

## Besprechungen

Dom JACQUES-MARIE GUILMARD: *L'origine du chant grégorien. Études d'histoire du répertoire. Solesmes: Éditions de Solesmes 2020. 337 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Der Band enthält einen Nachdruck sechs verschiedener Aufsätze zum gregorianischen Gesang, die in internationalen Fachzeitschriften (*Ecclesia orans* und *Revue bénédictine*) zwischen 1994 und 2015 veröffentlicht wurden. Der Autor dieses Bandes, Dom Jacques-Marie Guilmard OSB, sicherlich der momentan größte Kenner des gregorianischen Repertoires aus vorwiegend praktischer Sicht, ist Mönch der Benediktinerabtei Solesmes und Leiter der *Paléographie musicale*, was die Fragestellungen der Aufsätze prägt. Tatsächlich geht er zentral oder am Rande auf die in Solesmes beliebte Frage nach dem Ursprung des gregorianischen Gesangs ein. Allerdings betritt er zur Begründung seiner Hypothesen Neuland. Er untermauert diese unter Heranziehung anderer im Choral involvierter Momente wie insbesondere die Liturgie, der in den sechs Aufsätzen ein genauso großer Platz wie der Musik eingeräumt wird. Guilmard greift zudem auf die mit dem gregorianischen Choral verwandte Tradition des sog. altrömischen Gesangs zurück, die er noch vor Andreas Pfisterers *Cantilena romana* zu seiner Problematik fruchtbar machen lässt. Er leitet eine neue Methodik ein. Er bereichert daher die alte Fragestellung mit neuen Ansätzen und Aspekten.

Die Aufsätze über eine marianische Feierlichkeit (1994) und über die Prozessionsantiphonen u. a. der *Laetania maior* (2009) können als exemplarisch dafür gelten, wie der Benediktinermönch bei aller Verschiedenartigkeit der behandelten Themen an seinen Gegenstand herangeht. Im ersteren, der ältesten Abhandlung des Bandes, widerlegt Guilmard die zuerst von Dom Bernard Botte aufgestellte Hypothese, nach der am ersten

Januar in Rom ein Marienfest stattfand. Er zeigt auf, dass dieses erst im Frankenreich aufgrund eines Missverständnisses entstanden ist. Im letzteren fördert Guilmard den „vieux fonds grégorien“ (S. 215) und damit die Veränderungen zutage, die im Frankenreich im Laufe des 9. Jahrhunderts eingeführt wurden. In diesen beiden Studien bedient er sich der musikalischen Handschriften als vollwertiger liturgischer Quelle. Somit bereichert der Benediktinermönch sowohl die Musik- wie die Liturgiewissenschaft: Erstere lädt er dazu ein, den liturgischen Quellen generell mehr Beachtung zu schenken; letztere fordert er hingegen auf, die meist unberücksichtigt gelassenen Gesangbücher bewusst in die traditionell im theologischen Fach herangezogenen Zeugnisse einzubeziehen.

In einem Triptychon behandelt Guilmard die Ursprünge des Offiziums (2006) und der Messe (Teil A und B, 2015). Dafür wendet er die gleiche Methode wie in den früheren Beiträgen an. Er vergleicht beim Offizium die Organisation des Kirchenjahres aus fränkischen Gesangbüchern und kommt auf diese Weise dazu, die Entstehung des säkularen wie des monastischen Offiziums in Ort und Zeit genau festzulegen. Guilmard erweitert die vergleichende Studie auf den Bereich der Messe, indem er über die fränkischen Gesangbücher hinaus die drei altrömischen Gradualien sowie liturgische Bücher unterschiedlicher Natur (Sakramentare, Missale etc.) heranzieht. Auch in diesem Fall ermittelt er geographisch wie zeitlich das Aufkommen des gregorianischen Messrepertoires. Dabei gelingt es dem Mönch überzeugend festzuhalten, anhand welcher liturgischen Sakramentare das Kirchenjahr im Frankenreich zusammengesetzt wurde. Zudem liefert Guilmard wichtige Argumente dafür, dass sowohl dem Offizium als auch der Messe ein Archetypus zugrunde gelegen haben muss. Er ordnet sich dabei in die Sichtweise bspw. von Kenneth Levy ein und trägt somit mit neuen Argumenten zu einer nach wie vor umstrittenen Frage der Gregorianik bei.

Den sicherlich bemerkenswertesten der sechs Aufsätze liefert Guilnard in den *Nécessités et limites au recours aux mélodies pour établir l'histoire de la création du chant grégorien*. Unter den behandelten Momenten übt er eine Kritik weniger an der „Théorie Modale“ von Dom Jean Claire an sich (wie der Benediktinermönch die Theorie der sog. „modes archaïques“ bezeichnet), als an deren missbräuchlicher Verwendung mit dem Ziel, zum einen um Chronologien und Datierungen innerhalb des gregorianischen Gesangs vorzunehmen, zum anderen um bestimmte Teile des Repertoires der gallikanischen Tradition zuzuordnen. Zum ersteren Aspekt wendet sich Guilnard gegen die bei Veröffentlichung seines Aufsatzes jüngst erschienenen Publikationen von Philippe Bernard, die eindeutig Fehleinschätzungen hervorgebracht haben. Zum anderen Aspekt relativiert er die *communis opinio*, nach der der gregorianische Gesang allgemein auf der Grundlage sowohl des sog. altrömischen als auch des gallikanischen Gesangs entstanden sei, mit einem unabwendbaren liturgiehistorischen Argument: „Si l'on supposait qu'un bon nombre de pièces grégoriennes sont des remplois de pièces gallicanes composées bien avant 750, il faudra s'assurer que ces pièces pouvaient appartenir et à la liturgie gallicane et à l'usage papal tel qu'il sera adapté en Gaule du VIII<sup>e</sup> siècle. Or, cela ne pouvait être le cas pour certains éléments liturgiques qui n'ont de sens que dans la topographie romaine.“ (S. 103)

Zu den interessantesten Punkten des Aufsatzes zählt Guilnards vehementes Plädoyer für die breite Heranziehung des sog. altrömischen Gesangs, wenn auf die gregorianische Tradition eingegangen wird. Er regt nicht nur zur Studie dieses lokalen Repertoires an. Er stellt Hypothesen zu seiner Stabilität und zum Bestehen des Oktoechos in Rom vor der Mitte des achten Jahrhunderts auf (letzte Hypothese widerlegte Peter Jeffery zwei Jahre nach Erscheinen des Aufsatzes *Nécessités et limites*). Zudem löst Guilnard auf geradezu elegante Weise das allherrschende Problem

des sog. altrömischen Gesangs: Selbst 130 Jahre nach seiner Entdeckung ist dessen Definition nach wie vor unklar. Deswegen schlägt der Benediktinermönch vor, bis zum gegenteiligen Beweis dieses Repertoire nicht als eine korrumpierte Form des Chorals, sondern trotz seiner späten Überlieferung als die ursprüngliche bzw. der Entstehung nahestehende lokale Gesangstradition der Schola cantorum anzusehen. Dieser Standpunkt erlaubt ihm tiefgreifende vergleichende Untersuchungen des gregorianischen Gesangs, die wie ein Programm anmuten: „L'étude du répertoire grégorien doit être précédée par celle du vieux-romain. Elle ne sera féconde qu'en relation avec l'étude systématique de son modèle. Tout conseille de faire des allers et retours fréquents d'un répertoire à l'autre, en donnant toutefois la priorité absolue au chant de Rome. La mélodie ne sera jamais étudiée seule, mais dans son cadre naturel liturgique, textuel et historique.“ (S. 102) Zusammen mit der im jüngsten Aufsatz befindlichen Datierung des liturgischen Bestandes, der die drei sog. altrömischen Gradualien in ihrer Anlage des Kirchenjahres aufweist, liefert Guilnard unabhängig von Max Haas<sup>4</sup>, Pfisterers und Joseph Dyers Studien einen bahnbrechenden Beitrag zur Erforschung der Verwandten des gregorianischen Chorals.

Der Autor hätte bei den akribischen wie eine große Anzahl an Quellen und Quellentypen involvierenden Untersuchungen beider Repertoires stärker auf die damals verfügbare internationale Sekundärliteratur eingehen sollen. Aber dies war eventuell aufgrund von Sprachkenntnissen nicht möglich. Die Herausgeber des Bandes hätten die Seiten aus den Zeitschriften sorgfältiger scannen können. Manche weisen Striche auf, andere sind etwas unscharf oder zu dunkel. Aber dies wird durch die musik- wie liturgiegeschichtlichen Inhalte weitaus ausgeglichen. Angekündigt wird eine Nachfolgepublikation, die diesmal unveröffentlichte Aufsätze enthalten soll. Sie wird mit Spannung erwartet.

(Oktober 2020) Marie Winkelmüller-Urechia

*Motet Cycles between Devotion and Liturgy. Hrsg. v. Daniele V. FILIPPI und Agnese PAVANELLO. Basel: Schwabe Verlag 2019. XIX, 497 S., Abb., Tab., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis Scripta. Band 7.)*

Das Phänomen der zwischen den Gattungen der Motette und der Messvertonung stehenden „motetti missales“, die im späten 15. Jahrhundert vor allem in Mailand eine Blüte erlebten, hat die Forschung seit langem beschäftigt. Interesse erregten dabei sowohl die in liturgischer Hinsicht bemerkenswerte Substitution einzelner Ordinariumsteile durch Vertonungen lateinischer Andachtstexte als auch die stilistisch auffällige Kleingliedrigkeit sowie die Häufung klangvoll homophoner, textorientierter Satzstrukturen, die als „Mailänder Stil“ und nicht zuletzt auch prägend für den jungen Josquin Desprez gekennzeichnet wurden, so lange man noch von einem langjährigen Jugendaufenthalt des Komponisten in Mailand ausging. Das zwischen 2014 und 2017 an der Schola Cantorum Basiliensis angesiedelte Forschungsprojekt „Motet Cycles (c. 1470 – c. 1510): Compositional Design, Performance, and Cultural Context“ hat sich des Gegenstands angenommen und neben einer frei zugänglichen Datenbank ([www.motetcycles.ch](http://www.motetcycles.ch)) sowie einem Themenheft des *Journal of the Alamire Foundation* (2017) und einer Sammelpublikation zu den Mailänder Libroni (*Codici per cantare*, LIM 2019) auch den hier zu besprechenden Band vorgelegt, der von den beiden Hauptverantwortlichen Agnese Pavanello und Daniele Filippi basierend auf einer in Basel im April 2016 durchgeführten Tagung herausgegeben wurde. Die Aufsatzsammlung geht jedoch über einen üblichen Tagungsbericht insofern hinaus, als sie nicht nur zusätzliche Beiträge, sondern mit der knapp 120 Seiten umfassenden Studie Joshua Rifkins über Josquin und die Mailänder Motettenzyklentradiation auch eine eigen-

ständige Abhandlung monographischen Charakters einschließt.

Die Einleitung fasst die breitgefächerte Herangehensweise des Projektteams zusammen, die überlieferungs- und gattungsgeschichtliche, analytische sowie liturgie- und kulturwissenschaftliche Perspektiven beeindruckend verknüpft. Diesem Ansatz, der hohes Innovationspotential birgt und sich exemplarisch in das aktuelle Forschungsspektrum zur Neuverortung geistlich-liturgischer Repertoires der Renaissance in ihr kulturelles Umfeld einfügt, sind auch die weiteren Beiträge verpflichtet. Eingangs geht Andrew Kirkman ausgehend von Ordinariumsvertonungen dem Aspekt der Zyklizität nach, deren rituelle, textliche wie kompositorische Determination er mit besonderem Augenmerk auf der musikalischen Inszenierung der Elevation als vielschichtiges semantisches Geflecht kennzeichnet. Im Einzelfall kann eine musikalische Logik überwiegen oder der Text- bzw. Liturgiebezug im Vordergrund stehen; letzteres ist im Falle der „motetti missales“ zu beobachten. Nachfolgend widmet sich Robert Nosow der bis weit in die frühe Neuzeit hinein allgemein üblichen Praxis, die oft zahlreichen Altäre in den Kirchen simultan für die Zelebration von Stiftungsmessen zu nutzen. Am Beispiel der Kollegiatskirche St. Donatian in Brügge kann er aufgrund der Auswertung erhaltener Messpläne („*tabulae missarum*“) zeigen, dass es in dieser bekanntermaßen von prominenten Sängerkomponisten frequentierten Kirche regelmäßig zur parallelen Abhaltung von Messen kam, für die ungeachtet ihrer stillen Zelebration die Beteiligung von Figuralgesang vorgesehen war. Hieran knüpft der Beitrag von Daniele Filippi unmittelbar an, der auf ähnlicher Quellengrundlage analoge Praktiken im Mailänder Dom nachweisen und mit der Frömmigkeitspraxis sowie den spirituellen Traditionen der Herrscherfamilien der Sforza und Visconti in Verbindung bringen kann. Der dadurch wesentlich konkreter fassbar werdende Entstehungs- und Nutzungszusammenhang der

„motetti missales“ erlangt durch den Nachweis einer Reihe der vertonten Texte in Mailänder Andachtsbüchern zusätzliche Plastizität und wird treffend als „sonic interface between the interior space of devotion and the exterior one of liturgy“ beschrieben. Die beiden folgenden Beiträge widmen sich unterschiedlichen Voraussetzungen bestimmter Motettenzyklen. So kann Fañch Thoraval die meditative Gebetspraxis der „horologia passionis“ als Grundlage dreier Zyklen mit Passionsbezug identifizieren, während Hana Vlhová-Wörner der Frömmigkeitsstiftenden Wirkung rhythmisierter Gebete wie Hymnen oder Sequenzen nachgeht und vor diesem Hintergrund den Zyklus *Gaude flore virginali* im Codex Leopold analysiert. Auch der Beitrag von Marco Gozzi befasst sich mit der Überlieferungstradition von Sequenzen, die als Grundlage dreier „motetti missales“-Zyklen dienen, und verweist auf deren häufige Wiedergabe in schlichter, extemporiert Mehrstimmigkeit als Hintergrund für die kompositorische Anlage. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht analysiert Eva Ferro die Texte der beiden Mailänder Motettenzyklen *Salve mater salvatoris* (Gaffurius) und *Ave Domine Jesu Christe* (?Compère) und zeigt die jeweils stark differierenden Kompilationsverfahren auf. Der umfangreiche Beitrag von Joshua Rifkin, der gleichsam das Gravitationszentrum des Bandes bildet, kann an dieser Stelle nur in knappen Worten gewürdigt werden. In Fortschreibung seiner umfanglichen Auseinandersetzung mit dem Themenfeld betont Rifkin die nordischen Wurzeln des Mailänder Phänomens der Motettenzyklen, verortet Josquins *Qui velatus* und *Vultum tuum* in diesem Kontext und postuliert, dass Josquin sich zwischen 1483/84 und 1489 überwiegend im direkten Umfeld der Sforza aufhielt. Nochmals befasst er sich in einem ausführlichen Exkurs mit dem *Ave Maria* und sieht es als möglicherweise „final fruit“ von Josquins Schaffen für Ascanio Sforza. Ebenso beeindruckend wie schwindelerregend erscheint dabei das Ge-

dankengebäude, das auf der vergleichsweise schmalen Quellengrundlage errichtet wird. Den „Mailänder Stil“ nimmt Agnese Pavanello in ihrer differenzierten Untersuchung aus der Perspektive Gaspar van Weerbekes in den Blick und kann in ihren Beobachtungen zu dessen marianischen Motettenzyklen überzeugende textliche und musikalische Bezüge zum frankoflämischen Herkunftsgebiet herstellen, die für Weerbeke und seine Kollegen weniger eine Orientierung an lokalen Usancen, als die Akkulturation transferierter Praktiken nahelegen. Francesco Rocco Rossi begreift in seinem Beitrag die „motetti missales“ aufgrund einer Analyse der von Gaffurius angelegten „tabula“ (Inhaltsverzeichnis) und des Layouts des Mailänder Librone 1 als eine Aufführungspraxis, die nicht zwangsläufig eine zyklisch angelegte Komposition voraussetzte (wie 1968 von Thomas Noblitt als „Motetti missales paradigm“ beschrieben), sondern den Domkapellmeister auch aus einem Reservoir isolierter Motetten schöpfen ließ. Die Dreiermetren als häufig beschriebenes (allerdings meist unpräzise interpretiertes) Spezifikum des „Mailänder Stils“ unterzieht Clare Bokulich einer detaillierten Betrachtung und kann aufgrund einer eingehenden Analyse der „tripla“- und „sesquialtera“-Proportionen aufschlussreiche kompositorische Vorlieben der jeweiligen „motetti missales“-Komponisten offenlegen. Am Ende des Bandes steht Felix Diergartens Auseinandersetzung mit dem anonym in der Hs. München 3154 überlieferten Zyklus *Gaude flore virginali*, der in seiner über weite Strecken dicht komponierten, vollstimmigen Textur nicht nur zum sog. „Mailänder Stil“, sondern zu allen bekannten Merkmalen der Musik um 1500 quer steht und vielmehr auf die Gombert-Generation vorauszuweisen scheint. Die daraus abgeleitete Infragestellung griffiger Lehrbuchmeinungen zur musikalischen Stilentwicklung der Frankoflamen und die Empfehlung, in der Gesamtschau vermeintlichen kompositorischen Randerscheinungen größere Aufmerksamkeit zu

schenken, weist über den Gegenstand des Bandes weit hinaus und verdient unbedingte Zustimmung.

Der sauber lektorierte Band mit zahlreichen, teils farbigen Abbildungen in guter Qualität bietet neben einer kumulierten Bibliographie ein Personen- und Sachregister. Dass der Versuch, die überwiegend für sich stehenden Beiträge in vier Hauptthemenbereiche einzuteilen, wenig überzeugt, fällt nicht weiter ins Gewicht. Allenfalls mag man angesichts der so beeindruckenden Breite des Zugriffs fragen, warum ausgerechnet auf kunst- bzw. architekturgeschichtliche Expertise verzichtet wurde, um Fragen nach möglichen Wechselwirkungen des Repertoires mit der Raumgestaltung und künstlerischen Ausstattung des Mailänder Doms zu adressieren. In der Summe bieten die Beiträge einen enormen Erkenntnisgewinn zum Phänomen der „motetti missales“, indem sie die liturgische und musikalische Sonderstellung dieser Motettenzyklen umfassend in ihrem Mailänder Umfeld, innerhalb der textlichen wie musikalischen Traditionen sowie des Schaffens von Komponisten wie Josquin, Weerbeke und Gaffurius verorten.

