

Tina Frühauf

Fragmentierung und Exil

Auf den Spuren von Ruth Schonthal entlang ihrer Klavierwerke

Ruth Schonthal: »Vielleicht ist Heimat immer da, wo ich nicht bin«¹ Der scheinbar harmlose Begriff »Heimat« ist semantisch vielschichtig. In ihm vereinen sich einerseits Materialismus und Idealismus, andererseits zeitliche, soziale, kulturelle und emotionale Dimensionen.² Bei Ruth Schonthal gewinnt er freilich noch zusätzlich an Komplexität. In Deutschland geboren, besaß sie unter dem Namen Schönthal bis mindestens in die 1940er-Jahre die österreichische Staatsbürgerschaft. Zudem verbrachte sie seit der frühen Jugend unterschiedlich lange Lebensabschnitte in Schweden, Mexiko und den USA. Zunächst floh sie mit ihrer Familie nach Schweden, wo sie nur wenige Jahre lebte. Ihr Exil in Mexiko dauerte länger an, und ihre Beziehung zu den Vereinigten Staaten entwickelte sich kontinuierlich und war ständigen Veränderungen unterworfen. Der Begriff der Heimat kann bei Schonthal also kaum positiv besetzt werden, da seine Funktionsweise deutlich von Ausgrenzung und Abgrenzung geprägt ist. Ähnlich kompliziert ist der Begriff des Exils, der unterschiedlich und vielfältig klassifiziert wurde (unter anderem von Edward Said und Darko Suvin), jedoch ohne Definitionskonsens.³

Im Folgenden wird die kompositorische Entwicklung Schonthals anhand ausgewählter Klavierwerke nachgezeichnet, die mit den Orten korrespondieren, an denen sie nach ihrer Flucht aus Deutschland lebte. Transit-Stationen wie Russland und Japan werden nur am Rande behandelt, da sie kaum einen erkennbaren Einfluss hatten. Grundlage ist die von Martina Helmig durchgeführte

Untersuchung, die durch Quellen aus dem Ruth-Schonthal-Archiv der Akademie der Künste in Berlin ergänzt wird. Musikanalyse, Biografiefor-schung sowie Exil- und Migrationsstudien offerieren neue Perspektiven auf Schonthals Œuvre und die Auswirkungen von Migration und Exil.

Schon die erste Biografin Schonthals, Martina Helmig, hat sich intensiv mit dem Zusammenhang von Werk und Exil auseinandergesetzt.⁴ Der hier gewählte theoretische Rahmen ist spezifischer, wird doch die Korrelation zwischen Fragmentierung und Exil betrachtet. Insbesondere wird untersucht, wie sich Zersplitterung in Schonthals Werken angesichts der bereits gebrochenen Bedingungen des Lebens im Exil manifestiert. Die Migration (und Mobilität) der Komponisten im Exil, wie sie auch bei Schonthal zu beobachten ist, impliziert die Überwindung von Barrieren geografischer, sozialer, sprachlicher oder auch ökonomischer Natur. Dies verweist, so die Literaturwissenschaftlerin Susana Vega González, unmittelbar auf den Begriff der Fragmentierung.⁵

Die Konzentration auf die Klavierliteratur Schonthals ist dabei naheliegend. In ihrem Œuvre für Soloinstrumente überwiegen die Werke für Klavier, die ihren persönlichen und kompositorischen Werdegang treffender als andere Werke widerspiegeln. Für eine versierte Pianistin wie Schonthal war es selbstverständlich, dass sie sich ihrem Instrument zuwandte. Das Klavier begleitete sie an verschiedenen Orten des Exils und durch unterschiedliche Lebensphasen. Das Klavier ermöglichte ihr eine relative Stabilität an einem neuen Ort und in einem neuen Raum sowie im Zwischenraum, dem Prozess der Migration während ihrer Entwicklung als Komponistin. Zu den Klavierwerken, die

1 Ruth Schonthal im Interview mit Martina Helmig (2001), <https://www.deutschlandfunkkultur.de>.

2 Andrea Bastian: *Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*, Tübingen 1995.

3 Vgl. die ausführliche Problematisierung von Yana Meerzon: *On the Paradigms of Banishment, Displacement, and Free Choice*, in: *Performing Exile. Foreign Bodies*, hg. von Judith Rudakoff, Bristol 2017, S. 17–36.

