts Musik in Frage kommen könnte, an dieser Stelle ausführlicher nachgegangen.

3.1 Lautentypen im 18. Jahrhundert

Aus der 10-chörigen Renaissancelaute entstand Anfang des 17. Jahrhunderts durch die Hinzufügung eines sogenannten Diskantreiters⁶³ und mit der Veränderung der Stimmung (*accords nouveaux*) die 11-chörige Barocklaute (Abb. 3).



Abb. 3: 11-chörige Laute mit Diskantreiter, Privatsammlung, Schweiz

63 Weiterführende Informationen zu der Entwicklung von der 6-chörigen zur 11-chörigen Laute bei: <http://www.accordsnouveaux.ch/de/Instrumente/Lauten/Lautentypen.html>, Zugriff: 25.10.2016.

Die von Frankreich ausgehende Entwicklung schlägt sich vor allem in den zahlreichen unterschiedlichen Stimmungen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts nieder, welche zunehmend auch gravierende bautechnische Veränderungen (besonders im Bereich der Decke) bedingten. So wurde aus dem *viel ton* der Renaissancelaute (a' e' h g d A bzw. g' d' a f c G) der *nouvel accord ordinaire* (f' f' d' a f d A), die heute sogenannte d-Moll-Stimmung. Im Laufe dieser Entwicklung entstanden diverse andere Stimmungen, welche zusammenfassend als *accords nouveaux* bezeichnet werden.⁶⁴

Während die Laute in Frankreich allmählich von der Barockgitarre abgelöst wird, erfährt die 11-chörige Laute im deutschsprachigen Raum und den Gebieten der Habsburger Landen am Beginn des 18. Jahrhunderts eine weitere bauliche Veränderung. Die diatonische Abfolge der Basstöne wurde um zwei Chöre nach unten erweitert und so entstand die 13-chörige Barocklaute mit der Stimmung: f' d' a f d A G F E D C H A. Instrumentenbaulich wurde diese Neuerung durch einen sogenannten Bassreiter und eine Verlängerung des Steges umgesetzt (Abb. 4).



Abb. 4: 13-chörige Barocklaute mit Bassreiter, Privatsammlung, Schweiz

64 Goy, François-Pierre und Schlegel, Andreas, „Accords nouveaux – Eine Einführung“, in: *Accords nouveaux*, <http://www.accordsnouveaux.ch/de/accordsnouveaux/accordsnouveaux.html>, letzter Zugriff: 25.10.2016.

Eine zweite Variante entspricht der Idee der Theorbierung – eine Verlängerung des Halses. Dabei entstand aus dem nach hinten abgeknickten Wirbelkasten eine Erweiterung des Halses, welche aufgrund ihrer Gestalt Schwanenhals genannt wird (Abb. 5).⁶⁵



Abb. 5: 13-chörige Barocklaute mit Schwanenhals, Privatsammlung, Schweiz

3.2 Ikonographie

Nicht nur die erhaltenen historischen Lauten in Musiksammlungen geben Aufschluss über die Verwendung der Instrumente. Die Schwierigkeit bei den historischen Exemplaren liegt nämlich in der Erforschung ihrer tatsächlichen Herkunfts- und Umbau-Geschichte. Denn erst eine tatsächliche Zuschreibung zu einem Lautenbauer bzw. einer Werkstatt und ebenfalls Erfassung und Klärung sämtlicher Umbauten, die bei den allermeisten Instrumenten über die Jahrhunderte hinweg stattfanden, ermöglicht Rückschlüsse über Einsatz und Verwendung des Instrumentes in der Praxis. Dabei ist eine enge Zusammenarbeit von Musikern, Instrumentenbauern und Restauratoren unumgänglich, weil nur durch den gegenseitigen Austausch der Erfahrungen und Beobachtungen weiterführende Erkenntnisse erlangt werden können.

65 Andreas Schlegel, Joachim Lütke 2011, S. 304.

Weitere wichtige Hinweise können ikonographische Quellen geben - samt all der Vorsicht, die auch hier bei der Interpretation geboten ist. Zuallererst soll nun ein Blick auf das Portrait „Mr de Kohault, musicien autrichien“ von Louis Carrogis, genannt Carmontelle (1717–1806)⁶⁶, geworfen werden.



Abb. 6: *Mr de Kohault, musicien autrichien* (1764), Louis Carrogis dit Carmontelle, Musée de Condé, Chantilly (Car 426)

66 Über die vollständigste Sammlung der Carmontelle-Portraits siehe: Anatole-François Gruyer, *Chantilly. Les portraits de Carmontelle*, Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1902.

In der Beschreibung dieses Portraits bezieht sich Anatole-François Gruyer⁶⁷ auf Grimms *Correspondance litteraire*⁶⁸ und ordnet es Karl Kohaut zu. Jana Franková wiederum schlussfolgert, dass es wohl eindeutig Joseph Kohaut sei, da dieser aufgrund seiner Karriere als Komponist eine bekannte Persönlichkeit im Pariser Kulturleben war.⁶⁹ Die tatsächliche Identität des auf dem Bild dargestellten Musikers ist an dieser Stelle jedoch nicht Inhalt der Diskussion. Vielmehr ist von Interesse, ob sich aus dieser Darstellung tatsächlich Rückschlüsse auf das Instrument ziehen lassen, wie es Joël Dugot in seiner Studie⁷⁰ versucht hat. Dabei muss zu Beginn die grundsätzliche Frage gestellt werden, ob die Abbildung des Instrumentes tatsächlich als naturalistisch, das heißt die Wirklichkeit detailgetreu wiedergebend, gelten kann. Was in jedem Fall auffällig ist, sind die sehr verzerrten Proportionen des Instrumentes selbst und im Verhältnis zu der Position, in der es gehalten wird. Der Korpus ist sehr lang gezogen und die Anordnung von drei Rosetten war nur bei Theorben üblich. Doch vergleichen wir an dieser Stelle diese Darstellung der Laute mit zwei weiteren des gleichen Instrumentes von Carmontelle.

67 Anatole-François Gruyer 1902, S. 322.

68 Siehe Friedrich Melchior Grimm 1829–1831, vol. IV, S. 150 [du 1^{er} janvier 1765], zit.n. Ebenda.

69 Jana Franková 2016, S. 7.

70 Joël Dugot, „Parcours, détours et pièges“, in: *Imago musicae IV* (1987), S. 239–254.



Abb. 7: *Mr et Mlle de Croimare* (1766),
Louis Carrogis dit Carmontelle,
Musée de Condé, Chantilly (Car 143)



Abb. 8: *Mr le Dran* (1760),
Louis Carrogis dit Carmontelle,
Musée de Condé, Chantilly (Car 428)

Anhand dieser beiden Beispiele lassen sich nun folgende Beobachtungen machen. Die Instrumentendarstellung kann eher als schematisch, denn als naturalistisch bezeichnet werden, da beispielsweise wiederum die Proportionen der Laute, welche Mademoiselle de Croimare in Händen hält, seltsam anmuten und desweiteren wiederum eine Knickhalslaute abgebildet ist, welche eigentümlicherweise drei (dieses Mal anders angeordnet) Rosetten aufweist. Das Portrait von Monsieur le Dran zeigt hingegen möglicherweise ein Schwanenhalsinstrument, welches jedenfalls einen ausgesprochen flachen Korpus aufweist. Aus der Gegenüberstellung dieser Bilder wird klar, dass die ungenaue Darstellung und teilweise eher skizzenhafte Andeutung der Instrumente keine klaren Informationen über die tatsächliche Spielpraxis ablesen lassen.

Zum Vergleich folgen zwei Abbildungen, welche inhaltlich genaue Darstellungen der Instrumente zeigen und daher Rückschlüsse auf die Verwendung um die Mitte des 18. Jahrhunderts zulassen.



Abb. 9: *Allegorie des Hörens*, um 1750–1780, Anna Rosina (geb. von Lisiewska) 1713–1783, 2008 restituiert und den Erben von Sigmund Wassermann übergeben.

Dieses Gemälde der deutschen Portraitistin Anna Rosina de Gasc (geb. von Lisiewska), welche als Hofmalerin reüssierte, zeigt ausgerechnet eine 13-chörige Schwanenhals-Barocklaute als Versinnbildlichung des Zuhörens – so als wolle der Knabe im Hintergrund daran erinnern, dass einer Laute wache Aufmerksamkeit entgegengebracht werden müsse, um all die klanglichen Nuancen wahrnehmen zu können. Bemerkenswert ist hierbei die äußerst exakte Darstellung des Instruments, wobei sogar die Art der Besaitung genau wiedergegeben ist (erkennbar an den unterschiedlichen Farben des Materials). Gut erkennbar ist auch die Konstruktion des Schwanenhalses, welcher in dieser Ausführung die Wirbel für den 9. bis zum 13. Chor in einem weiteren angefügten Wirbelkasten enthält. Auch der proportional zum Instrument sehr weit in den Bassbereich führende Steg, sehr häufig bei den 13-chörigen Instrumenten, ist gut zu erkennen. Dieses Gemälde kann wohl also als ein Beispiel des um die Mitte des 18. Jahrhunderts an den Höfen des deutschsprachigen Raumes in Mode gekommenen Typus der 13-chörigen Schwanenhals-Barocklaute gelten.

Ein früher datierbares Portrait zeigt den Lautenisten Adam Falckenhagen (1697–1754), welcher am Bayreuther Hof angestellt war.



Abb. 10: Adam Falckenhagen (1697–1754), ca. 1737–1739, Stich von Johann Wilhelm Stör (1705–1760), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (Inventar-Nr. A 6327)

Auf diesem Stich ist wiederum eine 13-chörige Schwanenhals-Barocklaute abgebildet. Natürlich sind die Darstellungen von „hauptberuflichen“ Lautenisten in diesem Zusammenhang am interessantesten, aber wie an dem Carmontelle-Portrait von *Mr de Kohault* festzustellen war, müssen Darstellungen immer kritisch auf den Kontext ihrer Entstehung hin betrachtet werden. In diesem Falle kann doch eher von einer detailgetreuen Wiedergabe ausgegangen werden. Unser Interesse gilt hier der Besaitung: es lassen sich zwar alle Wirbel für eine doppelchörige Bespannung⁷¹ zählen, jedoch die Bespannung ist mit Einzelsaiten vorgenommen. Gut erkennbar sind die Konstruktion des Schwanenhalses und der in den Bassbereich gezogene Steg.

71 Bei dieser Bespannung sind alle Chöre bis auf die obersten zwei (f' und d') doppelsaitig bezogen. Diese Besaitung sieht man gut auf Abb. 9.

3.3 *Karl Kohauts Laute*

Nach diesen grundsätzlichen Betrachtungen zu den im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Lautentypen und Beispielen aus ikonographischen Darstellungen soll nun die Frage nach dem Instrument Karl Kohauts diskutiert werden. Dabei möge ein Zitat aus Ernst Gottlieb Barons *Untersuchung des Instruments der Lauten* einen ersten Hinweis geben:

„Derowegen diejenigen Lauten wenig oder gar nichts taugen, welche gleichsam im untern Theil des Corporis wie ein Sack gar zu tieff seyn, und kleine Sterne oder Resonanz-Löcher haben; wo aber die Lauten flach gearbeitet, und grosse Resonanz-Löcher haben, ist die Ursach, daß der Thon wacker stark und in die Ferne oder Weite gehe.“⁷²

Baron beschreibt also eine gut projizierende Laute als ein Instrument mit einem flachen Korpus und einer großen Rosette.⁷³ Auch tragen eine hohe Anzahl an Spänen (welche die Muschel versteifen, was den Klang rasch wieder zurückwirft) und eine große Schalldecke zur Verstärkung dieses Effektes bei. Eine solche Decke bedingt wiederum eine eher große Mensur, also Längen der gegriffenen Chöre von um die 72 bis zu 80 cm. Als ein weiteres Indiz spricht für einen langen Hals (also ein Griffbrett, das nicht mit dem 7. Bund schon in die Decke mündet), dass speziell Karl Kohaut ein Spiel bis zum 13. Bund (Tabulaturbuchstabe *o*) notiert. Außerdem lässt sich an den Tabaturen feststellen, dass der Komponist niemals große Überstreckungen der Hand verlangt und so durchwegs eine kompakte und runde Handhaltung ermöglicht. Dies erlaubt ein bequemes Spiel selbst auf großen Mensuren.

Um anhand der Tabulatur Aufschlüsse über den Bautypus des Instrumentes zu bekommen – wie weiter oben beschrieben wurde die Extension im Bassbereich entweder durch einen Bassreiter oder eine Schwanenhalskonstruktion realisiert –, ist eine genaue Analyse der Basslinien einer Kompositionen notwendig. Ein eindeutiges Indiz für eine Knickhalslaute (also mit Bassreiter) ist eine abgegriffene Note des 9. Chores. Dieser Chor kann bei einer Schwanenhalskonstruktion nicht mehr abgegriffen werden, da die Saiten ab diesem Chor in einen zweiten Wirbelkasten führen. Auffallend ist, dass in Karl Kohauts

72 Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg: Johann Friedrich Rüdiger 1727, S. 90.

73 Solch eine außergewöhnlich große Rosette ist auf Abb. 10 zu erkennen.

Kompositionen die Basssaiten bis zum 8. Chor abgegriffen werden.⁷⁴ Diese Tatsache würde die Verwendung eines Schwanenhalsinstrumentes belegen. Ein Besonderheit Kohauts ist sein extremes Lagenspiel, das bis an die Grenze der überhaupt noch spielbaren Töne auf der Barocklaute geht, bis in den Bereich des 6. und 7. Chores ausgedehnt. So kann man ein Abgreifen des 3. und 4. Bundes (Tabulaturbuchstaben *e* und *f*) regelmäßig feststellen⁷⁵. Doch selbst absolut außergewöhnliche Lagen, wie der 6. bis 9. Bund (Tabulaturbuchstaben *g*, *h*, *i*, *k*), kommen bei Kohaut immer wieder auf dem 6. Chor vor. Sogar auf dem 7. Chor verlangt er noch ein Abgreifen auf dem 8. Bund (Tabulaturbuchstabe *i*).

Diese speziellen Merkmale werfen eine weitere spielpraktische Fragestellung auf, nämlich die Frage nach der Besaitung. Wenn mit doppelchöriger Bespannung gespielt wird, ist ein so ausgedehntes Lagenspiel auf den Basssaiten (ab dem 6. Chor klingen Bass- und Oktavsaiten zusammen) nicht mehr möglich, da sich die Schwingungsamplituden der Saiten gegenseitig stören und es daher zu unerwünschten Nebengeräuschen kommt. Und da Kohaut selbst die höchsten Register bis in den 7. Chor verlangt, ist ein doppelchörig bespanntes Instrument kaum vorstellbar. Als Beleg für die Einzelbesaitung auf einem ursprünglich für Doppelchörigkeit ausgelegten Instrument könnte eventuell auch das Portrait des Bayreuther Hoflautenisten Adam Falckenhagen (Abb. 10) dienen. Denn die benötigte Anzahl an Wirbeln ist vorhanden und detailliert dargestellt und trotzdem ist die Laute mit nur jeweils einer Saite pro Chor bespannt. Ein weiteres Argument für eine Einzelbesaitung liefern uns die Erfahrungen⁷⁶ aus der Aufführungspraxis: bei der Realisierung der zahlreichen kammermusikalischen Werke für Laute und Streicher muss die Laute einen Klang produzieren können, der ohne weiteres mit dem Ensemble kompatibel ist. Das bedeutet, dass das dafür eingesetzte Instrument laut, klar zeichnend klingen und stark projizieren muss. Ansonsten müssten alle anderen Stimmen ausschließlich im *piano*-Bereich agieren, was nicht zufriedenstellend sein kann.

74 Ein Griff am ersten Bund des 8. Chores wird in den Concerti in F-Dur (KK 13) und in B-Dur (KK 14), als auch im Divertimento Primo (KK 33) verlangt.

75 Wie zum Beispiel in den Concerti in E-Dur (KK 12) und F-Dur (KK 13).

76 Diese Anregung erhielt ich dankenswerterweise von Hubert Hoffmann.

Zusammenfassend könnte man sich als sogenannte „Kohaut-Laute“ folgendes Instrument vorstellen: eine 13-chörige Schwanenhals-Barocklaute mit einem großen aber flachen Korpus mit einer großen Anzahl an Spänen, einer, wie von Baron angesprochenen, großen Rosette, einem langen Hals und einer entsprechend großen Mensur. Darüber hinaus werden 13 Bünde (also bis zum Tabulaturbuchstaben *o*) verlangt. Und schließlich ist eine Einzelbesaitung die wohl zutreffendere Lösung. Klaus Martius weist außerdem auf die Weiterentwicklung der Wirbelkasten-Konstruktion bei den Schwanenhals-Instrumenten hin, bei der der Wirbelkasten der verlängerten Bässe noch einmal geteilt wird. Dies bringt eine deutliche klangliche Verbesserung mit sich, da der Unterschied, zwischen den Saiten auf dem Griffbrett und denen in der Extension abgemildert wird⁷⁷ (Abb. 11).



Abb. 11: 13-chörige Schwanenhals-Laute mit doppeltem Wirbelkasten, Privatsammlung, Schweiz

77 „[...] a further development of the usual German theorboed extension, in that it divides the upper pegbox into two elements. Its sonorous advantage is obvious, since it minimizes the often quite pronounced transition between *petit jeux* and *grand jeux* with an intermediate set of basses.“ Klaus Martius, „Sebastian Schelle and the Swan-Necked Lute“, in: *Journal of the Lute Society of America XXXV* (2002), S. 48.

Ein solches Instrument wäre beispielsweise die 13-chörige Barocklaute mit doppeltem Schwanenhals von Johannes Jauck, Graz 1738, welche sich im Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest (Inv.-Nr. 1951.45) befindet.⁷⁸ Ein weiteres Instrument aus dieser Werkstatt verwahrt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Inventarisierungsnummer 61.⁷⁹ Mit einem Zitat aus einem Brief des Nürnberger Lautenisten J.D. Gneisel von 1723 soll abschließend noch einmal die Bedeutung des passenden Instrumentes für eine befriedigende Ausführung der Kammermusik mit Laute des 18. Jahrhunderts unterstrichen werden:

„Und nachdeme das Glück gehabt, eine admirable Laux Maler Lauthe zu überkommen, so habe ich solche à la modern zurichten und auf 13. Chöre aptiren lassen, welches auch so wohl reussirt, daß ich damit mich unter eine Copagn von 4 biß 5 Personen klecklich wagen, und nicht fürchten dorff, überschrien zu werden.“⁸⁰

78 Siehe Abbildung in Andreas Schlegel, Joachim Lüdtke 2011, S. 207.

79 Eusebius Mandyczewski, *Geschichte der K.K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zusatz-Band Sammlungen und Statuten*, Wien: Holzhausen 1912, S. 161.

80 Universität Göttingen, Uffenbach-Archiv Nr. 632, Brief vom 5. Dezember 1723, zit.n. Klaus Martius 2002, S. 41.

4 Kompositionen für Laute

4.1 Überblick über Werk und Quellenlage

Nach Jana Franková umfasst das uns bis dato bekannte Werk Karl Kohauts vierzig Kompositionen.⁸¹ Dabei ist durchaus eine Vielfalt an unterschiedlichen Gattungen und Besetzungen festzustellen. So ist also beispielsweise anzumerken, dass, obwohl Karl Kohaut den Musikhistorikern vor allem als bedeutender Lautenvirtuose seiner Zeit bekannt geblieben ist, er ein durchaus beachtliches Kompendium an Kompositionen für Streicher hinterlassen hat.

Aus dem Vokalwerk Karl Kohauts sind, neben einigen Messen, insbesondere die zwei Huldigungskantaten⁸² hervorzuheben, welche anlässlich der Krönungsreise Joseph II. nach Frankfurt entstanden.

Bezogen auf das Gesamtwerk Karl Kohauts fällt auf, dass die Anzahl der Kompositionen keine große ist, doch Ernst Ludwig Gerber in seinem *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* zählt weitere Kompositionen⁸³ – vor allem für Laute – auf. Von den von Gerber genannten 12 Lautensolos ist bisher nur eines bekannt (Kapitel 4.2.4). Nichtsdestotrotz schien er als Komponist durchaus Ansehen genossen zu haben, denn zumindest sein *Divertimento Primo in B-Dur für obligate Laute und Streicher* (KK 33) ist im Druck erschienen. Und wohl auch dem Kompositionsauftrag der beiden *Applausii* dürfte die Wertschätzung seiner kompositorischen Fähigkeiten vorausgegangen sein.

81 Thematisches Werkverzeichnis Karl Kohaut in Jana Franková 2016.

82 „Applausus Mellincensis“ (KK 1) und „Securitas Germaniae“ (KK 2), bei Franková mit „Applausus Mellincensis I“ und „Applausus Mellincensis II“ bezeichnet: Ebenda.

83 „[...] In Mspt. sind hingegen um diese Zeit von seiner Arbeit bekannt geworden: 1 Lautenconcert, 12 Lautentrios, 12 Lautensolos, und 6 Violintrios.“ „von Kohaut oder Kohot (Karl)“, in: Ernst Ludwig Gerber 1790, Sp. 745–746.

Kohauts Gesamtschaffen⁸⁴ lässt sich folgendermaßen gruppieren:

Instrumentalmusik	Vokalmusik
<p>Concerti:</p> <p>1 Concertino für Streicher, Oboen und Hörner</p> <p>4 Lautenkonzerter</p>	<p>Geistliche Musik:</p> <p>4 Messen</p> <p>3 geistliche Vokalwerke mit Instrumentalbegleitung</p>
<p>Sinfonien / Partiten:</p> <p>18 Sinfonien / Partiten (unterschiedliche Besetzungen)</p>	<p>Weltliche Musik:</p> <p>Applausus Mellincensis I + II</p>
<p>Kammermusik mit obligater Laute:</p> <p>1 Divertimento (Druck), 6 Trietti</p>	
<p>1 Divertimento für Cembalo solo</p>	

Betrachtet man die Gewichtung der einzelnen Gattungen, lässt sich klar erkennen, dass die Instrumentalmusik eine größere Rolle gespielt hat. Umso erstaunlicher ist wohl der Kompositionsauftrag für die beiden großen Vokalwerke für das Stift Melk. Desweiteren lässt sich feststellen, dass das Streicherwerk hauptsächlich in österreichischen und tschechischen Quellen überliefert ist. Eine Ausnahme bildet dabei die Sinfonie in f-Moll Sinfonie (KK 20),⁸⁵ die in den 1760er-Jahren im Rahmen einer wöchentlich erscheinenden französischen Reihe unter dem Titel *Symphonies périodiques* von La Chevardière herausgegeben wurde.⁸⁶ Außerdem findet sich dieses Werk in deutschen, französischen, österreichischen und britischen Handschriften wieder.

84 Diese Darstellung umfasst nur die Werke, welche Jana Franková im Thematischen Werk-verzeichnis Karl Kohauts auflistet.

85 Thematisches Werkverzeichnis Karl Kohaut in Jana Franková 2016.

86 In dieser Reihe wurden Symphonien vor allem von deutschen und österreichischen Komponisten herausgegeben. Wie Georg Christoph Wagenseil profitierte so auch Karl Kohaut während seines Pariser Aufenthalts von den Beziehungen des Grafen Kaunitz zu den Verlegern der französischen Hauptstadt. Siehe Jana Franková 2016, S. 54.

Die zweitgrößte Werkgruppe bildet die Instrumentalmusik mit Laute. Dabei lassen sich folgende Gattungen unterscheiden:

- Concerti: Laute als Soloinstrument, zwei Violinen, (Viola), Violoncello
- Divertimento: obligate Laute, zwei Violinen und Violoncello
- Trios: obligate Laute, Violine/Viola, Violoncello

Es ist mehrfach belegt, dass Karl Kohaut außerdem auch für die Laute als Soloinstrument komponiert hat.⁸⁷ Allerdings scheinen diese Kompositionen bis dato noch nicht aufgefunden worden beziehungsweise nicht eindeutig zuschreibbar zu sein. Dafür sind zweierlei Gründe zu nennen: Einerseits gibt es nach wie vor viele noch zu „entdeckende“ und zu erforschende Manuskripte mit Lautentabulaturen, welche oft auch aus Unkenntnis der Notationsweise nicht als solche erkannt werden. Andererseits sind erst durch die intensive Konkordanzforschung und Studien der Idiomatik und des Stiles klare und wissenschaftlich eindeutige Zuschreibungen möglich. Große Teile der Manuskripte sind Musiksammlungen, die nicht aus systematisch-konservierenden Gesichtspunkten heraus angelegt wurden und daher oft Komponistennamen gänzlich fehlen, abgekürzt oder fälschlich angegeben werden. Aus diesem Grund richtet sich diese Arbeit nach dem thematischen Werkverzeichnis von Jana Franková, welches präzise und kritisch wissenschaftlich aufgearbeitet ist. Bei Karl Kohaut kommt außerdem noch hinzu, dass einige Verwirrungen bei der Zuordnung der Werke durch die teils fälschlich tradierten Informationen entstanden sind. Denn auch Karls Bruder, Joseph Kohaut, war Komponist und Lautenist. Daher war für Franková in ihrer Arbeit die Zuschreibung „Kohaut“ noch nicht eindeutig genug.

87 “Kohaut – 2 Solos für Laute, 1 Duett für zwei Lauten” *Grosse Musikalien-Auction. Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1836, zit. n. Christian Meyer, „Les manuscripts de luth du fonds Fétis (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Mss II 4086–4089)“, in: *Revue belge de Musicologie* Vol. 50 (1996), S. 214; „von Kohaut oder Kohot (Karl)“, in: Ernst Ludwig Gerber 1790, Sp. 745–746.