(November 2020) Klaus Pietschmann

*Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715). Musique et spectacles. Hrsg. von Anne-Madeleine GOULET, unter Mitarbeit von Rémy CAMPOS, Mathieu da VINHA und Jean DURON. Turnhout, Brepols 2019. 446 S., Abb., Nbsp., Tab. (Collection „Épitome musical“.)*

Während das im Ausbau befindliche Schloss Versailles und seine weitläufige Gartenanlage seit den 1660er Jahren Ludwig XIV. als Schauplatz prächtiger Feste, Musik- und Theateraufführungen gedient hatte, gehörte das glanzvolle Spektakel nach der Vollendung der Bauarbeiten und dem Umzug des französischen Hofes aus Paris im Jahr

1682 bereits der Vergangenheit an. Zwar waren Schauspiel, Ballett und Bälle Teil des höfischen Alltags, doch reduzierte man angesichts kostenintensiver Kriege den Aufwand und verzichtete weitgehend auf umfangreiche Festinszenierungen im Freien. Opern kamen in Versailles – im Gegensatz zu den Theatern der Hauptstadt – meist nur noch konzertant zur Aufführung, der König verlor das Interesse am Schauspiel und wandte sich der Kirchenmusik zu. Künstlerische Innovationen fanden andernorts statt: in den Residenzen der Mitglieder der königlichen Familie, der Minister und der Hocharistokratie in Paris und in der Île-de-France.

Der vorliegende, von Anne-Madeleine Goulet herausgegebene Band *Les Foyers artistiques à la fin du règne de Louis XIV (1682–1715). Musique et spectacles* nimmt dieses Phänomen in den Blick und beleuchtet Orte und Akteure künstlerischer Aktivitäten im Orbit des französischen Königshofs. Die Publikation versammelt 23 Beiträge einer gleichnamigen Tagung, die im November 2015 von Rémy Campos, Anne-Madeleine Goulet und Mathieu da Vinha in Kooperation mit dem Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours und dem Centre de recherche du château de Versailles in der Grande Écurie du château de Versailles veranstaltet wurde. Der Fokus des Bandes liegt auf den drei Jahrzehnten von der Etablierung Versailles' als königlicher Hauptresidenz 1682 bis zum Tod Ludwigs XIV. 1715 – ein Zeitraum, der erst kürzlich von Julia Prest und Guy Rawlands als „Third Reign of Louis XIV“ betitelt und in einem gleichlautenden Tagungsband in seinen politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und religiösen Spezifika charakterisiert wurde (*The Third Reign of Louis XIV, c. 1682–1715*, hrsg. von Julia Prest und Guy Rawlands, London/New York 2017).

Der hier vorgestellte Sammelband interpretiert die Satellitenhöfe im Umkreis des Königshofs als „Foyers artistiques“ und fragt nach den Umständen der dortigen Theater-,



Musik- und Tanzproduktionen. In ihrer Einführung definieren Anne-Madeleine Goulet und Rémy Campos das Foyer als „un espace productif central où s'élaborent des créations nouvelles, appelées à essaimer“ (S. 22). Die an den aristokratischen Residenzen in Paris, in der Île-de-France und in der Stadt Versailles dargebotenen performativen Künste, so die Hypothese des Bandes, waren nicht etwa Ausdruck des Widerstands gegen die am Königshof geförderten Künste, „elles pouvaient être l'émanation d'un esprit nouveau tout en reposant sur un socle partagé puisqu'elles puisaient souvent dans le même vivier d'artistes [...]“ (S. 21).

Die Beiträge der ersten Sektion „La Cour, les cours“ (S. 27–109) beleuchten zunächst einige zentrale Protagonisten im Spannungsfeld zwischen dem Königshof und den anderen Höfen. So widmen sich zwei Aufsätze von Don Fader (S. 37–49) und Laurent Lemarchand (S. 95–109) den Aktivitäten Philipps I. d'Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., und dessen Sohn Philipp II., die ihre Residenz, den einst für Kardinal Richelieu unweit des Louvre errichteten Palais Royal, zu einem pulsierenden Kulturzentrum machten. Zwei Beiträge gelten der Patronagetätigkeit weiblicher Aristokratinnen: Tarek Berrada (S. 51–63) rückt Marie de Lorraine, besser bekannt als Mlle de Guise, in den Fokus, die in ihrem Pariser „hôtel“ ein exzellentes, fünfzehnköpfiges Orchester unterhielt, zu dem auch Marc-Antoine Charpentier zählte. Thomas Vernet (S. 65–77) charakterisiert Marie-Anne de Bourbon-Conti, eine uneheliche Tochter Ludwigs XIV. und seiner Mätresse Louise de La Vallière, als vielseitige Mäzenin, die in ihrer Versailler Residenz ein Theater eingerichtet hatte, in dem sie nicht nur Musik und Schauspiel zur Aufführung brachte, sondern auch selbst als begnadete Tänzerin in Erscheinung trat.

Die nächsten vier Beiträge diskutieren „Les musiciens en partage“ (S. 111–208). Zunächst demonstriert Jean Duron (S. 113–128) die Bedeutung von primär in kirch-

lichen Diensten stehenden Musikern für die adligen „divertissements“ und stellt die Bedeutung der Jesuitenkollegien als Innovationszentren des Musiktheaters heraus. Marie Demeilliez (S. 129–152) vertieft diesen Aspekt, indem sie den theatralen Veranstaltungskalender des renommierten Pariser Jesuitenkollegs „Louis-Le-Grand“ und dessen personelle Verflechtungen mit dem Hochadel aufzeigt. Anhand der Dedikationen von Musikpublikationen der „musiciens du roi“ gelingt es Thomas Leconte (S. 153–188), den sich erweiternden Aktionsradius der royalen Musikerelite aufzuzeigen, der seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert auch Vertreter aus Administration und Finanzen umfasste. Diesen Befund bestätigt auch Catherine Massip (S. 189–208), die eine verstärkte Professionalisierung von Instrumentalisten und Tänzern konstatiert, die durch Auftritte und Unterricht auch in nichtadligen Kreisen ihr Auskommen fanden.

Im ersten Beitrag der nächsten, mit „Un esprit nouveau“ (S. 209–295) überschriebenen Sektion diskutiert Christian Biet die Pariser Theater als soziale und diskursive Foyers eines zunehmend heterogenen Publikums, während Thierry Favier (S. 227–250) die Dynamisierung musikalischer Gattungen, insbesondere der Motette, mit deren Zirkulation in Paris und der Peripherie in Verbindung bringt. Anhand der Korrespondenz der Barone Joseph Kos und Wilhelm Hagen sowie des sächsischen Botschafters Burchard Suhm eruiert Louis Delpech (S. 227–295) die Teilnahme des sächsischen Kurprinzen Friedrich August am kulturellen Wettbewerb in Paris während dessen zehnmonatigen Inkognito-Aufenthalts 1714/15. Gleich zwei Beiträge stellen den *Mercure galant* als ergiebige Quelle heraus: Während Nathalie Berton-Blivet (S. 251–262) mithilfe der Zeitung das Repertoire der „petit opéra“ rekonstruiert, legt Anne Piéjus (S. 325–338) ihren Fokus auf die Verhandlung der „foyers artistiques“ in den monatlich erscheinenden Berichten. Letztere Studie findet sich bereits in der nächsten Sek-

tion, die mit „Foyers réels, foyers imaginaires“ (S. 297–416) überschrieben ist. Auf Grundlage einer systematischen Auswertung von Zeitungsnotizen entwirft Mathieu da Vinha (S. 299–323) eine Typologie ‚privater‘ Feste abseits der offiziellen Festkultur des Königshofs. Barbara Nestola (S. 351–370) erörtert anhand der von italienischem Repertoire geprägten Musikaliensammlung der von 1689 bis 1718 in Schloss Saint-Germain-en-Laye residierenden Stuarts Prozesse der kulturellen Abgrenzung und Aneignung des exilierten englischen Königshauses gegenüber der französischen Aristokratie. Rebekah Ahrendt (S. 399–416) schließlich weitet den Blick auf Europa, indem sie anhand einer außergewöhnlichen Quellensammlung, einer Truhe mit mehr als dreitausend zwischen 1689 und 1706 verfassten, jedoch nicht zugestellten Briefen, die über Korrespondenzen eng verbundenen Musiker und Theatermacher in allen Teilen Europas als supranationale Künstlergesellschaft herausstellt. In dem finalen Beitrag „Pour continuer l'enquête“ skizziert Jean Boutier weitere Forschungsperspektiven wie die kartographische Erfassung der „foyers artistiques“, um mit der Aufforderung „Au travail!“ (S. 427) zu schließen.

Mit seiner polyzentrischen Perspektive zeichnet der vorliegende Sammelband das Bild eines künstlerisch vibrierenden Ambientes und eines hochkompetitiven kulturellen Wettbewerbs im Umkreis von Versailles, der sich in kostspieligen und innovativen Aktivitäten manifestierte. Ludwig XIV. und seine Minister scheinen das kulturelle Wettrüsten, das nicht selten den vom Königshof betriebenen Aufwand überbot, geduldet zu haben. Schließlich waren der König und andere royale Familienmitglieder bisweilen Gäste und Widmungsträger der prunkvollen Veranstaltungen und konnten sich gegenüber ausländischen Gästen mit den prosperierenden Satellitenfesten schmücken.

In der Gesamtschau offenbaren die Einzelstudien ein engmaschiges Netzwerk aus Mäzenen und Künstlern, dessen vertiefende

mikropolitische Analyse als Forschungsdesiderat gelten darf. Dass bei der Darstellung einige zentrale Akteure, etwa der als „le Grand Vendôme“ bekannte Louis II. Joseph de Bourbon, Herzog von Vendôme und Beaufort, oder die Gesandten auswärtiger Mächte, deren Festivitäten zu den glanzvollsten zählten, nicht berücksichtigt sind, ist zwar bedauerlich, in Anbetracht der Komplexität des Untersuchungsgegenstands jedoch verständlich. Die besondere Leistung des Sammelbandes liegt darin, durch den Perspektivenwechsel vom Zentrum in die vermeintliche Peripherie die Dynamik der sich beschleunigenden künstlerischen und intellektuellen Dezentralisierung in den letzten drei Dekaden der Herrschaft Ludwigs XIV. aufzuzeigen und zu weiterführenden Forschungen anzuregen.

(November 2020) Tobias C. Weißmann

*„Gesamlet und ans Licht gestellet“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Dirk NIEFANGER und Dirk ROSE. Hildesheim u. a.: Olms 2019. 325 S., Abb., Tab. (Germanistische Texte und Studien. Band 102.)*

Man stößt nicht sehr häufig auf eine Titelillustration für ein Buch, die auf so erstaunlich vielen Ebenen dessen Inhalt widerspiegelt wie im Fall des 2019 erschienenen Sammelbands *„Gesamlet und ans Licht gestellet“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts*. Sie übernimmt einen Kupferstich aus der 1720er-Ausgabe von Christian Friedrich Hunolds (Menantes') Anthologie *Auserlesene und teils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener berühmten und geschickten Männer*. Zu sehen ist eine allegorische Szene: Herakles mit der Figur der Poesie steht an der Gabel der zwei Wege, die jedoch beide auf unterschiedliche Arten zum selben Ziel führen: zu allegorischen Figuren von Tugend und Weisheit. Dies bezieht sich

auf den Topos von Herakles am Scheideweg, der von der Antike an eine sehr prominente Allegorie der Wahl zwischen Tugenden und Laster darstellte. In Hunolds Fall befindet sich Herakles jedoch nicht mehr an einem Scheideweg, sondern er ist eine Personifikation des anstrengenderen, kurvenreichen Pfads zur Tugend; Hunold stellt nicht mehr die Wahl zwischen Tugenden und Lastern dar, sondern zwischen zwei verschiedenen Arten, die Tugend zu erreichen. In seiner Erklärung des Kupfers in der Vorrede behauptet er daher, dass die Poesie – im Vergleich zum „rauen Steg“ des Herakles – „auf einem breiten und angenehmen Wege zur Weisheit und Tugend führe“ (zitiert im Artikel von Rudolf Drux, S. 67).

Die Dichotomie zwischen zwei Pfaden zum selben Ziel wird somit paradigmatisch für die poetisch-stilistischen Debatten in Hunolds Zeit, aber auch für das vorliegende Buch, dessen Inhalt Hunolds Kupferstich gewissermaßen illustriert. Neue Dichotomien – wie zwei herkulische Wege – thematisieren in der bisherigen Forschung oft scheinbar entgegengesetzte Phänomene, die im Sammelband nun jedoch sehr nah zueinander gebracht werden. So erforscht Julian Heigel in seinem Artikel galante und fromme (pietistische) Lyrik und versucht die strengen, traditionellen und typisierten Grenzen zwischen diesen zwei Aspekten aufzuheben oder mindestens zu verwischen. Heigel bezieht sich auch direkt auf den erwähnten Kupferstich Hunolds, und er interpretiert die beiden Wege genau durch die Dichotomie galant-pietistisch. Als noch eine weitere mögliche Dichotomie wird die Verbindung von Poesie und Musik thematisiert, was man – neben verschiedenen Verknüpfungspunkten, die in fast allen Artikeln auftauchen – vor allem in Jörg Krämers Untersuchung der Musik und ihrer Funktion in Hunolds Lyrik finden kann. Der Autor deutet die Dichotomie von Poesie und Musik daher neu, indem er schreibt: „Nicht die Musik ist das Ziel der Lyrik, sondern Musik wie Lyrik streben das gemeinsame Ziel an, Kommuni-

kation in der Gemeinschaft der ‚Galanten‘ zu ermöglichen“ (S. 269).

In einem ähnlichen Kontext beschäftigt sich Tomasz Jabłocki mit Hunolds Position des Zusammenwirkens von Poesie und Musik, in welcher der Musik eine stark affektbezogene Rolle zukommt – was in Krämers Beitrag als Affektdarstellung, -regulierung oder -dämpfung weiterverfolgt wird. Natürlich stehen Hunold und seine Gedichte im Zentrum des Sammelbands; auch wenn es in manchen Beiträgen nicht explizit um Hunolds Werke geht, so sind sie doch ständig als Referenzpunkte und Vergleichsvorbilder präsent. Hunold wird im Band aus verschiedenen Perspektiven untersucht, wobei es nicht nur um seine stilistischen, poetologischen Merkmale als Dichter geht, sondern auch um seine religiösen Gedanken und Überlegungen zur Verbindung von Poesie und Musik.

Der vorliegende Sammelband geht aus einer internationalen Tagung hervor, die vom 11. bis zum 14. Juni 2015 in der Menantes-Gedenkstätte in Wandersleben stattfand, ergänzt um eine extensivere, weitergehende Fortführung der Beschäftigung, die in der 2017 erschienenen Reprintausgabe von Hunolds *Auserlesenen und teils noch nie gedruckten Gedichten unterschiedener berühmten und geschickten Männer*, herausgegeben von Dirk Niefanger und Dirk Rose, greifbar wird.

Wie Hunolds „geschickte Männer“, eröffnen die beiden Herausgeber mit großer Sorgfalt ein Panorama über die Anthologie als spezifische lyrische Quelle nach 1700 im protestantischen deutschsprachigen Raum. Sie beschäftigen sich nicht nur mit den Anthologien als Idee, sondern sie nähern sich selbst, in der Text-Disposition (dispositio) und Kapitel-Struktur, der Idee der Anthologie an. Damit folgen sie einem zentralen Gedanken Hunolds, den Heiko Ulrich in seinem Beitrag zitiert: „Die Invention ist die Seele, die Disposition der Leib.“ (S. 212) In ihrer ausführlichen Einleitung über das Wesen der Anthologie im skizzierten Kontext geben die Herausgeber daher ein Fundament



für das Verständnis des gesamten Bandes. Sie verzichten vollkommen auf die in Einleitungen üblichen Zusammenfassungen der Beiträge, sondern eröffnen eine notwendige und weitreichende Plattform – eine Plattform, auf der die historischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Hintergründe, Funktionen und Bedeutungen von Anthologien grundlegend erklärt werden. Damit liefern sie den angemessenen Rahmen für die einzelnen Beiträge, die großenteils eher auf inhaltliche, thematische Aspekte der ausgewählten Anthologien und die lyrischen Texte konzentriert sind.

Mit der Positionierung der Anthologien in einem Kontext nach der Versreform von Martin Opitz heben die Herausgeber in der Einleitung sechs Funktionen (S. 9–10) und drei Tendenzen der Anthologie (Aktualität, Periodizität und Kausalität, S. 17–20) in dieser Zeit auf einem besonderen Literaturmarkt hervor, um damit die Anthologie als „Medium für die kulturelle (Selbst-)Repräsentation“ (S. 20) zu porträtieren – nicht nur in der Poesie, sondern auch in der Musik und der Theologie, womit die dreiteilige Struktur des Bandes begründet wird. Die scheinbar separaten Wege der drei Kapitel (Poesie, Theologie und Musik) verflechten sich jedoch erstaunlich häufig, und nicht zufällig bildet die Musik oft den wichtigsten Verknüpfungspunkt.

Im Teil über die Poesie stehen Hunolds *Auserlesene Gedichte* gleich in zwei Beiträgen im Zentrum: Rudolf Drux beschäftigt sich in seinem Text mit der Allegorie als einem der wichtigsten Anliegen Hunolds, während Nicolas Detering Beiträge in dieser und anderen Anthologien durch das Prisma von Europapersonifikationen und ihre Bedeutungen betrachtet. Das gesamte Kapitel wird überwölbt durch den grundlegenden Text von Christian Meierhofer, der den in der Einleitung skizzierten Weg über Anthologie als paradigmatisches poetisches Beispiel weiterfolgt. In zwei weiteren Beiträgen wird die Perspektive geweitet durch den Blick auf Autoren wie Benjamin Neukirch (im Artikel

von Tomasz Jabłęcki) und Christiana Mariana von Ziegler (im Artikel von Barbara Becker-Cantarino).