4 Martina Helmig: *Ruth Schönthal. Ein kompositorischer Werdegang im Exil*, Hildesheim [u. a.] 1994.

5 Vgl. Susana Vega González: *Exiled Subjectivities. The Politics of Fragmentation in »The Dew Breaker«*, in: *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 54 (2007), S. 181–193.

Bernd Redmann

»Fast Vergessen und fast Trost«

Ruth Schonthals Werke für Singstimme und Instrumentalensemble

Ruth Schonthals vier Werke für Singstimme und Instrumentalensemble bilden keine in sich geschlossene Werkgruppe:

- *Homage à Garcia Lorca* für Sopran, Flöte, Viola, Violoncello, Harfe und Pauke; entstanden 1956, revidiert 1993, Text: Garcia Lorca, Aufführungsdauer 13 Minuten
- *The Solitary Reaper* für mittlere Stimme, Flöte, Klavier und Cello; entstanden 1979, revidiert 1981, Text: William Wordsworth, Aufführungsdauer 10 Minuten
- *Collagen* für Sopran, Flöte, 2 Klarinetten, Violoncello, Synthesizer, Klavier, Vibraphon, Glockenspiel, Gr. Trommel, Schellentrommel, Triangel und Zymbeln; entstanden 1990/91, Texte: »Ich weiß nicht was soll es bedeuten« (Heinrich Heine), »Prinz Eugen, der edle Ritter« (Textdichter unbekannt), eigener Text, »Es waren zwei Königskinder« (Textdichter unbekannt), Aufführungsdauer 21 Minuten
- *Trompetengesänge* für mittlere Singstimme, Trompete, Violine, Violoncello und kl. Schlagzeug entstanden 1993, Text: Ruth Schonthal, Aufführungsdauer 17 Minuten

Die Texte und Konzeptionen sind sehr unterschiedlich, sie zeigen jedoch auch vielfältige Bezüge. Zwei der vier Werke, nämlich *Collagen* und *Trompetengesänge*, wurden in relativ geringem zeitlichem Abstand komponiert und uraufgeführt, 1990 und 1993. *Homage à Garcia Lorca* entstand zwar bereits 1956, 1993 wurde das Werk aber nach fast 40 Jahren in der Schublade in einer überarbeiteten Fassung erstaufgeführt.¹ Den drei genannten Zyklen ist gemeinsam, dass Schonthal die Auseinandersetzung mit einer lange zurückliegenden Vergangenheit sucht, vielleicht auch in der Form, sich der eigenen

Lebensgeschichte zu stellen, zu versuchen, sie zu bewältigen und mit ihr ins Reine zu kommen. Nicht in dieses Bild fügt sich das vierte Werk, *The Solitary reaper*, nach einem Text des englischen Romantikers William Wordsworth, das 1978 uraufgeführt und 1983 in revidierter Fassung erstaufgeführt wurde. Gestaltet ist es dem literarischen Genre entsprechend nicht als zyklische Folge, sondern als weit gespannte lyrisch-pastorale Szene. Der musikalische Ausdruck fungiert hier vor allem als Resonanzboden für das feine Stimmungs- und Empfindungsgeflecht des Textes. Setzt man die vier Werke für Singstimme und Ensemble in Vergleich, so fällt auf: Jedes bildet einen ganz eigenen Kosmos, formuliert eine eigene künstlerisch-ästhetische Haltung und Botschaft und verfolgt spezifische konzeptionelle Ideen. Die kompositorischen Techniken und Gestaltungsmittel, ja auch die grundlegende stilistische Orientierung, sind in Bezug zu dieser Konzeption gewählt. Jedes der vier Werke bezieht sich auch auf einen eigenen kulturellen, d. h. sprachlichen, historischen und geografischen Kontext, der mit dem biografischen Kontext Schonthals verwoben ist (vgl. Tabelle 1 auf Seite 446).

Diese enorme Vielfalt an kulturellen und historischen Kontexten, Konzepten und kompositorischen Mitteln ist sicherlich ein generelles Charakteristikum des Schaffens von Schonthal. Möglich war das Entstehen einer derart komplexen künstlerischen Persönlichkeit durch die extrem unterschiedlichen kulturellen, sprachlichen und musikalischen Einflüsse, die sie bereits in den prägenden Kinder- und Jugendjahren erfahren hatte. Es waren die Jahre der Kindheit in Hamburg und Berlin, die Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung nach Stockholm, die weitere Flucht ab 1941 nach Mexiko, und schließlich ab 1946 die Übersiedelung in die USA, wo sie bei Paul Hindemith an der Yale-University studierte. Schonthal gelang es, aus der schmerzhaften Entwurzelung, welche die erzwungene Flucht mit sich brachte,

1 Zieht man in Betracht, dass im Zeitraum 1990 bis 1994 auch drei der insgesamt sieben Zyklen für Singstimme und Klavier entstanden, so kann man die erste Hälfte der 1990er-Jahre im Leben der bereits über sechzigjährigen Komponistin als Liederphase bezeichnen.