Im folgenden werden die Quellen, welche für diese Arbeit von Relevanz sind, aufgelistet und kurz beschrieben. Die Tabelle 1 ermöglicht einen Überblick über die Aufteilung der Kompositionen Kohauts auf die Manuskripte.

Die Sammelhandschrift der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III ist eine der drei wichtigen Quellen für die Kammermusik von Karl Kohaut. Sie bildet das Repertoire für die Laute des Bayreuther Hofes unter der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth ab. Wahrscheinlich in einem relativ kurzen Zeitraum in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden,⁸⁸ enthält die Handschrift Solo- und Kammermusik für Laute. Neben Kompositionen der Hoflautenisten Adam Falckenhagen, Bernhard Joachim Hagen und Paul Charl Durant [siehe Kapitel 2.2], finden sich in der Sammlung auch Werke von anderen bei Hofe angestellten Musikern wie Kleinknecht, Pfeiffer, sowie Anton Wilhelm Sollnitz, Johann Balthasar Kehl, und dem adelige Amateur Baron Karl Siegmund von Seckendorff. Deren Werke wurden entweder für die Laute direkt komponiert oder arrangiert.

„Von Auswärts kamen Werke von Lautenisten wie Kohaut, Kühnel, Lauffensteiner, sowie von Nicht-Lautenisten wie Toeschi, Ruge, Haydn und den Engländern Arne, Boyce und Dunn. Mit Haydn, Kohaut und Lauffensteiner ist der süddeutsche/österreichische Raum vertreten, Toeschi und Stamitz (=Steinmetz) stehen für Mannheim, woher ja auch Durant nach Bayreuth kam, während Ruge in Paris lebte.“⁸⁹

Die Handschrift B-Br Ms. II 4086 ist das erste von vier Manuskripten des Fond Fétis der Bibliothèque Royale Albert I^{er} in Brüssel. Diese kamen 1836 bei einer Versteigerung des Verlages Breitkopf⁹⁰ in den Besitz von François-Joseph Fétis, dem Autor der *Biographie universelle des musiciens*.⁹¹ Im Manuskript II 4086 sind neben den Trios von Kohaut, auch sein im Druck erschienenenes Divertimento, sowie Solo- und Kammermusik von Paul Charl Durant enthalten.

Die beiden Handschriften D-B Mus. ms. 11833 und 11834 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz beinhalten ausschließlich Werke von Karl Kohaut. Erstgenanntes Manuskript ist eine Abschrift der Divertimento aus dem 19. Jahrhundert.⁹² D-B 11834

88 Joachim Domning 2009, S. 31f.

89 Ebenda, S. 10.

90 Christian Meyer 1996, S. 199.

91 François-Joseph Fétis 1835–1844¹, 8 Bd.

92 Christian Meyer, *Sources manuscrites en tablature. Luth et Theorbe (c.1500–c.1800)*. *Catalogue*

wurde nach Christian Meyer um 1770 verfasst und enthält fünf Concerti von Karl Kohaut.⁹³

Ein Exemplar des 1761 im Druck erschienen Divertimento in B-Dur, verlegt durch Johannes Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig, findet sich in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig unter der Signatur D-LEm ms. III.10.51a.

Werk	B-Br Ms. II 4086	D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III	D-B Mus. ms.11833	D-B Mus. ms. 11834	D-LEm ms. III.10.51a
Concerto in D (KK 11)				×	
Concerto in E (KK 12)				×	
Concerto in F (KK 13)		×		×	
Concerto in B (KK 14)				×	
Concerto in F (Ap 8)		×			
Concerto in A (Ap 9)		×			
Concerto in B (Ap a6)				×	
Divertimento in B (KK 33)	×	×	×		×
Trio in D-Dur (KK 34)	×	×			
Trietto in Es (KK 35)	×				
Trietto in F (KK 36)	×				
Trietto in F (KK 37)	×				
Trietto in A (KK 38)	×				
Trio in B (KK 39)	×				
Sonata in D (Ap 23)		×			

Tabelle 1: Überblick über Werk und Quellen

descriptif. Volume II: Bundesrepublik Deutschland, Baden-Baden und Bouxwiller: Éditions Valentin Koerner 1994, S. 23.

93 Ebenda, S. 24f.

4.2 *Idiomatik und Spieltechnik in Kohauts Partien für die Laute*

Den Hauptteil dieser Arbeit soll hier ein Zitat von Raphael Georg Kieseewetter einleiten, welcher über die Gestaltung der Lautenkompositionen Mitte des 18. Jahrhunderts folgendes schrieb:

„Bey weitem doch vorzüglicher sind die mir vorgewiesenen Compositionen aus der letzten Zeit, d. i. aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts: Die Bässe, welche die Haupt-Force des Instrumentes ausmachen, sind in diesen trefflich benützt; die Harmonie rein, und von natürlich fließender Folge; übrigens besteht das Spiel meistens nur in gebrochenen Accorden (Arpeggio) oder in sehr einfach melodischen Figuren in der Oberstimme, welche dann gewöhnlich nur vom Basse begleitet ist: die Harmoniefülle, deren das Instrument mächtig ist, scheint mir zu wenig benützt, und in dieser Hinsicht die Alten reicher zu seyn.“⁹⁴

Es wird aus den folgenden Analysen ersichtlich werden, dass Kieseewetter einige wesentliche Merkmale dieser Werke, welcher in der Zeit der frühen Wiener Klassik entstanden sind, klar und treffend beschrieben hat. Grundlage dieser Arbeit sind die Tabulaturen für die Laute, deren Details sich nicht in Transkriptionen wiedergeben lassen. Bei der Analyse dieser liegt der Fokus ausschließlich auf den spieltechnischen Anforderungen und der Darstellung bzw. dem Einsatz der Idiomatik des Zupfinstrumentes (wie z.B. der Ornamentik). Dabei werden Merkmale versucht herauszuarbeiten, welche Karl Kohauts Kompositionen von anderen Werken für Laute aus der Mitte des 18. Jahrhunderts unterscheiden.

Gegliedert werden die folgenden Abschnitte nach Werkgruppen, wobei an erster Stelle die Kompositionen in Betracht gezogen werden, welche Franková in ihrem Verzeichnis eindeutig zugeordnet hat. In einem weiteren Schritt werden dann auch die Werke, welche sehr wahrscheinlich ebenfalls von Karl Kohaut stammen, analysiert und mit den Erkenntnissen aus dem ersten Arbeitsschritt verglichen. Schlussendlich wird auch das Manuskript A-Egger⁹⁵ in diesen Abschnitt integriert, welches bei Franková bisher keine Rolle gespielt hat.

94 Raphael Georg Kieseewetter, „Die Tabulaturen der älteren Praktiker“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1831, Sp. 142.

95 In diesem sind ausschließlich die Lautenpartien – in Tabulatur notiert – enthalten.

4.2.1 Concerti

Die *Concerti per il Liuto concertato, due violini, (viola) e violoncello del Signore Carlo Kohaut* folgen der Tradition des Ritornell-Typus von Giuseppe Torelli und Antonio Vivaldi. In ihrer Anlage bestehen sie durchwegs aus der Satzfolge schnell - langsam – schnell, wobei den letzten Teil immer ein Menuett darstellt (siehe Tabelle 2).

Werk Tonart	Satz	Besetzung
Concerto in D-Dur (KK 11)		lt solo, vl 1+2, vlc
<i>D-Dur</i>	Allegro	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>G-Dur</i>	Andante molto	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>D-Dur</i>	Tempo di Minuetto	lt solo, vl 1+2, vlc
Concerto in E-Dur (KK 12)		lt solo, vl 1+2, vla, vlc
<i>E-Dur</i>	Allegro ma non molto	lt solo, vl 1+2, vla, vlc
<i>Cis-Dur</i>	Larghetto	lt solo, vl 1+2, vla, vlc
<i>E-Dur</i>	Allegro	lt solo, vl 1+2, vla, vlc
Concerto in F-Dur (KK 13)		lt solo, vl 1+2, vlc
<i>F-Dur</i>	Allegro	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>d-Moll</i>	Adagio	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>F-Dur</i>	Tempo di Minuetto	lt solo, vl 1+2, vlc
Concerto in B-Dur (KK 14)		lt solo, vl 1+2, vlc
<i>B-Dur</i>	Allegretto	lt solo, vl 1, vl 2, vlc
<i>Es-Dur</i>	Largo e dolce	lt solo, vl 1 con sord., vl 2, vlc
<i>B-Dur</i>	Tempo di Minuet	lt solo, vl 1+2, vlc
Concerto in F-Dur (Ap 8)		lt solo, vl 1+2, vlc
<i>F-Dur</i>	Allegro moderato	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>d-Moll</i>	Andante molto	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>F-Dur</i>	Tempo di Menuet	lt solo, vl 1+2, vlc
Concerto in A-Dur (Ap 9)		lt solo, vl 1+2, vlc
<i>A-Dur</i>	Arioso. Adagio	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>A-Dur</i>	Allegretto	lt solo, vl 1+2, vlc
<i>A-Dur</i>	Presto	lt solo, vl 1+2, vlc
Concerto in B-Dur (Ap a6)		lt solo, vl 1+2, vla, vlc
<i>B-Dur</i>	Allegro ma non troppo	lt solo, vl 1+2, vla, vlc
<i>g-Moll</i>	Andante a la Polonoise	lt solo, vl 1+2, vla, vlc
<i>B-Dur</i>	Allegretto	lt solo, vl 1+2, vla, vlc
Divertimento in B-Dur (KK 33)		lt obl., vl 1+2, basso
<i>B-Dur</i>	Molto Andante	lt obl., vl 1+2 con sord.,basso
<i>B-Dur</i>	Allegretto	lt obl., vl 1+2, basso
<i>B-Dur – g-Moll</i>	Minuetto - Trio	lt obl., vl 1+2, basso
<i>B-Dur</i>	Presto	lt obl., vl 1+2, basso

Tabelle 2: Übersicht über die Werkgruppe der Concerti und dem Divertimento

Concerto in D-Dur (KK 11)

Das *Allegro* zeichnet sich durch einer sehr klar geführte Lautenstimme aus. Einzig in den tutti-Passagen kommen vereinzelte dreistimmige Akkorde vor. Auch ist generell zu bemerken, dass der Basston und die Oberstimme, welche ausschließlich einstimmig ist, oftmals nicht gleichzeitig erklingen. Dies ermöglicht eine noch klarere Zeichnung der Bassführung – hier kommt im ersten Teil auch der 13. Chor zum Einsatz – und Trennung von der Melodiestimme, welche sich dann in den hohen Lagen des Instruments entspinnt. In den Soloparts spielen arpeggierte Akkorde eine große Rolle, wobei diese immer in geraden Sechzehnteln ablaufen. Überleitungen zwischen den tutti- und solo-Passagen werden vereinzelt mit einer stufenweise absteigenden Basslinie ausgeführt. Das klangliche Spiel mit den unterschiedlichen Registern auf der Laute, welches auch durch den starken Kontrast von tiefem Basston und sehr hoher Melodiestimme unterstrichen wird, erstreckt sich bis auf den 4. bis 6. Chor. Auch ist das Mittelregister immer wieder Träger der Melodie, wie beispielsweise im Einsatz auf der Dominanten (A-Dur) am Beginn des zweiten Teils. Prinzipiell werden die Verzierungen sehr genau angegeben, wobei es sich um Triller, Bindungen und Abzüge handelt. Eine weitere Feinheit in der Melodieführung ist an dem Einsatz der Abzüge zu bemerken: Die Dissonanz wird gleichzeitig mit dem Basston angeschlagen und durch einen Abzug erst danach aufgelöst.⁹⁶

Im *Andante molto* überrascht die Laute mit einem rein solistischen Beginn, welcher mit einer Achtelnote als Auftakt beginnt und dann auf dem ersten Schlag die als rhythmische Figur dominierende Sechzehntel-Triole vorstellt. Der alleinige Einstieg der Laute ermöglicht die volle Entfaltung der speziellen klanglichen Wirkung der Töne auf dem 5. Bund des 3. Chores (Tabulaturbuchstabe *f*). Die Sechzehntel-Triolen der Laute laufen fast das gesamte Stück über durch, wobei sich jeweils nur am Phrasenende der Rhythmus ändert und hier öfters ein sich über zwei Achtel erstreckender Triller die Kadenz unterstreicht. Weiters ist zu bemerken, dass die Basstöne sehr regelmäßig im Achtel-Rhythmus durchlaufen, und nur an besonderen Stellen aussetzen, was den klanglichen Effekt unterstreicht. Außerdem findet sich gegen Satzende wiederum eine Passage, in der die Melodie im tiefen Mittelregister (vom 3. bis zum 5. Chor) liegt. In den tutti-Passagen übernimmt die Laute eine Basso Continuo-Funktion mit klaren und einfachen zwei- bis

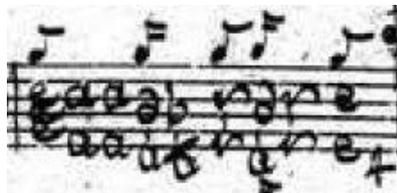
96 Vielen Dank an Tim Crawford, welcher mir diese Beobachtung mitteilte.

(ausnahmsweise und nur bei größeren Schlüssen) vierstimmigen Akkorden.

Das *Tempo di Minuetto* fängt in der Lautenstimme zunächst mit einem vierstimmigen Akkord, welcher die begleitende Funktion der Laute zu Beginn einleitet. Hier gibt es sogar einige Pausentakte für das sonst im Mittelpunkt stehende Instrument. Es soll an dieser Stelle unterstrichen werden, dass Kohaut nicht nur die klanglichen Effekte der Laute gekonnt einzusetzen weiß, sondern auch mit den Farben des ganzen Ensembles sehr feinfühlig umgeht und sich so die Balance zwischen den Instrumenten fast von alleine ergibt. Mitnichten haben die Streicher also nur begleitende Funktion, sondern werden durchaus mit Aufmerksamkeit in der Komposition bedacht. Ein wichtiges Element in den solo-Passagen spielen hier wiederum die Akkordzerlegungen, wobei hier Griffe verlangt werden, welche bis auf den 6. Bund des 6. Chores (Tabulaturbuchstabe g) hinauf gehen. Desweiteren spielen immer wieder diatonische Basslinien als Übergänge eine Rolle. Ein melodisches Element, das Kohaut hier sehr deutlich und abgesetzt verwendet, sind aufsteigende Terzketten, welche meistens im Mittelregister (3. bis 5. Chor) erklingen. Schließlich soll eine Verzierung besonders erwähnt werden (Sie begegnet uns schon an einer Stelle im *Andante molto*.): Und zwar handelt es sich hier um eine Vorhalt-Note, welche sich nur durch eine Bindung (Aufschlag) auflöst. Der Basston erklingt meist zugleich mit dem Aufschlag. Es ist schwierig dies laut und deutlich genug auf der Laute darzustellen und zeugt von Raffinesse und hohem technischen Anspruch des Komponisten. Desweiteren zeigen solche Details die profunde Kenntnis der spieltechnischen Möglichkeiten des Instrumentes. Auch die zuvor schon erwähnten Abzüge, welche zeitgleich mit dem Basston gespielt werden und meist auf eine betonte Taktzeit fallen, kommen oft vor in diesem Satz.

Concerto in E-Dur (KK 12)

Dieses ausgesprochen virtuose und große Concerto beginnt mit einem *Allegro ma non molto*. In den tutti-Abschnitten hat die Laute durchwegs begleitende Funktion mit mindestens drei-, meist aber vierstimmigen vollgriffigen Akkorden. In den solo-Passagen lässt Kohaut keine raffinierten Verzierungen, keine rhythmischen Varianten, kein noch so extremes Langespiel aus, um die Bandbreite der Virtuosität auf diesem Instrument zu zeigen. Sehr häufig setzt der Komponist hier den langgezogenen Triller (x) über einer Bassbewegung ein. Im ersten solo-Abschnitt dominieren die triolischen Sechzehntelketten, welche rasante Lagenwechsel über das gesamte Griffbrett erfordern. Durch exakt angegebene Bindungen und Verzierungen bekommt der Spieler eindeutige Hinweise zu Artikulation und Phrasierung. Auch durch Vibrato besonders hervorzuhebende Noten sind gekennzeichnet (#). Alle solistischen Teile beginnen mit dem Thema, welches durch das charakteristische Bassmotiv gekennzeichnet ist. Der zweite große solo-Abschnitt beinhaltet das Spiel mit Akkordzerlegungen, wobei zuerst ein langgezogenes Bewegungsmuster sequenzartig über das gesamte Griffbrett von der höchsten Lage bis zu den leeren Saiten nach unten verläuft. Bei den offenen Saiten angekommen folgen einige aufsteigende Arpeggien, welche dann schließlich wieder in einen tutti-Abschnitt überleiten. In der dritten großen solo-Passage entwickelt Kohaut eine extensive Zweistimmigkeit in der Oberstimme, welche allerdings immer homophon bleibt. In diesem Teil kommt auch der Tabulaturbuchstabe *o* vor, welcher der 13. Bund ist. Solch eine extreme Lage ist sehr selten in der Literatur für die Barocklaute. Anschließend folgt ein sehr ausgedehnter Abschnitt, welcher aus Akkordbrechungen in Sechzehntel-Triolen besteht. Den Übergang in den letzten solistischen Teil bildet eine Abfolge von *unisono* geführten Oktaven (Notenbsp. 1).



Notenbsp. 1: Beispiel unisono-Oktaven aus dem *Allegro ma non molto* (KK 12),
D-B Ms. 11843/1/1, 20.

Bevor der anfängliche tutti-Abschnitt im Da Capo den Satz abschließt, überrascht Kohaut noch mit einem sehr exponierten Lagenwechsel (*glissando*) vom 2. auf den 8. Bund am 5. Chor. Dies hat eine auffallende klangliche Wirkung auf der Laute, da die hohen Lagen auf den tieferen Chören besonders sanglich klingen.

Solch ein *glissando*, diesmal vom ersten auf den 8. Bund auf der Chanterelle (1. Chor) begegnet uns auch im anschließenden *Larghetto*. Hier liegt die Virtuosität mehr in der Ausgestaltung der Melodieführung, wobei Kohaut die Idee der zweistimmig geführten Oberstimme aus dem ersten Satz wieder aufgreift. Er spinnt sie jedoch weiter und führt sie bis an die Grenzen, wobei er auf dem 4. und 5. Chor bis in die höchsten Lagen vordringt (bis Tabulaturbuchstabe *m*). Auch einzelne Noten werden wieder mit einem Vibrato-Zeichen besonders hervorgehoben und der charakteristische Abzug mit dem gleichzeitigen Anschlag des Basstons kommt öfter vor. Tutti-Passagen werden nach wie vor mit vollen vierstimmigen Akkorden begleitet. Besonders hervorzuheben wären Kohauts Dynamik-Angaben, welche vom *piano* bis zum *pianissimo* reichen – *forte* kommt in diesem Satz nicht vor. Am Ende dieses Teils findet sich wieder eine ausgedehnte Passage mit *unisono* geführten Oktaven, welche dann im *pianissimo*-Schluss enden (Notenbsp. 2).



Notenbsp. 2: Beispiel unisono-Oktaven aus dem *Larghetto* (KK 12), D-B Ms. 11834/2, 26.

Das abschließende *Allegro* ist im Vergleich zu den vorhergehenden Teilen, besonders dem Kopfsatz, eher schlichter gehalten, was sich aber auch durch das Tempo erklären lässt. Auch hier betont Kohaut abermals die unterschiedlichen Klangfarben der Register, aber ganz besonders einzelner Töne, die er durch eine längere Tondauer und Vibrato-Zeichen zur Geltung bringt. Generell lässt er in diesem Satz die Unterstimme mehr melodische Bewegungen übernehmen, welche dann durchaus über mehrere Takte andauern (Notenbsp. 3).



Notenbsp. 3: Bassmelodie aus dem Allegro (KK 12), D-B As. 11834/1/3, 29f.

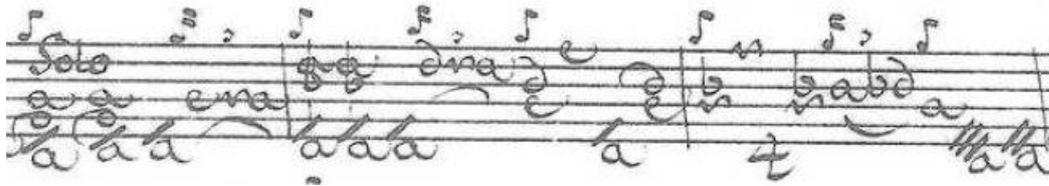
Und auch die zweistimmige Führung der Oberstimme kommt wieder zum Einsatz, sowie die schon genauer beschriebenen charakteristischen Abzüge. Mit einer zweistimmigen Tonleiter in Oktaven beschließt Kohaut dieses außerordentliche, in Virtuosität im Rahmen dieses Kompositionsstils kaum zu überbietende Concerto (Notenbsp. 4).



Notenbsp. 4: Ende des Allegro (KK 12), D-B Ms. 11834/1/3, 31.

Concerto in F-Dur (KK 13)

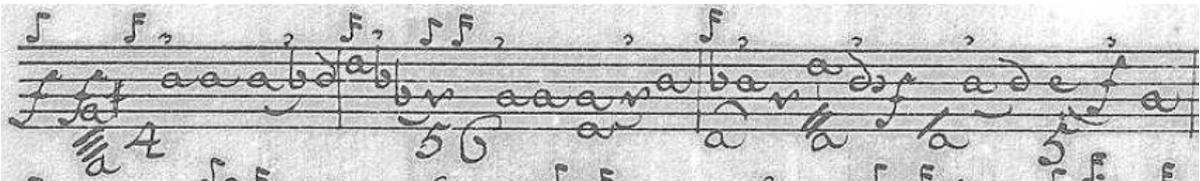
Im *Allegro* spielen die Basstöne der Laute eine verstärkte Rolle. Bei allen tutti-Passagen werden diese fast ohne Unterbrechung auf jeder Achtennote repertiert. Zu dem durchlaufenden Bass kommen zweistimmige Akkorde hinzu und die Laute hat wieder eine Art Basso Continuo-Funktion. Die Soli sind durchwegs von unterschiedlichen Formen der Akkordzerlegung geprägt, wobei Kohaut hier durchaus nicht bis an die Grenzen der Virtuosität gelangt. Außer in der Begleitfunktion während den tutti-Stellen, kommt keine Form der Mehrstimmigkeit vor – über durchaus betonte Basstöne in stark gliedernder Funktion entspinnt sich eine Oberstimme mit einer Melodie oder Arpeggien. Auch hier ist das deutliche Spiel mit den unterschiedlichen Registerklängen festzustellen, doch die extremen Lagen des 9. bis 11. Bundes werden nicht verwendet. Dafür betont der Komponist immer wieder auch die mittleren Lagen des 3. bis 5. Chores, wie beispielsweise im ersten Soloeinsatz mit dem Thema (Notenbsp. 5).



Notenbsp. 5: Beginn des ersten Soloeinsatzes im Allegro (KK 13), D-As Tonk. Fasc. III/32/1, 2.

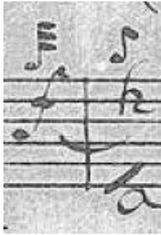
Desweiteren sind häufige *vibrato*-Zeichen (#) Indikatoren für die besondere Hervorhebung der speziellen Klänge der Laute und geben Hinweis darauf, dass die Klanggestaltung ganz besonders auch in der ausgefeilten Technik der linken Hand liegt. Wie weiter oben bereits beschrieben sind die Angaben zu Bindungen, Abzügen und Verzierungen auch hier wieder sehr detailliert. Schließlich bleibt noch anzumerken, dass einige dynamische Anweisungen (*forte*, *piano*) zu finden sind.

Das *Adagio* beginnt – wie schon im Concert in D-Dur (KK 11) – wieder mit einem rein solistischen Auftakt der Laute. Der besondere klangliche Effekt wird außerdem durch ein *vibrato*-Zeichen unterstrichen. Dem Thema in der hohen Lage, stellt Kohaut ein Seitenthema in der Mittellage gegenüber (Notenbsp. 6).

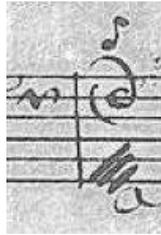


Notenbsp. 6: Seitenthema in der Mittellage aus dem Adagio (KK 13), D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4.

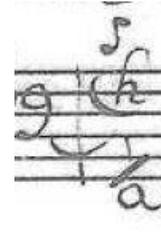
Die Dynamik spielt in diesem Satz eine wichtige Rolle, da auffallend viele Angaben zu *piano* und *forte* zu finden sind, ja mit der unmittelbaren Abwechslung der Lautstärkenunterschiede eine starke Kontrastwirkung erzeugt wird. Die solistischen Passagen überwiegen in diesem Teil, wobei Sechzehntel-Triolen als rhythmisches Element im Mittelpunkt stehen. Ein besonderes Augenmerk sei an dieser Stelle auf die unterschiedlichen Arten der Aufschläge gelegt. Hier lassen sich zwei verschiedene Varianten erkennen (siehe Notenbsp. 7 und 8).



Notenbsp. 7:
Beispiel a,
D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4.



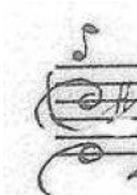
Notenbsp. 8:
Beispiel b
D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4.



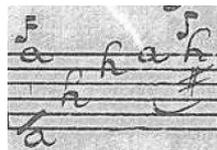
Notenbsp.9:
Beispiel c
D-As Tonk. Fasc. III/32/1,4.