Der stark protestantische Aspekt des Kontextes wird im Teil über die Theologie hervorgehoben. Christian Volkmar Witt beschäftigt sich mit religiöser Positionierung und Kritik in Ernst Salomon Cyprians *Hilaria Evangelica*, während ähnliche Themen (wie z. B. Atheismus) im Beitrag Heiko Ullrichs als Teil von Hunolds Balancieren zwischen dem Frommen und dem Galanten auftauchen. Diese Dichotomie steht auch im Mittelpunkt von Julian Heigels Text, der zeigt, dass diese zwei Conduite bei Hunold und seinen Zeitgenossen näher zusammenstehen und interagieren als häufig gedacht. Ernst Rohmer konzentriert sich in seinem Beitrag auf den Fall der *Historia Passionis Et Mortis Jesu Christi* von Wolf Helmhardt von Hohberg und betrachtet den Text und seine Verbreitung im Kontext der Anthologien von Johann Christian Wächter.

Der dritte Teil über die Musik umfasst drei Beiträge, in denen vor allem die Musik-Bezüge bzw. die rhetorischen Strategien ihrer affektbezogenen Darstellung in Hunolds Lyrik (Jörg Krämer) und im Kontext des Spiels zwischen Sehen und Hören in „akustisch-musikalischer Metaphorik“ (S. 274) in den Anthologie-Texten von Barthold Heinrich Brockes (Silvan Moosmüller) im Zentrum stehen. Eine besonders interessante Perspektive eröffnet Wolfgang Hirschmann, der sich mit Georg Philipp Telemanns Kantaten beschäftigt und dabei die Frage stellt, ob und wie ein Kantatenjahrgang als Anthologie verstanden werden könnte.

Dass, gemäß Hunold, der Scheideweg des Herakles kein Scheideweg, sondern ein Pfad der (Wieder-)Vereinigung ist, zeigt der bemerkenswerte Band sehr deutlich. Durch Transformation, kritische Prüfung und Neubewertung der bisher existierenden Interpretationsansätze zu den stilistischen, ästhetischen und poetologischen Merkmalen der deutschen Anthologie-Lyrik um und nach

1700 gelingt es dem Band, die Anthologie und ihre spezifischen Eigenschaften sowie deren Funktionen klar zu umreißen. Damit gelingt ein Neuansatz, der weit mehr bietet als, wie die Herausgeber bescheiden behaupteten, den Versuch, die „skizzierte Forschungslücke zumindest teilweise schließen zu helfen“ (S. 23). Denn hier werden nicht nur Lücken geschlossen, sondern neue „herkulische“ Wege und Forschungsperspektiven eröffnet.

(November 2020)

Esma Cerkovnik

*Méodies en vogue au XVIIIe siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault. Révisé, organisé et complété par Georges DELARUE et Marlène BELLÉY, Paris: BnF Éditions 2020, 962 S.*

*Méodies en vogue au XVIIIe siècle* bildet den Abschluss einer Serie von fünf Publikationen, die dem Fichier Coirault gewidmet sind. Patrice Coirault (1875–1959, in beiden Ausgaben der *MGG* und im *Grove* fehlt ein Eintrag Coirault) stammt aus einem Dorf des Poitou, wo er die bäuerliche Kultur, Musik und Dichtung kennenlernte. In seiner Heimat und später, als er in Paris beruflich tätig war, sammelte und notierte er auf Reisen in der französischen Provinz mündlich überlieferte Gesänge und erwarb alle ihm zugänglichen Publikationen, in denen Timbres verwendet wurden. Seine Sammlung an notierten Timbres, der Fichier Coirault, und seine Bibliothek an Drucken (Chansonniers, Noëls, Cantiques, Vaudevilles, Bühnenwerke populären Charakters, Colportageblätter etc.) gehört zu den Beständen des Département de la Musique der Bibliothèque nationale de France (BnF). Er selbst veröffentlichte *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* in fünf Lieferungen 1927–1933, *Notre chanson folklorique* 1941 und *Formation de nos chansons folkloriques* in vier Teileditionen 1953, 1955, 1959, 1963. Am bedeutendsten unter seinen Forschungen ist

der Fichier Coirault, die er ca. 1940 eingestellt hat. Er besteht aus mehr als 4.000 Karteikarten im Format 8×12,4 cm und 2.800 Timbres – die Zahlen schwanken allerdings erheblich in den Publikationen zu Coirault. Sein Fichier ist eine Zusammenführung der eigenen Aufzeichnungen von Gesängen und die Auswertung der von ihm gesammelten Publikationen.

Die Vorbereitungen für eine Edition des Fichiers Coirault begann Simone Wallon bereits 1963; 1965 wurden sie unterbrochen und dann erst 1986 in Zusammenarbeit zwischen dem Ethnologen Georges Delarue (\* 1926) und den Bibliothekarinnen Simone Wallon und Yvette Fédoroff aufgenommen und nach deren Tod durch die Ethnologin Marlène Belly entscheidend mitgetragen.

*Méodies en vogue au XVIIIe siècle* gingen zunächst folgende drei Publikationen voraus (alle diese Bände unter dem Titel: Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*), an denen Delarue den Hauptanteil hatte, der sich methodologisch dabei der Konzeption Coiraults anschloss. Die Systematik der drei jeweils sehr umfangreichen Bände, die das gesamte Korpus ohne Abdruck der Melodien im Notentext mit Ergänzungen präsentiert, folgt dem von Coirault eingeführten inhaltlichen Konzept des „Chanson-type“: Bd. I Dichtung und Liebe (1996, mit Bibliographie der zugrunde liegenden Quellen); Bd. II Gesellschaftliches Leben und Militär (2000) und Bd. III Religion, Verbrechen, Vergnügungen (2006). Insgesamt hat Coirault 121 Rubriken des Chanson-type eingeführt. In Band III sind dies z. B. folgende: 14 Rubriken zur Religion von Ordensfrauen bis Nonnen, Eremiten und Verschiedene, fünf zur Kriminalität und zu Verschiedenem von Diebstahl bis Leichenschmuggel zwischen Eheleuten, sechs zu Aufzählungen von wachsender Anzahl bis zu variablen Aufzählungen, zwei zu Tieren von Vögeln bis zu allerlei Tieren, sechs zur Tafel vom Wein bis zu Schlemmereien in Singgesellschaften sowie neun zu Späßen

von Satiren bis zu Zoten. Im Avant-propos eines der Bände unterscheidet Jean Favier zwischen „chanson savante“ und „chanson populaire, fille de la poésie improvisée comme de la danse“. Bereits in den der Edition der *Mémoires en vogue* vorausgehenden Bänden war die ordnende Hand der Herausgeber gefragt, „rendre homogène la présentation, normaliser les références, les comparer et les réviser si besoin“, insbesondere die Delarues (angezeigt durch „Adjonction GD“), der seine eigenen Quellen und die Bestände der Sammlung Jean-Baptiste Weckerlins (davon existiert der Katalog von 1908) des Département de la musique der BnF ausgewertet hat und auch auf seine lebenslange Erfahrung zurückgreifen kann. Jedem Titel wurde ein Resümee hinzugefügt, die „chansons-types“ neu organisiert, die Melodien kodifiziert und Verweise auf den Katalog von Conrad Lafor-te ergänzt. Delarue rechtfertigt die Edition in Form der „classification“ und „indexation“ damit, der Fichier Coirault sei nur so für die Forschung verfügbar.

Es folgte als Band 4 die Edition *1900 Textes et mélodies collectés par Patrice Coirault, ouvrage révisé et complété par Marlène Belly et Georges Delarue* (2013) und nun als Abschluss und Krönung der Bemühungen um die Publikation des Fichier Coirault *Mémoires en vogue au XVIIIe siècle* das Repertoire an Timbres des Fichier Coirault auch in Notenschrift wiedergegeben.

In der Einleitung von *Mémoires en vogue* definieren die Autoren diese Melodien als „innombrables lignes mélodiques ayant servi de support pour véhiculer des textes nouveaux / unzählige Melodien, die als Vehikel dazu dienten, neue Texte zu verbreiten“. Diese für die französische Kultur charakteristische Timbre-Praxis umspannt annähernd alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens aller sozialer Schichten, die Lebensbereiche der einfachen Population, der Gebildeten und der Gelehrten, die Sphäre des Ländlichen und des Städtischen, das Theater von der Posse über die Opéra-comique und die Oper bis zur Ko-

mödie, die Dichtung, die erzählende und die autobiographische Literatur sowie religiöse Praktiken. Sie dokumentiert sich oral und in der Verschriftlichung in Gestalt von Drucken aller Arten mit oder ohne Melodien in Notenschrift.

Die anspruchsvolle und zeitaufwendige Aufgabe der beiden Herausgeber bestand in einer Revision, einer Neuorganisation und der Vervollständigung der Angaben zu den Timbres. Nach dem Titel des Timbre wird die Quelle für die Wiedergabe der Melodie angegeben, die Varianten werden bibliographisch oder aber, wenn notwendig, als alternative Version im Notentext ein zweites Mal notiert, und schließlich wird auf die Identität von Teilen der Melodie mit anderen Melodien verwiesen.

Die Ergänzungen des Katalogs von Delarue stammen aus Quellen seiner eigenen Bibliothek oder aus Beständen der Bibliothek von Weckerlin oder sind Ergebnis seiner persönlichen Forschung, markiert mit „Compléments GD“, dazu zusätzlich die Information „nCrlt“ für von Delarue abweichenden Mitteilungen bei Coirault. Um die Anzahl der im Notentext zu reproduzierenden Melodien des Fichier Coirault und dadurch den Umfang des Bandes zu reduzieren, wurden erstens die Melodien reproduziert, die an Quellen überprüft werden konnten; die Wahl fiel zweitens auf die Melodien, zu denen der Text mit Gewissheit zugeordnet werden konnte und deren Timbre-Bezeichnung damit übereinstimmte, und drittens auf die Wahl von Melodien, die von jenen abweichen, die leicht zu finden sind (damit soll die Ausgabe komplementär zu allgemein zugänglichen Versionen sein).

Den weitverbreiteten Begriff des Faux-timbre ersetzen die Herausgeber durch „autre désignation“, „synonyme correspondant à une même mélodie“, d. h. die Verwendung des Timbre mit neuer Namensgebung und diese möglichst in chronologischer Reihenfolge. Mit „emploi“ ist die mit „Sur l'air de...“ in Theaterstücken, Chansonniers, Noël-Edi-

tionen etc. angezeigte Verwendung des Timbre angegeben, in denen der Timbre nicht in musikalischer Notation verzeichnet ist.

Im Fichier Coirault ist die Alltagskultur der alten französischen Provinzen tradiert, das Äquivalent zu Marie-Louise Tenèzes und Paul Delarues *Le conte populaire français. Catalogue raisonné* (4 Bde. 1957–1985). Die Chansonniers Clérambault und Maurepas erschließen dagegen in erster Linie seismographisch die tagtäglichen politischen und gesellschaftlichen Vorgänge und Gerüchte, die auf Timbres gesungen wurden. Im Bereich der religiösen Praxis und der Unterrichtung im Katechismus waren die Cantiques und im schulischen Bereich die gesungenen Fabeln, beide auf Timbres gesungen, in allen sozialen Schichten verbreitet. *Mémoires en vogue* schließt eine Forschungslücke, ist eine Fundgrube für Forscher aus vielen Disziplinen von der Literatur-, Theater-, Musik-, Kultur-, Geschichts- und Politikwissenschaft bis zur Theologie oder Mode, die auf der Suche nach Melodien, den intertextuellen Beziehungen von Texten zu den semantischen Facetten bestimmter Timbres und ihrer „emplois“ sind. Die Semantik der Zitate von Timbres erschließt sich nur, wenn man die „autres désignations“, d. h. die auf das Timbre gesungenen Texte berücksichtigt. Die intertextuellen Beziehungen zwischen „ursprünglicher“ Textierung, weiteren Textierungen zu einer weiteren ergibt in der Regel erst die Semantik des Textes, der auf den Timbre gesungen wird.

Die fünf Indizes sind für die Erschließung und Benutzung der Edition von unschätzbarem Wert:

1. Timbres, von denen keine Melodie zu ermitteln war und ist, 2. Index der Incipits – alphabetische Anordnung und Nummerierung der Stücke (A010 bedeutet z. B. 10. Textincipit beginnend mit A) –, 3. Index der „coupes“ – methodisch dem von Pierre Capelle bekannten System folgend –, 4. Index der Timbres, die aus Opern oder Opéra-comiques stammen, 5. Chansons, die der

oralen Tradition angehören, 5. bibliographischer Index mit den in der Edition eingeführten Siglen der Quellen. Damit wird die Suche nach verschiedenen Kriterien in dem umfangreichen Band ermöglicht.

Wie komplex das Phänomen Timbre ist, zeigen die verschiedenen Namengebungen, die Homonyme – unter „Confiteor“ figurieren z. B. dreizehn verschiedene Melodien –, die Ermittlung der Herkunft der Timbre-Bezeichnungen (bestimmter Vers des Couplets oder der Beginn oder ein anderer Vers des Refrains), die Chronologie der Nachweise des Vorkommens der Timbres und die Timbre-Angaben ohne vorhandene oder nachweisbare Melodien. Nach dem Vorbild der *Clé du caveau* von Capelle wird die „coupe“ (die Versifikation und Form der Texte) angegeben, die u. U. auch bei der Identifizierung einer Melodie hilfreich sein kann. Bei der Kodierung der Melodien haben die Herausgeber das von Marguerite Falk in *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien* (1973) benutzte und von Jacques Chailley propagierte System verwendet (z. B. „G|c..d\*e..c|d\*G..G| (aha) g\*.g| 8aha) g\*), das nur den wenigsten Benutzern von *Mémoires en vogue* vertraut ist, aber den Herausgebern als geeignet erschien.

Das Register der Herkunft von Timbres aus der Oper und Opéra-comique, Vokal- und Instrumentalstücke, insbesondere Tänze, zeigt deren Provenienz an. Unter den aus Bühnenwerken stammenden Timbres – es werden Opern und Opéras-comiques genannt – stehen die 63 Lullys an der Spitze. Die exemplarische Überprüfung dieser Provenienzen im Fall der Bühnenwerke Lullys zeigt eine Reihe von Ungereimtheiten oder Fehlern (in den meisten Fällen sind im LWV mehr Quellen von Parodien, besonders auch geistliche, angegeben als in *Mémoires en vogue*). Die als unbekannt verzeichneten drei Stücke Lullys stammen aus dem *Ballet de Flore* (LWV 40/39, A033, Parodie eines Menuetts), dem *Ballet de l'Impatience* (LWV 14/2, S090) und aus den *Trios pour la chambre du roi* (LWV 35/4, D037). Q017 aus Molières *Le Médecin*

*malgré* (I, 5) ist eine Komposition von Marc-Antoine Charpentier, nicht von Lully. Falsch zugeschrieben sind S091 (stimmt nicht mit „Les Songs funestes“ LWV 53/60 überein), Q153 (LWV 42/20, Menuett, nicht aus *Cadmus et Hermione*), N047 (nicht aus *Phaëton*) und A065 (nicht aus *Proserpine*). Gegen die Reproduzierung der Melodie aus *Hercule amoureux* LWV 17/1 – A202, einer symbolischen „Entrée pour la maison de France“, die weit öfter als bei Belly und Delarue angegeben, parodiert und von Collasse im *Ballet des Saisons* (1695 und 1701, vgl. LWV) wieder verwendet wurde – entschieden die Herausgeber wie bereits Coirault, weil sie zu lang ist. Die unter Lully angegebenen Timbres aus *Achille et Polixène* (A200, B082, N010, S065) stammen alle von Collasse, der den Prolog und die Akte II–V nach Lullys Tod komponierte. Um noch andere Beispiele zu nennen: Bei vermeintlich zwei Timbres aus Gervais' *Hypermnestre* stammt lediglich „Ça du vin mettons-nous“, die Parodie des „Air pour les Matelots“ (II, 4 – CO70), aus diesem Werk, nicht aber das zweite Timbre, „Songez, songez à vous défendre“ (S092). Bei den sieben aus Jean-Jacques Rousseaus *Devin du village* stammenden Timbres sollte „C'est l'enfant“ (letzter Vers des Refrains) wie beim Abdruck der Melodie zumindest auch unter dem Timbre „L'art à l'amour est favorable“ verzeichnet sein (Szene 8, CO57). Die Datierung eines so bekannten Werkes wie *Le Bourgeois gentilhomme* bei A116 mit 1666 anstelle von 1670 ist unverzeihlich. Bei einer Reihe von Stücken hätte man die Liste der Belege durch die Benutzung des LWV und der kritischen Ausgabe der *Clef des chansonniers* ergänzen oder darauf verweisen können.

Angesichts der riesigen Menge von Timbres war es eine kaum zu bewältigende Aufgabe, die Herkunft jedes aus dramatischen Werken stammende Timbre zu überprüfen. So beschränkten sich die Herausgeber des Öfteren darauf, die Quellenangabe aus dem Druck anzugeben, wo die Parodie des ent-

sprechenden Titels erscheint. Es kommt auch vor, dass man die Chronologie nicht berücksichtigt hat, so etwa bei J 286, wo Capelles *Clé du Caveau* zuerst als Quelle und erst danach den *Nouveau recueil de chansons choisies* (Genf 1785, z. B. bei Dezèdes „Je suis simple née au village“ aus Julie, II, 1 – J 286) angegeben ist. Von Coirault aussortierte bzw. weitgehend unberücksichtigte Kategorien sind das Fabel-, Freimaurer-, Revolutions- und Konstitutionschanson.