Friedrich Geiger

Dimensionen des Erinnerns

Ruth Schonthals Streichquartette

Der scheinbar einfache Begriff »Erinnerung« ist, überblickt man das Spektrum seiner Verwendung, unmöglich auf einen Nenner zu bringen. Subjekte, Objekte und Funktionen des Erinnerns bilden jeweils neue Konstellationen: Wer erinnert was wozu? Die feinen Schattierungen individueller Erinnerung besitzen eine andere Dynamik als die geteilten Erinnerungen einer Familie oder kollektive Erinnerungskulturen, die als Aushandlung der Frage »Was dürfen wir nicht vergessen?«¹ Identität stiften. In der kulturwissenschaftlichen Debatte, erst recht in der gesellschaftlich-medialen, gehen diese Differenzierungen häufig verloren und die unterschiedlichen Modi der Erinnerung durcheinander. Die Komplexität potenziert sich, wenn es um das Zusammenwirken von Erinnerung mit Kunst und insbesondere Musik geht, die als Medium des Erinnerns und der Vergegenwärtigung von Vergangenem, wie psychologische und neurologische Untersuchungen in den letzten Jahren immer genauer herausgearbeitet haben,² eminente Bedeutung besitzt.

Im Folgenden möchte ich anhand von Ruth Schonthals drei Streichquartetten exemplarisch zeigen, wie schon mit Blick auf eine konkrete und überschaubare Gruppe von Werken ganz unterschiedliche Dimensionen des Erinnerns künstlerisch wirksam werden, oft auch in ein und demselben Stück. Allgemein ist im Œuvre Schonthals – wie bei vielen Komponisten mit Exilhintergrund – das retrospektive Moment stark ausgeprägt. Das signalisieren Werktitel wie *Reverberations*, *Memories from my Childhood* oder *Fragments of a Woman's Diary* ebenso wie zahlreiche Äußerungen der Komponistin. Auch die Paratexte

ihrer Streichquartette, einer Gattung, die traditionell der Selbstreflexion zuneigt, deuten in diese Richtung, wenngleich in unterschiedlichem Grad. Mit Blick auf das erste, das 1962 entstand, sprach Schonthal von einem »stream of consciousness«, den sie vertont habe.³ Im zweiten, komponiert 1983 und revidiert 1996, verweist der Untertitel »In the Viennese Manner«, ebenfalls eher andeutungsweise, auf ein Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart.⁴ Am explizitesten wird der Erinnerungsaspekt im dritten, 1997 fertiggestellten Quartett benannt, das den Untertitel »In Memoriam Holocaust« trägt.⁵

I - Erinnern als Vorgang: Das erste Streichquartett (1962)

In dem Eigenkommentar, den Schonthal ihrem 14 Minuten langen ersten Quartett beigab, beschrieb sie es als »13 kurze Sätze«,⁶ die oft in der Art eines »stream of consciousness« verbunden seien, wobei »ein scheinbar unwichtiges Ende in den Beginn des nächsten Teils verwandelt wird. Vielfältige Stimmungen entstehen, [...] vom sehr Ernstesten über das Romantische zum Humorvollen«.⁷ Der Begriff des »stream of consciousness« oder Bewusstseinsstroms, Ende des 19. Jahrhunderts in der Psychologie geprägt, wird seit den 1920er-Jahren für eine Erzähltechnik der Moderne verwendet, die den Denkprozess einer

1 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 21997, S. 30.

2 Vgl. z. B. Kelly Jakubowski und Anita Gosh: *Music-evoked autobiographical memories in everyday life*, in: *Psychology of Music* 49 (2021), Nr. 3, S. 649–666.