Bei Beispiel a handelt es sich um eine Bindung, das heißt das g' (Tabulaturbuchstabe f) wird auf dem ersten Schlag des nächsten Taktes nicht noch einmal angeschlagen. Somit erklingt das a' (Tabulaturbuchstabe h) leiser zu dem Basston Fis und ermöglicht eine subtile Artikulation. Im zweiten Beispiel b wird die vorherige Note (e', Tabulaturbuchstabe c) auf dem ersten Schlag zeitgleich mit dem Basston als Vorschlag wiederholt. In der dritten Variante – welche aus dem ersten Satz stammt – sehen wir die Kombination aus beiden vorherigen Varianten, wobei die Ausführung dabei möglicherweise einen nochmaligen Anschlag der Note gis' (Tabulaturbuchstabe g) zeitgleich mit dem Basston auf dem ersten Schlag des Folgetaktes bedeuten würde. Diese Beispiele verdeutlichen jedenfalls, dass Kohaut großes Augenmerk auch auf die kleinen Details der Artikulation und die technischen Möglichkeiten auf dem Instrument Laute gelegt hat.

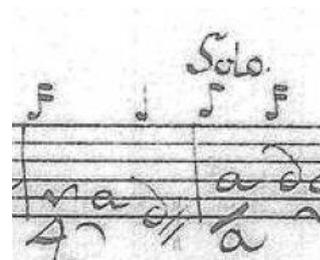
Das *Tempo di Minuetto* ist in der Gestaltung der Lautenstimme eher schlichter gehalten, wobei wiederum Akkordzerlegungen die solistischen Teile dominieren. Auch finden sich in diesem Satz ebenso dynamische Angaben (*forte – piano*). An dieser Stelle soll der Einsatz beziehungsweise die Bedeutung des vibrato-Zeichens (#) näher untersucht werden. Interessanterweise lassen sich in diesem Satz drei verschiedene Möglichkeiten der Verwendung feststellen.



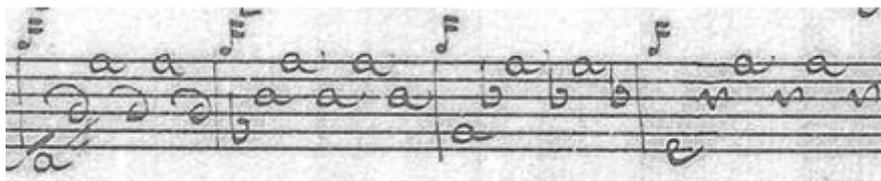
Notenbsp. 10: Beispiel a1,
D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5r.



Notenbsp.11: Beispiel a2
D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5v.

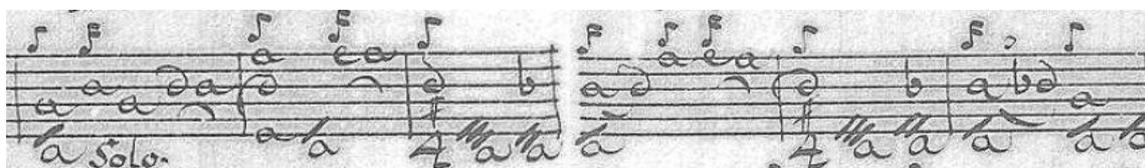


Notenbsp. 12: Beispiel b
D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5v.



Notenbsp. 13: Beispiel c, D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 5v.

Bei dem ersten Beispiel a1 handelt es sich um die Verbindung von einem Aufschlag, welcher gleichzeitig mit dem Basston stattfindet und der Betonung der Zielnote durch ein *vibrato*. Dieser Effekt erfordert ein hohes technisches Können und gehört zu den subtilsten Bausteinen klanglicher wie artikulatorischer Gestaltung. Eine weitere Variante davon zeigt Beispiel a2, wobei die Bindung zwischen der leeren Saite und dem abgegriffenen 7. Bund stattfindet, wobei wieder die Zielnote c" durch ein *vibrato* klanglich hervorgehoben wird. An dieser Stelle ist die Umsetzung etwas einfacher, da der erste Chor in dieser Lage von sich aus sehr *cantabile* klingt. Das zweite Beispiel b stellt den Einsatz dieser Verzierungsmöglichkeit bei einer Schlussfloskel, welche auf einer tieferen Einzelnote endet, dar. Dadurch ist der Abschluss der Phrase klar und deutlich und das Nachklingen des Tones kann durch das *vibrato* der linken Hand verstärkt werden. Ein satztechnischer Einsatz, welcher die Stimmführung deutlich macht, zeigt das letzte Beispiel c. Hier handelt es sich um eine Sequenz von Arpeggien. Doch die Gegenbewegung in Basslinie und Mittelstimme erzeugt eine über mehrere Takte führende Mehrstimmigkeit. Durch die Kennzeichnung der Mittelstimme mit einem *vibrato*-Zeichen tritt dies deutlicher hervor und macht den musikalischen Zusammenhang klarer. Auffallend ist in diesem Satz wiederum die Verwendung der Mittellage: Das Thema im ersten Solo beginnt auf dem 3. und 4. Chor (Notenbsp. 14).



Notenbsp. 14: Thema, Tempo di Minuetto (KK 13), D-As Tonk. Fasc. III/32/3, 4v.

Concerto in B-Dur (KK 14)

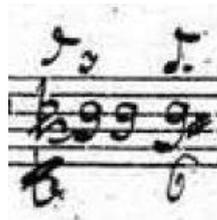
Im *Allegretto* ist die Abwechslung der tutti- und solo-Passagen dichter und die jeweiligen Teile eher kürzer. Charakteristisch für die Solostellen der Laute sind Akkordzerlegungen, Campanella-Effekte und Sechzehntel-Triolen. Außerdem kommen in diesem Stück der Abzug mit dem gleichzeitigen Anschlag des Basstones (siehe weiter oben) als auch vereinzelt Dynamik-Angaben (*forte – piano*) vor. Auch in diesem Satz wird das Thema in der Sololaute in das Mittelregister des Instruments transponiert.

Der zweite Satz trägt den Titel *Largo e dolce* und ist klanglich außergewöhnlich, da die Chanterelle kaum zum Einsatz kommt. Kohaut lässt die Laute hier das gesamte farbenreiche Spektrum der mittleren Chöre (3. bis 5.) entfalten, wobei er bis zum 7. Bund (Tabulaturbuchstabe *h*) auf der 6. Saite geht. Zunächst lässt er das Thema, welches mit einer dreimaligen Akkordwiederholung beginnt, nur mit den Oberstimmen beginnen und erst auf Schlag zwei kommt der Basston hinzu, was eine besondere Hervorhebung der eher dunkleren Farbe des Mittelregisters ermöglicht (Notenbsp. 15).



Notenbsp. 15: Thema, *Largo e dolce* (KK 14), D-B Ms. 11834/7/1, 6.

Außerdem verwendet er sehr häufig das *vibrato*-Zeichen. Und schließlich setzt er ein äußerst cantabile wirkendes Ausdrucksmittel ein, das *glissando* (siehe Notenbsp. 16: Bei diesem Beispiel wird ein schnelles Wechseln vom ersten auf den 6. Bund (Tabulaturbuchstabe *b* nach *g*) verlangt.)



Notenbsp. 16: Beispiel *glissando* D-B Ms. 11834/7/1, 6.

Und um den besonderen Charakter dieses Satzes zu unterstreichen, verlangt Kohaut mehrmals *piano* und am Schluss sogar *pianissimo*.

Im *Tempo di Minuet* gestaltet der Komponist die Lautenstimme nach den in dieser Arbeit schon analysierten Mustern: die tutti-Passagen werden akkordisch (bis zu dreistimmig) begleitet und die Solo-Partien leben von verzierten Themenwiederholungen und deren Weiterverarbeitungen sowie Arpeggien, wobei klangliche Effekte immer eine große Rolle spielen. Sehr gut zu beobachten ist in diesem Satz die Aufteilung der Bass- und Oberstimme(n): Größtenteils wird der Basston nicht gemeinsam mit Tönen aus der Melodie gespielt. Daraus ergibt sich, dass meistens nur eine Note angeschlagen wird und, wenn Bass- und Oberstimme zusammenfallen, sich höchstens eine Zweistimmigkeit ergibt. Diese vordergründige „Einfachheit“ ermöglicht aber erst, die schnellen, virtuoson Passagen, genügend Raum für die subtilen Verzierungen (Die würden akustisch sonst keinen Sinn machen, weil sie nicht mehr hörbar wären.) und ein effektvoller Einsatz der verschiedenen Klangregister. Unter anderem ist der Themeneinsatz des Soloinstrumentes im zweiten Teil wieder nach unten transponiert. Eine anspruchsvollere Verzierung stellt ein über vier Takte anhaltender Triller in der Melodie dar, wobei die Basslinie darunter weitergeführt wird.

Charakteristika der Concerti

Nach den Analysen dieser vier Concerti von Karl Kohaut lassen sich nun einige Merkmale zusammenfassen. Diese Charakteristika bedeuten jedoch nur einen Anhaltspunkt, denn der Grad der Virtuosität unterscheidet sich doch mitunter deutlich.⁹⁷

- Tutti-Passagen: Begleitung mit Akkorden (zwei- bis vierstimmig), Betonung der Basstöne durch Repetition, sowie Überleitungen durch stufenweise Skalen
- Solo: arpeggierte Akkorde in vielen verschiedenen Varianten, Sechzehntel-Triolen als Verzierungen der Melodie oder rhythmisches Modell in Arpeggien
- Trennung von Bass- und Oberstimme, d.h. oft kein gleichzeitiger Anschlag
- Klang: einzigartiges Registerspiel, welches die klanglichen Möglichkeiten des Instruments darstellt; dies reicht von den absolut höchsten Lagen (bis 13. Bund) auf der Chanterelle bis zu dem ausgedehnten Spiel mit den Farben der mittleren und tiefen Chöre (3. bis 7. Chor); durch den starken Kontrast von tiefen Basstönen und sehr hoher Melodiestimme wird dies unterstrichen.
- Besonders häufiger Einsatz des Mittelregisters aufgrund kompositorischer Gesichtspunkte
- Bassregister auch als Träger von Motiven und Melodie
- Ansätze von kontrapunktischem Aufbau
- Verzierungen: *vibrato*, *glissando*, über mehrere Schläge andauernde Triller, Abzug gleichzeitig mit Basston, genau differenzierte Aufschläge und Bindungen als feine Nuancen der Artikulation
- Dynamik: forte – piano – pianissimo

Viele der hier genannten Merkmalen decken sich mit Per Kjetil Farstads Beschreibung des galanten Stils bei Baron, Falckenhagen und Hagen.

„The German galant lute style of Baron, Falckenhagen, and Hagen includes features such as slow harmonic rhythms, short melodic motifs, sudden rests, sudden changes in dynamics, sudden changes in tempo, extended use of triads, melodies built on triads, sixths or tenths, lombardic patterns, triplets, scalework, and passagework. Ornaments that were used include double trills und thirds and extended use of appoggiaturas and slides.“⁹⁸

97 Das Concerto in E (KK 12) ist in diesem Zusammenhang wohl das mit Abstand virtuoseste Werk.

98 Per Kjetil Farstad 2000, S. 72.

Was dennoch besonders bei Kohaut zu sein scheint, ist die Verwendung des tiefen Bassregisters (Der Bass ist auch Träger von Motiven und Melodie.) und der Anlage der Lautenstimme an sich. Der häufige Einsatz des Mittelregisters, welcher hohe Anforderungen an die Spieltechnik stellt, und die immer wieder feststellbaren Ansätze kontrapunktischen Denkens machen deutlich, dass den Werken eine profunde Satzkenntnis und ein hohes kompositorisches Niveau zugrunde liegen.⁹⁹

Anschließend soll der Versuch unternommen werden drei weitere Concerti, welche Franková nicht in das Werkverzeichnis Karl Kohauts aufgenommen hat, nach diesen Merkmalen hin zu untersuchen. Die beiden Concerti in F-Dur und A-Dur¹⁰⁰ werden in D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III mit „del Signore Kohaut“ bezeichnet, wie auch schon das Concerto in F-Dur (KK 13). Doch aufgrund der Konkordanz mit D-B Mus. ms. 11834/5, bei der auch der Vorname „Carlo“ erwähnt wird, lässt sich letztgenanntes Werk eindeutig zuordnen. Dies könnte auch einen Hinweis darauf geben, dass die Komponistenzuschreibungen im Augsburger Manuskript, was die Werke von Karl Kohaut betrifft, zutreffend sind. Auch ein weiteres Concerto in B-Dur¹⁰¹ trägt den Zusatz „vermutl. von Kohaut.“¹⁰² Es befindet sich als letztes Werk in der Handschrift D-B Mus. ms. 11834, welche ausschließlich die Karl Kohaut klar zugewiesenen Concerti in D-Dur (KK 11), E-Dur (KK 12), F-Dur (KK 13) und B-Dur (KK 14) enthält. Darum liegt es auch in diesem Fall nahe, von einer Autorschaft Karl Kohauts auszugehen. Möglicherweise kann eine Analyse der drei Werke dies verdeutlichen und eine Zuschreibung zu Karl Kohaut als dem Komponisten plausibel machen.

99 Vielen Dank an Hubert Hoffmann für diese Hinweise.

100 Jana Franková listet sie im Appendix unter den Nummern Concerto in F (Ap 8) und Concerto in A (Ap 9) auf.

101 Dieses Lautenkoncert ist bei Franková im Appendix der verschollenen oder mit unsicheren Zuschreibungen versehenen Werken unter der Nummer Concerto in B (Ap a6) aufgelistet.

102 Diese Zuschreibung ist in einer anderen Handschrift (wahrscheinlich später) hinzugefügt worden. Siehe RISM A/II: 452025510.

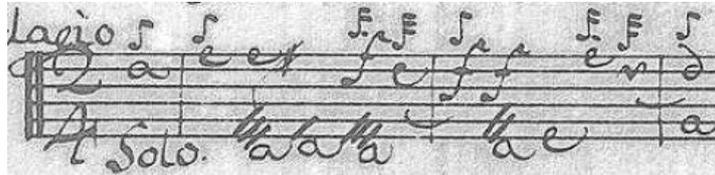
Concerto in F-Dur (Ap 8)

Der Beginn des *Allegro moderato* erinnert stark an das schon besprochene Concerto derselben Tonart – Tonwiederholungen im Bass auf jeder Achtelnote und der erste Akkord ist exakt derselbe in beiden Werken. Ansonsten ist dieses Concerto nicht so außerordentlich virtuos, wie beispielsweise das Concerto in E-Dur. Doch können sich trotzdem einige der Merkmale ausmachen lassen. In den solo-Abschnitten gibt es etliche Bindungen, wobei die Zielnote oft gleichzeitig mit einem Basston erklingt. Dies erfordert einen sehr feinfühligem Anschlag des Daumens der rechten Hand. Desweiteren finden sich vibrato-Zeichen vorwiegend vor Noten, welche auf dem 3. Chor abgegriffen werden. Als eine Verzierung wird die Sechzehntel-Triole sehr sparsam eingesetzt. Die tutti-Passagen werden hauptsächlich mit zwei-, maximal dreistimmigen Akkorden begleitet, wobei der getrennte Anschlag von Bass- und Oberstimme ganz besonders deutlich ist. Während Basstonrepetitionen diese Abschnitte dominieren, sind in den solo-Abschnitten kleine Verzierungen der Melodie, klangliche Effekte durch besondere Register und Arpeggien im Vordergrund. Ebenso finden sich melodische Motive in der Bassstimme und auch das Mittelregister wird sehr häufig benutzt.

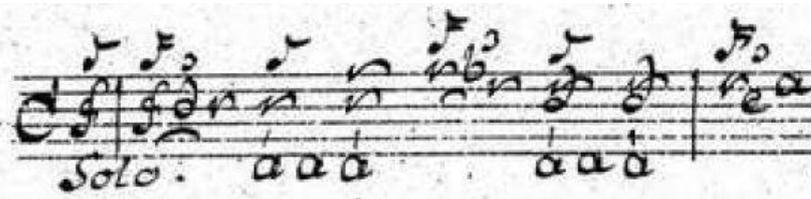
Dem Beginn des *Andante molto* liegt dieselbe Idee zugrunde wie den Concerti in D-Dur (KK 11) und F-Dur (KK 13): Die Laute beginnt ganz alleine mit einer Achtelnote als Auftakt, der eine besondere Klangfarbe oder rhythmische Figur auf dem ersten Schlag des ersten Taktes folgt. Diese Note wird dann auf der zweiten Achtel, gemeinsam mit dem Basseinsatz, wiederholt (vgl. Notenbsp. 17–19).



Notensbp. 17: Beginn des *Andante molto* des Concerto in F-Dur (Ap 8), D-As Tonk. Fasc. III/33/2, 3v.



Notensbp. 18: Beginn des *Adagio* des Concerto in F-Dur (KK 13), D-As Tonk. Fasc. III/32/2, 4v.



Notensbp. 19: Beginn des *Andante molto* des Concerto in D-Dur (KK 11), D-B Ms. 11834/1/1/2, 5.

Während in den tutti-Abschnitten die Repetitionen der Basstöne auffallend sind, kehrt sich dies in den Soli zu Wiederholungen der zweistimmigen Oberstimme und im weiteren Verlauf Arpeggi um. Die Klangfarben der Laute werden auch hier wieder sehr kontrastreich zur Geltung gebracht, indem das Thema beispielsweise in das tiefere Mittelregister des 5. Chores verlagert wird. Auch die hohen Lagen des Instruments (bis zum 9. Bund) werden effektiv eingesetzt und durch die vielen eingezeichneten *vibrati* unterstrichen. Und schließlich machen Bindungen die Artikulation des Satzes deutlich.

Das *Tempo di Menuet* bildet den letzten Satz dieses Concerto. Es ist – verglichen mit den anderen Menuetten in Kohauts Concerti – wohl eines der einfacheren. Akkorde kommen in diesem Teil gar nicht vor und über weite Strecken begleiten Bassnoten, welche hauptsächlich entweder auf dem ersten oder dem zweiten und dritten Schlag angeschlagen werden, die schlichte Melodie oder Arpeggien. Verzierungen kommen kaum vor, jedoch viele Bindungen. Eine Passage im zweiten solo-Abschnitt könnte möglicherweise deutlicher auf Kohaut hinweisen: auf den ersten Schlag erklingt eine Note aus den hohen Registern des Instruments (bis zum Tabulaturbuchstabe *k*), welche jedesmal mit einem *vibrato*-Zeichen versehen ist, und auf die Schläge zwei und drei wird der Basston repetiert.

Concerto in A-Dur (Ap 9)

Dies ist das einzige Concerto, bei dem die Satzreihenfolge schnell – langsam – schnell in langsam – schnell – schnell verändert wurde. Daher beginnt es mit einem *Adagio arioso*, indem viele Merkmale der Concerti von Karl Kohaut festzustellen sind. Vorerst beginnt der Satz mit einem tutti-Teil, bei dem die Laute mit dreistimmigen Akkorden begleitet, wobei die Basstöne im Achtel-Rhythmus durchlaufen. Im ersten solistischen Abschnitt wird die Melodie mit den weiter oben schon ausführlich beschriebenen Mitteln ornamentiert. Neben Sechzehntel-Triolen, Trillern und *vibrato* wären zwei weitere Varianten hier zu erwähnen. Zum Einen werden in diesem Satz besonders viele *glissandi* verwendet, welche einen direkten Zusammenhang zur Satzbezeichnung *Adagio arioso* herstellen lassen. Denn, wie weiter oben schon ausgeführt, ist dies ein Effekt, der die Laute „zum Singen“ bringt. Neu ist hier allerdings, dass ein *glissando* durch einen Querbalken ausdrücklich markiert wird (Notenbsp. 20).



Notenbsp. 20:
Beispiel *glissando*
D-As Tonk. Fasc. III/2/1, 1v.



Notenbsp. 21:
Beispiel Praller
D-As Tonk. Fasc. III/2/1, 1v.

Zum Anderen werden Praller ausnotiert, indem quasi eine kleine Stichnote, von der aus der Aufschlag gemacht werden soll, vor die Hauptnote geschrieben wird (Notenbsp. 21). In den weiteren Solo-Passagen spielen Arpeggi im triolischen Sechzehntel-Rhythmus eine große Rolle, sowie weiterhin die ausdrucksstarken *glissandi*. Ein *glissando* vom 2. auf den 7. Bund findet auf dem 5. Chor statt und ist ein weiteres Beispiel für den fein nuancierten Einsatz der spezifischen Klänge des Instruments. Und auch in diesem Satz ist auffallend, wie stark das Mittelregister eingesetzt wird.

Im *Allegretto* begeben uns wieder die zahlreichen auf jeder Achtel repetitierten Basstöne. Während in den tutti-Passagen die so fast ohne Unterbrechung durchlaufende Basslinie einzelne drei- bis vierstimmige Akkorde begleitet, wird in den solistischen Abschnitten das Muster öfter umgekehrt und es folgen einer Bassnote auf den ersten

Schlag wiederholte Töne in der Melodiestimme (auch zweistimmig). Auch deuten zahlreiche *vibrato*-Zeichen auf die Wichtigkeit der gesanglichen Ausgestaltung einzelner Töne und Phrasen hin. Eine besondere Art der Bindung, welche eine Variante des Beispiels a (Notenbsp. 7) ist, kommt in diesem Satz besonders häufig vor. Hier wird zwischen erster und zweiter Note der Bindung (sowohl Aufschlag, als auch Abzug) als auch gleichzeitig mit der Zielnote, ein Basston angeschlagen (siehe Notenbsp. 22 und 23). Dies macht einmal mehr deutlich, dass die Raffinesse dieser Musik in den feinen Details liegt, deren Umsetzung einer profunden Spieltechnik bedürfen.



Notenbsp. 22:
Bindung Aufschlag
D-As Tonk. Fasc. III/2/2, 3r.



Notenbsp. 23:
Bindung Abzug
D-As Tonk. Fasc. III/2/2, 3r.

Anstelle eines Menuetts beendet ein *Presto* dieses Concerto. In diesem Satz ermöglichen Läufe und Arpeggien das schnelle Tempo, wobei nicht auf die Betonung einzelner Töne durch ein *vibrato* verzichtet wird. Wenn die Melodie in den Streicherstimmen übernommen wird, begleitet die Laute mit zwei- bis dreistimmigen Akkorden. Und generell ist auch hier wieder die Präsenz der Basstöne, welche größtenteils auf jeden Taktschlag notiert werden, deutlich.

Concerto in B-Dur (Ap a6)

Wie in den anderen Concerti Kohauts auch werden die tutti-Passagen im ersten Satz, dem *Allegro ma non troppo*, von der Laute durch drei- bis vierstimmige Akkorde und einer *col basso* geführten Linie in den tiefen Bässen begleitet. In den solistischen Abschnitten hingegen kommen immer wieder arpeggierte Akkordfolgen zum Einsatz (hauptsächlich in Sechzehntel-Triolen oder -Sextolen). Auffallend ist eine Passage im ersten Solo, bei der zusätzlich zu den Basstönen zwei Oberstimmen erklingen, wobei die Melodie in der Mittelstimme liegt und im Mittelregister der Laute erklingt (siehe Notenbsp. 24).¹⁰³

¹⁰³ Vergleiche dazu die Parallelstelle (Notenbsp. 13) im Concerto in F-Dur (KK 13).



Notensbp. 24: Ausschnitt aus dem Allegro ma non troppo des Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/1, 2.

Karl Kohauts spezielles Interesse an dem mittleren bis tiefen Register der Laute lässt sich ein weiteres Mal am Themeneinsatz zu Beginn des zweiten solistischen Einsatzes beobachten: Kohaut führt ihn auf dem 3. und 4. Chor durch. Sehr auffallend ist in diesem Satz die oftmalige Verlagerung der Melodie ins Bassregister.

Die Verwendung der tiefen Basschöre der Laute als Träger der Melodie wird im *Andante a la Polonoise* noch verstärkt, indem das Thema selbst in dieses Register verlegt wird. Höhepunkt ist in diesem Zusammenhang sicherlich der Soloeinsatz der Laute mit dem Bassmotiv (Notensbp. 25).



Notensbp. 25: Themeneinsatz der Laute im *Andante a la Polonoise* des Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/2, 7.

Auch in den tutti-Abschnitten gibt es immer wieder mehrtaktige Phrasen, in denen die Laute die bewegte Basslinie der Streichbassstimme mitspielt. Ansonsten begleitet sie auch hier mit vollgriffigen Akkorden. Deutliche Ähnlichkeiten, vor allem der Rhythmik, lassen sich zwischen diesem Satz und der *Polonoise* aus dem Trio in Es-Dur (KK 35) feststellen (vgl. Notensbp. 26 und 27; und siehe auch Kapitel 4.2.3).



Notensbsp. 26: Beginn des Andante a la Polonoise aus dem Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/2, 6.



Notensbsp. 27: Beginn der Polonoise aus dem Trio in Es-Dur (KK 35), B-Br Ms. II 4086 Fasc. III/19r.

An diesen Beispielen lässt sich gut Kohauts kompositorische Verarbeitung des typischen Polonaise-Rhythmus $\frac{3}{4}$ erkennen: Während er im Concerto das Modell einfach umdreht und so den vier Achteln die Achtel mit den zwei Sechzehntel folgen lässt, bettet er im Trio den ursprünglichen Rhythmus in ein erweitertes Motiv ein. Beiden Kompositionen ist jedoch gemein, dass die vier Achteln des rhythmischen Modells durch tiefe Bässe auf der Laute dargestellt werden.