Die Autoren der Werke des Quellenregisters reichen von anonym bis Veronèse, von 1662 bis 1809, wobei die Komponisten und Autoren des 18. Jahrhunderts den ganz überwiegenden Bestand lieferten. Dieser „index bibliographique“ verzeichnet außerdem Editionen von Chansons des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts. Angesichts des Umfangs des Bandes erscheint es verständlich, dass in diesem Index (S. 939–962) nur in Frankreich und in Genf erschienene Editionen von Quellen und Reprints genannt sind, nicht aber z. B. die kritische Ausgabe der *Clef des chansonniers* von 2005. Die wichtige Ausgabe der *Parodies bachiques* Ballards von 1695 wurde nicht ausgewertet. Aus dem großen Bereich der gesungenen Fabel ist nur der *Recueil de fables choisies dans le goût de La Fontaine* (1749) erwähnt, es fehlen u. a. Guillaume Desprez' und J. Desessartz' *Nouvelles poésies spirituelles* (1830–37), Jean Philippe Valettes *Recueil de fables choisies* (1739) und andere Quellen von gesungenen Fabeln wie die *Trois cent fables chantées*, außerdem Marchants mehrfach edierte *Constitution en vaudeville*, die *Constitution française en chansons* (beide 1792) – damit fehlt dieser Funktionsbereich vollkommen – oder die Anthologie von Joseph-Denis Doche (*Musette du vaudeville ou La nouvelle Clef du Caveau*, 1822). Dagegen sind u. a. die gesungenen Küchenrezepte von J. Le Bas (1788) genannt.

Die Verweise von einer Nummer zu einer anderen dienen dem Nachweis, dass der gleiche Text auf eine zweite Melodie gesungen



wurde (z. B. D062 – S097); der Grund, warum dies im Fall von A195 auf S097 geschieht, ist nicht erkennbar.

Die Ausgabe der *Mémoires en vogue* vermittelt eine Vorstellung, wie viele Melodien oral verbreitet waren und welche Gedächtniskapazität den Menschen, über die sie Texte frei improvisieren konnten, und insbesondere den Schauspielern, die eine Melodie auch im Dialog auf mehrere Personen verteilt zu singen hatten, zur Verfügung stand. Der vorliegenden Edition kommt das große Verdienst zu, die Identifizierung der Timbres des 17. und 18. Jahrhunderts zu ermöglichen. So immens die Zahl der Timbres im 18. Jahrhundert auch erscheinen mag, weit vielfältiger und unüberschaubarer ist allerdings ihre Zahl im 19. Jahrhundert. Capelles *La Clé du caveau* (fünf Editionen zwischen 1811 und 1872 mit mehr als 2.000 Titeln), deren Konzeption auf die Zeit um 1810 zurückgeht, schließt bezüglich der Identifizierung von Timbres des 19. Jahrhunderts diese Lücke nicht. Dafür ein Repertorium zu erstellen, bleibt ein Desiderat. In Frankreich fehlt eine vergleichbare Institution zum Volksliedarchiv in Freiburg und damit ein zentrales Register der Melodien und eine der Forschung dienende Institution. Die Erforschung von Chanson, Vaudeville und Timbre bleibt und wird wohl auch weiterhin auf Einzeluntersuchungen beschränkt bleiben.

Dass die Timbre-Praxis von der Wissenschaft ignoriert worden sei (Introduction von *Mémoires en vogue*, S. 7), zeigt, wie wenig die Herausgeber die Forschung zur Kenntnis genommen haben bzw. unerwähnt ließen oder in der letzten Phase der Fertigstellung der Edition den Aufwand mieden, die jüngsten Veröffentlichungen dazu einzuarbeiten.

Während des von der Stiftung Volkswagen geförderten Frankfurter Forschungsprojekts zum Timbre des 18. Jahrhunderts, dessen Datenbank sehr kompliziert entworfen war und die leider nicht mehr existiert, wurde in Gesprächen mit mehreren französischen Kollegen der Plan entwickelt, gemeinsam

das Repertoire der *Mémoires en vogue* in einer revidierten und komplettierten Version zu veröffentlichen. Die Verhandlungen wurden abgebrochen und mir und den Mitarbeitern der Zugang zum Fichier Coirault von Jean-Michel Guilcher, dem Verwalter des wissenschaftlichen Erbes von Patrice Coirault, schriftlich untersagt, nicht wie Delarue schreibt, wegen einer „manipulation maldroite ou un déclassement involontaire“ des Katalogs, sondern um uns an der Benutzung zu hindern.

Die vielen in den letzten Jahrzehnten an mich gerichteten Anfragen zur Identifizierung von Timbre werden sich von nun an erübrigen, da man in den *Mémoires en vogue* nachschlagen kann. Ein Inhaltsverzeichnis wurde offensichtlich vergessen, als Ersatz wurde ein loses Blatt eingelegt. Die wenigen Faksimiles des Fichier Coirault sind angesichts des üblichen Standards der von der BnF publizierten Bücher hier von ungenügender Qualität und z. T. unlesbar.

Die beiden Herausgeber haben eine kaum zu bewältigende, Jahrzehnte in Anspruch nehmende Arbeit auf sich genommen, ihre Erfahrung und ihre Quellenkenntnis eingebracht und ein außerordentlich wertvolles Nachschlagewerk vorgelegt. Hätte man dieses Projekt vor etwa zehn Jahren begonnen, würde man mit großer Wahrscheinlichkeit eine Ausgabe vorbereitet haben, die (auch) im Internet zugänglich ist und dort Recherchen ermöglicht hätte.

Die Ausgabe macht erfahrbar, welch umfangreiches Phänomen die Timbre-Praxis darstellt. Damit dürfte klar sein, dass das Verdikt eines sehr berühmten deutschen Musikwissenschaftlers, die Musik sei wegen der Parodiepraxis eine Hure, keine Berechtigung hat bzw. ein Missverständnis ist.

(Oktober 2020)

Herbert Schneider

„Göttlicher Meister, ich habe dich verkannt!“ *Gioachino Rossini aus der Sicht des frühen biographischen Schrifttums in deutscher Sprache*. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. 3 Bde.: *Dokumente I und II, Kommentare*. Köln: Dohr 2020. XLI, 1.156, 905 S., Abb., Nbsp.

Als Raphael Georg Kiesewetter 1834 seine grundlegende *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* mit einem Kapitel über die „Epoche Beethovens und Rossinis“ enden ließ, dürfte ihm die Entscheidung nicht besonders schwer gefallen sein, den italienischen Komponisten in einem Atemzug mit seinem 18 Jahre älteren Kollegen zu nennen: Im Unterschied zu Beethoven, über den in Ermangelung eines biographischen Schrifttums auch viele Jahre nach seinem Tod in der Öffentlichkeit noch immer vergleichsweise wenig bekannt war, lagen über Gioachino Rossini längst umfangreiche Monographien von namhaften Autoren wie Stendhal, Amadeus Wendt und Giuseppe Carpani vor. Diese Werke reflektierten eine breite und internationale Publizistik, die das Auftreten Rossinis als ein Zentralereignis der jüngsten Musikgeschichte erscheinen ließen. Tatsächlich war Rossini der überhaupt erste Komponist, über den schon zu Lebzeiten zahllose Bücher in diversen Sprachen veröffentlicht wurden. Schon allein diese Ausgangslage verdeutlicht das Desiderat einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der frühen Rossini-Literatur, wurde doch bislang vor allem am Beispiel Beethovens die Entwicklung der Komponisten-Biographik im 19. Jahrhundert nachgezeichnet, besonders grundlegend und luzide in der Habilitationsschrift von Melanie Unseld (*Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, 2014).

Die vorliegende dreibändige Edition mit einem Gesamtumfang von mehr als 2.000 Seiten dokumentiert die bis zum Tode Rossinis (1868) in deutscher Sprache erschienenen

„selbstständigen“ biographischen Schriften und darüber hinaus eine große Zahl von Lexikonartikeln, jedoch keine Aufsatzveröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften. Somit erweist sich das nach diesen Kriterien generierte Textkorpus als recht heterogen: Neben einzelnen umfangreichen Monographien finden sich kürzere biographische Abrisse und auch Vorträge, die nur deshalb berücksichtigt wurden, weil sie auch ursprünglich zwischen zwei Buchdeckeln (und nicht in Periodika) erschienen waren. Andererseits sind einzelne Zeitschriftenartikel auf „Umwegen“ in die vorliegende Anthologie gelangt, indem sie als „Anlagen“ zu einem der Haupttexte firmieren und mit diesem in mehr oder weniger engem Zusammenhang gelesen werden können. Gewiss ließe sich über diese Auswahlkriterien sowie die hieraus resultierende Unübersichtlichkeit diskutieren. So besitzen die meisten der mehr als dreißig dokumentierten Lexikonartikel einen relativ geringen Quellenwert und reproduzieren primär das zum jeweiligen Zeitpunkt allgemein verfügbare (Un-)Wissen über den Komponisten. Wimmelt es im ersten deutschen Lexikonartikel aus der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie* von 1819 noch von falschen Angaben (Bd. 1, S. 15f.), so zeigt sich ein allmählicher Konsolidierungsprozess der ästhetischen Urteile, die sich in den Lexika deutlich von der verbreiteten Rossini-Polemik in den Berliner und Leipziger Feuilletons unterschieden: War Rossini bereits 1827 „der beliebteste der jetzt lebenden Operncomponisten Italiens“ (*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, Bd. 1), so galt er wenig später als „der genialste der jetzt lebenden Tondichter der Welt“ (*Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur* 1833, Bd. 1, S. 26) und „der bedeutendste neuere Opernkomponist“ (*Brockhaus* 1856, Bd. 1, S. 399). In der 9. und 10. Auflage des *Brockhaus* (1847 bzw. 1854) ist Rossini schließlich „mit Beethoven zugleich, wenn schon als der äußerste Gegensatz desselben, der musikalische Höhepunkt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Bd. 1, S. 34 und 37).

In wiederum anderer Weise lässt sich die Verfestigung bestimmter historiographischer Narrative in den Biographien verfolgen. Zahlreiche berühmte Rossini-Anekdoten gehen bereits auf Stendhals *Vie de Rossini* zurück und wurden durch Amadeus Wendt (*Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn von Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet*, 1824) rasch auch im deutschen Sprachraum eingeführt. Die in der vorliegenden Edition dokumentierten Lebens- und Schaffensdarstellungen von August Kahlert (1832), Rudolf Hirsch (1836), Eduard Maria Oettinger (1845), Arthur Friedrich Bussenius (alias W. Neumann, 1854), Ferdinand Hiller (1855), Ferdinand Gleich (1863), Adam Struth (1865) und Otto Gumprecht (1868) greifen in unterschiedlichem Ausmaß hierauf zurück. Einen Sonderfall bildet dabei Oettingers Romanbiographie, die in mehreren Auflagen trotz oder gerade wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer fiktionalen Gattung in der Musikwelt stark rezipiert und nicht nur in verschiedene europäische Sprachen übersetzt wurde, sondern auch „in Frankreich (nach 1854) und Italien (nach 1867) jeweils gleich mehrere aktuelle Biografien zu Rossini“ anregte (Bd. 1, S. 499). Dass Oettinger in den 1840er Jahren, also lange nach Rossinis Rückzug aus dem Opernbetrieb (1829), mit dem Erscheinen seines Buches für so großes Aufsehen sorgen konnte, führt der Herausgeber auf das *Stabat Mater* zurück, dessen Pariser Uraufführung 1842 zu einem europäischen Medienereignis wurde. Galt Oettinger auch wegen Rossinis persönlicher Ablehnung des Buches bislang als „Super-Spreader“ von Fehlinformationen, so legt Guido Johannes Joerg in seinen Kommentaren dar, dass „nahezu alles, was Oettinger in seinem komischen Roman ausformuliert, [...] auf einen wahren Kern“ gründe (Bd. 1, S. 508). Aber auch Schlagworte wie die „Rossinolatrie“ (Bd. 3, S. 430) oder einzelne notorische Schilderungen kulinarischer Details, die sich zum Teil bis heute

in populären Rossini-Darstellungen gehalten haben, gehen offenbar auf Oettinger zurück.

Unter den späteren biographischen Texten haben Ferdinand Hillers *Plaudereien mit Rossini* (1855) in der bisherigen Forschung besondere Beachtung erfahren, wohl auch deshalb, weil sich für die darin überlieferten Äußerungen Rossinis zu Bach, Haydn, Beethoven, Mendelssohn und anderen ansonsten kaum weitere Belege finden lassen. Eine erste kritische Neuedition hatte Guido Johannes Joerg bereits 1993 in der Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft vorgelegt und sich dabei auf 17 Anmerkungen und Kommentare beschränkt; in der nun vorliegenden Edition ist deren Anzahl auf 180 angewachsen. Offenbar von Hiller inspiriert, veröffentlichte auch August Theodor von Grimm 1857 umfassende Protokolle seiner Gespräche mit Rossini, die hier ebenso als „Anlagen“ zu den *Plaudereien mit Rossini* präsentiert werden wie drei spätere Schriften Hillers, die das jahrzehntelange persönliche Verhältnis zwischen beiden Komponisten beleuchten.

Der üppige Kommentarband ist eine wahre Fundgrube an Informationen, die in der deutschsprachigen Rossini-Forschung bislang kaum greifbar waren. Allein den beiden Biographien von Wendt und Oettinger widmet der Herausgeber jeweils mehr als 800 Einzelkommentare und vermag so, die komplexen intertextuellen Bezüge im Kontext des frühen Rossini-Schrifttums wesentlich zu erhellen. Bei aller bewundernswerter Detailkenntnis beanspruchen die Kommentare gleichwohl ein überproportionales Gewicht und hätten im Sinne einer besseren Lesbarkeit (und ggf. eines niedrigeren Ladenpreises) ohne Substanzverlust erheblich gekürzt werden können (so etwa um Erläuterungen zu bekannten historischen Persönlichkeiten, Fremdwörtern u. a.). Nicht zu übersehen ist auch eine gewisse Neigung zu extravaganten editorischen Entscheidungen, etwa wenn als „Einstimmung“ des ersten Bandes ein Programmheftbeitrag von Siegfried Carl aus dem

Jahre 1993 mit dem fiktionalen Titel *Mozart auf der Reise nach Bologna* präsentiert wird. Der Stellenwert dieses gleichsam exterritorialen „Dokuments“ erschließt sich womöglich erst nach längerer Lektüre: Tatsächlich bildet der „Genietransfer“ zwischen dem Ende 1791 gestorbenen Mozart und dem Anfang 1792 geborenen Rossini ein Leitmotiv der Rezeptionsgeschichte. Dass der zweite Band mit einer kleinen Auswahl aus den Nachrufen (darunter den besonders bekannten von Richard Wagner und Eduard Hanslick) abgerundet wird, unterläuft zwar ebenfalls die bis dahin geltenden Auswahlkriterien, schlägt aber erneut den Bogen von Rossini zu Mozart, „als hätte dessen Geist sich wie Gott Wichnu eine neue Incarnation gesucht, um wieder auf der Erde zu wandeln“, wie Hanslick in seinem Nekrolog im November 1868 konstatiert.

Für die Rossini-Forschung stellt diese monumentale Edition eine wertvolle Ergänzung zum Standardwerk der von der Fondazione Rossini in Pesaro herausgegebenen, bislang sechs Bände (bis einschließlich 1836) umfassenden Gesamtausgabe der *Lettere e documenti* dar. Darüber hinaus leisten die drei Bände nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Komponistenbiographik im frühen 19. Jahrhundert, sondern auch zur Dokumentation der häufig behandelten zeitgenössischen Kontroversen über „deutsche“ versus „italienische“ Musik.

(November 2020) *Arnold Jacobshagen*

*BEATRIX BORCHARD: Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen. Mit einem Werkverzeichnis von Joachim DRAHEIM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 431 S., Abb.*

„Wie situieren wir schreibend die künstlerische Arbeit eines Menschen, für den Musik nicht nur Beruf, sondern Atemluft und eine ‚Lebensform‘ war?“ (S. 75). Diese Frage, so

präzise wie auch einfühlsam formuliert, ist für Beatrix Borchard die zentrale Leitfrage ihrer hier vorliegenden aktuellen Clara Schumann-Biographie, die sie in vielfältigster Form zu beantworten unternimmt.

Unterschiedlichste Herangehensweisen und Methoden, verknüpft mit verschiedenartigen Quellen, ergeben multiple Blickrichtungen: So weitet sich die Perspektive, eröffnet sich Clara Schumanns Lebenswelt in zuvor noch nicht gekannter Weise. Einige Beispiele für diese vernetzende Methodik: Eine Zeichnung, die Clara Schumann beim Kartenspiel mit ihrem Bruder Alwin zeigt (S. 90), führt zu Notizen über Friedrichs Wiecks Erziehungsmethodik seitens Robert Schumanns in seinem Tagebuch wie auch zu Notizen über Alwin Wiecks Musikalität und Charakter seitens Clara Schumanns im „Ehetagebuch“ – und beider Notizen führen wiederum zu Überlegungen Borchards über die Familienkonstellation Clara Schumanns wie auch deren Selbst-Positionierung darin, etwa als „Tochter ihrer Mutter“ (S. 95), und von dort aus noch weiter gehend, zeigt ein „Würdigungsblatt für Clara Schumann mit Musikerinnen-Autographen“ von 1929 (S. 96) einen Versuch, „eine weibliche Genealogie zu konstruieren“ (S. 97). Letzteres war im Übrigen weitgehend zum Scheitern verurteilt, denn Clara Schumann definierte sich als Ausnahme und wurde als solche auch rezipiert: Und nur diese Ausnahmesituation rechtfertigte letztlich ihr Tun, wie die Aussage von Joachim Raff, Direktor des Hoch’schen Konservatoriums zeigt: „Mit Ausnahme von Madame Schumann ist und wird im Conservatorium keine Lehrerin angestellt. Madame Schumann selbst kann ich eben wohl als Mann rechnen.“ (S. 97).

Auszüge aus Briefwechseln Clara Schumanns mit Freundinnen und Freunden, manche davon erst kürzlich ediert, werden zu Ausgangspunkten für weitergehende Verknüpfungen und Überlegungen wie etwa zu Clara Schumanns Religiosität: Ausgehend von Kondolenzbriefen nach dem Tod

Roberts (S. 189), stellt sich die Frage nach ihrer Lebensgestaltung als Witwe – die Joseph Joachim mit Argumentationen um „Seelenschönheit“ und „reinste Verklärung inneren Empfindens“ nun zuhause verorten wollte, sie aber ihre „Pflicht“ gerade eben im reisenden Konzertieren sah (S. 192ff.). Und wiederum ausgehend von Claras Begriff der „Pflicht“: „[...] nicht durch Beten und lesen heiliger Bücher, sondern durch Tätigkeit und das Wirken für andere!“ (S. 194) ist der schreibend-assoziierende Weg nicht weit zu intimen Einblicken in Claras religiöses Fühlen „[...] allein in Gottes freyer Natur [...]“ (S. 196).