3 Ruth Schonthal: [Vorwort zu] *String Quartet no. 1*, Kassel 1997, S. 4.

4 Ruth Schonthal: *String Quartet no. 2. In the Viennese Manner*, Kassel 1997.

5 Ruth Schonthal: *String Quartet no. 3. »In Memoriam Holocaust«*, Kassel 1999.

6 Schonthal, [Vorwort] (wie Anm. 3), S. 4. Nummeriert sind allerdings nur zehn davon.

7 Ebd.

Tobias Reichard

Exil und Zeitgeschehen

Gegenwartsbezüge in Ruth Schonthals Werken der 1990er-Jahre

In einem Brief vom Februar 1991 an die befreundete Psychotherapeutin Ingrid Olbricht kritisierte Ruth Schonthal vehement die US-amerikanischen Rolle im Golfkrieg: »Ich muss sagen, dass ich jetzt Jeden [sic] beneide, der keine Kinder und Kindeskind hat. Was dieser armen Welt noch bevorsteht! Diese Strategisten[sic]! Wieweit koennen sie an Folgen denken!«¹ Diese Kritik lässt sich nicht nur als Ausdruck einer grundsätzlichen Antikriegshaltung deuten, die Schonthal – wie viele Zeitgenossen übereinstimmend berichteten – auch bei anderen Gelegenheiten immer wieder zur Sprache brachte.² Dass die Komponistin gerade die generationellen Dimensionen gewaltvoller Konflikte betonte – die Folgen für »Kinder und Kindeskind« –, lässt erahnen, dass für sie bestimmte Ereignisse der Gegenwart, die also weder zeitlich noch räumlich in einem unmittelbaren Wirkungszusammenhang mit ihrer Exilbiografie standen, vor ihrem eigenen Erfahrungshorizont kommentarbedürftig schienen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die von Georges-Arthur Goldschmidt beschriebene »körperliche Charakteristik des Exils«, nämlich »daß man hinter sich ha[be], was man um sich herum haben sollte«³, auch als eine zeitliche Charakteristik begreifen. Denn sie beschreibt die Simultaneität verschiedener Zeitebenen, die für die besondere Situation des Exils typisch ist: erstens die erlebte und erinnerte Zeit des Heimatlandes vor Beginn des Exils; zweitens die nicht erlebte, oft aber imaginierte Zeit des Heimatlandes

während des Exils, von der die exilierte Person ausgeschlossen ist; sowie drittens die erlebte Zeit des Exillandes, die über den eigentlichen Exilanlass hinausreichen kann.⁴ Zwischen diesen verschiedenen Zeitebenen können komplexe und spannungsreiche Wechselwirkungen entstehen, die selbst wiederum eine Reihe musikalischer Phänomene nach sich ziehen können, deren Vielfalt mit den Schlagworten Nostalgie, Reminiszenz / Retrospektive, Kommentar, Intertextualität oder Utopie hier lediglich angedeutet sei. So sinnvoll die Abgrenzung zwischen Exilkomposition und kompositorischer Reflexion vergangener Exilerfahrungen mit Blick auf das Wegfallen des eigentlichen Exilgrundes – etwa das Ende der NS-Herrschaft – aus forschungspragmatischer Sicht ist,⁵ so sahen sich andererseits die Exilierten oft ihr ganzes Leben lang mit der Frage konfrontiert, wann ihr Exil eigentlich endete. »Das Schlimmste am frühen Verlassen der Heimat«, so Schonthal in einem autobiografischen Text aus dem Jahr 1983, sei »die Wurzellosigkeit, immer ein Fremder zu sein, immer einer anderen Sprache und Kultur ausgesetzt zu sein (so interessant das sein kann).«⁶ Ihre Biografin Martina Helmig kommt deshalb zu dem Schluss, »daß der durch das Exil begründete Konflikt zwischen der deutschen Herkunft und dem ursprünglich erzwungenen Aufenthalt im Exilland auch nach

1 Brief von Ruth Schonthal an Ingrid Olbricht vom 10. Februar 1991, Akademie der Künste Berlin (AdK), Ruth-Schonthal-Archiv, Schonthal 604, Bl. 76.

2 Bruce Duffie: *Ruth Schonthal: A Conversation* (1988), <http://www.bruceduffie.com/schonthal2.html>; Joseph Pehrson, *Remembering Ruth Schonthal*, in: *New Music Connoisseur* 14 (2006), Nr. 1, S. 7f.

3 Georges-Arthur Goldschmidt: *Vom Nachexil*, Göttingen 2020, S. 9.

4 Katja Sarkowsky: *Time, Exile, and Post-Exile*, in: *Exil, Flucht, Migration. Konfligierende Begriffe, vernetzte Diskurse?* (= Exilforschung 40), hg. von Bettina Bannasch, Doerte Bischoff und Burcu Dogramaci, Berlin 2022, S. 186–197.