Das bestimmende Element ist auch im letzten Satz, dem *Allegretto*, die Bassführung. In den tutti-Abschnitten laufen die Basstöne konstant im Achtel-Rhythmus durch, während darüber Akkorde erklingen. Während der Soli löst sich dieses Muster auf und über einzelne tiefe Bässe entspinnen sich Arpeggien (oft in Sechzehntel-Triolen). Generell ist anzumerken, dass sich die Lautenstimme, wie in den vorherigen Sätzen auch, fast ausschließlich im mittleren bis tiefen Register bewegt und die linke Hand kaum die erste Lage verlässt. Ein weiteres Beispiel für eine motivische Bassführung, welche sich über etliche Takte erstreckt, ist auch in diesem Satz zu finden (Notensbsp. 28).



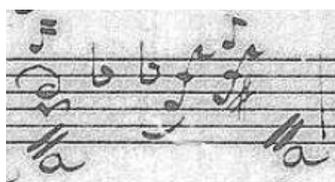
Notensbsp. 28: Ausschnitt aus dem Allegretto des Concerto in B-Dur (Ap a6), D-B Ms. 11834/9/1/3, 10.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass mehrere Merkmale dieser drei Konzerte und der eindeutig zuschreibbaren Werke übereinstimmen. Als Beispiele dafür seien die bestechende Ähnlichkeit des *Andante molto* im F-Dur Concerto (Ap 8) mit Anfängen aus zwei anderen Concerti (KK 11 und 13), der besondere Einsatz der Bassstimme als Träger von Motiven (vor allem in Ap a6), die häufige Verwendung des Mittelregister und Ansätze kontrapunktischen Denkens (wie im Allegretto in Ap a6). Zusätzlich zu der höchstwahrscheinlich (da durch Konkordanz bereits belegten) korrekten Zuschreibung „del Signore Kohaut“, können diese Erkenntnisse Karl Kohaut als Komponisten dieser Concerti noch plausibler erscheinen lassen.

4.2.2 Divertimento in B-Dur (KK 33)

Das *Divertimento primo per il liuto obligato, due violini e basso del Sigr. Carlo Kohaut* erschien 1761 im Druck; verlegt durch Johannes Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig. Desweiteren ist es handschriftlich in drei weiteren Quellen überliefert.¹⁰⁴ Eine ausführlichere Diskussion der unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen folgt im letzten Kapitel. Auch der Frage, ob die Ausgestaltung der Lautenstimme abhängig von ihrer Funktion (*concertato - obligato*) variiert, wird dort nachgegangen.

Der erste Satz mit der Bezeichnung *molto Andante* zeichnet sich durch eine gewissen Einfachheit aus. Kohaut bleibt hier durchwegs in mittleren Lagen und geht keinesfalls an die klanglichen und spieltechnischen Grenzen, wie das bei den Concerti der Fall ist. Die Laute kommt immer wieder mit Sechzehntel-Triolen zur Geltung, wobei meist zweimal hintereinander die gleiche Figur gespielt wird. Trotz der Schlichtheit sind die für Kohaut typischen Merkmale der cantablen Ausgestaltung der Phrasen zu beobachten. Dazu gehören Bindungen, als auch *vibrato*, sowie *glissandi* (siehe Notenbsp. 29).



Notenbsp. 29: Beispiel *glissando*
D-As Tonk. Fasc. III/9/1, 1v.

¹⁰⁴ B-Br Ms II 4086 Mus Fétis 2911, Fasz. 6 (nur Lautenstimme), D-As Ms. Tonkunst 2° Fasc. III/10 (alle Stimmen), D-B Mus. ms. 11833 (alle Stimmen, 1886 entstandene Abschrift).

In diesem Beispiel ist das *glissando* zwar nicht mit einem Querbalken angezeigt, doch lässt sich trotzdem argumentieren, dass es sich nicht um eine einfache Bindung handelt. Denn grundsätzlich ist in Karl Kohauts Werken festzustellen, dass er immer für eine geschlossene linke Handposition schreibt, das heißt die geforderten Griffe reichen nie über den Abstand von vier Bündeln hinaus. An dieser Stelle würde die Ausführung als Bindung jedoch eine Überstreckung der Hand bedeuten, wobei der vierte Finger (kleiner Finger) die Bindung ausführen müsste. Viel eleganter im musikalischen Zusammenhang wäre allerdings ein *glissando*, welches dann das folgende *vibrato* auf dem Zielton noch mehr zur Geltung bringen würde. Weiters wären die zwei Fermaten und die Dynamik-Angaben (*piano – forte – fortissimo, dolce*) zu erwähnen.

Im *Allegretto* begegnet uns gleich zu Beginn wieder die in Notenbsp. 22 schon gezeigte Bindung. Sie kommt mehrmals im gesamten Satz vor. *Vibrati* (bis auf ein einziges Mal), *glissandi* oder Triller kommen in diesem Satz nicht vor. Dagegen werden auch hier wieder Sechzehntel-Triolen als Verzierungen eingesetzt. Besonders hervorzuheben wäre das in Terzen geführte, zweistimmige Motiv in der Oberstimme, welches bis in die höchsten Lagen vordringt (Tabulaturbuchstabe *l*). Wenn das Thema in den Streichern liegt, wechselt die Laute zwischen *colla parte*-Spiel der Melodie und begleitenden Akkorden. Arpeggien kommen zwar vor, spielen aber keine herausragende Rolle, sondern sind eher Varianten von Akkorden. Schließlich bleibt noch anzumerken, dass auch in diesem Satz wieder eine Fermata vorkommt und oftmals dynamische Angaben (*piano – forte*).

Das *Minuetto* beginnt mit einer den Satz, sowie das Trio, charakteristisch prägenden Verzierung, einem Aufschlag. Diese wird immer auf dem ersten Schlag eines Taktes eingesetzt und erklingt sehr deutlich (Notenbsp. 30).



Notenbsp. 30: Beispiel Aufschlag
D-As Tonk. Fasc. III/9/3, 3v.

Generell ist dieser Teil mit vielen Trillern und Vorhalten ausgeschmückt. Weiters spielen Arpeggien eine große Rolle und auch die schon im vorherigen Satz eingeführte Zweistimmigkeit der Oberstimme in Terzen wird fortgeführt. Vereinzelt kommen auch *vibrato*-Zeichen vor. Erstmals ist hier allerdings die Dynamikbezeichnung *crescendo*, welche ins *forte* mündet.

Im abschließenden *Presto* hebt sich der schillernde Lautenklang durch schnelle Achtel-Triolen von den Streichern ab. Unterbrochen werden diese durch zwei- bis dreistimmige Akkorde oder *unisono*-Überleitungen zu einer nächsten Phrase. Was das Registerspiel Kohauts anbelangt ist dies in diesem Satz nicht so ausgeprägt, wobei die Spitzennote der Laute das d" (Tabulaturbuchstabe *k*) ist. Auch hier finden wir wieder die Angaben *crescendo* und *forte* und ganz am Schluss schreibt Kohaut ein *fortissimo* unter die Akkorde.

Nach dieser Analyse kann festgestellt werden, dass der Charakter der Lautenstimme im Divertimento in B-Dur (KK 33) doch deutlich anders gestaltet ist, als in den Concerti. Der Fokus liegt nicht so sehr auf der Virtuosität, dessen Höhepunkt das Concerto in E-Dur (KK 12) darstellt, sondern im ausgewogenen Zusammenspiel der Instrumente. Dabei werden die Klangfarben der Laute durch den behutsamen Einsatz der Streicher gut zur Geltung gebracht, was desweiteren durch zahlreiche dynamische Angaben verdeutlicht wird. Hier liegt die Subtilität in der feinen und detaillierten Ausgestaltung (*vibrato*, *glissando*, Bindungen) der Phrasen, wobei es einer ausgereiften Spieltechnik bedarf, um diese Nuancen hörbar machen zu können.

4.2.3 Trios

Die folgenden Werke sind aufgrund ihrer Besetzung (obligate Laute, Violine oder Viola und Violoncello) unter dem Titel „Trio“ zusammengefasst. Wie in dem letzten Kapitel gezeigt werden wird, sind die Gattungsbezeichnungen im 18. Jahrhundert durchaus nicht klar zu definieren. So sind auch für das folgende Trio in D-Dur (KK 34) die Bezeichnungen Trio, Sonata a tre und Divertimento in den Handschriften zu lesen. Die Benennungen variieren ebenfalls zwischen Trio und Trietto. Auch die Bedeutung des Begriffs „Divertimento“ ist nicht eindeutig: Ist es eine Beschreibung der Satzabfolge

(Anzahl) oder eine nähere Angabe zu den Charakteren einzelner Sätze? Auch diese Frage wird im letzten Kapitel näher erörtert.

Besonders interessant ist jedenfalls, dass Karl Kohaut im Rahmen dieser Werkgruppe stark mit Klangfarben experimentiert, wobei er sich immer an der Laute orientiert (siehe Übersicht). So ist beispielsweise das Trio in D-Dur (KK 34), statt mit der üblicheren Violine, mit Viola besetzt, für die er dann im *Divertimento. Adagio* zusätzlich den Saitendämpfer (*con sordino*) verlangt. Was das für Möglichkeiten in der Ausgestaltung der Lautenstimme eröffnet, wird in der Analyse gezeigt. Ein weiteres Beispiel für das Spiel mit den unterschiedlichen Kombinationen der Instrumente ist das Trietto in Es-Dur (KK 35). Hier wird bei einem Satz ganz auf die Violine verzichtet und nur das Violoncello und die Laute spielen zusammen. Denselben Effekt nutzt Kohaut auch in dem Trio des davorstehenden *Menuet molto andante*.

Was die Werkgruppe der Trios außerdem kennzeichnet, ist eine Vielfalt an Formen. Grob charakterisierend lassen sich zwei Gruppen erkennen. Da sind zum einen die Trios in Divertimento-Form (KK 34, 37, 39), welche immer vier Sätze aufweisen (in der Tabelle 3 blau markiert): langsam – schnell – Menuett – schnell. Und zum anderen zwei Werke, welche an die Satzabfolge der Concerti (schnell – langsam – schnell) erinnert (in der Tabelle 3 rot markiert). Bei diesen Trios (KK 36 & 38) sind der zweite und dritte Satz immer Menuett und *Finale. Presto*, wobei den beginnenden Satz im Trietto in F-Dur (KK 36) ein *Cantabile* und in demjenigen in A-Dur (KK 38) ein *Allegro moderato* darstellt. In diesem Zusammenhang stellt das Trietto in Es-Dur (KK 35) eine Besonderheit da, da es sich mit seinen sechs Sätzen nicht in eine der beiden Kategorien einfügt.

Die Rolle der Laute ist in den Trios eine ganz andere, als in den Concerti. Wie gezeigt werden konnte, wird bei letzteren in der Lautenstimme ganz klar zwischen solo- und tutti-Passagen unterschieden. In den Trios ist die Laute ein gleichwertiger Teil des Ensembles, ohne solistische Funktion. Die kleine Besetzung im Trio ermöglicht allen Instrumenten eine feine Nuancierung der Klanggebung, welche auch die unterschiedlichen Register der Laute zur Geltung kommen lässt.

Werk Tonart	Satz	Besetzung
Trio in D-Dur (KK 34)		It obl., vla, vlc
<i>D-Dur</i>	Divertimento. Adagio	It obl., vla con sord., vlc
<i>D-Dur</i>	Allegro	It obl., vla, vlc
<i>D-Dur – d-Moll</i>	Menuet. Andante–Trio. Presto	It obl., vla, vlc
<i>D-Dur</i>	Presto	It obl., vla, vlc
Trietto in Es-Dur (KK 35)		It obl., vl, vlc
<i>Es-Dur</i>	Un poco Allegro/Tempo giusto	It obl., vl, vlc
<i>Es-Dur – c-Moll</i>	Menuet molto andante – Trio	It obl., vl, vlc / It obl., vlc
<i>Es-Dur</i>	Cantabile	It obl., vlc
<i>Es-Dur – c-Moll</i>	Menuet con Trio	It obl., vl, vlc
<i>c-Moll</i>	Polonoise	It obl., vl, vlc
<i>Es-Dur</i>	Allegro	It obl., vl, vlc
Trietto in F-Dur (KK 36)		It obl., vl, vlc
<i>F-Dur</i>	Cantabile	It obl., vl, vlc
<i>F-Dur</i>	Menuet	It obl., vl, vlc
<i>F-Dur</i>	Presto. Finale	It obl., vl, vlc
Trietto in F-Dur (KK 37)		It obl., vl, vlc
<i>F-Dur</i>	Divertissement. Le Flatteur	It obl., vl, vlc
<i>F-Dur</i>	La Folie	It obl., vl, vlc
<i>F-Dur – F-Dur</i>	Menuet – Trio	It obl., vl, vlc
<i>F-Dur</i>	La Paisane	It obl., vl, vlc
Trietto in A-Dur (KK 38)		It obl., vl, vlc
<i>A-Dur</i>	Allegro moderato	It obl., vl, vlc
<i>A-Dur</i>	Menuetto	It obl., vl, vlc
<i>A-Dur</i>	Finale presto	It obl., vl, vlc
Trio in B-Dur (KK 39)		It obl., vl, vlc
<i>B-Dur</i>	Divertimento. L'Amoureux	It obl., vl, vlc
<i>B-Dur</i>	Le Badinage	It obl., vl, vlc
<i>B-Dur – g-Moll</i>	Minuetto – Trio	It obl., vl, vlc
<i>B-Dur</i>	La Joye	It obl., vl, vlc

Tabelle 3: Übersicht über die Werkgruppe der Trios

Trio in D-Dur (KK 34)

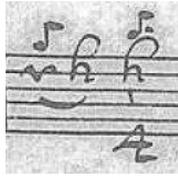
Die besondere Besetzung in diesem Trio (tiefe Streicher, Viola und Violoncello) ermöglichen der Lautenstimme Klangregister zu nutzen, welche im kammermusikalischen Kontext ansonsten akustisch nicht präsent genug wären. Das bedeutet eine Verlagerung der Melodie in ungewöhnlich tiefe Register, wobei die Chöre vier bis sechs im Mittelpunkt stehen.

Der erste Satz, *Divertimento. Adagio*, ist ein sehr gutes Beispiel für Kohauts außergewöhnliche Verwendung der tiefen Klangregister der Laute. Nur an einigen wenigen Stellen kommt die Chanterelle überhaupt zum Einsatz. Die Melodie auf den Chören drei bis fünf geführt, wobei sie hier bis zum 10. Bund hinauf geführt wird. Hier zeigt der Komponist in aller Deutlichkeit seine Fähigkeit auch die sehr tiefen Register in einem Werk so gekonnt einzusetzen, dass sie klanglich voll zur Entfaltung gelangen. Lange ausnotierte Kadenztriller kommen außerdem häufig vor. Bestimmendes rhythmisches Element sind Viererketten aus 64tel-Noten. Die besondere Klangfärbung der Laute in diesem Satz kommt außerdem durch die zusätzliche Verwendung eines Dämpfers auf der Viola (*con sordino*) gut zur Geltung.

Wie ein Gegenstück dazu wirkt das anschließende *Allegro*, in dem die höchsten Lagen der Laute zur Geltung kommen (bis Bund 13, Tabulaturbuchstabe *o*). Nichtsdestotrotz beginnt der Satz in einer spieltechnisch eher unangenehmen Lage (erste Position auf den Chören zwei bis vier), da die Resonanz hier bei den meisten Instrumenten nicht sehr stark ist. Doch Kohaut legt abermals das Thema gerade in diese Lage, was darauf schließen lässt, dass die Klangfarbe als Bestandteil der Komposition für ihn im Vordergrund stand. Charakteristisch für diesen Satz ist außerdem die Bedeutung der Bassstimme: stellenweise übernimmt sie die Rolle einer Gegenstimme zur Melodie. So entstehen unterschiedliche Bewegungen der Stimmen, was schließlich in einem über mehrere Takte andauernden Triller in der Oberstimme, zu dem zeitgleich schnellere Bassabfolgen erklingen, mündet. Vorschläge und *vibrati* werden ebenfalls genau notiert.

Im *Menuet. Andante*, welchem ein *Trio. Presto* gegenübersteht, spielen *glissandi* eine wichtige Rolle. Diese sind zwar nicht durch einen Querbalken gekennzeichnet, doch

lässt sich anhand der weiten Bundabstände und der Kombination mit einem Bindebogen auf diese Ausführung schließen (Notenbsp. 31).



Notenbsp. 31: Beispiel *glissando*, D-As Tonk. Fasc. III/22/3, 4v.

Dieser geschmeidigen Tongebung der Oberstimme, welche wiederum sehr oft auf den 3. bis 5. Chören erklingt, steht eine rhythmische Bassbewegung (punktierte Achtel mit Sechzehntel und Viertel) gegenüber. So ist diese Bassfigur ein immanenter Teil der Melodie und daher auch bestimmendes Element des Satzes. Auch in diesem Teil ist der Schwerpunkt auf dem Mittelregister, bei dem auch die hohen Lagen auf den tieferen Chören (vier und fünf) zur Geltung kommen. Die Punktierung (punktierte Viertel mit Achtel) ist auch im *Trio* das bestimmende Element, wobei der erste Schlag eines Taktes oft mit einem dreistimmigen Akkord betont wird.

Das abschließende *Presto* wirkt wie eine Reminiszenz an das *Allegro*. Das Frage- und Antwort-Spiel der Ober- und Unterstimme wird wieder aufgegriffen. Hier erklingen auch die höchsten Lagen der Laute.

Trio in Es-Dur (KK 35)

Das Trio in Es-Dur stellt eine Ausnahme in dieser Werkgruppe dar. In ihm lässt Kohaut in zwei Sätzen die hohe Streicherstimme (Violine) weg und es entsteht ein Duo mit Laute und Violoncello. Außerdem fällt es, wie schon erwähnt, durch eine deutlich höhere Anzahl an Sätzen auf.

Im ersten Satz, *Un poco Allegro*, sind keine außergewöhnlichen Merkmale besonders hervorzuheben. Immer wieder kommen dreistimmige Akkorde vor und die Melodiestimme entwickelt sich bis in die höchsten Lagen (bis Tabulaturbuchstabe *l*). Triller (*x*) werden genau notiert. Eine Stelle wäre dabei eventuell hervorzuheben, an der ein Triller auf dem 6. Chor verlangt wird.

Auch im *Menuet molto andante* geht die Oberstimme bis zum 10. Bund (Tabulaturbuchstabe l). Das rhythmische Element der Achtel-Triole spielt eine wichtige Rolle und auf halben Noten (Schlag zwei und drei) wird ein Triller oder *vibrato* verlangt. Im *Trio*, bei dem die Violine pausiert, spielt der starke Kontrast zwischen der höchsten Lage und den tieferen Klängen auf dem 4. bis 6. Chor eine große Rolle. Hier ist die Melodie wieder im tieferen Mittelregister zu finden (Notenbsp. 32).



Notenbsp. 32: Beispiel für Bass als Träger des Motivs, *Trio* (KK 35), B-Br Ms. II 4086 Fasc. III/17r.

Es wechseln sich Achtelketten mit triolischen Achtelgruppen ab und vereinzelt treten dreistimmige Akkorde auf.

Wie schon im *Trio* steht die Laute auch im *Cantabile* im Zentrum und wird nur durch das Violoncello begleitet. Um dem Charakter des Satzes zu entsprechen, werden alle Möglichkeiten der Melodiegestaltung verwendet. Dabei kommen drei- bis vierstimmige Akkorde ebenso zum Einsatz, wie ganz unterschiedlich rhythmisierte Verzierungsfloskeln (reicht von 64tel-Gruppen, über Punktierungen bis zu Sechzehntel-Triolen) und *vibrati*. Außerdem setzt Kohaut einerseits den silbernen Klang der hohen Lagen, und andererseits die eher dunkleren Farben des Mittelregisters, ein (bis Tabulaturbuchstabe l).

Im zweiten *Menuet con Trio* kommen vermehrt drei- bis vierstimmige Akkorde vor, welche sich mit triolischen Passagen und hervorgehobenen Tönen (*vibrato*) abwechseln. Das dominierende rhythmische Element im *Trio* ist die punktierte Achtel mit Sechzehntel und Viertel. Die höchsten Lagen werden in diesen Sätzen nicht verwendet.

Die anschließende *Polonoise* (sic) steht ganz im Zeichen des Charakter dieses Tanzes und ist eher schlicht gehalten. Der Tonvorrat beinhaltet fast ausschließlich die Noten der Griffe in der ersten Lage. Kohaut erweitert den typischen Polonoise-Rhythmus $\frac{3}{4}$ durch einen vorangehenden Takt mit punktierten Achteln mit Sechzehnteln. Anonsten bleibt er strickt bei diesem rhythmischen Modell und gestaltet auch die Schlüsse mit der charakteristischen Figur (vier Sechzehntel und zwei Viertel).

Im letzten Satz, einem *Allegro*, bringt Kohaut wieder ausgiebig die höchsten Lagen auf der Laute zur Geltung. Neben gelegentlichen *vibrato*-Zeichen und einzelnen Terzketten in der Oberstimme, sowie vereinzelt Akkorden, setzt der Komponist immer wieder überraschende rhythmische Elemente (64tel-Gruppen, punktierte Achtel mit Sechzehntel oder 64tel, Sechzehntel-Triolen) ein.

Trietti in F- und B-Dur (KK 37 & 39)

Diese beiden Werke werden im folgenden zusammenfassend und vergleichend analysiert, da große Parallelen festzustellen sind. Beide Trietti haben fast durchgehend (Ausnahme sind die Menuette) französische Titel, welche die jeweiligen Sätze charakterisieren, wie zum Beispiel „Der Verliebte“ („L'Amoureux“) oder „Die Bäuerin“ („La paisane“). Interessanterweise ist die Abfolge der unterschiedlichen Charakteristika äußerst ähnlich, welches am deutlichsten in der Musik zu sehen ist und sich auch in den Bezeichnungen widerspiegelt:

Satz - Charakter	Bezeichnung in KK 37	Bezeichnung in KK 39
1. Satz – lieblich, süß	<i>Divertissement. Le Flatteur</i>	<i>Divertimento. L'Amoureux</i>
2. Satz – lustig, unernst	<i>La Folie</i>	<i>Le Badinage</i>
3. Satz	<i>Menuet – Trio</i>	<i>Minuetto – Trio</i>
4. Satz – fröhlich, einfach	<i>La Paisane</i>	<i>La Joye</i>

Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit der musikalischen Struktur in den jeweiligen korrespondierenden Sätzen. So dominieren in beiden ersten Sätzen gerade Rhythmen (Achtel, Sechzehntel) und die Anfänge enthalten mit ihren Auftakten in der Oberstimme und dem Basseinsatz auf der zweiten Achtel des ersten Taktes auffallend viele Parallelen. Eine Weitere wäre auch die zweistimmige Floskel der Melodie im Thema (siehe Notenbsp. 33 und 34).



Notensbsp. 33: Beginn Divertissement. *Le Flatteur* KK 37, B-Br Ms. II 4086 Fasc. V/33v.



Notensbsp. 34: Beginn Divertimento. *L'Amoureux* KK 39, B-Br Ms. II 4086 Fasc. I/5v.

Außerdem ist zu bemerken, dass im Trietto in B-Dur (KK 39) die Melodie in eher hohen Lagen (bis Tabulaturbuchstabe *k*) angesiedelt und durch zahlreiche *vibrato*-Zeichen unterstrichen ist. Die Oberstimme des Trietto in F-Dur (KK 37) ist großteils ein wenig tiefer gelegen und *vibrati* sind keine eingezeichnet. Verzierungen treten in beiden Trietti kaum auf. Eine einzige Echostelle (mit *piano* – *forte* markiert) kommt im Trietto in B-Dur vor.

Auch im zweiten Satz ist eine große Parallelität festzustellen. Die Verwendung der Lagen ist fast identisch – der Hauptanteil der Sätze verwendet die Töne der ersten Position und als klangliche Highlights werden die höheren Register eingesetzt. Schon der Beginn zeigt die deutlichen Ähnlichkeiten (siehe Notensbsp. 35 und 36).



Notensbsp. 35: Beginn *La Folie* KK 37, B-Br Ms. II 4086 Fasc. V/34v.



Notensbsp. 36: Beginn *Le Badinage* KK 39, B-Br Ms. II 4086 Fasc. I/6v.

Der Notenwert einer Halben spielt in beiden Sätzen eine große Rolle und taucht sehr häufig auf. Die Dichte der Basstöne ist nicht so hoch, wie in den vorangegangenen Teilen. Dies wäre allerdings ein Argument für ein schnelleres Tempo. Die Abzüge mit dem gleichzeitigen Anschlagen des Basstones stellen ein wichtiges Element im Trietto in F-Dur

Unterschiedlich sind die beiden Sätze allerdings in ihrem Umfang (KK 37 ist wesentlich länger), der Verwendung der Bässe (in KK 37 erklingen diese entweder auf jeder Viertel oder auf dem ersten Schlag jeden Taktes – in KK 39 lässt sich keine so deutliche Regelmäßigkeit feststellen), dem Registerspiel (während in KK 37 durchaus auch die hohen Lagen eingesetzt werden, befindet sich der komplette Tonvorrat von KK 39 in der ersten Position) und dem Einsatz von Verzierungen (außer Bindungen keine Ornamente in KK 39, dafür Abzüge, Aufschläge und *vibrati* in KK 37).

Trietti in F- und A-Dur (KK 36 & 38)

Diese beiden Trietti können innerhalb der Werkgruppe „Trios“ unter einer, sich am Aufbau orientierenden Kategorie zusammengefasst werden. Beide bestehen aus drei Sätzen, wobei den zweiten Satz immer ein Menuett, und den letzten ein *Finale. Presto* bilden. Der Anfang der Trietti dagegen unterscheidet sich: In KK 36 ist es ein *Cantabile* und in KK 38 ein *Allegro moderato*.