Und dann steht natürlich die Musik selbst im Mittelpunkt! Hier ist ganz besonders Claras Musizier-Lebenspartnerschaft mit Joseph Joachim im Fokus, die von Beatrix Borchard so schlüssig als Konstellation zu Viert – mit Robert Schumann und Johannes Brahms – beschrieben wird. Vor allem Briefe wie auch Programme sind Quellen für kluges Nachdenken zur menschlichen wie künstlerischen Charakterisierung Joachims ebenso wie zum gemeinsamen musikalischen Handeln (S. 242ff.), aber wiederum auch zur ästhetischen Positionierung gegenüber den Neu-Deutschen. Und so ist es ebenfalls schlüssig, dass im Folgenden denn auch die komplexe Beziehung zwischen Clara Schumann und Franz Liszt zur Sprache kommt: Claras Urteil über ihn ist großartiges Zeugnis kollegialer Ambivalenz, wenn sie schreibt: „[...]Liszt mag spielen, wie er will, geistvoll ist es immer, wenn auch manchmal geschmacklos, was man aber ganz besonders seinen Compositionen vorwerfen kann; ich kann sie nicht anders als schauerhaft nennen [...]“ (S. 262).

Beatrix Borchard, die wohl derzeit unbestrittene Kapazität zu Clara Schumann, hat in diesem Buch eine profunde und ungemein lesenswerte, enorm materialreiche und dichtgewebte Studie vorgelegt, die sicherlich auch Clara Schumann-ExpertInnen noch manches Neue zu bieten vermag. Und darüber hinaus bereichert sie in ihrem facettenreichen

Arbeiten auch die Möglichkeiten biographischen Schreibens ganz allgemein: Gelebte Biographien sind eben keine linear folgerichtigen Abläufe, sondern entwickeln sich in vielfachen und multiplen Vernetzungen. Beatrix Borchards Vorhaben, Clara Schumanns „Atemluft“ Musik schreibend sichtbar, erlebbar, nachvollziehbar werden zu lassen, ist allenthalben spürbar. Die Gratwanderung zwischen Wissenschaftlichkeit der Quellen und Methoden und spannendem, geradezu literarischem Schreiben ist verdienstvoll und dem Thema äußerst angemessen.

(November 2020) *Dorothea Hofmann*

*JAN ASSMANN: Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst. München: C.H. Beck 2020. 272 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Unter Beethovens Kompositionen gilt die *Missa solemnis* noch immer als eine der anspruchsvollsten. Das betrifft nicht nur Schwierigkeiten für die Singstimmen und die musikalische Faktur im engeren Sinn, sondern ebenso zentrale Voraussetzungen des Verstehens, die im sonstigen Schaffen des Komponisten scheinbar keine Rolle spielen. Theodor W. Adorno nannte es die „Paradoxie, dass Beethoven überhaupt eine Messe komponierte; verstünde man ganz, warum er es tat, man verstünde wohl auch die *Missa*“. So verwundert es nicht, dass auch das jüngste Jubiläumjahr zu diesem Thema eine neue Monographie beschert. Mit Jan Assmann meldet sich ein Autor zu Wort, der – gemeinsam mit Aleida Assmann 2018 Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels – an wichtigen intellektuellen Debatten der letzten Jahrzehnte beteiligt war. Aus seiner grundsätzlichen Affinität zur Musik macht er keinen Hehl, auch wenn Mozarts *Zauberflöte* oder Händels *Israel in Egypt* und *Belshazzar* seiner unmittelbaren Fachkompetenz als Ägyptologe wohl näherliegen als Beethovens zweite Messe, die ihm nach eige-



nem Bekenntnis lange „ziemlich fern gestanden“ (Vorwort, S. 9) habe.

Assmann geht „von der These aus, dass Beethovens *Missa Solemnis* die erste Messkomposition darstellt, die sich nicht nur durch ihre äußere, sondern vor allem auch durch ihre innere Größe von dem liturgischen Rahmen emanzipiert hat, in dem sich die Messe als musikalische Gattung bis dahin seit siebenhundert Jahren entfaltet hatte“. (S. 12) Im Mittelpunkt seines Buches steht also eine Emanzipationserzählung, was im Zusammenhang mit Beethoven nicht ungewöhnlich ist. Den biographischen Kern dieser konkreten Erzählung hatte Eduard Hanslick bereits 1861 anlässlich einer Aufführung des Werkes in Wien formuliert; von dort aus wurde sie in verschiedenen Abwandlungen von Generation zu Generation weitergegeben. Nach Hanslick habe Beethoven sich bei der Komposition des Kyrie noch am ursprünglichen Aufführungsanlass orientiert. Als dem Komponisten während der Arbeit am Gloria bewusst wurde, dass eine termingerechte Fertigstellung des Werkes nicht mehr zu realisieren sei, habe er sich weitgehend von den Bindungen an die Liturgie gelöst und die Freiheit genommen, „etwas ganz Neues: die erste Konzertmesse“ zu schaffen. Assmann misst „Beethovens Schritt, eine Messe als Oratorium aus dem Gottesdienst auszugliedern“, eine „revolutionäre Bedeutung“ zu und sieht eine zentrale Aufgabe seines Buches darin, „den Rahmen, den er [Beethoven] bewusst gesprengt hat, [...] wenigstens umrisshaft vor Augen zu führen“ (S. 12f.). Große Teile des vorliegenden Buches lassen sich verstehen als Anreicherung der vorausgesetzten Emanzipationserzählung mit religionsgeschichtlichem Material ganz unterschiedlicher Herkunft. Der gedankliche Bogen reicht von altägyptischen und griechischen Mysterienreligionen über die Exoduserzählung des Alten Testaments und das urchristliche Abendmahl bis zum Aufbau der römischen Messe und ihrer Texte. Dabei folgt der Autor der einschlägigen Fachliteratur bis in aktuelle

Diskussionen hinein, nimmt sich aber andererseits „als Nichtfachmann die Freiheit, von der unüberschaubar ausgedehnten Literatur zu diesen Fragen nur einen höchst selektiven Gebrauch zu machen“. (S. 240, Anm. 2) Im Zusammenhang mit der Geschichte der Messe als musikalischem Kunstwerk greift er auch Hans Beltings für die bildenden Künste entwickelte Überlegungen zur „Kunstwerdung‘ des Gottesdienstes“ (S. 15ff. und 122f.) auf. Gottesdienst wird als „universales Phänomen“ (S. 19) begriffen; andererseits ist er nach Assmann im konkreten Fall der *Missa solemnis* „Textgrundlage einer musikalischen Gattung von [nicht weniger] universaler Bedeutung“ (S. 15).

Alle genannten Aspekte zeigen klar die Gesamttendenz des Buches: Aus der älteren Gestalt einer vorwiegend auf die Biographie des Komponisten fokussierten und deshalb in ihrer Reichweite begrenzten Emanzipationserzählung erwächst bei Assmann – entsprechend dem Titel *Kult und Kunst* – eine umfassende Geschichtskonstruktion, in der Beethovens *Missa solemnis* als eine Art Telos fungiert. „Der Gottesdienst, aus dessen Rahmen die Beethoven'sche Messe sich emanzipiert hat, wird nun zum Thema der Musik, die ihn mit ihren Mitteln darstellt.“ (S. 131) Um von dieser Ausgangsposition aus Details der musikalischen Faktur des Werkes kommentieren zu können, wird die an sich kritisch gesehene, „verrufene“ biographische Methode (S. 135) ausgiebig bemüht. Das führt nicht selten zu freien Assoziationen (z. B. S. 215ff.) und zu Kurzschlüssen in theologischen Detailfragen (z. B. S. 69), die sich dem aufmerksamen Leser nur sehr bedingt erschließen. Ähnliches gilt für die über Generationen hinweg mitgeschleppte Bezeichnung der neunten Sinfonie als „Schwesterwerk“ der *Missa solemnis*. Am deutlichsten greifbar aber wird die Diskrepanz zwischen Beethovens Komposition und Assmanns Deutung angesichts des als „Präludium“ bezeichneten Instrumentalsatzes zwischen Sanctus und Benedictus. Zwar sucht er für das Gesamtwerk den Anschluss an das

von Jan-Heiner Tück entwickelte Konzept der „eucharistischen Zeit“ (S. 83ff.), ignoriert jedoch den Wandlungszeitpunkt, zu dem das „Präludium“ mit seiner spezifischen Faktur – ohne jede Binnenzäsur – das praktisch-liturgische (!) Pendant bildet, und zitiert stattdessen Romain Rollands romantisierende Beschreibung des musikalischen Ablaufs (S. 206). Damit – und auch noch an anderen Stellen – erweist sich das vom Autor präsentierte Ergebnis endgültig als von Anfang an gesetztes methodisches Postulat. In der *Missa solennis* verwirklicht Beethoven nach Assmann eine „romantische Messe als ein von den Vorgaben des liturgischen Gebrauchs befreites Genre geistlicher Musik“ (S. 131). Referenzautor für diese Sichtweise ist an dieser Stelle nicht zufällig Friedrich Schleiermacher, während Arnold Schmitz mit seinen wichtigen Klärungen zum „romantischen Beethovenbild“ nirgends erwähnt wird. Von der *Missa solennis* zu behaupten, sie sei „bei aller religiösen Intensität kirchenfern“ (S. 216), ist jedenfalls nicht falsch, sondern nichtssagend. Am Ende bleibt für den aufmerksam-kritischen Leser die immer noch nicht beantwortete Frage, wie sich die in der überlieferten Liturgie verkörperte Wirklichkeit und die Faktur von Beethovens zweiter Messe zueinander verhalten. Diese Frage ist mit allgemeinen Theorien zum autonomen Kunstwerk kaum zu beantworten. Letzteres ist nicht Telos der Musik- oder Religionsgeschichte, sondern eher ein Grenzfall in einem Spektrum von Möglichkeiten. Vielleicht lohnt es sich, einem inzwischen fast 30 Jahre alten Hinweis von Stefan Kunze nachzugehen, dass es Beethoven in der *Missa solennis* „durch einen unerhörten Akt der Einbildungskraft gelang, das Eigenste zu sagen und zugleich doch an der Allgemeingültigkeit der musikalischen Sprache festzuhalten bzw. sie herzustellen“. Assmanns Buch folgt dagegen einer problematischen Tradition innerhalb des Faches Musikwissenschaft, hinterlässt aber hinsichtlich seines Gegenstandes mehr Fragen als Antworten.

(November 2020)

Gerhard Poppe

*MICHAEL HOFMEISTER: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss. Baden-Baden: Tectum-Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft 2018, 807 S., Abb., Tab., Nbsp. (Frankfurter Wagner-Kontexte. Band 1.)*

Alexander Ritter (1833–1896) gehört zu denjenigen Figuren der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, die allein aufgrund ihres Satellitenstatus im Orbit leuchtstarker Fixsterne um ihren Platz im kulturellen Gedächtnis kaum zu bangen brauchen. Kanonisch ist Ritters Mentorenfunktion bei der „neudeutschen“ Initiation des jungen Richard Strauss ab 1885 in Meiningen und München. Zumindest deuterokanonisch ist seine vielgesichtige Rolle in der Biographie Richard Wagners. Im Dresden der 1840er Jahre bildete er zusammen mit seinem älteren Bruder Karl und dessen Schulfreund Hans von Bülow ein Kleeblatt von Wagnerianern der ersten Stunde. Die gleichermaßen entflammte Mutter Julie sollte den flüchtigen Revolutionär bald schon im Züricher Exil alimentieren – solange ihr Kaufmannserbe aus dem russischen Narva dies hergab. Als Geiger im Weimarer Hoforchester befand sich Ritter in den Jahren 1854 bis 1856 im Epizentrum der sich formierenden neudeutschen Bewegung. 1854 heiratete er zudem Wagners Nichte Franziska. Ein persönlicher Kontakt zu seinem Idol kam aber erst in den 1860er Jahren zustande. Im folgenden Jahrzehnt nahm der Umgang mit „Onkel“ Richard und „Tante“ Cosima dann vertraulichere Züge an. Ritter trat in der Presse gelegentlich als Streiter für Wagners Sache auf, blieb im Bayreuther Kreis aber eine periphere Figur.

Obwohl die auf die Stars gerichteten Scheinwerfer zuverlässig Streulicht auf Alexander Ritter abwerfen, blieb seine Figur bislang doch – wie Michael Hofmeister treffend bemerkt – eine Art Phantom, von dem lediglich die groben Konturen erkennbar waren (S. 4). Die beiden einzigen biographischen Texte über ihn von seinem Freund Friedrich

Rösch und seinem (posthumen) Schwiegersohn Siegmund von Hausegger sind über hundert Jahre alt und zudem in einem hagiographischen Narrativ befangen. Noch phantomer ist das Wissen über Ritters kompositorisches Werk. Es ist vom Umfang her zwar überschaubar, entpuppt sich aber als überraschend originell. Auf dem Tonträgermarkt existiert bislang nur eine einzige Einspielung: eine Aufnahme des Lieds „Primula veris I“ mit Dietrich Fischer-Dieskau aus dem Jahr 1971! Einen ersten Vorstoß in dieses Vakuum unternahm 2015 Matthias Schäfers mit einer Studie zu Ritters symphonischer Programmmusik im Kontext der Liszt-Schule. Die 2018 erschienene Monumentalbiographie von Michael Hofmeister beseitigt dieses Forschungsdesiderat nun ein für alle Mal. Sie rekonstruiert Alexander Ritters facettenreiches Leben als Objekt eigenen Rechts und interpoliert dabei eine umfassende Einführung in sämtliche Bereiche seines Œuvres.

Hofmeisters Fleiß im Fahnden nach Quellen verdient alle Bewunderung. Die Suche nach versprengten Teilen des Nachlasses führte ihn bis zu einem Nachfahren in Argentinien, der u. a. einen unbekanntem Brief Richard Wagners präsentieren konnte. Trotz dieses Eifers kommt das angehängte Briefverzeichnis lediglich auf 154 Nummern, einsetzend in Ritters 28. Lebensjahr. Um das Bild zu verdichten, wühlte sich Hofmeister durch Stadtarchive, Polizeiakten, Adressbücher und Fremdenlisten sämtlicher Wohnorte und scannte sie nach potentiellen Kontaktpersonen ab. Auf diese Weise entstehen interessante kulturelle Momentaufnahmen der zahlreichen Ritter'schen Wirkungsstätten, die da waren: Narva, Dresden (mehrfach), Leipzig, Weimar, Stettin, Schwerin, Würzburg (19 Jahre!), Berlin, Chemnitz, Meiningen und zuletzt München. Ritter hatte über sein Leben verstreut nur wenige, jeweils kurzwährende Anstellungen als Geiger oder Musikdirektor und war auch als Publizist nur sporadisch aktiv. Die meiste Zeit lebte er mit seiner Familie zurückgezogen als Privatier

von seinem (dahinschmelzenden) Erbvermögen – allerdings immer in Kontakt mit den führenden Figuren der neudeutschen Bewegung. Erst gegen Ende seines Lebens in Meiningen und München gelang es ihm, einen Kreis junger Komponisten um sich zu scharen und zu einer halböffentlichen Instanz zu werden. Dementsprechend kommt privaten Zeugnissen eine herausragende Stellung zu, die Hofmeister denn auch systematisch ausgewertet. Womöglich ob der Überfülle solchen exklusiven Materials scheint er allerdings die öffentliche Resonanz vernachlässigt zu haben. Zumindest im Fall von Ritters beiden (mehrfach aufgeführten) Opern dürfte es doch ein substantielles Presseecho gegeben haben.

Die Frucht von Hofmeisters Akribie ist ein in vielen Punkten erweitertes, in jedem Fall komplexeres Bild der Person Alexander Ritter. Neu sind insbesondere problematische Aspekte seiner Vita, die die älteren Biographen übergangen oder kaschierten. Anhand entlegener lokaler Quellen gelingt es Hofmeister beispielsweise, Ritters Scheitern als Stadtmusikdirektor in Chemnitz Anfang 1873 en détail zu rekonstruieren. Als Hauptursache erweist sich sein fehlendes Geschick im Umgang mit den eher pragmatisch eingestellten Musikern, bei denen sein hochtrabend-trotziger Idealismus nicht verfiel.

Für die Wagner-Biographie ist der Befund bemerkenswert, dass die Heirat der Nichte Franziska den Zugang zu Ritters Idol zunächst eher behinderte als erleichterte. Subtil arbeitet Hofmeister heraus, wie Wagner einen Kanal der Indiskretion zwischen (allzu viel wissender) Familie und Verehrerkreis fürchtete und darauf panisch reagierte. Nach der Annäherung in den 1860er Jahren gab es 1868 auch eine zwischenzeitliche Verstimmung, nachdem Cosima im Umfeld der *Meistersinger*-Uraufführung den nunmehr arrivierten „Meister“ vor Anhängern der zweiten Reihe – als die sich Alexander und Franziska Ritter fühlen mussten – abgeschotet hatte. Hofmeister analysiert überzeugend,

dass die später so ungetrübt wirkende Harmonie zwischen den Ehepaaren Wagner und Ritter darauf basierte, dass sich letztere „willig den von Wagner (oder Cosima?) diktierten Gesetzen eines Meisterkults“ unterwarfen (S. 260).

Für die Strauss-Biographik, in der Ritter von je her einen wichtigen Platz einnimmt, dürfte vor allem die Rekontextualisierung des „Braunen Kunstbuchs“ von Interesse sein. Es entpuppt sich als Abschiedsgeschenk des väterlichen Freundes an seinen Zögling aus dem Jahr 1889. Strauss notierte hier zunächst Gedanken im weltanschaulichen Geiste seines Mentors, vermutlich auch direkte Sentenzen aus dessen Mund. Von 1892 an wandelt sich das Dokument zum Schauplatz einer forcierten Abwendung von Ritters Doktrin. In späteren Jahrzehnten sollte es dann zu einer Art Inventarbuch mutieren, in dem Strauss minutiös die Preise der für seine Residenzen gekauften Kunstobjekte dokumentierte – eine denkbar provokante und zugleich schelmische Negation des Vermächtnisses eines Mannes, für den der Kampf zwischen Idealismus und Materialismus das Lebensthema schlechthin war (S. 158).