5 Friedrich Geiger und Thomas Schäfer: *Vorwort der Herausgeber*, in: *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit* (= Musik im »Dritten Reich« und im Exil 3), hg. von dens., Hamburg 1999, S. 8.

6 Ruth Schonthal: *Das Schlimmste am Verlassen der Heimat ist... immer ein Fremder zu sein...*, in: *Nachklänge. Musikerinnen / Komponistinnen im Dritten Reich* (= Materialien 9), hg. von der Presse- und Informationsstelle der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1983, S. 18–22, hier S. 21.

Adina Mornell

Reverberating the Composer's Intentions

An Interpreter's Look at Ruth Schonthal's Piano Music

In the 21st century, musicians are both blessed and cursed by the availability of information. We no longer need to rummage through dusty boxes in attics or search through archives to find musical scores. Nor do we need to buy or borrow history books or biographies. The internet allows almost instant retrieval of sheet music and recordings, the composer's personal data, the opinions of their contemporaries, as well as concert critiques of their compositions. While we have quick and easy access to material that used to require the investment of pain-staking effort and time to acquire, this data alone delivers neither wisdom nor experience. In fact, writings may present subjective opinions of a composer and their work, and, depending upon the interpretation, recordings may skew our approach to their compositions. It's important to maintain a critical perspective about what we read and hear. This is especially true as ever fewer survivors of the Holocaust are around to tell their stories, and composers, including Ruth Schonthal, are no longer able to answer our questions or temper our impressions of their art.

I was fortunate enough to have known and spent time with Ruth Schonthal over the course of many years (see figure 1). This allowed me to work with her, discussing her use of musical language and imagery, and asking questions about the intentions behind the various forms of notation used in her scores. In this paper I will offer a few notes from those encounters as well as observations about how performing her music has shaped my own interpretations beyond the notes on the page. This is not a musicological analysis, nor a historical or biographical essay, and I will stay clear of psychoanalyzing Schonthal's personality. This as an associative collection, without expectation or limitations of being complete, chronological, or even free of contradiction. In short, these are my opinions and should be, as such, critically entertained by those musicians who are taking the time to



figure 1
Ruth Schonthal with Adina Mornell (left)

engage with Schonthal's works on the path to their own interpretations. This paper will also provide specific examples from her seminal work *Reverberations for Piano with Added Timbres (Nachklänge für präpariertes Klavier)*. Thus, I aim to add to the story beyond the data bequeathed to future generations through the zeros and ones of our digital age, inspiring artists to perform her music well into the future.

I - Fortuitous Encounter

It was the 1990's and I was at the American Memorial Library (Amerika-Gedenkbibliothek or AGB) in Berlin. I was waiting for the music librarian when I spotted a piece of sheet music lying on the counter. The unusually blue color of this 2-page folio, the title *Bird Calls*, and the small bird on the cover caught my attention, both as a birdwatcher and as a pianist on the lookout for new, seldom heard music to perform. By the time it was my turn, instead of posing my original question, I asked where I could find more music by this composer named Ruth Schonthal. That led to a trip down into the archives of the library underneath the public space where I was able to

Laura Martens

Das Stockholmer Musikleben im Vasa-Zeitalter

Bartholomeus Kellners Parodiemesse »Missa super Lauda Jerusalem«



Als Bartholomeus Kellners Name 1576 am schwedischen Hof in den Lohnbüchern auftaucht, befand sich Schweden in einem konfessionellen Spannungsfeld, welches bis zum Ende des Jahrhunderts anhalten sollte. Johann III. hatte sich in einem Versuch, den polnischen und schwedischen Thron in Personalunion zu vereinen, erneut dem Katholizismus zugewandt und damit einen »Liturgiestreit« ausgelöst, der über seine Herrschaftszeit hinaus zahlreiche Konflikte schüren sollte.¹ Diese Personalunion entstand 1594, als Johanns katholischer Sohn, Sigismund, bereits König von Polen, nach dessen Tod den schwedischen Thron bestieg. Der neue katholische König war vielen ein Dorn im Auge, darunter seinem Onkel, Herzog Karl, der selber auf den schwedischen Thron spekuliert hatte und eine einheitliche protestantische Lehre anstrebte. Diese war unter Johann III. aufgeweicht worden.² Die konfessionellen Diskrepanzen und die innerpolitischen Konflikte, die durch

das Machtbestreben des Herzogs weiter geschürt wurden, kulminierten 1598 in einer letzten entscheidenden Schlacht bei Stångebro auf schwedischem Boden, aus der Karl siegreich hervorging und damit die Herrschaft in Schweden übernahm.³