Im ersten Satz des Trietto in F-Dur (KK 36), dem *Cantabile*, bilden verschiedene rhythmische Figuren (Sechzehntel-Triolen, punktierte Sechzehntel mit 64tel, arpeggierte Sechzehntel-Gruppen) eine kontrastreiche Abwechslung. Auch ergeben einige Triller (x, einmal auch auf dem 6. Chor) und Abzüge fein nuancierte Unterschiede. Hin und wieder tauchen auch drei- bis vierstimmige Akkorde auf, wobei eine Sequenz kurz vor Schluss besonders auffällt: Während der Akkord in den oberen Stimmen wiederholt wird, geht der Bass stufenweise nach unten. Dies erzeugt eine Art *crescendo*. Ansonsten ist der Großteil des Satzes in der ersten Position verortet und als besondere klangliche Höhepunkte oder Kontraste werden Töne auf dem 7. oder 9. Bund verlangt.

Das *Allegro moderato* des Trietto in A-Dur (KK 38) ist ein virtuoses Stück bei dem sowohl die Geschicklichkeit der linken, als auch der rechten Hand gefordert ist. Zahlreiche Triller (x) und Abzüge verlangen eine sichere Technik auf dem Griffbrett. Für die rechte Hand gilt es schnelle Arpeggien, welche gut in der Hand liegen, klar und transparent darzustellen. Hier findet sich auch eine für Kohaut ungewöhnliche Schreibweise: Er schreibt in der ersten Akkordzerlegung die Art des Arpeggios aus und schreibt unter die geschlossen notierten Folgeakkorde *sempre cosi*, was ein Weiterführen dieser Anschlagsart

bedeutet (siehe Notenbsp. 40).



Notenbsp. 40: Beispiel Arpeggio, B-Br Ms. II 4086 Fasc. VIII/55r.

Sechzehntel-Triolen sind das bestimmende rhythmische Element in diesem Satz. Auch die hohen strahlenden Lagen des Instruments werden gezielt eingesetzt. Doch trotz der schnellen Passagen wird großer Wert auf den klanglichen Ausdruck gelegt, was an vielen eingezeichneten *vibrati* erkennbar ist. Hervorgehoben soll an dieser Stelle außerdem die, wenn auch nicht allzu ausführliche, ausgeschriebene Kadenz, welche durch die Bezeichnung *Fermata* gekennzeichnet ist (siehe Notenbsp. 41).



Notenbsp. 41: Beispiel Fermata, B-Br Ms. II 4086 Fasc. VIII/55v.

Die beiden Menuette sind exakt gleich lang und reich mit Vorschlägen, Trillern, Abzügen, Aufschlägen und *vibrati* ornamentiert. Im Menuet (KK 36) spielen Achtel-Triolen eine wichtige Rolle, wohingegen im Menuetto (KK 38) die Abwechslung von dreistimmigen Akkorden und Arpeggien im Mittelpunkt stehen.

Die beiden Finalsätze mit dem Zusatz *Presto* stehen zwar in unterschiedlichen Taktarten (*Presto. Finale* KK 36 im 2/4-Takt mit Auftakt, *Finale. Presto* KK 38 im 6/8-Takt ohne Auftakt), ähneln sich aber in der Ausgestaltung. Bei beiden Stücken ist die durchgehende Basslinie (größtenteils auf den beiden schweren Zeiten jedes Taktes, an einigen wenigen Stellen nur auf dem ersten Schlag) die strukturverleihende Komponente. Die Register, welche verwendet werden, sind wieder überwiegend der ersten Position auf der Laute zuzurechnen, doch einzelne Phrasen stehen in sehr hohen Lagen (bis Tabulaturbuchstabe *k*). Im Finale des Trietto in A-Dur stehen schnelle Arpeggien im Vordergrund. Doch obwohl ein hohes Tempo vorgeschrieben ist, lassen sich zahlreiche Verzierungen und auch *vibrati* finden. Dies verlangt eine große technische Fertigkeit, um diese Figuren klar darstellen zu können.

Charakteristika der Trios

Viele Merkmale der Concerti treffen auch auf die Werkgruppe der Trios zu. Doch wie bei dem Divertimento ist auch in den Trios die Funktion der Laute eine unterschiedliche. Sie ist Teil des Ensembles und nicht Soloinstrument. Daher steht auch weniger die Virtuosität als das Experimentieren mit den Klangfarben im Vordergrund. Wiederum sehr auffallend ist die Verwendung des Mittelregisters.

4.2.4 Solosonate

Die bis dato einzige bekannte Solosonate in D-Dur von Kohaut befindet sich ebenfalls in der Handschrift D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III¹⁰⁵ und trägt den Titel *Sonata à Liuto Solo / del Sigr: / Kohaut*.¹⁰⁶ In diesem Manuskript sind außerdem folgende Kompositionen von Kohaut enthalten: Concerto in F-Dur (KK 13), Concerto in F-Dur (Ap 8), Concerto in A-Dur (Ap 9), Divertimento in B-Dur (KK 33) und das Trio in D-Dur (KK 34). Bezüglich den Concerti in F- und A-Dur (Ap 8 und 9) konnte bereits gezeigt werden, dass es sich höchstwahrscheinlich ebenfalls um Werke von Karl Kohaut handelt (siehe Kapitel 4.2.3) und *Signore Kohaut* somit den älteren der beiden Brüder (siehe Kapitel 4.1) bezeichnet. Die korrekten Zuschreibungen des Concerto (KK 13), des Trios (KK 34) und des Divertimento (KK 33) sind ein weiterer Beleg dafür. Außerdem sind für den Bruder Joseph Kohaut keine Belege für Solo-Kompositionen für die Laute überliefert.¹⁰⁷ Die folgende Analyse¹⁰⁸ der Idiomatik und Spieltechnik liefert weitere Hinweise für eine Autorschaft Karl Kohauts.

Charakteristisch für den ersten Satz, das *Adagio*, ist die subtile Ausgestaltung der Melodie. Diese wird mittels rhythmischen Details, Verzierungen und kleinen Dreiklangszerlegungen über das gesamte Griffbrett geführt, wobei die höchsten und tiefsten Klangregister gegenübergestellt werden. Die Bassstimme ist in diesem Satz

105 D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III, 24.1r–24.4r.

106 Dieses Werk kann nach Jana Franková nicht gesichert Karl Kohaut zugeschrieben werden, darum listet sie es im Appendix unter Sonata in D (Ap 23) auf. Siehe Appendix in Jana Franková 2016, S. 136f.

107 Siehe Thematisches Werkverzeichnis Joseph Kohaut in Jana Franková 2016.

108 Mit dem dreisätzigen Aufbau (langsam – schnell – Menuet & Trio) folgt die Sonate der Anlage der Concerti, insbesondere dem Concerto in A-Dur (Ap 9), welches anstelle des *Menuet* allerdings ein *Presto* aufweist.

rhythmisches und harmonisches Grundgerüst, über dem sich die Oberstimme (oft zweistimmig) mit ihren Themen und Motiven entspinnt. Der Beginn erinnert in seiner Struktur an eine Parallelstelle im *Andante molto* des Concerto in D-Dur (KK 11) (vgl. Notenbsp. 42 und 43).

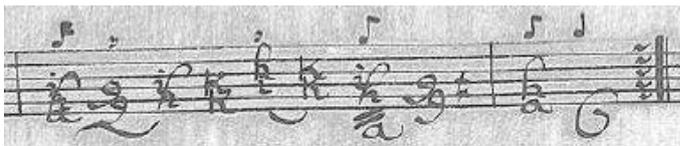


Notenbsp. 42: Beginn Adagio der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/1, 1v.



Notenbsp. 43: Ausschnitt aus dem Andante molto des Concerto in D-Dur (KK 11), D-B Ms. 11834/1/1/2, 6.

Beide Themen beginnen mit einer Viertel Auftakt, dem ein durch Triole oder Verzierung betonter erster Schlag in hoher Lage folgt. Die Basstöne erklingen auf den letzten drei Achteln des 2/4-Taktes. Auf der letzten auftaktigen Achtel des Taktes springt die Melodie wieder in eine höhere Lage (zweistimmig). Und mit wiederum einem verzierten ersten Schlag wird das Motiv mit dem zweiten Achtel und einem Basston auf dem dritten Achtel abphrasiert. Zu den zweistimmig geführten im Mittelregister gelegenen Melodieabschnitten findet sich ebenfalls eine Parallelstelle, diesmal im Concerto in E-Dur (KK 12) (vgl. Notenbsp. 44 und 45).



Notenbsp. 44: Ausschnitt aus dem Adagio der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/1, 1v.



Notenbsp. 45: Ausschnitt aus dem Larghetto des Concerto in E-Dur (KK 12), D-B Ms. 11834/1/2, 26.

Diese Ausschnitte zeigen deutlich, die außergewöhnliche Melodieführung Kohauts: auf dem 3. bis 5. Chor lässt er die höchsten Lagen (bis zum 9. bzw. 11. Bund) erklingen.

Auch der Beginn des *Allegro* erinnert in seinem Rhythmus und dem Aufbau an Ausschnitte aus anderen Werken Kohauts (vgl. Notenbsp. 46 und 47).



Notensbsp. 46: Beginn des Allegro der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/2, 2v.



Notensbsp. 47: Ausschnitt aus dem Allegretto des Divertimento in B-Dur (KK 33), D-Lem II.10.51a, S. 5.

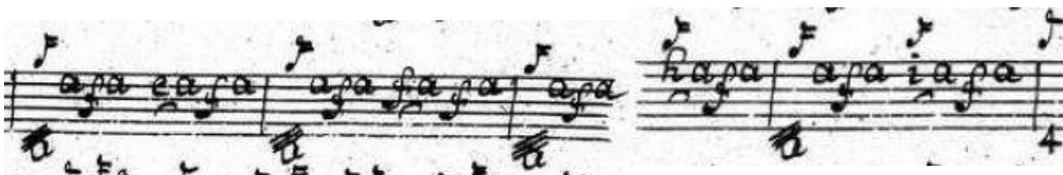


Notensbsp. 48: Beginn des Allegro des Trio in D-Dur (KK 34), B-Br Ms. II 4086 Fasc. II/11v.

Allen drei Beispielen gemeinsam ist der Auftakt und der erste Schlag in der Oberstimme, gefolgt von tiefen Basstönen auf dem zweiten und dritten Achtel. Diese Figur wird immer zwei Mal wiederholt. Im zweiten Satz der Solosonate spielen Arpeggien eine wichtige Rolle, wobei Kohaut hier abermals den Campanella-Effekt einsetzt (wie auch schon im Concerto in B-Dur, KK 14) (vgl. Notensbsp. 49 und 50).



Notensbsp. 49: Beispiel Campanella aus dem Allegro der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/2, 2v.



Notensbsp. 50: Beispiel Campanella aus dem Allegretto aus dem Concerto in B-Dur (KK 14), D-B Ms. 11834/7/1/1, 4.

Der Unterschied der beiden Ausschnitte liegt in der Funktion der Stimmen: Während die melodische Fortschreitung im Beispiel aus dem Concerto (Notensbsp. 50) durch eine aufsteigende Linie in der Oberstimme stattfindet, ist es in der Solosonate der Bass, der diese Funktion inne hat. Auch an einer anderen Stelle findet eine melodische Imitation im Bassregister statt (Notensbsp. 51).



Notenbsp. 51: melodische Imitation im Bassregister, Ausschnitt aus dem Allegro der Solosonate in D-Dur (Ap 23), D-As Tonk. Fasc. III/23/2, 3r.

Wie schon in den beiden ersten Sätzen stellt Karl Kohaut auch im *Menuet* und *Trio* die unterschiedlichen Klangregister einander gegenüber. Der Bass wird in diesen beiden Teilen wieder ausschließlich in rhythmisch und harmonisch-strukturierender Funktion eingesetzt. Die Melodie bringt durch viele Lagen- und Registerwechsel starke klangliche Kontraste zur Geltung, wobei der triolische Achtel-Rhythmus dominiert.

4.2.5 Eine weitere Quelle – Forschungsausblick

Die wissenschaftliche Aufarbeitung, sowohl der Biographie als auch des kompositorischen Werkes, Karl Kohauts steht nach wie vor am Anfang. Einen wichtigen und schon längst überfälligen ersten Schritt in diese Richtung hat Jana Franková mit ihrer Dissertation gemacht. Doch dank ihrer sorgfältigen Arbeit steht der weiteren Forschung nun ein thematisches Werkverzeichnis beider Brüder, sowie ein detaillierter Überblick über die (noch) nicht eindeutig zuordenbaren Kompositionen, zur Verfügung. Allerdings sind auch bei Franková nicht alle bis dato bekannten Quellen für Musik von Karl Kohaut berücksichtigt worden. Ein Beispiel dafür ist die Handschrift A-Egger 1766.¹⁰⁹ Sie enthält Ensemblesmusik für 8-chörige Mandora und 13-chörige Laute, wobei die Stücke für Mandora im ersten Teil des Manuskripts stehen. Im zweiten Teil werden die Tabulaturen der Laute in Stücke mit dem Titel „Liutho Solo“ und „Parthia“ aufgeteilt. Etliche Werke sind mit der Komponistenangabe „Kohaut“ versehen (siehe Tabelle 4).

¹⁰⁹ Die Bezeichnung leitet sich von dem Besitzervermerk „Paul Joseph Egger, 1766“ ab, welcher auch der Schreiber dieser Handschrift war. Das Manuskript befindet sich in österreichischem Privatbesitz.

Werke mit Zusatz „Kohaut“ in A-Egger Tonart - Sätze	Seiten- angaben	Konkordanzen
Liutho Parthia <i>d-Moll; Arioso – All[egr]o – Menuet – Trio – Presto</i>	100r–102r	
Liutho Parthia 8 <i>F-Dur; Cantabile mod[erato] – All[egr]o – Menuet – Trio – Finale</i>	102v–104r	
Liutho Parthia 6 <i>F-Dur; Le flaterie – Le folie – Menuet – Trio – Le Paysane</i>	104v–106v	Trietto in F-Dur (KK 37) B-Br Ms II 4086 chemise n°5
Liutho <i>E-Dur; Andante – Menuet – Trio – Presto</i>	117v–118v	
Liutho Simpenelli (ohne Zusatz) <i>B-Dur; L'amoureux – La Badinage – Menuet – Trio – La Joye</i>	119r–121r	Trio in B-Dur (KK 39) B-Br Ms II 4086 chemise n°1

Tabelle 4: Übersicht der Kohaut zugeordneten Werke in A-Egger

Wie aus der Tabelle ersichtlich sind die Lautenparts zu kammermusikalischen Werken „Kohaut“ zugeschrieben.¹¹⁰ Anhand der Konkordanzen lässt sich auch belegen, dass es sich um Trios handelt. Dies lässt vermuten, dass die auf Kohaut bezogenen Angaben in der Handschrift A-Egger zutreffend zu sind.¹¹¹

Bezogen auf das kompositorische Werk Karl Kohauts für Laute sind nach wie vor viele Fragen offen. Neben der Erschließung neuer Quellen¹¹² und der dazugehörigen Konkordanzforschung, ist die Datierung ein wesentlicher nächster Schritt. Wie gezeigt werden konnte, ist Kohauts Schaffen sehr vielfältig, sowohl in den formalen Aspekten, als auch in der Idiomatik für die Laute. Der Fokus dieser Arbeit lag jedoch nur auf den spieltechnischen Aspekten der Laute. Eine weitreichendere Untersuchung des Gesamtwerks (zur Kirchenmusik siehe Kapitel 5.3) des Komponisten wäre notwendig um stilistische Entwicklungen nachzeichnen zu können. Dem anschließen würde sich die

110 Die Bezeichnung „Parthia“ ist ebenfalls ein Hinweis auf eine Ensemblestimme.

111 Im Anhang zu dieser Arbeit finden sich Beispiele aus dem Manuskript.

112 Eine weitere große Sammlung an Kammermusik mit Laute befindet sich in der Handschrift A-Su ms. codex M.III.25, zu der bisher das Stimmenmaterial der anderen Instrumente fehlt. Möglicherweise sind in diesem Manuskript auch Kompositionen von Karl Kohaut enthalten. Vielen Dank an Hubert Hoffmann für diesen Hinweis.

Frage nach seiner Rolle als Komponist im Musikleben Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese Aspekte schließen außerdem eine gründlichere Erforschung seiner Biographie mit ein. Wie bisher durch einzelne Belege gezeigt werden konnte (siehe Kapitel 2.3), stand Kohaut mit den bekanntesten Komponisten seiner Zeit in Kontakt und musizierte auch gemeinsam mit diesen, was eine gegenseitige Beeinflussung vermuten lassen könnte (siehe Kapitel 5).

5 Kontextualisierung

Um im letzten Teil dieser Arbeit den Bogen wieder zu schließen, soll der Versuch unternommen werden, Karl Kohauts kompositorisches Schaffen im Bezug auf das Instrument Laute in einen Kontext einzubetten. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem Einsatz der Laute im kammermusikalischen Bereich. Dies geschieht mittels eines Vergleiches zwischen dem Streichquartett in E-Dur Hob. III:8 von Joseph Haydn und der Fassung für obligate Laute und Streichtrio. Der Streichersatz wird der im Augsburger Manuskript überlieferten Version für Laute, Violine, Viola und Violoncello gegenübergestellt und die Behandlung der Laute explizit herausgearbeitet. Die recht plausibel erscheinende Verbindung zwischen Kohaut und Haydn (siehe Kapitel 2) könnte sich im kompositorischen Schaffen bis heute überliefert haben. Die Bearbeitung des Streichquartetts und die Kompositionen Kohauts weisen große Ähnlichkeiten auf, weswegen eine Mitwirkung Kohauts an der Entstehung der Lautenfassung zumindest denkbar erscheint. Das heißt konkret: einerseits wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise eine Stimme für Violine bearbeitet wurde, sodass aus ihr ein vollwertiger und der Idiomatik des Instruments Laute angepasster Part hervorgeht; andererseits werden mögliche Anzeichen einer Kohaut'schen Autorenschaft untersucht.

Anschließend folgt eine kurze Besprechung der unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen, welche relevant für das Schaffen Karl Kohauts für das Instrument Laute sind. Auch die unterschiedlichen Funktionen der Laute werden in diesem Zusammenhang erläutert.

Zuletzt soll der Fokus der Betrachtung auf größere Zusammenhänge gelenkt werden, daher schließt die Arbeit mit einem Überblick über das musikalische Leben in Wien in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

5.1 *Joseph Haydns Streichquartett Hob. III:8 und die Laute*

Das Streichquartett in E-Dur Hob. III:8 von Joseph Haydn existiert in einer Fassung für obligate Laute und Streichtrio. Dieser Version widmet Tim Crawford in seinem Artikel „Haydn's Music for Lute“ einen kurzen Abschnitt. Dabei fällt er in wenigen Sätzen ein merklich ungünstiges Urteil: einerseits handle es sich um ein Arrangement des Streichquartetts (die Lautenstimme setzt sich dabei aus erster Violine und Cello

zusammen), welches allzu streng der Vorlage folge. Zweitens sei die Anlage dieser Version grundsätzlich fehlgeleitet, da sie um einen Ton nach unten transponiert und somit in sehr tiefen Lagen auf der Laute verortet ist. Dies mache eine stabile Balance zwischen den Streichern (trotz der Vorgabe *con sordino* für Violine und Viola) und der Laute sehr schwierig. Zuletzt beschreibt Tim Crawford als signifikantes Manko, dass Stimmangaben für die Basssaiten abgehen, was zu Fehlern in der Tabulatur führt.¹¹³

Bei der genauen Analyse der Lautenstimme darf jedoch gesagt werden, dass die Bewertung Crawfords der Anlage dieses Arrangements keineswegs gerecht wird. Im Vergleich der beiden Quartette wird die Tonarten-Disposition nun betrachtet und argumentiert.

Werk	Satz	Tonart
Streichquartett Op. 2/2 Hob. III:8		
	Allegro	E-Dur
	Menuetto – Trio	E-Dur – e-Moll
	Adagio	A-Dur
	Menuetto – Trio	E-Dur – e-Moll
	Finale. Presto	E-Dur
Quartetto a Liuto obbligato, Violine, Viola e Basso		
	Allegro	D-Dur
	Minuetto – Trio	D-Dur – d-Moll
	Adagio	A-Dur
	Minuetto – Trio	D-Dur – d-Moll
	Finale. Presto	D-Dur

Tabelle 5: Gegenüberstellung des Streichquartetts Hob. III:8 und der Fassung für Laute

Es lässt sich feststellen, dass das Werk für die Fassung mit Laute einen Ganzton nach unten in die Tonart D-Dur transponiert wurde. Davon ausgenommen ist der dritte Satz, das Adagio, welcher in der Originaltonart A-Dur bleibt. In den Trios wurde der Wechsel in die gleichnamige Molltonart beibehalten.

113 Tim Crawford 1984, S. 71.

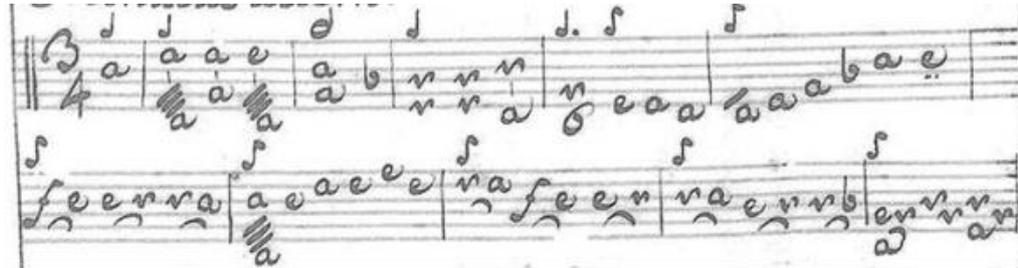
Entgegen der Beurteilung Tim Crawfords ist die Transposition aus der spieltechnischen Perspektive der Laute absolut sinnvoll, denn erstens „liegt“ die Tonart D-Dur viel besser „in der Hand“, das heißt die geforderten Griffe und Griffverbindungen sind spielpraktisch naheliegend, zweitens ist der klangliche Unterschied elementar. Die 13-chörige Barocklaute ist in d-Moll gestimmt, daher können in d-Moll oder D-Dur besonders viele Saiten auch ohne abgreifen angeschlagen werden und somit das Maximum an Resonanz des Instruments zur Geltung gebracht werden. Darüberhinaus sind die hohen Passagen der Violinstimme, deren Tonumfang die Laute in den hohen Lagen weit übertrifft, besser auf der Laute darstellbar, wenn diese um einen Ton nach unten gesetzt sind.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Laute eine Oktave tiefer als die Violine klingt, will heißen das d'' der Geige entspricht dem d' der Laute. Das bedeutet wiederum für die Fassung mit Laute, dass diese oftmals tiefer klingt als die zweite Violine, obwohl ihr die erste Stimme zugewiesen ist. Eine Laute ist von ihrer Konstruktion her jedoch darauf ausgelegt, möglichst Obertonreiche Klangfarben zu produzieren. Im Gegensatz dazu sorgt der historisch belegte Saitendämpfer für eine Veränderung des Obertonspektrums der Streicher, sie klingen matter. Möglicherweise könnte also der vorgeschriebene Saitendämpfer (*con sordino*) bei Violine und Viola im Zusammenspiel mit dem passenden Instrumententypus der Laute (siehe Kapitel 3.3) ein ausgewogenes Klangbild ergeben.

Betrachtet man nun die Tabulatur und stellt sie den originalen Streicherstimmen gegenüber, so ist als erstes anzumerken, dass der Arrangeur der kompositorischen Anlage der Vorlage so getreu als möglich folgte. Dies bezieht sich vorallem auf die Melodieführung. Der Verdacht drängt sich auf, dass an einigen Stellen kleine Änderungen der Melodie vorgenommen würden, um helle und klar zeichnende Register der Laute zur Geltung zu bringen. Doch dies ist nicht der Fall. Um so selten wie möglich die Melodieführung von Haydn zu verändern, wird das Thema in der Lautenstimmen sehr häufig im Mittel- und Bassregister geführt. Ein markantes Beispiel dafür ist im zweiten Minuetto gleich zu Beginn zu finden (vgl. Notenbsp. 52 und 53).



Notenbsp. 52: Streichquartett Hob. III:8, Zweites Menuet, T. 1–10 – erste Violine¹¹⁴

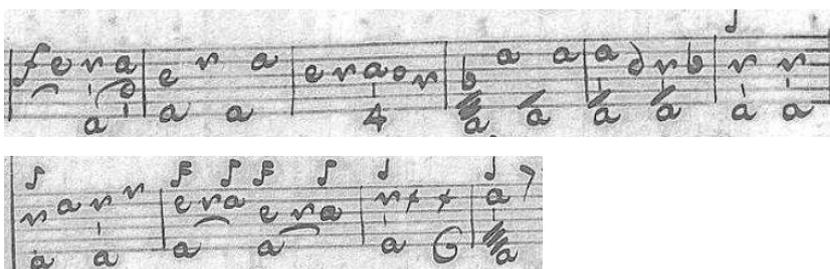


Notenbsp. 53: Beginn des zweiten Menuet der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/4, 3v.

Prinzipiell wird die Melodie gemäß der Lage auf der Laute (also von vornherein eine Oktave tiefer erklingend) nur an einigen wenigen Stellen variiert. Dies geschieht nicht durch Veränderung einzelner Noten, sondern durch Transposition ganzer Phrasen oder Floskeln um eine Oktav nach unten (vgl. Notenbsp. 54 und 55) oder oben (vgl. Notenbsp. 56 und 57).