Hofmeister wahrt als Biograph vorbildliche kritische Distanz zu seinem Objekt. Er widersteht aller Heroisierung, verfällt angesichts problematischer Aspekte wie Ritters aggressivem Antisemitismus weder in fragwürdige Apologetik noch in geschichtsfernes Skandalisieren. Seinem Vorsatz, die Materie „ergebnisoffen“ abzuhandeln (S. 6), wird er vollauf gerecht. Er ist nicht in der Leithypothese eines „neuen Bilds“ gefangen und verweigert bis zum Schluss ein monolithisches Charakterporträt. Stattdessen präsentiert er das notwendig lückenhafte Panorama einer pluralen Persönlichkeit, die in verschiedenen Kontexten unterschiedlich handelt.

An manchen Punkten gewänne das neutrale Erörtern der Lebensfakten freilich zusätzliche Würze, wenn es intensiver mit übergeordneten und auch kontroversen Diskursen verknüpft würde. So wäre es spannend

zu erfahren, wie sich Ritters sexualitätsfeindliches Konzept der „himmlischen Liebe“ (das Strauss wohl besonders abstieß) in das zeitgenössische Feld der Wagner-abhängigen Schopenhauer-Rezeption einordnet. Oder wie sich Ritters (nur in einer Fußnote auf S. 603 abgehandelte) Religiosität, die sich in seinen letzten Lebensjahren dogmatisch verhärtete, in das weltanschauliche Umfeld einfügt. Und auch Ritters hasserfüllter Antisemitismus, der sich vor allem auf Hermann Levi kaprizierte (den er gegenüber Strauss als „jüdisches Sauluder“ diffamierte, S. 452), ließe sich durch soziologische Analyse zweifellos noch schärfer konturieren – was auch allgemein für den bei Ritter zu beobachtenden Konnex zwischen heroisch stilisiertem Idealismus und verschwörungsideologischer Abkapselung gilt. Solche offenbleibenden Wünsche sind einer Grundlagenmonographie aber kaum als Manko anzulasten. Sie weisen vielmehr auf fruchtbare Forschungsperspektiven, für die das Terrain nun urbar gemacht ist.

Bei den Werkbetrachtungen betritt Hofmeister eine weitgehend unerschlossene Welt. Man trifft hier auf Kammermusik mit eigenwilligen Synthesen klassischer Formen und neudeutscher Avantgardismen, auf ein opulentes Lied-Ceuvre mit innovativen Gattungshybriden wie dem tristanesken Zyklus *Liebesnächte*, auf populär-patriotische Chorwerke, zwei höchst eigenwillige Operneinakter und die späten sinfonischen Dichtungen mit ihren mitunter peinlich-naiven religiösen Programmen. All dies erschließt Hofmeister ausführlich mit biographischem Kontext, Gattungsdiskussion, formaler Analyse und systematisch-thematischem Werkverzeichnis. Bei den Analysen würde man sich anstelle mitunter ermüdender Verlaufsbeschreibungen oftmals eine strukturiertere Herausarbeitung markanter (oft erstaunlich avancierter) Merkmale wünschen. Inspirierend wäre an manchen Punkten auch etwas mehr an interpretatorischer Courage. Wie Ritter seine Reizharmonik semantisch einsetzt, welchen

musikdramatischen Prinzipien seine Opern und ihre Leitmotivik folgen oder wie die individuellen Formen seiner Programmmusik die poetische Botschaft mitkonstituieren, wird nicht immer so recht deutlich. Bemerkenswert sind allerdings Hofmeisters Deutungen der Opern *Der faule Hans* und *Wem die Krone?* als politische Parabeln im Sinne deutsch-nationaler Aufstiegsverheißungen. Als Geschichten vom märchenhaften Triumph idealistischer Außenseitertypen wären sie zweifellos auch autobiographisch lesbar – vielleicht sogar unter Einschluss des homosexuellen Bruders Karl, dessen Leben noch viel erfolgreicher und tragischer verlief als das Alexanders.

Hofmeisters profunde Arbeit setzt in mehrerer Hinsicht Maßstäbe: als opulentes Förderprojekt eines Richard-Wagner-Verbands, das seinen Gegenstand wissenschaftlich-souverän, ohne alle apologetische Befangenheit behandelt, und als quellensatte Modellbiographie, nach deren Muster noch manch anderes „Phantom“ des neudeutschen Kosmos reanimiert werden könnte. Der Umfang von über 800 eng bedruckten Seiten ist herausfordernd. Belohnt wird der Leser aber mit einer durchweg anregenden Darstellung und frischem, pointiertem Stil. Das Tor zur musikalischen Wiederentdeckung Ritters ist aufgetan, die bisherige Komplettignoranz ab dato sträflich!

(November 2020)

Wolfgang Mende

WILLIAM MELTON: *Humperdinck: A Life of the Composer of ‚Hänsel und Gretel‘*. London: Toccata Press 2020. 438 S., Abb., Nbsp.

Dass seit Hans-Josef Irmens Veröffentlichungen der Jahre 1974 und 1975 kaum Substantielles der Humperdinck-Biographik hinzugefügt worden ist (Tim Michalaks und Christian Ubbers „biografisch-musikalisches Lesebuch“ von 2014 ausgenommen), erhellt die Bedeutung, die dem Komponisten, Pädagogen und Musikschriftsteller durch die

biographische Forschung der vergangenen Jahrzehnte zugemessen worden ist. Während seine Briefe und Tagebücher in Editionen vorliegen, blieb auch die 2. Auflage des erstmals 2005 erschienenen Werkverzeichnisses im Großen und Ganzen unaktualisiert und unkorrigiert.

Großer Vorteil der vorliegenden Publikation ist, dass sie nicht nur auf Irmens umfassender Forschung aufbauen kann, sondern auch auf weiteren Veröffentlichungen, nicht zuletzt mehreren Dissertationen auch jüngerer Zeit zu einzelnen vertiefenden Fragestellungen. Der Autor der vorliegenden neuen Biographie war lange Zeit hauptberuflich Hornist im Städtischen Orchester Aachen, hat sich aber um die Musik des späten 19. Jahrhunderts auch als Autor verdient gemacht. Die Perspektive eines Nicht-Musikwissenschaftlers auf die Thematik hat durchaus ihre Vorzüge, insofern als auf Fachjargon und zu tief ins Detail gehende musikalische Analyse verzichtet wird. Dass Melton aus reichem Material schöpfen kann, ist offenkundig, und in frischer, allgemein verständlicher Sprache wird Humperdincks Biographie vom kränklichen Kind aus dem rheinländischen Siegburg über das Studium bei Hiller, Lachner und Rheinberger in Köln und München und die unsteten Wanderjahre der Gelegenheitsjobs bis hin zum renommierten Lehrer in Frankfurt und später Berlin ausführlich ausgebreitet.

Die biographischen Kapitel, in denen das Buch konsequent abläuft, sind in kluger Weise verknüpft mit Betrachtungen zu zahlreichen Kompositionen. Natürlich nehmen die beiden bekanntesten Werke Humperdincks, *Hänsel und Gretel* und *Königskinder*, hinreichend Platz ein, immer auch eng verbunden mit erhellenden biographischen Details und unter ausführlicher kritischer Betrachtung der (auch negativen) Rezeption beider Werke. Besonders erfreulich ist auch die Berücksichtigung von Humperdincks eigenen Zeitungsbesprechungen von Musik anderer und der Raum, der Humperdincks Einsatz für andere eingeräumt wird. In vorbildlicher



Weise werden so nicht nur ein Leben nachgezeichnet, sondern auch eben jene Brüche und Rückschläge, beruflicher wie privater Art, die in Meltons Prosa auch eine ganz unaufdringliche psychologische Zeichnung erhalten. So wird der Mensch Humperdinck in seinem gesamten Umfeld rundum lebendig.

Während Humperdinck heute zumeist fast ausschließlich als Opernkomponist im öffentlichen Bewusstsein präsent ist – obschon in den vergangenen Jahren nicht nur die Orchestermusik, sondern auch die Lieder und die Kammermusik einige Erkundung in der musikalischen Praxis gefunden haben –, ist es erfreulich, dass William Melton seinen Blick auf alle Schaffensbereiche des Komponisten legt. So gibt es auch für den Musikkenner einiges zu entdecken, etwa die symbolistischen Bühnenmusiken *Das Mirakel / Das Wunder* (1911) und *Der blaue Vogel* (1912) und die späten Spielopern *Die Marketenderin* (1914) und *Gaudeamus. Szenen aus dem deutschen Studentenleben* (1918), aber auch Chorwerke wie die frühe, in England recht erfolgreiche Kantate *Die Wallfahrt nach Kevelaer* (1878) nach Heine. Dass andere Werke, etwa die Klaviersuite *Schillers Lied von der Glocke* (1879) oder verschiedene Streichquartettwerke neben dem großen C-Dur-Quartett von 1920, nur am Rande Erwähnung finden, ist in biographischen Arbeiten nicht immer ganz vermeidbar.

So erfreulich die Veröffentlichung insgesamt wie im Detail ist, mit vorbildlichen Anhängen und Registern, intrikaten Quellennachweisen sowie gut lesbaren, sorgfältig gesetzten (auch ausführlicheren) Notenbeispielen, so bedauerlich ist die minderwertige Qualität diverser Schwarzweiß-Abbildungen (ganz abgesehen von ihren auch archivari-schen Ansprüchen zumeist nicht genügenden Legenden). Doch ist dies ein kleiner Wermutstropfen im Vergleich zum Gesamtergebnis. William Meltons Arbeit ist ein wichtiges Buch, das in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek in Deutschland fehlen dürfte.

(September 2020) Jürgen Schaarwächter

*RE-SET. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900.* Hrsg. von Simon OBERT und Heidy ZIMMERMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2018. 327 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die hier besprochene Publikation der Paul Sacher Stiftung stellt ein Begleitbuch zur Ausstellung *RE-SET. Aneignung und Fortschreibung in Musik und Kunst seit 1900* dar, welche im Frühling 2018 im Basler Museum Tinguely stattgefunden hat. Der Band enthält dreißig auf Beständen der Stiftung fußende Essays von MusikwissenschaftlerInnen und -theoretikerInnen aus der Schweiz, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Österreich, Ungarn und den USA. Das großformatige Buch ist dank der zahlreichen farbigen Quellenabbildungen (etwa von Musikmanuskripten, Briefen oder Photographien) auch visuell sehr wertvoll. Die LeserInnen werden also eingeladen, eine „Promenade“ durch die Bilder der *RE-SET*-Ausstellung zu machen.

Der Unterschied in den Titeln des Bandes und der Ausstellung („Rückgriffe“ vs. „Aneignung“) ist bemerkenswert: Simon Obert und Heidy Zimmermann heben im Vorwort hervor, dass eine kreative Auseinandersetzung der KomponistInnen mit früherer Musik zwar „ein grundlegendes Schaffensprinzip“ sei, doch war es insbesondere für die Zeit ab 1900 charakteristisch (S. 9). Ein Beleg dessen sei eine ganze Reihe mit dem Phänomen verbundener und im 20. und 21. Jahrhundert verwendeter Begriffe (auf der S. 5 werden 37 angeführt: von Adaption über Coverversion, Demontage, Metamorphose, Remake oder Transformation bis Zweitverwertung).

Gegliedert ist *RE-SET* in vier Kapitel: „Eigentümlich fremd. Komponisten im Dialog mit ihren Kollegen“, „Definitiv entwicklungs-fähig. Das Potential der Eigenbearbeitung“, „Urvordenklich modern. Anbindung an die Volksmusik“ und „Unterschwellig elitär. Popularisierung und Nobilitierung“. Jedem Kapitel ist ein theoretischer Beitrag

vorausgeschickt, in dem basale Aspekte des jeweiligen Themas reflektiert werden.

Jonathan Cross beschäftigt sich in seinem Text „Geschichten vom Wiedererzählen“ mit Funktionen und Deutungen von musikalischen Rückgriffen. Seine zentrale Frage lautet: „Inwiefern kann die Ästhetik von Transkription und Bearbeitung als Kernstück modernen und postmodernen Denkens betrachtet werden?“ (S. 18). Anhand von Beispielen wie Igor Strawinskis *Pulcinella*, Dieter Schnebels *Contrapunctus I*, John Cages *Cheap Imitation*, Luciano Berios *Rendering für Orchester* oder Betsy Jolas' *Lassus Ricer-care* werden Besonderheiten des Umgangs mit Musik früherer Zeiten seitens der KünstlerInnen der Moderne und der Postmoderne analysiert. Das Verhältnis zur Vergangenheit sei durch komplexe Beziehungen zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, dem Historischen und dem Aktuellen gekennzeichnet und rufe Marcel Prousts Suche nach der verlorenen Zeit als einer „kennzeichnenden Erfahrung der Moderne“ (S. 29) ins Gedächtnis.

Das Kapitel ist nach Gegenständen von „Re-Sets“ chronologisch gegliedert: Matteo Nanni vergleicht Bearbeitungen Guillaume de Machauts von Harrison Birtwistle, Heinz Holliger und Salvatore Sciarrino, an welchen Unterschiede etwa zwischen einer Instrumentierung und einer Rekomposition deutlich zu sehen sind. Stefan Drees stellt u. a. Péter Eötvös' und Klaus Hubers künstlerische Dialoge mit Musik Carlo Gesualdos und Markus Böttgermann Anton Weberns, Luciano Berios und Sofia Gubaidulinas mit jener Johann Sebastian Bachs in den Mittelpunkt. Dass Bach für Gubaidulina eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte ist, hat sie auch verbal mehrfach hervorgehoben, so beispielsweise in einem Interview mit der Rezensentin im Jahr 2011. Denis Herlin untersucht das einzige (erhaltene) Beispiel von Orchestrierung einer fremden Komposition im Schaffen Claude Debussys: seiner Version der *Gymnopédies* des mit ihm

ca. ein Vierteljahrhundert befreundeten Erik Satie. Um die kompositorische Rezeptionsgeschichte von Arnold Schönbergs Opus 19, das in sich sowohl „klassizistische“ als auch „anti-klassizistische“ Züge trage, konkret: um Instrumentierungen Viktor Ullmanns, Wolfgang Rihms, Heinz Holligers und Youngghi Pagh-Paans handelt es sich im Text Hermann Danusers.

Friedrich Geiger schrieb den einführenden Beitrag zu dem zweiten Kapitel „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Eigenbearbeitungen in der Musik“, ausgehend von der Intention, zu einer Präzisierung des Begriffs „Eigenbearbeitung“ beizutragen, wobei insbesondere Unterschiede zur „Komposition“ in den Blick genommen werden. Geiger betont, dass Gründe für Eigenbearbeitungen vielfältig, folglich nicht auf beispielsweise formale Verbesserungswünsche der KünstlerInnen zurückzuführen sind. Außerdem seien Kompositionen keine festen abgeschlossenen Strukturen, sondern Stadien künstlerischer Prozesse, die prinzipiell immer Potential für Eigenbearbeitungen darbieten und also fortgesetzt werden können.

Die Protagonisten des zweiten Kapitels sind: Igor Strawinski, Anton Webern, Edgar Varèse, Pierre Boulez, György Ligeti, Bruno Maderna, Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm. Gesine Schröder analysiert Unterschiede zwischen der Ballettpartitur *Der Feuervogel* und den entsprechenden Ballettsuitennummern aus den Jahren 1911, 1919 und 1945. Grundlegende Differenzen der drei Fassungen von Mauricio Kagels *Antithese-Trilogie*, mit denen sich Matthias Kassel auseinandersetzt, liegen im Medienwechsel begründet: Tonbandstück (1962) – Theaterwerk (1963) – Film (1965). Auffallender sei hingegen eine ästhetische Konstante: nämlich die Anwendung elektronischer und „öffentlicher“ (Kagel), d. h. mit Mikrofon festgehaltener Klänge. Ulrich Mosch beginnt seinen Artikel „Verflüssigung der Musik – Verflüssigung des Werks. Zu zwei Werk-Familien von Wolfgang Rihm“ mit der

Feststellung, Eigenbearbeitungen spielen im Schaffen Rihms generell eine wichtige Rolle. Nach der Analyse der „Werk-Familien“ der *Sphere* und der *Vers une symphonie fleuve* hebt der Musikforscher nochmals hervor, dass „Re-Sets“ bei Rihm ein basales Prinzip darstellen, ohne welches sein kompositorisches Denken nicht vorstellbar ist.

Das dritte Kapitel beginnt mit dem Text „Das bearbeitete Volk: Gehört – und ver-kunstet?“ von Jürg Stenzl. Hier wird über die Frage reflektiert, warum „bedeutende Komponisten“ wie Olivier Messiaen, Luciano Berio oder Sándor Veress sich an „eigene oder fremde Volksmusik“ gewendet bzw. sie (mit) kreiert haben. Im ersten Teil des Artikels nimmt Stenzl außerdem als „Vorgeschichte“ die Auseinandersetzung der Komponisten des 19. Jahrhunderts mit diesem Phänomen unter die Lupe.

Im ersten von sieben Artikeln des Kapitels befasst sich Heidy Zimmermann anhand von Bearbeitungen der jiddischen Volkslieder von Darius Milhaud und Stefan Wolpe mit Fragen nach dem komplexen Verhältnis zur jüdischen „Volksmusik“ seitens der assimilierten westeuropäischen Juden, das in sich immer auch etwas „gebrochenes“ habe. Die Autorin definiert die Art und Weise, wie Milhaud und Wolpe mit jiddischen Liedern umgehen, als „Aneignung des fremden Eigenen“ (S. 197). Auch Transkription von Volksmelodien in Béla Bartóks Violinrhapsodie Nr. 1, wie Felix Meyer in seinem Beitrag überzeugend darlegt, ist vom politischen Kontext getrennt nicht zu begreifen. Bartóks Idee der „Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader“ (zit. nach S. 207) sei von erstrangiger Bedeutung gewesen. Zu sehen ist das beispielsweise darin, dass auch slowakische oder rumänische Quellen zu Grundlagen der Komposition wurden. Im Zentrum des zweiten der ungarischen Volksmusik zugeeigneten Aufsatzes steht die *Transsilvanische Kantate* des Komponisten und Ethnomusikologen Sándor Veress aus dem Jahr 1935: Seine, so der Autor Márton Kerékfy, kompositions-

technisch und aufführungspraktisch komplexeste und subtilste A-cappella-Volksmusikbearbeitung (S. 209). Kerékfy analysiert u. a. formale und ideelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der *Cantata profana* von Veress' Lehrer Bartók (1930, UA 1934). Der Autor weist am Schluss des Textes außerdem darauf hin, der damals 23jährige Komponist zolle in dem Werk auch den Traditionen der Kirchenkantaten Bachs einen Tribut.