In diesen konfessionellen Konflikt fällt der Kompositionszeitraum einer Parodiemesse von Kellner, die in der Forschung als »die einzige vollständig erhaltene, in Schweden entstandene mehrstimmige Messe des 16. Jahrhunderts«⁴ bezeichnet worden ist.⁵ Diese *Missa super Lauda Jerusalem* basiert auf der gleichnamigen Motette von Orlando di Lasso. Das bisherige Ausmaß an vorhandener Forschung steht jedoch in keinem Verhältnis zu der Bedeutung, die dem Werk hier zugeschrieben wird, wobei apologetische Tendenzen im

1 Vgl. Simo Heininen: *Die patristische Argumentation im sogenannten »Liturgiestreit« (1575–1593) in Schweden*, in: *Auctoritas Patrum II. Neue Beiträge zur Rezeption der Kirchenväter im 15. und 16. Jahrhundert* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 44), hg. von Leif Grane [u. a.], Mainz 1998, S. 77–85, hier S. 78ff.; Werner Buchholz: *Schweden mit Finnland*, in: *Dänemark, Norwegen und Schweden im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Nordische Königreiche und Konfession 1500 bis 1660* (= Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung 62), hgg. von Matthias Asche und Anton Schindling, Münster 2003, S. 107–245, S. 198ff.; Jörg-Peter Findeisen: *Schweden. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= Geschichte der Länder Skandinaviens), Regensburg 1997, S. 106ff.; Harald Göransson: *Kyrkans musik*, in: *Musiken i Sverige. Från forntid till stormaktstidens slut*, Bd. 1, Stockholm 1994, S. 231–272, S. 58.

2 Vgl. Buchholz, *Schweden mit Finnland* (wie Anm. 1), S. 200; vgl. Emil Schieche: *Die Anfänge der Deutschen St. Gertruds-Gemeinde zu Stockholm im 16. Jahrhundert*, in: *Pfingstblätter des Hansischen Geschichtsvereins* 27, Münster u. a. 1952, S. 73; Findeisen, *Schweden* (wie Anm. 1), S. 105; Olle Larsson, Andreas Marklund: *Svensk historia*, Lund 2012, S. 55ff.

3 Vgl. Larsson, Marklund, *Svensk historia* (wie Anm. 2), S. 60ff.; Buchholz, *Schweden mit Finnland* (wie Anm. 1), S. 212; Findeisen, *Schweden* (wie Anm. 1), S. 110; Erikki I. Kouri: *The Reformation in Sweden and Finland*, in: *The Cambridge History of Scandinavia. Volume II*, hg. von dems., Cambridge 2016, S. 60–88, S. 77.

4 Vgl. Gunnar Larsson: *En svensk parodimässa från reformationsårhundradet*, in: *Kyrkomusikernas tidning* 43 (1967), Heft 33, S. 118f., S. 119: »den enda hittills i fullständigt skick bevarade flerstämmiga mässan från 1500-talet tillkommen i [Sverige]«.

5 Vgl. Kia Hedell: *The Missa super Im Mayen and the Düben Collection in relation to the German Church Collection in Stockholm*, in: *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006* (= Varia Musicologica 18), hg. von Erik Kjellberg, Bern 2010, S. 33–48, S. 44; Vgl. auch Kia Hedell: *Musiklivet vid de svenska Vasahoven med fokus på Erik XIV:s hov (1560–68)* (= Studia Musicologica Upsalensis Nova Series 20), Uppsala 2001, S. 196; Mattias Lundberg: *Bartolomeus Kellners »Missa Lauda Hierusalem«. Från religionsstrid 1598 till cd-inspelning 2019*, in: *Tidig musik* 4 (2019), S. 16–18; Mattias Lundberg: *Bartholomeus Kellner (Trol. före 1560–efter 1600)*, in: *Levande musikarv*, <https://levandemusikarv.se>; Alan Swanson: *Courts and Culture in Renaissance Scandinavia*, in: *Princes and Princely Culture 1450–1650*, Bd. 1, hgg. von Martin Gosman, Alasdair A. MacDonald und Arjo J. Vanderjagt, Leiden 2003, S. 275.