Notenbsp. 54: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 92–102 – erste Violine

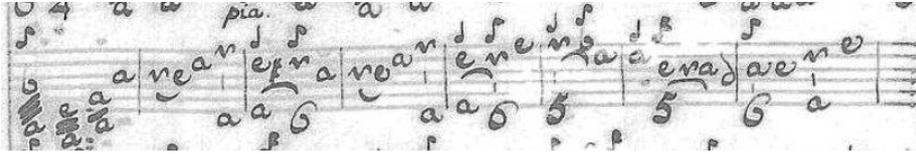


Notenbsp. 55: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Finale. Presto der Lautenfassung – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4v.

¹¹⁴ Alle Notenbeispiele des Streichquartetts Hob. III:8 von Joseph Haydn stammen aus der Ausgabe Joseph Haydn, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973.



Notenbsp. 56: Streichquartett Hob. III:8, Allegro, T. 48–55 – erste Violine



Notenbsp. 57: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Allegro der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/1, 1r.

Wie Tim Crawford in seinem Artikel bereits beschrieb, setzt sich die Lautenstimme aus der ersten Violine und dem Part für das Violoncello zusammen.¹¹⁵ Bei der Analyse der Tabulatur wird deutlich, dass die beiden Randstimmen tatsächlich als Vorgabe dienten, jedoch nicht unverändert in die Griffschrift der Laute übertragen wurden. Die Cellostimme wird der Idiomatik der Laute angepasst und klanglich wirkungsvoll eingesetzt. Im Detail bedeutet dies, dass einzelne Töne oder längere Passagen in eine andere Oktav transponiert, Notenwerte beziehungsweise Tonwiederholungen verändert, Schlussfloskeln leicht variiert und sehr selten auch andere Töne der Harmonie als Bassnoten verwendet werden. Den die klangliche Wirkung der Laute unterstreichenden Einsatz der intabulierten Cellostimme zeigt beispielsweise folgender Abschnitt aus dem 1. Satz.



Notenbsp. 58: Streichquartett Hob. III:8, Allegro, T. 65–71 – tutti

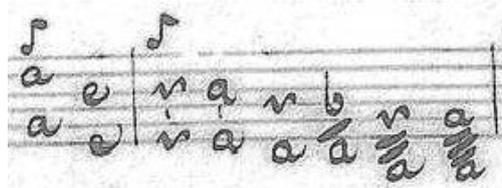


Notenbsp. 59: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Allegro aus der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/1, 1r.

115 Tim Crawford 1984, S. 71.

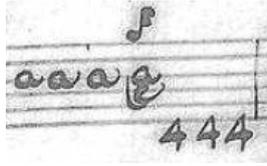
In diesem Abschnitt lässt sich deutlich erkennen, dass die durchlaufenden Achtelnoten der Cellostimme in der Tabulatur aufgelöst werden. Das alleinige Erklingen des Melodietones auf dem ersten Schlag (unterstützt durch ein *vibrato*), verstärkt die verdichtende Wirkung. Die stufenweise ansteigende Basslinie wird in der Laute auf dem zweiten Schlag jeden Taktes mitgeführt.

Wie im Concerto in E-Dur (KK 12) von Kohaut finden sich auch in der Quartettbearbeitung mehrmals Passagen unisono geführter Oktaven (Notenbsp. 60).

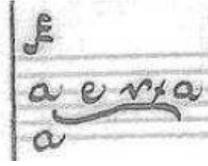


Notenbsp. 60: Beispiel aus dem zweiten Minuetto der Lautenfassung, D-As Tonk. Fasc. III/49/4, 3v.

Auch die Behandlung der Violinstimme ist nicht als bloße Übertragung anzusehen, sondern wiederum der klanglichen Entfaltung und Idiomatik der Laute angepasst. Einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen einem Streich- und einem Zupfinstrument ist die Tondauer: Während die Violine Töne über mehrere Takte hinweg klingen lassen und währenddessen gegebenenfalls auch crescendieren kann, so ist der entscheidende Moment der Tonerzeugung auf der Laute der Anschlagsimpuls. Doch ein Weiterklingen einer Note muss auf dieser quasi imitiert werden. Und so werden auch in der Lautenversion des Quartetts lange Notenwerte der Violine auf der Laute durch Triller, Vorhalte und Tonwiederholungen ausgefüllt – Überbindungen werden weggelassen oder eben durch einen erneuten Anschlag derselben Note aufgelöst. Was den Rhythmus betrifft, so wird dieser an manchen Stellen vereinfacht, um die Melodistruktur auf der Laute klar darstellen zu können (ein Beispiel dafür wäre das Wegfallen der Synkope im Thema des *Adagio*). Dies trifft auch auf die Verzierungen zu. Während oftmals kleine Zusatznoten der Violine nicht übernommen werden, kommen an anderen Stellen für die Lautenidiomatik typische Ornamentationen hinzu.



Notenbsp. 61: Beispiel
Appoggiatura
D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 3r.



Notenbsp. 62:
Beispiel Triller
D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 2v.



Notenbsp. 63: Beispiel Mordent
D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4v.



Notenbsp. 64: Beispiel vibrato und Vorschläge
D-As Tonk. Fasc. III/49/2, 1v.



Notenbsp. 65:
Beispiel Verzierung
D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 2v.

So finden sich neben der für Schlussakkorde so typischen Appoggiatura (Notenbsp. 61) zahlreiche vibrati (wie z.B. in Notenbsp. 64), genau ausnotierte Vorschlagsnoten (die an einigen Stellen die kürzere Artikulation der Violine auf der Laute darstellen lassen, wie in Notenbsp. 64), Mordents (Notenbsp. 63), sowie ausgeschriebene Verzierungen eines Themeneinsatzes (Notenbsp. 65). Ein wesentliches Gestaltungselement von Zupfinstrumenten ist außerdem das Arpeggieren von Akkorden. Während in diesem Streichquartett die Geige die Akkordzerlegungen gebrochen andeutet, werden diese in der Lautenstimme ausgearbeitet (vgl. Notenbsp. 66 und 67).



Notenbsp. 66: Streichquartett Hob. III:8,
Finale. Presto, T. 42-43 – erste Violine



Notenbsp. 67: Ausschnitt aus dem ersten Teil
des Finale. Presto der Lautenfassung – Lautenstimme
D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4r.

In diesem Beispiel ist auch die unterschiedliche Gestaltung der Fermata zu erkennen: Während die Violine auf dem tiefsten Ton des Arpeggios stehen bleibt und die beiden anderen Akkordtöne als Auftakt der nächsten Phrase fungieren, wird die höchste Note des Akkordes auf der Laute mittels einem Triller zur Fermata.

Die Fassung mit Laute unterscheidet sich außerdem in einem wesentlichen Punkt von der Streichquartett-Vorlage: Die Funktion der Laute ist eine grundsätzlich andere, als die der ersten Violine. Sie übernimmt nicht nur die Melodie der ersten Violine, sondern

zeichnet in weiten Teilen auch die Struktur der Komposition nach. Dadurch ergeben sich in der Lautenstimme kaum Pausentakte, da in den meisten Fällen auch die Einsätze der einzelnen Instrumente (vorallem von Viola und Violoncello) mitgespielt werden. Ein Beispiel dafür wären die *unisono*-Passagen, bei denen oftmals die erste Geige nicht beteiligt ist. Diese Abschnitte werden in der Laute immer mitgespielt (vgl. Notenbsp. 68 und 69).

A musical score for a string quartet in D major, 2/4 time. It shows the first five measures of a section. The first violin part has rests in measures 1, 2, 4, and 5. The other three parts (second violin, viola, and cello) play in unisono in measures 1, 2, 4, and 5. Dynamic markings include [f] and (f).

Notenbsp. 68: Streichquartett Hob. III:8. Allegro, T. 1–5 – tutti

Handwritten musical notation for the beginning of an Allegro section. It shows a lute part with a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with the word 'Allegro' written above the staff.

Notenbsp. 69: Beginn des Allegro der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/1, 1r.

Eine weiterer Abschnitt aus dem letzten Satz, dem *Finale. Presto*, zeigt deutlich, dass bei der Intavolierung der Lautenstimme das Wissen um Satztechnik zentral war und das Bestreben dies auch abzubilden.

A musical score for a string quartet in D major, 2/4 time, starting at measure 82. It shows the first three measures of a section. The first violin part has a trill in measure 3. Dynamic markings include f and (f).

Notenbsp. 70: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 82–84 - tutti

Handwritten musical notation for an excerpt from the second part of the Finale. It shows a lute part with a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with the word 'Allegro' written above the staff.

Notenbsp. 71: Ausschnitt aus dem zweiten Teil des Finale. Presto der Lautenfassung – Lautenstimme D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4v.

Die Stimmeneinsätze der Oberstimmen, Viola und Violoncello werden alle in der Lautentabulatur notiert und die Kontrapunktik wird noch klarer und sichtbarer. Die Laute hat in dieser Fassung des Streichquartetts durchgehend eine zusätzliche begleitende Funktion, und das unabhängig von der Cellostimme. Erkennbar wird dies beispielsweise im Beginn des zweiten Teils des letzten Satzes, in dem die Bassstimme pausiert. Hier verstärken die Basstöne der Laute den dreistimmigen Abschnitt (Melodie in der Laute, Violine und Viola). Interessanterweise werden die Einwürfe des Cellos hier nicht in der Tabulatur abgebildet, das heißt die Lautenstimme ist hier in einer begleitenden Funktion unabhängig vom tiefsten Streichinstrument.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff (Violin I) has dynamics *p*, *(f)*, and *(p)*. The second staff (Violin II) has dynamics *p*, *f*, and *p*. The third staff (Viola) has dynamics *p*, *f*, and *p*. The bottom staff (Cello) has dynamics *f* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbsp. 72: Streichquartett Hob. III:8, Finale. Presto, T. 55–61 – tutti

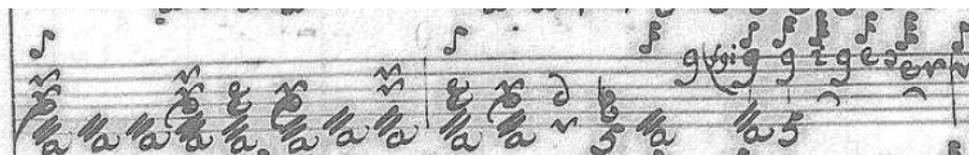
The image shows a handwritten musical score for a lute, consisting of a single staff. The notation is complex, featuring many accidentals and slurs, characteristic of early modern lute tablature notation.

Notenbsp. 73: Beginn des zweiten Teils des Finale. Presto der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/5, 4r.

Noch deutlicher wird diese erweiterte Funktion der Laute in einem Abschnitt aus dem Adagio, in dem das Thema der zweiten Violine auf der Dominante (E-Dur) einsetzt. An dieser Stelle begleitet die Laute mit Akkorden – ganz in der Art eines Basso Continuo-Instrumentes (vgl. Notenbsp. 74 und 75).



Notenbsp. 74: Streichquartett Hob. III:8, Adagio, T. 18–19 – tutti



Notenbsp. 75: Ausschnitt aus dem Adagio der Fassung mit Laute – Lautenstimme, D-As Tonk. Fasc. III/49/3, 2v.

Dieselbe Funktion übernimmt die Laute in den tutti-Passagen der Concerti Kohauts (siehe Kapitel 4.2.1).

Durch einen eingehenden Vergleich der beiden Fassungen des Streichquartetts Hob. III:8 von Joseph Haydn wurde erkennbar, dass es sich bei der Gestaltung der Lautenstimme (in der Version aus dem Augsburger Manuskript) um keine reine Übertragung der ersten Violin- und der Cello-Stimme in die Tabulatur­schrift handelt, sondern aufgrund profunder Satzkenntnis und Wissen um die Idiomatik der Laute eine eigenständige Fassung entstand. Außerdem konnte gezeigt werden, dass für den Verfasser dieser Version eine klare Darstellung der Komposition an sich große Wichtigkeit hatte. Die Satzstruktur wird daher immer von der Laute unterstützt und teilweise sogar noch unterstrichen. Natürlich kann dadurch nicht bewiesen werden, dass das Arrangement von Karl Kohaut stammt könnte, doch es gibt deutliche Anzeichen, die es möglich erscheinen lassen.

In jedem Fall fehlt es bis dato an ausreichend spielpraktischer Erfahrung mit diesem Werk, um authentisch urteilen zu können. Außerdem bedarf es noch eingehenderer Forschung zum Instrumentarium dieser späten Lautenmusik und der Umsetzung in der Praxis (siehe Kapitel 3.3).¹¹⁶ Letztendlich bleibt offen, ob angesichts so vieler ungeklärter Fragen die Notwendigkeit eines Urteils über die Qualität der Bearbeitung für Laute gegenüber der Streichquartett-Fassung überhaupt besteht.

¹¹⁶ Zur Frage der Besetzung der Basso-Stimme siehe Josef Focht, *Der Wiener Kontrabass: Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente*, Tutzing: Schneider 1999.

5.2 Gattungsbezeichnungen

Schon bei den frühen Streichquartetten Joseph Haydns – zu denen auch das Quartett in E-Dur Hob. III:8 zählt – ist die Bezeichnung „Streichquartett“ eigentlich eine retrospektive Benennung. Georg Feder wies schon im Vorwort zu dem Band der Frühen Streichquartette der Gesamtausgabe¹¹⁷ darauf hin, dass Haydn selbst in seinem Entwurfskatalog die Bezeichnung *Divertimento* für die Werke Hob. III: 7, 8, 10 und 12 angegeben hatte. Es handelt sich dabei durchwegs um fünfsätzliche Kompositionen.

Der Begriff „Divertimento“ ist in Wien bis in die 1770er-Jahre die dominierende Bezeichnung für Kammermusik in unterschiedlichsten Besetzungen.¹¹⁸ James Webster beschreibt den Prozess der Entwicklung des klassischen Stils im kammermusikalischen Bereich, welcher sich unter anderem in den unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen widerspiegelt, folgendermaßen:

„The process, which lasted from *ca.* 1740 to *ca.* 1780, led from the dance suite to the Classical sonata, trio, quartet, and quintet. In the middle of this development came music titled *Partita* and *Divertimento*. [...] In the 1760's and 1770's *Divertimento* was the principal designation for all nonorchestral instrumental music, including „serious“ sonatas and quartets.“¹¹⁹

Auch bei Karl Kohauts kammermusikalischen Werken für die Laute findet sich die Bezeichnung *Divertimento* oftmals, darunter das einzige im Druck erschienene Werk *Divertimento Primo per il Liuto obbligato, due Violini e Basso*. Diese viersätzliche Komposition (langsam – schnell – Menuett – schnell) verlangt eine Besetzung mit drei Streichern und einer Laute. Damit erscheint dieses Werk wie ein Bindeglied zwischen der Gruppe der Concerti und der Trios. Die Besetzung für Laute und drei Streicher (zwei Violinen und Violoncello) ist dieselbe wie bei allen Concerti – mit Ausnahme des Concerto in E-Dur (bei diesem kommt die Viola dazu). Doch die Satzfolge entspricht der Anlage der Divertimento-Gruppe der Trios (siehe dazu auch Kapitel 4.2.3). Eines dieser Werke, das Trio in D-Dur (KK 34), taucht in den Quellen mit unterschiedlichen Bezeichnungen auf. In dem Brüsseler Manuskript B-Br Ms II 4086 Mus Fétis 2911 wird es als *Trio*¹²⁰ betitelt. Hier wird der erste Satz mit *Divertimento. Adagio* überschrieben. In der Augsburger Quelle

117 Joseph Haydn, Frühe Streichquartette, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973, S. VIII.

118 Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsgg.) 2011, S. 244.

119 James Webster, „Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27/2 (1974), S. 218.

120 *D. dur / Trio / á / Liuto Obligato. / Viola / & Violoncello / del / Sigr. Carlo Kohaut / e Vienna*

D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III erscheinen auf dem Deckblatt mehrere Bezeichnungen (Abb. 12).

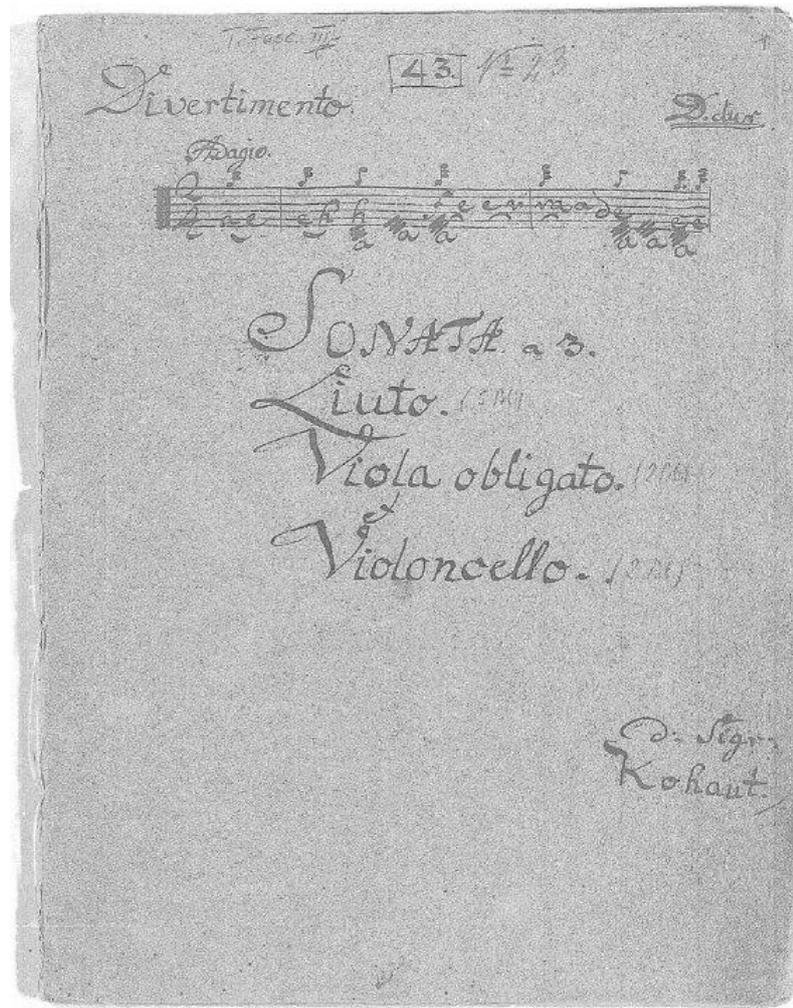


Abb. 12: Deckblatt des Trio in D-Dur (KK 34), D-As Ms. Tonkunst 2° fasc. III, 23r.

Als Titel ist *Sonata a 3* zu lesen, wobei der Zusatz *obligato* hier nicht der Laute, sondern der Viola zugeordnet ist. Die Bezeichnung *Divertimento* findet sich über der Tempoangabe *Adagio* unmittelbar oberhalb des Incipits und auch der erste Satz der Lautentabulatur ist derart überschrieben. Gleichermäßen bei anderen Werken der *Divertimento*-Gruppe der Trios erscheint der Begriff *Divertimento* immer nur als Titel über dem ersten Satz, wohingegen auf den Deckblättern vor jedem einzelnen Werk die Bezeichnungen *Trio* und *Trietto* zu finden sind. Diese unterschiedlichen Benennungen sind keineswegs als eine Unterscheidung in der Gattung oder Stilistik zu verstehen – bis um 1760 waren *Partita*, *Sonata*, *Trio* und *Divertimento* die gängigen Bezeichnungen von Triosonaten für zwei

Oberstimmen und Bass.¹²¹ Auf die Kompositionen von Karl Kohaut bezogen, könnten nun folgende Bedeutungen zugeordnet werden:

- Trio, Trietto, Sonata a 3: Angaben zur Besetzung, Anzahl der Sätze variiert
- Divertimento: bezeichnet ein viersätziges Werk
(langsam – schnell – Menuett – schnell) unterschiedlicher Besetzung
- Divertimento, Divertissement: als Satzbezeichnung?¹²²

Die Zusätze *concertato* und *obligato*, welche sehr oft der Instrumentenangabe Liuto (Laute) beigefügt sind, deuten auf die unterschiedlichen Funktionen hin. In den Concerti – hier trägt die Laute die Bezeichnung *concertato* – ist die Laute das Soloinstrument. Dies kommt in der kompositorischen Ausgestaltung der solistischen Abschnitte zum Ausdruck: arpeggierte Akkorde in vielen verschiedenen Varianten, Sechzehntel-Triolen als Verzierungen der Melodie oder in Arpeggien, Verzierungen, Zweistimmigkeit in der Oberstimme und ausgedehntes Registerspiel werden unter anderen als Elemente des virtuosen Ausdrucks eingesetzt. Dem entgegengesetzt ist die Rolle, welche die Laute in den tutti-Passagen übernimmt: hier wird durch zwei- bis vierstimmige Akkordbegleitung die Basso Continuo-Funktion deutlich erkennbar.

Die Bezeichnung *obligato* weist auf einen gänzlich anderen Einsatz des Instruments hin. Im Divertimento und in den Trios ist die Laute ein gleichwertiger Teil des Ensembles. Hier liegt der Fokus nicht auf der Darstellung der virtuoson Möglichkeiten eines Soloinstrumentes, sondern auf der klanglichen Interaktion zwischen den Instrumenten. Aber dabei spielt die Laute nicht die Rolle einer reinen Oberstimme, sondern bildet durch das Zusammenspiel von Melodie und detailliert ausgearbeiteter Bassführung die Satzstruktur der Komposition ab. So etabliert sich die Laute aus einer Synthese von solistischer und begleitender Basso Continuo-Funktion als ein vollwertiger Teil des Ensembles im Kontext der frühklassischen Kammermusik.

121 James Webster 1974, S. 227.

122 Vgl. auch Trietto in F-Dur (KK 37), B-Br / Ms II 4086 Mus Fétis 2911, chemise n°4: In der Lautentabulatur ist der erste Satz mit „Le Flatteur“ bezeichnet, in der Violine und im Violoncello mit „Le Flatteur. Divertissement“.

5.3 *Zur Musikwelt Wiens Mitte des 18. Jahrhunderts*

Am Schluss dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, das musikalische Umfeld zu umreißen, in welchem sich Karl Kohaut bewegte und in dessen Rahmen er seine Kompositionen schuf. Dabei werden die Jahre von 1740 (Tod Karls VI.) bis 1784 (Kohauts Todesjahr) betrachtet.

Nach dem plötzlichen Tod Karls VI. hatte Maria Theresia große Schwierigkeiten, ihre rechtmäßige Nachfolge in den habsburgischen Erbländern durchzusetzen. 1741 wurde sie schließlich zur Königin von Ungarn, 1743 zur Königin von Böhmen gekrönt, und erst durch die Krönung ihres Mannes Franz I. Stephan von Lothringen 1745 zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches wurde der Status von Wien als Reichshaupt- und Residenzstadt wieder hergestellt.

Doch diese politischen Komplikationen zeigten „wenig Wirkung auf das Kunst- und Kulturleben der Stadt, versuchte man sich in dieser Zeit doch betont „kaiserlich“ zu geben, um zu signalisieren, dass man den Anspruch auf die Kaiserkrone keinesfalls aufgegeben hatte.“¹²³ Dem gegenüber standen die kriegerischen Auseinandersetzungen (1740–1748 Österreichischer Erbfolgekrieg, 1756–1763 Siebenjähriger Krieg), welche die Staatskassen leerten und den Hof zu Einsparungen zwangen. Dadurch verschoben sich die Kompetenzen weiter Teile des musikalischen Apparates bei Hofe in Richtung Adel und privaten Initiativen, welche eine Öffnung für ein breiteres Publikum zuließ.

„Der Adel und ein neu erstarkendes Bürgertum (dazwischen eine Schicht an Beamten-Adel bzw. des neureichen Wirtschafts-Adels) wurden zwischen 1740 (vor allem ab circa 1760) und 1800 zu Trägern und Konstrukteuren eines neuen städtischen Kulturlebens, das mit der Entstehung einer Öffentlichkeit für Oper/Musiktheater und Konzert einherging.“¹²⁴

Davon ausgenommen war der Bereich der Kirchenmusik, in dem unter Maria Theresia nur geringe Einschränkungen vorgenommen wurden. Erst durch die josephinischen Reformen¹²⁵ kam es für die Hofmusiker zu weiterreichenden Folgen.

123 Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsg.) 2011, S. 213.

124 Ebenda, S. 213f.

125 „Vor allem die Aufhebung der Bruderschaften und die Kassierung derer beträchtlichen Vermögen wirkte sich nachhaltig auf die Musik an und um die Wiener Kirchen aus, bildeten die Bruderschaften doch aufgrund zahlreicher Stiftermessen, Vespers, Umzüge, Prozessionen, Exequien etc. einen wichtigen Faktor im Rahmen der Kirchenmusik und paraliturgischen Musik und boten den Wiener Musikern eine nicht unwesentliche Einkommensquelle.“ Ebenda, S. 214.

Für die Kirchenmusik bleibt die Hofmusikkapelle unter Maria Theresia (bis 1780) die wichtigste Institution. Martin Eybl weist darauf hin, dass Köchels Darstellung eines Niedergangs des Ensembles unter dem Kapellmeister Georg von Reutter zweifelhaft ist. Die Aufgaben und somit auch der Einfluss des Postens des Kapellmeisters wandeln sich, wobei nicht von einer Auflösung gesprochen werden kann.