Roman Brotbeck rückt *Alb-Chehr* für Sprecher, kleinen Chor ad libitum und Kammerorchester Heinz Holligers (einem Schüler Veress') in den Mittelpunkt. Der Eindruck, es handle sich um eine „echte Schweizer Volksmusik“, täuscht. In der Realität sei es eine penibel durchdachte Kunstmusik, in der mit Elementen der „Volksmusik“ gearbeitet wird. Adrian Thomas analysiert bis dahin unveröffentlichte Quellen zur *Kleinen Suite*, zum *Konzert für Orchester* und zu den *Tänzerischen Präludien* Witold Lutosławskis sowie teilweise widersprüchliche Aussagen des Komponisten bezüglich seines Verhältnisses zur „Volksmusik“. Nicht alle Quellen von Lutosławskis Werken konnten nachgewiesen werden, so von den letzten drei Stücken aus den *Tänzerischen Präludien*. Wenn es gelingen wird, ihre „Identität“ genau zu definieren, wird es laut Thomas möglich, die Einstellung des Komponisten zur „Volksmusik“ noch präziser zu verstehen.

Simon Obert konzentriert sich in dem vierten und letzten einführenden Beitrag „Aneignung und Verfremdung. Artifizelle Bearbeitungen populärer Musik“ auf Beziehungen zwischen der sogenannten avantgardistischen und der Popmusik. Eigene Abschnitte sind u. a. der Rezeption des Jazz, der Musik der Beatles oder Aussagen und Musik Igor Strawinskis gewidmet. Obwohl das Verhältnis zwischen den beiden kulturellen Praktiken aufgrund von „unterschiedlichen sozialen und ästhetischen Konnotationen“ (S. 265) durchaus einen Sonderfall darstellt, ließen sich auch hier allgemeine Tendenzen beobachten: „Bearbeitungen [sind] – egal wie

nah oder fern sie zur Vorlage sind – grundsätzlich von ihren Vorlagen bedingt“ (ebd.). In welches Licht aber die Letzteren gerückt werden, sei vom jeweiligen Stück abhängig und sollte gerade aufgrund von ambivalenten Beziehungen zwischen der „E-Musik“ und „U-Musik“ ein Thema von bewussten Reflexionen sein.

In den sechs Beiträgen des Kapitels beschäftigen sich die AutorInnen mit Kulturtransferprozessen in den USA bzw. zwischen den USA und Europa. Geht es Helena Bugallo um die Rolle des Jazz und des Boogie-Woogie im Schaffen Conlon Nancarrow, so befasst sich Simon Obert mit Jerry Leibers, Mike Stollers und Morton Feldmans *Montagen* aus der Titelmusik zu dem Film *Something Wild* (1960, Regie: Jack Garfein). Zwei weitere, viel bekanntere, „Re-Sets“ aus dem Bereich der Kinokunst werden von Andreas Meyer (Strawinskis *Le Sacre du printemps* in Walt Disneys *Fantasia*) und Julia Heimerdinger (Ligeti in *2001: A Space Odyssey*) diskutiert. Die „Zusammenarbeit“ an *2001: A Space Odyssey* sei, so Heimerdinger, für György Ligeti und Stanley Kubrick eine Win-Win-Situation gewesen: Sie trug einerseits zur „Popularisierung“ von Ligetis Musik und andererseits zur „Avantgardisierung“ von Kubricks Film bei (S. 309). Von einigen Parallelen lässt sich in dieser Hinsicht auch im Zusammenhang mit *Fantasia* sprechen, doch die Unterschiede sollen andererseits nicht unterschätzt werden: Beispielsweise war nicht nur Strawinskis *Sacre* im Jahr 1940 weitaus bekannter als Ligetis Musik 1968, sondern auch äußerte sich Strawinski nach dem Zweiten Weltkrieg sehr kritisch über *Fantasia* und über die Filmindustrie insgesamt. In den Aufsätzen Stefan Weiss’ und Kate Meehans handelt es sich um Rückgriffe auf berühmte Artefakte: Im Text von Weiss um Dmitri Schostakowitschs „legendäre“ Orchesterfassung des Songs *Tea for Two* Vincent Youmans’ bzw. im Artikel Meehans um Beatles-Arrangements von Louis Adriessen und Luciano Berio für Cathy Berberian, die ein Zeichen eines Wen-

depunkts in ihrer künstlerischen Laufbahn bedeuteten.

Die Lektüre des Bandes hinterlässt einen positiven Eindruck nicht nur dank der Möglichkeit, faszinierende Vielfaltigkeit von künstlerischen „Re-Sets“, sondern auch eine solche der individuellen Stile der AutorInnen verfolgen zu können. Die Publikation ist trotz dieser Besonderheit ein harmonisches Ganzes, wobei die Texte sowohl für Fachleute als auch für InteressentInnen von Bedeutung sein können.

Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung haben in den letzten Jahren und Jahrzehnten die musikwissenschaftliche Literatur bereichert. Auch in dem Band *RE-SET* ist die „Handschrift“ der Paul Sacher Stiftung auf erfreuliche Weise erkennbar, mit der nach den höchsten wissenschaftlichen Standards strebend wichtige Kapitel in Erforschung und Vermittlung der Musik des 20. und des 21. Jahrhunderts geschrieben werden. Es besteht kein Zweifel, dass auf den Band von MusikwissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und MusikinteressentInnen rückgegriffen wird. So wird man auch an diesem Beispiel beobachten können, wie die „Re-Set“-Prozesse in unterschiedlichen Formen wie Nachdenken, Diskutieren, Transformieren, Variieren oder auch Dekonstruieren immer weitergehen.

(November 2020) *Anna Fortunova*

*ULRIKE HARTUNG: Postdramatisches Musiktheater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 267 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 36.)*

Untersuchungen zum Musiktheater, was dies im Konkreten auch sein mag, scheinen eher das Konfliktpotential anstelle der intermedialen Wirkbeziehungen zwischen musikalischen und theatralen Aspekten zu betrachten. Nicht selten verlagert sich die analytische Perspektive, von den jeweiligen fachspezifischen Kräften getrieben, auf eine der beiden Seiten – mal liegt das Gewicht

auf der sinnlich klanglichen Erfahrung und Struktur, mal auf der rhizomatischen Text- und Kontext-Auslegung. Die Schwierigkeit im Falle des Musiktheaters liegt eher in der Balance der sinnlich erfahrbaren und intellektuell erfassbaren Aspekte – Theater ist ebenso wenig der (post)dramatische Text wie Musik die (post)dramatische Partitur. In der Forschung sind jedoch Ansätze zu erkennen, die gleichermaßen mit strukturellen als auch ästhetischen Aspekten des theatralen und des musikalischen Narrativs umzugehen vermögen.

Ulrike Hartung zieht zu Beginn ihres Buches *Postdramatisches Musiktheater* bereits eine Differenzierung ein, die auf den zeitgenössischen Opernaufführungen zugewandten Musikhistoriker zielt und die Historizität der oftmals bemühten Regietheater-Konzeption betont: Das „Regietheater im Musiktheater und seine spezifische Ästhetik“ ist durchaus bereits als „historisches Phänomen“ (S. 10) zu betrachten. Damit ist, trotz der bisweilen sicherlich berechtigten Kritik an bestimmten Aufführungskonzeptionen, das Regietheater in der Oper nicht zuletzt in der Diskussion um zeitgenössische Zugriffe einer Inszenierung nur bedingt tragfähig. Hartung schlägt in Abgrenzung zu diesem Konzept daher vor, sich den ästhetischen Tendenzen der zeitgenössischen Aufführungspraxis vielmehr über die Vorstellung von einem „postdramatischen Musiktheater“ (ebd.) zu nähern. Inwiefern die ebenfalls bereits gut zwei Jahrzehnte alte Theorie des postdramatischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann ebenfalls als „historisch“ zu verstehen ist, wäre gleichfalls zu diskutieren. Allerdings scheint sie sich durch ihre Offenheit und Vielseitigkeit durchaus als konstruktives Mittel und damit als Folie für die Untersuchung zeitgenössischer Aufführungspraktiken in der Oper zu erweisen – was sich in der Auswahl der vorliegenden Fallstudien in Ansätzen widerspiegelt.

Der engagierten Begriffsbestimmung von Oper und Musiktheater im 1. Kapitel des Buches wäre jedoch eine sorgfältige Recherche

mit Blick auf die Oper zu wünschen gewesen, die über *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, *Riemanns Musiklexikon* und einige Veröffentlichungen des Doktorvaters dieser Arbeit hinausginge. Denn die Behauptung, die *MGG* hätte unter dem „Stichwort [Oper] keinen Eintrag“ (S. 15), ist doch irritierend in Anbetracht eines allgemeinen begriffsbestimmenden sowie mehrerer spezifischer Artikel sowohl in der *MGG1*, der *MGG2* als auch der *MGG Online*. Damit zeigt sich leider gleich zu Beginn die bereits erwähnte fachspezifische Gewichtsverschiebung hin zur Theaterwissenschaft mit ihrer Aufführungsanalyse und dem problematischen Umgang mit der dem Begriff inhärenten, auch der Musikforschung durchaus bewussten, terminologischen Indifferenz. Was dieses Kapitel jedoch bietet, ist ein theaterwissenschaftlich informierter Blick auf die Diskussionen und Theorien um postdramatische Theaterkonzeptionen. Dabei werden zentrale Topoi wie die Arbitrarität des Zeichens, die Autorschaft oder die Performanz im Theater in gegebener Kürze nachvollziehbar dargestellt.

Diesem mehr öffnenden als Arbeitsdefinitionen konturierenden Einleitungskapitel folgt die in einigen Fällen äußerst kurssorische Diskussion um bzw. Analyse von fast 20 (!) postdramatischen Musiktheaterproduktionen. Hartung fasst dabei jeweils drei bis sieben Arbeiten unter Feldern wie Theater und Medien/Digitale Strukturen oder Verarbeitung durch Kombination, De-Kontextualisierung und De-Konstruktion zusammen. Dabei zeigt sie mit Blick auf den Umgang mit Werktexten, Bedeutungsfeldern oder der theatralen Performanz, welche künstlerischen Strategien das Postdramatische ausformen. So ist etwa die Aneignung textlicher oder musikalischer Strukturen durch Medien als selbstreflektierender, kritischer Ansatz neben der Intertextualität als Materialerweiterungs- oder die palimpsestartige Verwindung als Zerschlagungsstrategie zu beobachten. Die „Oper als Readymade“ (S. 166) ist zudem ein reizvoller Gedanke, der sich jedoch in den an-



schließenden Fallstudien unter den ebenfalls aus der Kunstwissenschaft entlehnten Begriffen der Collage und Montage auflöst.

Trotz des beachtenswerten Facettenreichtums postdramatischer Ansätze im Musiktheater und dem Vorsatz, eine repräsentative Auswahl an Werken vorzustellen, sind doch möglicherweise ungewollte Schwerpunktbildungen zu beobachten: Zum einen erhalten das Schlingensief'sche und Dombois'sche *Ceuvre* im Einzelnen mehr Diskussionsraum als die 15 anderen Arbeiten; zum anderen bezieht sich fast die Hälfte der Fallstudien auf Werke des Bayreuther Gralshüters Richard Wagner; und schließlich findet die analytische Betrachtung vorwiegend auf der Ebene des Textes bzw. der Kontextualisierung des Textes und kaum auf der musikalischen Ebene statt. Der postdramatische Umgang mit Repertoireoperen, vor allem aber mit ihrem musikalischen Material, ist in der vorliegenden Studie meist nur zu erahnen: Etwa, wenn Hartung die Verwebung von „Barockoper und Musicalnummern“ (S. 154) in Barrie Koskys *Poppea*, das Mischen von Händel-Passagen mit „Blue Notes, Elemente[n] der Salonmusik, des Jazz, der Volksmusik oder des Klezmer“ (S. 182) in *ANESTHESIA* von Nico & the Navigators oder das stimmlich-gesangliche Scheitern der Schauspiel-Diva an Puccinis Opern-Arien (S. 187ff) in Sebastian Baumgartens *Tosca* erwähnt. Die postdramatischen Strategien auf kompositorischer oder klanglicher Ebene werden dabei kaum freigelegt. Spannend wäre beispielsweise gewesen, wie die „Marthaler-Musikcollage“ (S. 167) in dessen Offenbach-Adaption *Die Großherzogin von Gerolstein* ganz konkret Offenbach, Wagner, Brahms, Händel, (David) Hasselhoff u. v. m. musikalisch miteinander verknüpft – wie die „musikhistorischen Zitate“ (S. 168) aufgenommen, moduliert, transformiert und ineinander verflochten werden, um die Operrettenseligkeit des Publikums zu hinterfragen.

Ein Weniger an Fallstudien und ein Mehr an musikalisch-/klanglich-analytischer Tiefe, die auch aufführungsanalytische Perspekti-

ven nicht verneint, wäre zu wünschen gewesen und hätte der Arbeit mehr Kontur verliehen. Nichtsdestotrotz sei dieses Buch allen empfohlen, die sich mit musiktheatralen Arbeiten auseinandersetzen wollen, die weit über eine Aktualisierung des Opernrepertoires durch eine zwar mutige, doch zumeist eng am Werktext orientierte Regie hinausgehen. Was „das“ postdramatische Musiktheater ist, verrät dieses Buch nicht, allerdings zeigt es, welche ästhetischen Strategien in musiktheatralen Arbeiten als postdramatische verstanden werden können.

(November 2020)

Fabian Czolbe

*ULLI GÖTTE: Wiederholung als zentrales universelles Gestaltungsmittel der Musik. Berlin: Springer, Stuttgart: Metzler 2020. 562 S., Abb., Nbsp., Tab. (Zeitgenössische Musikwissenschaft.)*

Der 1954 in Kassel geborene Ulli Götte wirkt u. a. als Komponist, Jazzmusiker, Instrumentalist und Gamelan-Spieler, Ensembleleiter und Minimal-Music-Festival-Initiator. Als promovierter Musikwissenschaftler lehrt er u. a. an der Musikakademie der Stadt Kassel. Als Komponist minimalistischer Musik verfolgt er einen eigenen Weg jenseits der „Klassiker“ Steve Reich, Philip Glass und Terry Riley, außerdem existieren von ihm Kompositionen mit Bezug zu indonesischer und zu afrikanischer Musik. Bereits in seinen früheren Buchpublikationen spiegelt sich die Vielschichtigkeit seiner Tätigkeiten wider. Exemplarisch seien jeweils eine seiner wissenschaftlichen und seiner pädagogischen Veröffentlichungen genannt: *Minimal Music – Geschichte, Ästhetik, Umfeld*, Wilhelmshaven 2000 (Florian Noetzel-Verlag, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 138), und *Weltsprache Rhythmus. Gestalt und Funktion in der Musik des Abendlandes und außereuropäischer Kulturen*, Wilhelmshaven 2011 (Florian Noetzel-Verlag, Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 42).

Wenn man Göttes erstaunlich vielfältige Tätigkeiten betrachtet, lässt sich diese Schrift als zusammenfassende Konsequenz deuten. – Einleitend untersucht Götte den allgemein gebräuchlichen, aber wohl gerade deshalb relativ unreflektierten Begriff „Wiederholung“, wobei wir dessen Unschärfe aus dem täglichen Leben kennen: Die „subjektive Erfahrung des ‚Wieder-Geholten‘ ist wesentlich stärker als die Erfahrung des Andersartigen“ (S. 1) Wiederholung wird in den verschiedenen Künsten, aber auch in den Disziplinen Pädagogik und Psychologie, Naturwissenschaften und Philosophie in Form präzise dargestellter Exkurse beleuchtet, wobei die Philosophie mit der zunächst überraschenden Erkenntnis aufwartet, dass „es gerade die Einzigartigkeit ist, die Wiederholung ermöglicht“ (S. 1)

Das 2. Kapitel widmet sich zunächst der Begrifflichkeit und anschließend der Beschreibung des Forschungsstandes seit etwa 1990, wobei Götte hervorhebt, wie offenkundig sich der Wiederholungsbegriff „in den musikwissenschaftlichen Diskurs, insbesondere im angelsächsischen Raum“ (S. 31) drängt. Als Resümee lassen sich z. Tl. miteinander korrespondierende Perspektiven ästhetischer, rezeptiver, interkultureller, performativer und soziologischer Art aufzeigen (S. 65). Das führt Götte zu den Leitfragen seiner Studie, von denen die letzte genannt sei: „Welche Bedeutung kommt der Wiederholung zu, wenn man konstatieren muss, dass es letztlich eine reine Form der Wiederholung weder im musikalischen Verlauf (außer ggf. durch technisch produzierte Loops) noch in der Wahrnehmung gibt?“ (S. 70)

Im 3. Kapitel, „Die elementare musikalische Ebene“ (S. 71ff.), deckt die „statistisch operierende Suche nach Wiederholungsstrukturen“ (S. 116) ihre Existenz unterhalb der auditiven Wahrnehmbarkeit auf.