Eine der wesentlichsten Veränderungen betraf die kostspielige höfische Opernproduktion: die Organisation und Abwicklung wurde einem Impresario überantwortet und die Aufführungen fanden ab dann im ehemaligen Ballhaus am Michaelerplatz (Theater nächst der Burg)¹²⁶ statt. Dies erlaubte eine Öffnung der zuvor nur für den Hof bestimmten Opernvorfürungen für zahlendes Publikum. Claudia Michels erwähnt eine Beschreibung aus dem Wienerischen Diarium zu dieser einschneidenden Veränderung: „Die Oper kam nicht mehr zum Monarchen, sondern dieser «erhob sich nach dem Comödienhaus nächst der Burg, um eine opera abzuwarten» - und dieses nicht mehr unter Ausschluss der Öffentlichkeit.“¹²⁷

Die Aufgaben der Hofkapelle beschränkten sich ab 1751 definitiv auf den Bereich der Kammer und der Kirche. Im sakralen Rahmen wurde die barocke Darstellung von göttlicher als auch weltlicher Macht weiterhin gepflegt, wohingegen die Kammer als ein „Ort der Betonung des Familiären und Kleinräumigen“¹²⁸ der Herrscherfamilie und den engsten Vertrauten vorbehalten blieb.

Eng verknüpft mit der Auslagerung der höfischen Opernproduktion in das Burgtheater und das Kärntnertortheater ist die Entstehung öffentlicher Konzerte. Diese wurden für die Wochen von Advent und Fastenzeit organisiert, in denen jegliche dramatischen Darbietungen verboten waren, und in den dann zur Verfügung stehenden großen Theaterhäusern dargeboten.¹²⁹ So entstanden um 1745 die Wiener Fastenkonzerte und die Akademien im Burgtheater, welche zwischen 1756 und 1763 von Christoph Willibald Gluck geleitet wurden. Bei diesen Veranstaltungsreihen wurden Solokonzerte für Violine, Violoncello, Flöte, Oboe, Englischhorn, Fagott, Horn, Harfe, Cembalo, Pianoforte

126 Ebenda, S. 256.

127 Claudia Michels, „Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle.“, in Elisabeth Fritz-Hilscher (Hrg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2013, S. 131.

128 Elisabeth Fritz-Hilscher, „Musik im Dienste einer Staatsidee. Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745“, in Elisabeth Fritz-Hilscher (Hrg.) 2013, S. 224.

129 Mary Sue Morrow 1989, S. 38.

und Pantaleon (eine Art Hackbrett); Sinfonien von Georg Christoph Wagenseil, Joseph Paul Ziegler, Ignaz Holzbauer, Carl Ditters, Baldassare Galuppi und Giovanni Battista Sammartini; Oratorien sowie große Vokalwerke von Wagenseil, Gluck, Holzbauer, Giuseppe Bonno, Nicola Porpora, Niccolò Jommelli, Galuppi, Sammartini und Johann Adolph Hasse dargeboten.¹³⁰ Sowohl bei den *Fastenkonzerten*, als auch den Konzerten der *Tonkünstler-Societät* (siehe Kapitel 2.3), welche in ihrer Programmgestaltung an die älteren *Fastenkonzerte* anknüpften, waren durchwegs professionelle Musiker engagiert. Die Akademien der *Societät* wurden ab 1772 regelmäßig viermal jährlich abgehalten und dokumentierten bereits in dieser relativ kurzen Zeitspanne eine entscheidende Veränderung des Musikgeschmacks wider. Während Werke von Hasse, Bonno und Ditters weiterhin erklangen, rückten italienische Oratorien von Florian Gassmann, Ferdinando Bertoni, Antonio Salieri, Josef Starzer, Georg Friedrich Händel, Johann Georg Albrechtsberger und Marianne von Martínez in den Vordergrund. Auch Uraufführungen Haydn'scher Werke (teilweise unter der Leitung des Komponisten selbst) fanden in diesem Rahmen statt.¹³¹ Wie in Kapitel 2.3 bereits ausgeführt, erklangen nachweislich eine Sinfonie und ein Concertino für mehrere obligate Instrumente aus der Feder Karl Kohauts in der ersten Akademien der *Tonkünstler-Societät*.

Neben dem Streichquartett, dem Klavierkonzert und der Klaviersonate gilt die Sinfonie als eine der wichtigsten neu entwickelten Gattungen des 18. Jahrhunderts.¹³² Mit seinen Sinfonien und Partiten, welche die mit Abstand größte Werkgruppe darstellen, ist Karl Kohaut zentral an den stilistischen Veränderungen seiner Zeit teil.¹³³ Während die Sinfonien mit der Satzfolge schnell – langsam – schnell exakt der Anlage entsprechen, wie sie auch bei Wagenseil zu finden ist, entsprechen, folgen die Partiten einer viersätzigen Struktur: schnell – langsam – Menuett – schnell. Diese Abfolge sollte bei Haydn erst ab 1770 als übliche Norm für seine Symphonien übernehmen.¹³⁴

130 Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsg.) 2011, S. 231.

131 Ebenda, S. 232.

132 Ebenda, S. 237.

133 Die Frage der Datierung der Werke ist bei Karl Kohaut noch kaum erforscht. Die derzeitige Annahme ist eine Entstehung der Sinfonien und Partiten in den 1750er- und 1760er-Jahren.

134 Elisabeth Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsg.) 2011, S. 241.

Die nächstgrößere Gruppe im Schaffen des Karl Kohaut umfasst die Kammermusik mit Laute. Vorallem die Gruppe der Trios mit obligater Laute sind im Kontext kleiner Streicherensembles, wie dem Trio oder Quartett, zu verorten. Gleichmaßen wie die frühen Streichquartette Joseph Haydns¹³⁵ dürften auch Kohauts kammermusikalische Kompositionen für einen privaten, intimen Rahmen entstanden sein. Belegt ist jedenfalls die Teilnahme beider Komponisten an dem sonntäglichen Musizierkreis bei Baron van Swieten (siehe Kapitel 2.3). Bei solchen Anlässen stand das gemeinsame Musizieren im Vordergrund, wobei zwischen professionellen Musikern und dilettierenden Adelige nicht unterschieden wurde.¹³⁶

Letztere waren unentbehrliche Förderer und das Mäzenatentum des Adels spielte auch im 18. Jahrhundert noch eine wesentliche Rolle im Musikleben der Stadt. Obwohl die Anzahl der von Fürsten oder Grafen festangestellten Kapellen stetig zurückging, war die Tradition privater Konzertveranstaltungen in diesen Kreisen nach wie vor lebendig. Außerdem engagierten sich Personen des hohen Adels zunehmend an der Organisation und Finanzierung öffentlicher Konzerte.¹³⁷ Karl Kohaut wird im Umfeld dieser Adelskreise – sein Vater war Angestellter Cammermusicus und Lautenist bei Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg – geboren und stieg im Laufe seines Lebens zu einem von höchsten Kreisen (bis zu Kaiser Joseph II. selbst) geachteten Komponisten und Musiker auf (wie im Kapitel 2.3 ausgeführt). Die musikalischen Aktivitäten der Adelsfamilien mit denen Kohaut in engeren Kontakt kam, sind bei Jana Franková umfangreich beschrieben.¹³⁸ Besonders hingewiesen sei auf Wenzel Anton von Kaunitz-Rietbergs Rolle als Mäzen in Paris und Wien, von der auch Karl Kohaut profitierte (siehe Kapitel 4.1).

Geistliche Werke sind ebenfalls Teil des kompositorischen Schaffens von Karl Kohaut. Überliefert sind diese vorallem in österreichischen und tschechischen Klöstern.¹³⁹ Eine besondere Stellung für das Werk Kohauts nimmt dabei das Stift Melk ein (siehe Kapitel 2.3), für dessen Theater die beiden großen Applaussii (KK 1 und KK 2) entstanden.

135 Ebenda, S. 247.

136 Mary Sue Morrow 1989, S. 8.

137 Ebenda, S. 1f.

138 Siehe vor allem die Kapitel 1.4.1 *La famille de Schwarzenberg et la musique*, 1.4.2 *La musique à la cour des princes d'Esterházy au XVIII^e siècle* und 1.4.3 *Wenzl Anton von Kaunitz-Rietberg come mécène musical*: Jana Franková 2016, S. 22–42.

139 Als Beispiele seien hier genannt: Augustiner-Kloster in Brno, Benediktiner-Kloster in Rajhrad, Klöster in Göttweig, Seitenstetten, Melk; siehe Thematisches Werkverzeichnis Karl Kohaut in Jana Franková 2016.

Die musikalischen Verbindungen Melks mit der Residenzstadt Wien waren vielfältig: als traditionelle Station Reisender nach oder von Wien gab das Stift nicht nur der kaiserlichen Familie – wie es 1764 anlässlich der Krönungsreise Erzherzog Josephs nach Frankfurt der Fall war –, sondern auch vielen Wiener Virtuosen und Verlegern (Clement, Paradis, Artaria und Trattner) Unterkunft. Der Wohnsitz des Abts in Wien, der Melkerhof, bot andererseits jenen Klosterschülern und Chorknaben Herberge, welche zur weiteren Ausbildung in die Hauptstadt geschickt wurden. Hier war es ihnen erlaubt an den musikalischen Akademien und privaten Hauskonzerten teilzunehmen. Einige der Musiker aus Melk verließen das Stift, um sich dauerhaft in Wien niederzulassen, darunter auch Johann Georg Albrechtsberger.¹⁴⁰ Er kam 1765 nach Wien, ein Jahr nach der Aufführung von Kohauts *Applausus Securitas Germaniae* (KK 2), zu dem Albrechtsberger die Partitur erstellte.¹⁴¹ Auf eine weitere mögliche Verbindung Kohauts zu dem sogenannten „Melker Kreis“¹⁴² (darunter die Stiftsorganisten Albrechtsberger und Franz Schneider, sowie die musikalisch talentierten Mönche Marian Karl Paradeiser und Maximilian Stadler¹⁴³) könnte die Angabe „Possessore Carolo Paradeiser“ auf der Sinfonie in G-Dur (KK 29) hinweisen, welche im Stiftsarchiv verwahrt ist.¹⁴⁴ Robert Freeman macht ausdrücklich auf den musikalischen Austausch innerhalb der kirchlichen Institutionen Melk, St. Pölten, Lilienfeld und Maria Taferl aufmerksam.¹⁴⁵ Vor diesem Hintergrund wäre eine Zuschreibung eines Offertoriums und einer Motette von „Kohaut“¹⁴⁶ an Karl Kohaut denkbar, welche sich beide im Archiv der Wallfahrtskirche Maria Taferl befinden. Jana Franková listet beide Kompositionen unter den nicht eindeutig zuordenbaren Werken der Brüder Kohaut auf (Ap 3 und 4).¹⁴⁷ Das Offertorium taucht außerdem noch in zwei anderen tschechischen Quellen¹⁴⁸ auf, wobei in einer Abschrift auf der Titelseite eine *Viola Concerta* gefordert wird. Eine solistisch geführte Viola (oder durch den Zusatz *obligat* besonders hervorgestrichen) verlangt Karl Kohaut auch in den beiden anderen (klar zugeordneten) geistlichen Werken *Litaniae Solennes* in C-Dur (KK 7) und *Moteto de Sanctissimo Cruce* in A-Dur (KK 8). Beide Kompositionen Kohauts aus Maria Taferl tragen einen Vermerk auf den früheren

140 Robert N. Freeman 1989, S. 298f.

141 Thematisches Werkverzeichnis Karl Kohaut in Jana Franková 2016, S. 75.

142 Robert N. Freeman 1989, S. 55.

143 Ausführliche biographische Beschreibungen zu Paradeiser und Stadler und deren kompositorisches Schaffen finden sich bei Freeman: Ebenda, S. 135–147.

144 Thematisches Werkverzeichnis Karl Kohaut in Jana Franková 2016, S. 101f.

145 Robert N. Freeman 1989, S. 32f.

146 *Offertorium de Beata Virgine Maria* (Ap 3) und *Moteto de Quocunque Sancto* in C-Dur (Ap 4)

147 Appendix in Jana Franková 2016, S. 117f.

148 CZ-Bm / Klášter augustinianů na Starém Brně, A 19265 und CZ-Pkřiž / XXXV B 149

Besitzer Johann Gottlieb Menzel. Von Karls Bruder Joseph ist bis dato nur ein einziges geistliches Werk, die Motette Salve regina (JK 15), bekannt.¹⁴⁹ Die Schlussfolgerung liegt also nahe, dass es sich bei den Werken im Archiv der Wallfahrtskirche Maria Taferl mit großer Wahrscheinlichkeit um geistliche Kompositionen Karl Kohauts handelt.

Der Komponist und Lautenist Karl Kohaut verkehrte offensichtlich in den wichtigsten musikalischen Kreisen der Residenzstadt Wien. Seine engen Beziehungen mit höchsten Adelskreisen, aber auch seine frühe Partizipation an den öffentlich Akademien der Tonkünstler-Societät konnten nachgewiesen werden. Nicht immer belegbar, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit zu vermuten sind seine engen Verbindungen mit bekannten zeitgenössischen Komponisten und führenden Musikern. Und schließlich bezeugen die geistlichen Vokalkompositionen des Karl Kohaut und deren Abschriften in zahlreichen Kirchen- und Klosterarchiven die anerkannte Wertschätzung und Einbettung in den Sphären der Kirchenmusik.

149 Thematisches Werkverzeichnis Joseph Kohaut in Jana Franková 2016, S. 48.

6 Conclusio

„[...] Wünschte ich sehr, daß meine Lauten und andere Instrumenten fürnemlich aber meine musickalische manuscripten [...] solange aufgehoben werden möchten, bis sich Jemand finde, der sie zu schätzen, und auch zu Nutzen wisse [...]“¹⁵⁰

Karl Kohauts letzter Wille wurde missachtet und seine Instrumente und Noten versteigert. Deshalb sind der Wissenschaft bisher weder Lauten noch musikalische Autographe dieses virtuosen Lautenisten und Komponisten bekannt. Doch Vieles seiner Werke wird in zahlreichen Bibliotheken und handschriftlichen Sammlungen aufbewahrt und bezeugt die Experimentierfreude eines Komponisten, der auf die neuesten stilistischen Entwicklungen seiner Zeit reagierte.

Obwohl zahlreiche lexikalische Einträge und biographische Notizen die herausragenden Fertigkeiten Karl Kohauts auf seinem Instrument, der Laute, betonen, fanden seine Kompositionen bisher wenig Aufmerksamkeit. Angesichts fehlender wissenschaftlicher Auseinandersetzung speziell mit den Kompositionen für Laute, beschreitet diese Arbeit neue Wege intensiverer Aufarbeitung dieses Repertoires.

Schon der Vater Karls, Jacop Joseph Kohaut, war von Beruf Lautenist und gab Unterricht im Lautenspiel. Der mutmaßliche Lehrer des Ernst Gottlieb Baron könnte auch als „guter Maister in Wienn“¹⁵¹ die Entwicklung des Paul Charl Durant zum späteren Bayreuther Hoflautenisten mit unterstützt haben. Als gewiss gelten kann jedenfalls, dass Karl Kohaut das virtuose Können auf der Laute von seinem Vater lernte, welcher ihm über die guten Kontakte zu den höchsten Adelskreisen beim Einstieg zu seiner außergewöhnlichen Karriere bei Hofe behilflich war.

Gleichermaßen erfolgreich war Karl als Komponist, seine Werke erklangen sowohl bei öffentlichen Akademien als auch bei privaten Konzerten. Während eine persönliche Bekanntschaft zwischen Kohaut und Christoph Willibald Gluck erwiesen ist, gibt es nach aktueller Quellenlage keinen Beweis für ein konkretes Treffen zwischen dem Lautenisten und Wolfgang Amadé Mozart. Beide waren jedenfalls regelmäßige Gäste des Musizierkreises bei Baron van Swieten, desgleichen Joseph Haydn. Eine engere Zusammenarbeit

150 A-Wsa / 1.2.3.2.A2 – Faszikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784.

151 Siehe Fußnote Nr. 19.

oder gegenseitige Inspiration zwischen Kohaut und Haydn wird in dieser Arbeit als Hypothese präsentiert. Kohauts Wertschätzung als Komponist lässt sich auch an dem Kompositionsauftrag für zwei Applausii – *Applausus Mellincensis* (KK 1) und *Securitas Germaniae* (KK 2) – für das Stift Melk anlässlich der Krönungsreise des Erzherzogs Joseph ablesen.

Mittels ikonographischer Quellen und spezifischer Anhaltspunkte in den Tabulaturen konnte gezeigt werden, dass das Instrument, für das Karl Kohaut komponierte, eher nicht die auf Carmontells Portrait (Abb. 6) abgebildete Knickhalslaute war. Höhere Wahrscheinlichkeit spricht für eine 13-chörige Schwanenhals-Barocklaute mit einem großen aber flachen Korpus mit einer großen Anzahl an Spänen, einem langen Hals und einer proportional großen Mensur (zwischen etwa 72 bis 80 cm). Darüber hinaus werden 13 Bünde verlangt und eine Einzelbesaitung könnte die besser entsprechende Lösung darstellen. Ein solches Instrument wäre beispielsweise die 13-chörige Barocklaute mit doppeltem Schwanenhals von Johannes Jauck, Graz 1738, welche sich im Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest (Inv.-Nr. 1951.45) befindet oder die Laute mit der Inventarisierungsnummer 61 in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Durch die Analyse der spieltechnischen Anforderungen und der Darstellung beziehungsweise des Einsatzes der Idiomatik der Laute (zum Beispiel Ornamentik) wurden deutliche Unterschiede zwischen den Werkgruppen der Kammermusik Karl Kohauts festgestellt. In den Concerti liegt der Fokus auf der Hervorhebung der Virtuosität, wobei klar die Funktion als Soloinstrument abzulesen ist oder - in den tutti-Passagen - die Laute als begleitendes Instrument wirkt. Im Divertimento und in den Trios etabliert sich die Laute als gleichberechtigter Partner, wobei die Klangfarben des Zupfinstruments in einem ausgewogenen Verhältnis zu denen der Streichinstrumente stehen.

Außerdem wurde festgestellt, dass neben dem für diese Zeit typischen Einsatz diverser Verzierungen und Dynamik, Karl Kohauts Werken ein kompositorisches Verständnis zugrunde liegt, welches über die Darstellung der Idiomatik der Laute hinausgeht. Dies zeigt sich beispielsweise an der Verwendung der Register, wobei speziell der ständige Einsatz des Mittelregisters dem Interpreten hohes spieltechnisches Können abverlangt. Des Weiteren fungiert auch das Bassregister als motivischer Träger. Etliche Stellen in den Tabulaturen beweisen Kohauts kontrapunktisches Denken.

Die Erläuterung des Manuskripts A-Egger, einer weiteren Quelle für Karl Kohauts Kompositionen für die Laute, dient als Ausgangspunkt der vielen noch offenen Fragen.

An Hand des eingehenden Vergleiches der beiden Fassungen des Streichquartetts Hob. III:8 von Joseph Haydn vertiefte sich das Faktum, dass der Verfasser der Lautenversion auf Demonstration der Stimmführung und Satztechnik großes Gewicht legte: die Satzstruktur wird daher immer von der Laute unterstützt und teilweise zusätzlich unterstrichen. Natürlich kann dadurch nicht bewiesen werden, dass das Arrangement von Karl Kohaut stammt, doch sprechen deutliche Anzeichen dafür.

Die Gattungsbezeichnungen bei Kohaut lassen klar erkennen, dass die Titel Trio, Trietto und Sonata a 3 nähere Angaben zur Besetzung darstellen, wobei die Satzanzahl variiert. Divertimento hingegen bezeichnet ein viersätziges Werk mit unterschiedlicher Besetzung. Die Zusätze *concertato* und *obligato* kennzeichnen differenzierte Funktionen der Laute, wobei ersteres auf die solistische Rolle hinweist und *obligato* für den Einsatz der Laute als gleichwertiges Ensemble-Instrument steht.

Neben der Beschreibung des öffentlichen wie privaten Wiener Konzertwesens als Umfeld für Komposition und Aufführung der Streicherwerke und Kammermusik Karl Kohauts, ist die Frage nach den Anlässen für das geistliche Werk Kohauts zu stellen. In diesem Zusammenhang sei eine engere Verbindung zu Stift Melk und zu dem „Melker Kreis“ um J.G. Albrechtsberger postuliert. Betrachtet man die Beziehungen zwischen dem Stift und den umliegenden Pfarren, wie beispielsweise der Wallfahrtskirche Maria Taferl, so wird eine Zuschreibung der in dieser Kirche befindlichen Abschriften geistlicher Werke an Karl Kohaut plausibel.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Archivmaterial

A-Wd Dompfarre St. Stephan, Wien

Geburts- und Taufbuch, Sign. 01–64 (1726–1728)

Sterbebuch, Sign. 03–35 (1784–1788)

A-Wsa Wiener Stadt- und Landesarchiv

1.2.3.2.A2 – Faszikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784.

Handschriftliche Musikalien

A-Su Universitätsbibliothek, Salzburg

Lautencodex M III 25

A-Privatsammlung

Ms. A-Egger 1766

B-Br Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Brüssel

Ms II 4086

CZ-Bm Moravské Zemské Muzeum, Oddělení Dějin Hudby, Brno

Sammlung: Benediktinerkloster Rajhrad:

Kohaut, Carolo, *Aria a Alto Solo, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola con Cembalo, Authore Virtuoso D: Carolo Kohaut, F. Fridricus. Ms 1750, CZ-Bm / A.12665.*

D-As Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg

Ms. Tonkunst 2^o Faszikel III

D-B Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Mus. ms. 11833

Mus. ms. 11834/1, 3, 5, 7, 9

Gedruckte Musikalien

D-LEm Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Leipzig

Kohaut, Carlo, *Divertimento Primo / per / Il Liuto Obligato / due Violini e Basso. / del / Sigr. Carlo Kohaut*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1761.
D-LEm, Ms. III.10.51a.

Moderne Editionen

Haydn, Joseph, *Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder, Joseph Haydn Werke XII, Band 1, München: G. Henle Verlag 1973.

Koczirz, Adolf (Hrsg.), *Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert*, Wien, Leipzig: Universal-Edition, 1942 (Das Erbe deutscher Musik, 2. Reihe, Bd. 1)

Kohaut, Carlo, *Divertimento primo für obligate Laute, 2 Violinen & Basso, Leipzig 1761*, hrsg. von Alfred Reyerman, Lübeck: Tree-Edition 2002 (Faksimile).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Händel-Bearbeitungen: Ode auf St. Caecilia*, hrsg. von Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, NMA X/28/Abt. 1/4, Kassel u.a.: Bärenreiter 1969.

Handschriftliche Quellen

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Dokumente – Online-Edition*, Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 10. April 1782 & Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 12. April 1783.

Online zugänglich unter: www.dme.mozarteum.at, letzter Zugriff: 31.10.2016.

D-Gs Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen

Uffenbach-Archiv Nr. 632, Brief vom 5. Dezember 1723.

Periodika

Hiller, Johann Adam (Hrsg.), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Jg. 1, Nr. 13 (23.09.1766), Leipzig: Verlag der Zeitungsexpedition 1767–1770.

Kayserslicher Und Königlicher Wie auch Ertz-Hertzoglicher Und Dero Residentz-Stadt Wien Staats- und Stands- Calender, Wien 1702–1806.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 2 (1761–1763), T. 2 (1762), Nr. 87 (21.11.1761) Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel 1760–1764.

Theoretische Schriften

Baron, Ernst Gottlieb, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg: Johann Friedrich Rüdiger 1727.

Burney, Carl, *Des Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Hamburg: Bode 1773.

Dlabacž, Gottfried Johann, *Allgemeines historisches künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 2, Prag: Gottlieb Haase 1815.

Forkel, Johann Nikolaus, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig: Schwickert 1782.

Gerber, Ernst Ludwig, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werk musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*. 1. Teil, Leipzig: Kühnel 1790.

Griesinger, Georg August, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1810, S. 66.

Grimm, Friedrich Melchior und Diderot, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris: Furne 1829–1831, vol. V.

Grosse Musikalien-Auction. Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1836.

Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer 1732.

Literatur

- Arneth, Alfred Ritter von (Hrsg.), *Maria Theresia und Joseph II. Ihre Correspondenz sammt Briefen Joseph's an seinen Bruder Leopold*, Bd. 1, Wien: C. Gerold Sohn 1867.
- Bernhardt, Reinhold, „Aus der Umwelt der wiener Klassiker. Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)“, in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf die Jahre 1929 / 1930*, Leipzig 1930, S. 74–166.
- Crawford, Tim, „Haydn's Music for Lute“, in: Jean-Michel Vaccaro (Hrsg.), *Le Luth et sa Musique II*, Paris: CNRS, 1984, S. 69–85.
- Domning, Joachim, „Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 8 (2004), Frankfurt am Main 2009, S. 1–48.
- Dugot, Joël, „Parcours, détours et pièges“, in: *Imago musicae IV* (1987), S. 239–254.
- Edge, Dexter, „Review Article of Mary Sue Morrow's, Concert Life in Haydn's Vienna“, in: *The Haydn Yearbook XVII*, Eisenstadt: Joseph Haydn Stiftung 1992, S. 108–166.
- Farstad, Per Kjetil, *German galant lute music in the 18th century: a study of the period, the style, central lutenists, ornaments, idiomatic, and problems that arise when adapting lute music from this period to the modern eight-stringed classical guitar*. Göteborg University: Departement of Musicology 2000.
- Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 5, Brüssel: Meline, Cans et Co. 1835–18441.
- Focht, Josef. *Der Wiener Kontrabass: Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente*, Tutzing: Schneider 1999 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 20).
- Franková, Jana, *La Migration des musiciens dans l'Europe des Lumières: le cas de Joseph Kohaut (1734–1777)*, Diss. Université Paris-Sorbonne und Masarykova Univerzita 2016.
- Freeman, Robert N., *The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681–1826*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23).
- Fritz-Hilscher, Elisabeth und Kretschmer, Helmut (Hrsgg.), *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit-Verlag 2011.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth, „Musik im Dienste einer Staatsidee. Aspekte höfischen Musiklebens zwischen 1735/1740 und 1745“, in Elisabeth Fritz-Hilscher (Hrg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2013, S. 210–225.

- Gruyer, Anatole-François, Chantilly. *Les portraits de Carmontelle*, Paris: Plon-Nourrit et Cie 1902.
- Hanslick, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien: Braumüller 1869.
- Kačic, Ladislav, „Kapela Imricha Esterházyho v Rokoch 1725–1745“, in: *Musicologica Slovaca* 5 (2014), S. 189–254.
- Kiesewetter, Raphael Georg, „Die Tabulaturen der älteren Praktiker“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 9 (1831), Leipzig, Winterthur: Rieter-Biedermann 1831, Sp. 133–145.
- Kinsky, Georg (Hrsg.), *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, Wien: Strache 1927.
- Király, Peter, „Quellenangaben zu Paul Charl(es) Durants möglicher Abstammung“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 7 (2007), S. 78–82.
- Klima, Josef, „Karl Kohaut, der letzte Wiener Lautenist“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), S. 141–144.
- Legl, Frank, „Neue Quellen zur Lautenistenfamilie Weiss, Paul Charl Durant und Wolff Jacob Lauffensteiner“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 9/10 (2011), S. 11–40.
- Mandyczewski, Eusebius, *Geschichte der K.K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zusatz-Band Sammlungen und Statuten*, Wien: Holzhausen 1912.
- Martius, Klaus, „Sebastian Schelle and the Swan-Necked Lute“, in: *Journal of the Lute Society of America* XXXV (2002), S. 23–50.
- Meyer, Christian, „Les manuscrits de luth du fonds Fétis (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Mss II 4086–4089)“, in: *Revue belge de Musicologie* 50 (1996), S. 197–216.
- Meyer, Christian, *Sources manuscrites en tablature. Luth et Theorbe (c.1500–c.1800). Catalogue descriptif. Volume II: Bundesrepublik Deutschland*, Baden-Baden und Bouxwiller: Éditions Valentin Koerner 1994, S. 23.
- Michels, Claudia, „Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle.“, in Elisabeth Fritz-Hilscher (Hrg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2013, S. 125–158.
- Morrow, Mary Sue, *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York: Pendragon Press 1989.
- Schilling, Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart: Köhler 1840–1852.
- Schlegel, Andreas und Lüdtker, Joachim (Hrsgg.), *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*, Menziken: The Lute Corner 2011.

Thomsen-Fürst, Rüdiger, „Lautenisten und Lautenmusik am kurpfälzischen Hof in Mannheim“, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft* 7 (2007), S. 36–42.

Wagner, Karl (Hrsg.), *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1978 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 6).

Webster, James, „Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period“, in: *Journal of the American Musicological Society* 27/2 (1974), S. 212–247.

Online-Quellen

Goy, François-Pierre und Schlegel, Andreas, „Accords nouveaux – Eine Einführung“, in: *Accords nouveaux*,
<http://www.accordsnouveaux.ch/de/accordsnouveaux/accordsnouveaux.html>, letzter Zugriff: 25.10.2016.

Goy, François-Pierre und Schlegel, Andreas, „Ein kurzer historischer Abriss vom Grundmodell der Laute des 16. Jahrhunderts bis hin zu den 10- und 11-chörigen „normalen“ Barocklauten und der Laute mit Doppelwirbelkasten“, in: *Accords nouveaux*,
<http://www.accordsnouveaux.ch/de/Instrumente/Lauten/Lautentypen.html>, letzter Zugriff: 15.10.2016.

Répertoire International des Sources Musicales: <https://opac.rism.info>, letzter Zugriff: 17.10.2016.

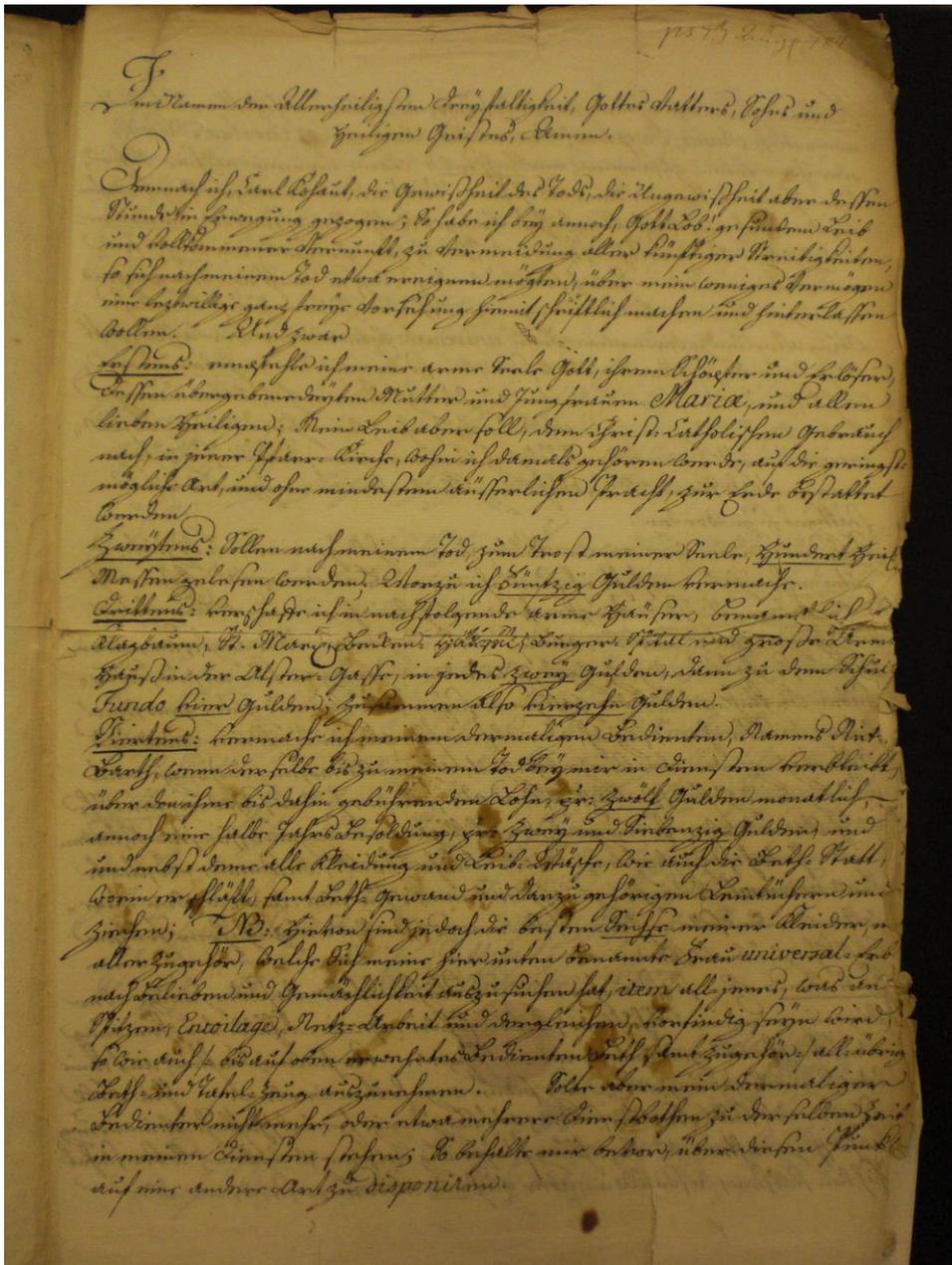
Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Mitteilung bei mir.

Anhang

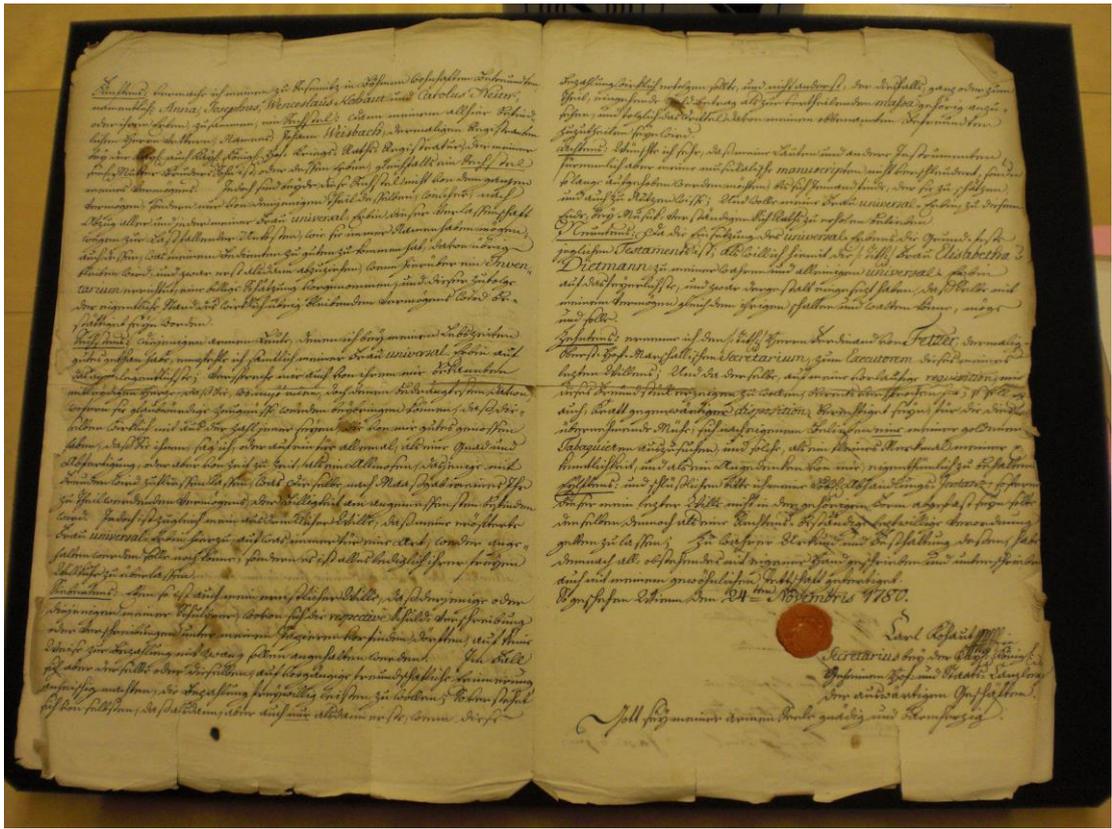
Karl Kohauts Testament

Wiener Stadt- und Landesarchiv:

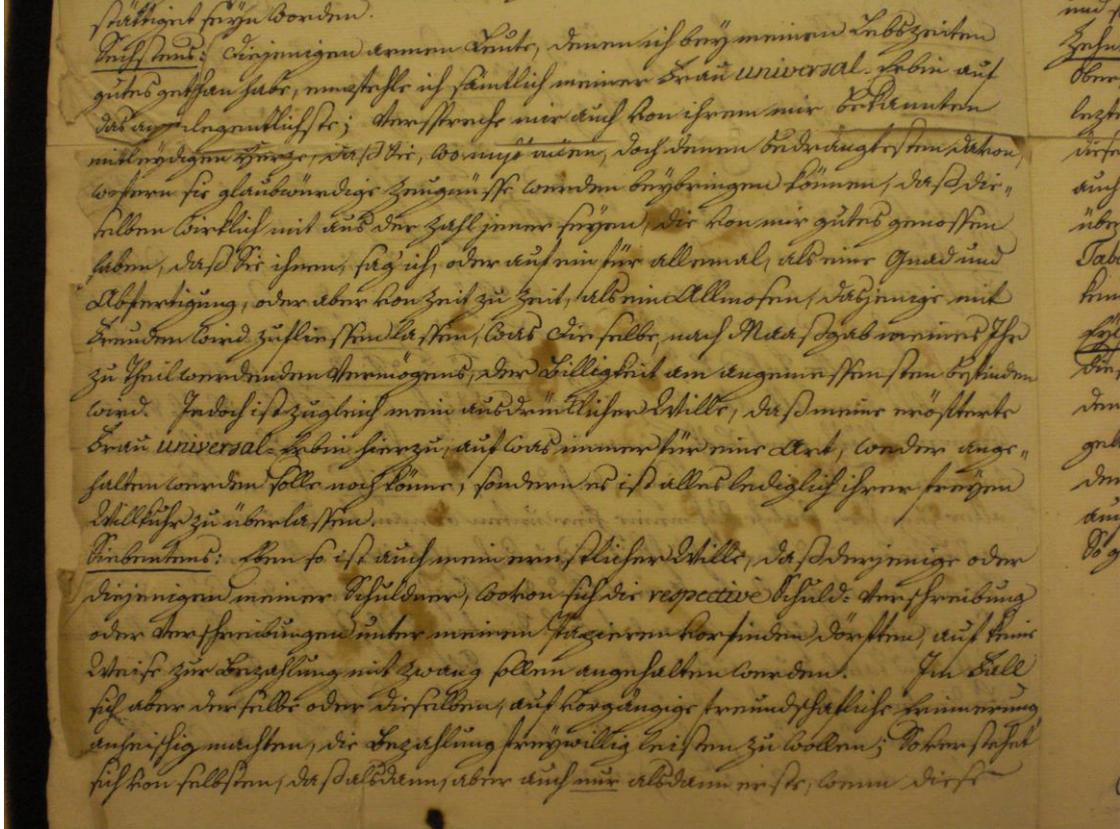
1.2.3.2.A2 – Faszikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784.



Erste Seite des Testaments



Zweite und dritte Seite des Testament



Detail: „Achtens [...]“

Testament

Wiener Stadt- und Landesarchiv:

1.2.3.2.A2 – Faszikel 2 – Verlassenschaftsabhandlungen (1783–1850) 2360 / 1784.

Transkription der Autorin (Die Zeilenumbrüche sind genau eingehalten; Seitenumbrüche durch / gekennzeichnet.)

Im Namen der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gottes Vatters, Sohns und Heiligen Geistes, Amen.

Demnach ich, Carl Kohaut, die Gewissheit des Tods, die Ungewissheit aber dessen Stunde in Erwegung gezogen; So habe ich bey a(nn?)och, Gott Lob! gesundem Leib und vollkommener Vernunft, zu Vermeidung aller künftiger Streitigkeiten, so sich nach meinem Tod etwa ereignen mögten, über mein weniges Vermögen eine leztwillige ganz treye Vorsehung hiemit schriftlich machen und hinterlassen wollen. Und zwar

Erstens: empfehle ich meine arme Seele Gott, ihrem Schöpfer und Erlöser, dessen übergebenedeyten Mutter und Jungfrauen Maria, und allen lieben Heiligen; Mein Leib aber soll, dem Christ[lich] Catholischen Gebrauch nach, in jener Pfarr=Kirche, wohin ich damals gehören werde, auf die gerings? mögliche Art, und ohne mindestem äusserlichen Pracht, zur Erde bestattet werden

Zweytens: Sollen nach meinem Tod, zum Trost meiner Seele, Hundert Heil[ige] Messen gelesen werden; Worzu ich Fünffzig Gulden vermache.

Drittens: verschaffe ich in nachfolgende arme Häuser, [unleserlich] Klagbaum, St. Maria, [unleserlich], Bürger-Spital und grosse [unleserlich] Hauß in der Al(ß?)er-Gasse, in jedes zwey Gulden, dann zu dem Schu[unleserlich]

Fundo vier Gulden; zusammen also vierzehn Gulden.

Viertens: vermache ich meinem dermaligen Bedienten, Namens [unleserlich] Barth, wenn derselbe bis zu meinem Tod bey mir in Diensten verbleibt, über bis dahin gebührenden Lohn, zwölf Gulden monatlich, annoch eine halbe Jahres Besoldung, zwey und Siebenzig Gulden, und und nebst dener alle Kleidung und Leib=Wäsche, wie auch die Beth=Statt, worin er schläft, samt Beth=Gewand und darzu gehörigen Leintüchern und

Ziechen; [?]: Hievon sind jedoch die besten Sechse meiner Kleider, u[nd] aller Zugehör, welche sich meine hier unten benannte Frau universal=Erbin nach Belieben und Gemächlichkeit auszusuchen hat, item all=jenes, was an Spitzen, Entoilage, Netz=Arbeit und dergleichen, vorfindig seyn wird, so wie auch /: bis auf oben erwehntes Bedienten Beth samt Zugehör :/ all=übrig Beth= und Tafel=Zeug auszunehmen. Sollte aber mein dermaliger Bedienter nicht mehr, oder etwa mehrere Dienstbothen zu der selben Zeit in meinen Diensten stehen; so behalte mir bevor, über diesen Punkt auf einer andere Art zu disponiren. /

Fünftens: vermache ich meinen zu Sesemitz in Böhmen wohnhaften Befreundten namentlich: Anna, Josephus, Wenceslaus Kohaut und Carolus Neiter, oder ihren Erben, zusammen, ein Sechstel: dann meinem allhier befindlichen Herrn Vettern, Namens: Johann Weisbach, dermaligen Registranten bey der Kayl: auch Kayl: Königl: Hof= Kriegs= Raths= Registratur, der meiner seel[igen] Mutter Bruders Sohn ist, oder dessen Erben, gleichfalls ein Sechstel meines Vermögens. Jedoch sind beyde diese Sechstel nicht von dem ganzen Vermögen, sondern nur von demjenigen Theil desselbenm welcher, nach Abzug aller und jeder meiner Frau universal=Erbin dieser Verlassenschaft wegen zur Last fallender Unkosten, wie sie immer Namen haben mögen, auch dessen, was meinem Bedienten zu guten zu kommen hat, davon übrig bleiben wird, und zwar erst alsdann abzuziehenm wenn hierüber ein Inventarium errichtet, eine billige Schätzung vorgenommen, und dieser zufolge der eigentliche Stand des wirklich übrig bleibenden Vermögens wird bestätigt seyn worden.

Sechstens: Diejenigen armen Leute, denen ich bey meinen Lebszeiten gutes gethan, empfehle ich sämtlich meiner Frau universal=Erbin auf das a[?]legentlichste; [?] mir auch von ihrem mir bekannten mitleydigen Herze, daß Sie, wo nicht allen, doch denen bedrängtesten davon, wofern sie glaubwürdige Zeugnisse werden beybringen können, daß dieselben wirklich mit aus der Zahl jener seyen, die von mir gutes genossen haben, daß Sie ihren, sag' ich, oder auf ein für allemal, als eine Gnad und Abfertigung, oder aber von Zeit zu Zeit, als ein Allmosen, dasjenige mit

Freuden wird zufließen lassen, was Dieselbe nach Maaßgab meines Ihr zu Theil werdenden Vermögens, der Billigkeit am angemessensten befinden wird. Jedoch ist zugleich mein ausdrücklicher Wille, daß meine Frau universal=Erbin hierzu, auf was immer für eine Art, weder angehalten werden solle noch könne, sondern es ist alles lediglich ihren freyen Willkühr zu überlassen.

Siebentens: Eben so ist auch mein ernstlicher Wille, daß derjenige oder diejenigen meiner Schuldner, wovon sich die respective Schuld=Verschreibung oder Verschreibungen unter meinen Papieren vorfinden dörften, auf keine Weise zur Bezahlung mit Zwang sollen angehalten werden. Im Fall sich aber derselbe oder dieselben, auf vorgängige freundschaftliche Erinnerung anheischig machten, die Bezahlung freywillig leisten zu wollen; So verstehet sich von selbst, daß alsdann, aber auch nur alsdann erste, wenn diese / Bezahlung wirklich erfolgen sollte, und nicht anderß, der diesfalls, ganz oder zum Theil, eingehende Geldbetrag als zur vertheilenden mahsa gehörig anzusehen, und folglich das Drittel davon meinen obbenannten Befreunden zuzutheilen seyn wird.

Achtens: Wünschte ich sehr, daß meine Lauten und andere Instrumenten fürnemlich aber meine musickalische manuscripten nicht verschleudert, sond[ern] solange aufgehoben werden möchten, bis sich Jemand finde, der sie zu schätzen, und auch zu Nutzen wisse; Und wolle meine Frau universal=Erbin, zu diesem Ende, bey Musick=Verständigen Sich Rath zu erholen belieben.

Neuntens: Da die Einsetzung des universal=Erbens die Grund=feste jeglichen Testaments ist; als will ich hiemit dir /:Titl:/ Frau Elisabetha v[on?] Dietmann zu meiner wahren und alleinigen universal=Erbin auf das feyerlichste, und zwar dergestalt eingesetzt haben, daß Selbe mit meinem Vermögen gleich dem ihrigen schalten und walten könne, möge und solle.

Zehntens: ernenne cih den /:Titl:/ Herrn Ferdinand von Fetzer, dermalig Oberst=Hof=Marschallischen Secretarium, zum Executorem dieses meines letzten Willens; Und da derselbe, auf meine vorläufige requisition, mir dieses Freundstück erzeigen zu wollen, bereits versprochen hat, so soll Er

auch, Kraft gegenwärtiger **Disposition**, berechtigt seyn für die [?] übernehmende Mühe, sich nach eigenem Belieben eine meiner goldenen **Tabaquieren** auszusuchen, und solche, als ein kleines Merkmal meiner Erkennlichkeit, und als ein Angedenken von mir, eigenthümlich zu behalten. Eylftens: und schließlichen bitte ich meine Löbl[iche] Abhandlungs=**Instanz**, soferne dieser mein letzter Wille nicht in der gehörigen Form abgefast seyn solte, denselben dennoch als eine Rechtens=beständige leztwillige Verordnung gelten zu lassen; Zu wahrer Urkund und Festhaltung deßen, habe demnach all=obstehende mit eigener Hand geschrieben und unterschrieben auch mit meinem gewöhnlichen ??haft gefertigt. So geschehen Wienn den 24ten Novembris 1780.

Carl Kohaut

Secretarius bey der Kayl: Königl:

Geheimen Hof= und Staats=Kanzley

der auswärtigen Geschäften.

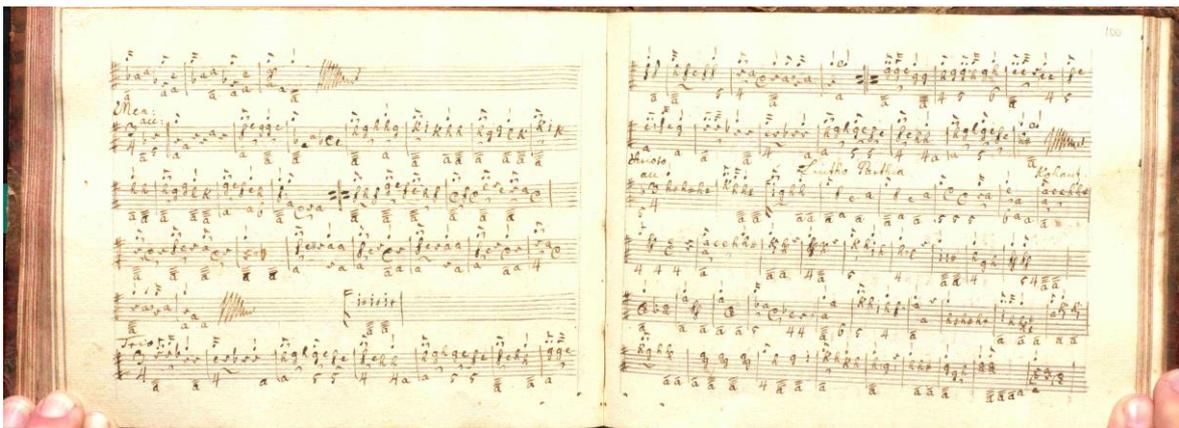
Gott sey meiner armen Seele gnädig und barmherzig.

A-Egger 1766

Beispiele aus der Handschrift



A-Egger, 0v-1r.



A-Egger, 99v-100r.

Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Kompositionen für Laute von Karl Kohaut (1726 - 1784). Nach einem Überblick über den Werdegang des Komponisten und Lautenisten, widmet sich ein weiterer Teil den bautechnischen Aspekten des Instrumentes. Die detaillierten Analysen der Tabulaturen konzentrieren sich auf die spieltechnischen Anforderungen und den Einsatz der spezifischen Idiomatik des Zupfinstrumentes im Hinblick auf eine Verknüpfung von Theorie und Praxis. Hauptanliegen ist die Herausarbeitung der Charakteristika dieses Vertreters des frühklassischen Stiles auf der Laute. Am Schluss wird das Umfeld Karl Kohauts im musikalischen Leben Wiens in der Mitte des 18. Jahrhunderts umrissen. Zum Schluss wird Karl Kohauts Rolle im musikalischen Leben der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt Wien in der Mitte des 18. Jahrhunderts betrachtet.

Abstract

This thesis discusses the compositions of Karl Kohaut (1726 – 1784). After a short overview about the work history and development of the composer and lute player, attention is drawn on structural aspects of the lute instrument.

Subsequently, a detailed analysis of the tablatures shall be given. The focal points lie on identifying various playing techniques as well as exploring the specific idiomology of the plucking instrument which is applied in the conjunction of theory and practice. The primary concern of this thesis is to carve out the characteristics of this very representative of the early classical style among the repertory of the lute.

It concludes by sketching the musical and cultural embedding of Karl Kohaut in the mid-18th century imperial residence city of Vienna.