Das Folgekapitel beleuchtet die diversen Wiederholungsformen der europäischen Kunstmusik (z. B. Reprisesformen, aber auch Themenstrukturen: Satz und Perio-

de), um anschließend den Blick auf die von Wiederholung geprägten Strukturelemente in der europäischen Kunstmusik zu lenken. Die Systematik des Ansatzes beleuchtet u. a. die Aspekte Diastematik / Melodik, Rhythmik, Harmonik, um die Erkenntnisse in den sich anschließenden Analysen von Perotin bis Morton Feldman anzuwenden, mit dem Ziel, den „musikalischen Sinn der Wiederholung exemplarisch und in seiner werkbezogenen Ganzheit zu verdeutlichen“ (S. 249)

Eine ungeheure Weitung des Blickwinkels bringt das 6. Kapitel „Wiederholung als Strukturelement in der Musik Afrikas, Indonesiens, Lateinamerikas sowie in europäischen Volkstänzen“ (S. 271ff.). Götte verweist eingangs auf die Problematik der eurozentrischen Sichtweise und Bewertung anderer musikalischer Kulturen, wobei die aus der Betrachtung europäischer Musik entwickelte Terminologie für das Erkennen deren genuiner ethnomusikalischer Substanz wie ein unpassender Filter wirken kann. Schon die Problematik des Übertragens in unsere übliche Notation zeigt Einschränkungen auf. Notgedrungen stützt sich Götte in den Analysen dieses Kapitels „auf Transkriptionen verschiedener Musikethnologen, die bisweilen auch hinsichtlich der Darstellung von Tonhöhenstrukturen zu Vereinfachungen tendieren“ (S. 273) Die knappe, aufschlussreiche Darstellung z. B. der grundsätzlich auf Patterns beruhenden afrikanischen Musik lässt den ungeheuren kulturellen Reichtum ahnen, von dem wir allenfalls ein paar Klischees kennen.

Weitere Kapitel widmen sich der „Wiederholung als Strukturelement in Populärer Musik“ (7. Kap., S. 345ff.: Jazz, Rock/Pop) und in Minimal Music, in der „Wiederholung als Primat“ fungiert (S. 405ff.). Götte belässt es nicht bei einer bloßen systematischen Darstellung der Minimal Music, sondern stellt ihr eine kurze Betrachtung der historischen Entwicklung voran.

Das vorletzte Kapitel widmet sich der „Ästhetik der Wiederholung“ (S. 457ff.), hier

wird das „Bild von Wiederholung als ein bloßes technisch-strukturelles Mittel“ differenziert und erweitert um die „Darstellung bestimmter historischer Situationen und ästhetischer Positionen, in denen das Element der Wiederholung die kompositorische Arbeit entscheidend – ob nun in negativer oder positiver Konnotation – beeinflusst hat“. (S. 457)

Das letzte Kapitel leistet eine „systematische Erfassung der Strategien und strukturellen Typen der Wiederholung“ (S. 501). Im abschließenden Ausblick widmet sich Götte dem „Komplex der Wiederholung aus der Perspektive der Wahrnehmung und der Rezeption“ (S. 521), die er ansonsten ausklammern musste, denn sie „würde eine komplett eigene Untersuchung erfordern“. (S. 521)

Der Untersuchungsgegenstand „Wiederholung“ gehört zu den Erscheinungsformen, die keinen Gegenpol besitzen – vergleichbar verhält es sich auch bei der „Kommunikation“ –, es leuchtet daher vollkommen ein, warum Götte eine primär deskriptive Arbeit anstelle einer thesenorientierten Untersuchung vorgelegt hat. Das im Zuge seiner eindrucksvollen Schrift plausibel nachgewiesene Fazit, nach der Wiederholung das mutmaßlich wichtigste Gestaltungsmittel (nicht ausschließlich) der Musik sei, nimmt man als bereicherndes Resümee mit, wissend, dass sich eine solche These aufgrund des fehlenden Gegenpols nicht „beweisen“ lässt.

Hervorzuheben ist im Übrigen Göttes angenehmer, nirgendwo „abgehoben“ anmutender Sprachduktus. – Die beiden folgenden Details schmälern den positiven Gesamteindruck in keiner Weise:

1. Aufgrund des für diese Untersuchung so zentralen, sogar titelbildenden Begriffs „Wiederholung“ hätte man dessen konsequente Verwendung in der Untersuchung erwartet, stattdessen stößt man wiederholt auf den eben nicht vollkommen deckungsgleichen Begriff „Repetition“, der als Synonym verwendet wird (S. 27, 29, 117 u. a. m.). Götte selbst beschreibt exakt den feinen Unterschied zwischen beiden Begriffen auf S. 31,

wo er Wiederholung als „die unmittelbare, aber auch entfernte Wiederkehr einer musikalischen Gestalt, stets im Bewusstsein ihrer zeitlichen Implikationen“ definiert. Hiervon unterscheidet er Repetition, die – „in einem höheren Allgemeinheitsgrad – die potentiell mehrfache Wiederkehr einer musikalischen Einheit“ bezeichnet.

2. Das 10. Kapitel wird anstelle von „Résumé“ konsequent „Résumé“ (sic) benannt, auch in den lebenden Kolumnentiteln.

In Analogie zu Paul Watzlawicks Axiom, Nicht-Kommunikation sei unmöglich, lässt sich nach dem Lesen von Göttes Referenzwerk konstatieren – ohne Zweifel hat es diesen Rang –: Nicht-Wiederholung ist unmöglich.

(November 2020)

Michael Töpel

#### NOTENEDITIONEN

JOHN JENKINS: *Fantasia-Suites: III*. Hrsg. von Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 2019. XXXVII, 186 S. (*Musica Britannica*. Band 104.)

John Jenkins (1592–1678) gehörte zwischen 1623 und 1670 zu den herausragenden englischen Komponisten. Auch als Lauten- und Violenspieler war er hochgeachtet. Während seines 86-jährigen Lebens erlebte er turbulente gesellschaftliche Wandlungen, von der elisabethanischen Epoche über die blutigen Auseinandersetzungen des Bürgerkriegs, die Hinrichtung des Königs und die kurze Herrschaft Cromwells bis zur Restauration der Monarchie. Wie viele Musiker vertrieb der Bürgerkrieg Jenkins aus London. Er zog sich ins weit genug entfernte Norfolk im Osten Englands zurück und wirkte dort als Musiklehrer, Musizierpartner und Komponist in herrschaftlichen Häusern. Nach der Restauration von Charles II. 1660 wurde er Lautenist am Londoner Hof, zog es aber vor, seine letzten Lebensjahre im Haus von Lord

Dudley North und nach dessen Tod bei Sir Philip Wodehouse zu verbringen.

Jenkins wirkte zu einer Zeit, in der sich als Hauptform des häuslichen Musizierens in den 1720er Jahren die mehrstimmige Fantasia-Suite etablierte, in der ein Fantasia-Satz mit ein bis zwei Tänzen verbunden ist. Ihre Entstehung verdankt sich einem Ensemble, das unter dem Namen „Coprario's Musique“ zwischen 1617 und 1625 in Diensten von Charles, Prince von Wales, stand. Darin waren eine Reihe führender Musiker versammelt, unter ihnen die Komponisten Alfonso Ferrabosco, Orlando Gibbons, Thomas Lupo und John Coprario. Jenkins komponierte zwischen 1630 und 1670 fast 80 Fantasia-Suiten und damit seinerzeit die größte Zahl an Werken in diesem Genre. In früheren Bänden der *Musica Britannica* (Bde. xxvi, xxxix, lxx) sind seine vierstimmigen, sechsstimmigen und dreistimmigen Stücke ediert. Der vorliegende Band enthält zwei Gruppen von Suiten: zunächst 17 Suiten für Sopranvioline, Bassvioline und Orgel, die der Herausgeber Andrew Ashbee, ausgewiesener Experte für Jenkins und die Musik seiner Zeit, zu Jenkins' frühesten Kompositionen (zwischen 1630 und 1640) zählt. Eine eigene Gruppe bilden zwei Suiten, die zwischen 1645 und 1655 entstanden sind und sich durch einen virtuosen Streicherstil auszeichnen.

Ashbee führt in seiner konzentrierten Einleitung klare Indizien dafür an, dass Jenkins Coprarios Suiten genau kannte: In einem Orgelbuch für Sir Nicholas L'Estrange hat er für 16 Suiten die Orgelstimmen nachgetragen. Und er belegt, dass Jenkins eigene frühe Fantasia-Suiten, zwischen 1630 und 1640 komponiert, vermutlich in den Haushalten von Derham und L'Estrange gespielt wurden. Während Coprario und Lawes die Oberstimme (treble) für Violine schrieben, da sie über fähige Geiger am Hof verfügten, ließ Jenkins im Blick auf das Instrumentarium seiner Auftraggeber die Besetzung der Oberstimme offen. Über Jenkins' späteren Patron Dudley Lord North ist bekannt, dass er die Viol

(Diskantgambe) bevorzugte. Aus dem Besitz seiner Familie sind mehrere Manuskripte aus der Zeit zwischen 1650 und 1660 erhalten.

Sorgfältig arbeitet Ashbee die stilistische Einordnung von Jenkins' Komponierstil heraus, der sich in der frühen Gruppe gegenüber Coprarios Wechsel madrigalesker kurzer Abschnitte durch ausgedehnte fugierte und imitative Passagen, seltene lebendige Figuration und größere stilistische Einheitlichkeit unterscheidet. Es gehe auf einen Ratschlag von Sir Nicholas L'Estrange zurück, dass Jenkins alle Stufen der diatonischen Leiter als Grundtöne nutzt (S. xxvii). Von Sir Nicholas stammen auch Notizen, die für die Aufführungspraxis einiger *Airs* aufschlussreich sind, dass nämlich ihr Tempo zwischen Galliarde und Corante anzusiedeln sei: „slow measure, betwixt gaillard and coranto time“ (S. xxxiii). Spannend ist der Befund, dass die Orgel, auf der Jenkins' Werke im Hause L'Estrange gespielt wurden, heute als älteste Orgel des Kontinents in der St. Luke's Church in Smithfield, Virginia, USA, erhalten ist (S. xxxii).

Die beiden späteren Suiten werden in der Forschung mit Beispielen von William Lawes verglichen. Ashbee bestätigt dies einerseits, zeigt andererseits aber auch, dass sich ebenso gut auch mögliche umgekehrte Einflüsse belegen lassen. Als dritter Satz steht hier anstelle der Galliarde die modernere Courante. Beide gehören zu Jenkins' feinsten Stücken, mit einer großen Varietät an Stimmungen. Virtuose Divisionen für die wiederholten Satzteile sind kunstvoll in den Gesamtverlauf integriert. In der Fantasia von Nr. 18 findet Ashbee eine der expressivsten Passagen bei Jenkins, mit weiten Sprüngen in der Treble-Stimme gegenüber verminderten Quinten im Bass. Die Datierung ergibt sich zweifelsfrei aus einem Notenbuch von Sir Nicholas L'Estrange, der 1655 starb. Vermutlich gelangten beide Suiten in einer Abschrift von Gustav Düben 1654 nach Schweden, wo sie heute in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrt werden. Anhand dieser im Internet gut zugänglichen Quellen kann man sich

von der Akkuratessse von Ausgabe und kritischem Bericht überzeugen. Gelegentliche Unterschiede in der Notierung lassen den Herausgeber vermuten, dass möglicherweise Achtelpaare punktiert gespielt wurden (S. xxxiii).

Jenkins war zweifelsohne einer der wichtigsten Komponisten der englischen Kammerfantasia, retrospektiv wurde er von Roger North als Neuerer und Reformier der Musik gelobt. In der Tat sind seine späteren Fantasie-Suiten von den älteren stilistisch um Welten entfernt. Eine Reihe von Quellen aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts belegen, dass Jenkins' Werke intensiv kopiert und musiziert wurden. Bedauerlicherweise sind bei den Beschreibungen der Sammelhandschriften Angaben zu anderen darin vertretenen Komponisten ausgespart, so dass Rückschlüsse auf belegbare Inspirationsquellen für den Komponisten, der nie geist ist, nicht möglich sind. In Zeiten von Corona und Brexit erinnert sein Komponistendasein daran, dass es immer noch schlimmer kommen kann. Er wirkte in einer turbulenten Zeit, in der viele, so Roger North, der Enkel von Jenkins Patron, es vorzogen, im Schutz der eigenen vier Wände zu musizieren, um nicht draußen Gefahr zu laufen, erschlagen zu werden: „The Fantazia manner held thro' the troubles [...] many chose rather to fiddle at home, than to go out, and be knockt on the head abroad.“ (Roger North *on Music*, hrsg. von John William, London 1959, S. 294).

(Oktober 2020)

Hartmut Möller

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 2 & 7: Les Indes galantes. Ballet héroïque en un prologue et quatre entrées. Livret de Louis FUZELIER. Hrsg. von Sylvie BOUISSOU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXXVI, 449 S.*

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 16: Pigmalion. Acte de ballet. Livret de Sylvain Ballot de Sauvot.*

*Hrsg. von Nathalie BERTON-BLIVET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLVII, 84 S.*

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 18: Naïs. Opéra en un prologue et trois actes. Livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Pascal DENÉCHEAU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXVI, 349 S.*

Im Rahmen der Opera omnia von Jean-Philippe Rameau erschienen 2018 und 2019 drei neue Ausgaben mit musikdramatischen Werken. Pascal Denécheau legt von der Oper *Naïs*, die Rameau mit dem Textdichter Louis de Cahusac schuf, eine erste kritische Edition vor. Der Komponist selbst hatte zu Lebzeiten auf eine Veröffentlichung seiner Oper verzichtet. Obwohl *Naïs* über eine weniger spektakuläre Aufführungsgeschichte verfügt – das Werk erlebte bis auf die Spielzeit 1749 an der Académie royale de musique lediglich kurz vor dem Ableben des Komponisten im September 1764 eine Wiederaufführung –, zeigt sich eine vielschichte Überlieferungssituation. Neben der Aufführungspartitur der Inszenierungen von 1749 und 1764, die im Bibliothèque-Musée de l'Opéra in Paris liegt, existieren unterschiedliche Abschriften des Werkes. Wie auch im Fall von *Les Indes galantes* und *Pigmalion* wurde das Autograph nicht überliefert.

Denécheau konzentriert sich in seiner Edition von *Naïs* auf die Fassung der Uraufführung aus dem Jahr 1749, die er aus der Aufführungspartitur rekonstruiert. Diese Entscheidung ist absolut nachvollziehbar, handelte es sich doch bei der Wiederaufführung im September 1764 um eine Fassung, die musikalisches Material integriert, das aus anderen Bühnenwerken Rameaus stammt, aber auch Streichungen verschiedener Tänze und Kürzungen in einzelnen Passagen vornimmt. Diese Tatsachen sowie der historische Kontext und die Wichtigkeit des Anlasses – es handelt sich um eine Auftragskomposition anlässlich des Friedens von Aachen,



der 1748 dem Österreichischen Erbfolgekrieg ein Ende setzte – sprechen sehr für eine Rekonstruktion der Fassung von 1748. Zudem dürften die Änderungen von 1764 nicht unmittelbar von Rameau vorgenommen worden sein. Denécheau führt sie größtenteils auf Pierre-Montan Berton zurück, der zwischen 1765 und 1778 als einer der Leiter der Académie royale de musique fungierte. Bertons Eingriffe in die Komposition scheinen allerdings, wie der Editor ausführt, zumindest unter der Aufsicht Rameaus erfolgt zu sein. In welchem Verhältnis Rameau und Berton zu diesem Zeitpunkt genau standen, wird nicht näher ausgeführt.

Bertons Änderungen bezogen sich vor allem auf den Entreacte des Prologs sowie verschiedene Tänze in den Divertissements. Das musikalische Material, das er einsetzte, entnahm er *Les Fêtes de Polymnie*, *Le Temple de la Gloire* und *Les Paladins*, allesamt Bühnenwerke, die Rameau mit verschiedenen Textdichtern verwirklicht hatte. Der Austausch dieser instrumentalmusikalischen Teile mag etwas verwundern, scheinen diese eigentlich doch weit weniger motiviert als Eingriffe in Partien von Sängern, deren stimmliche Voraussetzungen sich höchst individuell gestalteten und Veränderungen bei Wiederaufnahmen immer wieder unabdingbar machten. Im vorliegenden Fall scheinen die Eingriffe teils zugunsten einer Straffung der Handlung erfolgt zu sein. Zu fragen wäre allerdings, warum auch einzelne Tänze gegen Tänze aus anderen musiktheatralen Kompositionen ausgetauscht wurden. Waren sie beliebter oder wurden sie als zeitgemäßer empfunden? Zu dieser Motivation finden sich in der Einleitung keine weiterführenden Ausführungen. Nicht ganz klar wird zudem die Rolle, die François Rebel spielte, auf den ein Teil der Streichungen in der Partitur zurückgeht.

Denécheau verweist in seiner Edition an den entsprechenden Stellen in der Partitur auf die auszutauschenden Stücke und abzuändernde Tonarten, verzichtet aber auf eine Edition im Anhang. Im Anhang findet sich

stattdessen die Fassung des frühesten rekonstruierbaren „Partiturzustandes“, den Rameau im Rahmen von Probenprozessen immer wieder abänderte, um schlüssige Lösungen im Sinne der Aufführungslogik vorzunehmen. Letztere werden nicht nur minuziös im kritischen Apparat erfasst, sondern auch tabellarisch in der Einleitung aufgeführt. Zu überlegen wäre hier, inwiefern es nicht sinnvoll gewesen wäre, auch die musikalischen Teile der Inszenierung von 1764 im Anhang abzubilden, da diese noch zu Lebzeiten Rameaus nachweislich in Szene gingen. Obwohl im Anhang auf die Wiedergabe der ausgetauschten Stücke verzichtet wird, werden sie in der Einleitung explizit tabellarisch aufgeführt.

*Nais* erlebte jedoch nicht nur 1764 Veränderungen, denn nach der Uraufführung im Laufe der Saison ergaben sich Modifikationen, so wurde in verschiedenen Aufführungen zwischen dem 10. Juni und dem 1. Juli am Ende des zweiten Aktes eine Ballettpantomime eingefügt, die Pietro Sodi ausführte, ein international renommierter Tänzer und Choreograph, der u. a. in Paris, London, Wien und Neapel auftrat und später nach Amerika auswanderte. Leider existieren weder zu dieser noch zu den anderen Tänzen Choreographien, eine Situation, die abgesehen von äußerst wenigen Relikten (siehe dazu das „Ferrere Manuskript“, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, RES-68) für die gesamten Bühnenwerke Rameaus festzustellen ist. Denécheau gibt zudem detaillierte Einblicke in die Aufführungssituationen von 1749 und 1764, informiert über orchestrale Besetzungsfragen, Sänger, Tänzer, Bühne und Kostüme.

Eine ganz andere Ausgangssituation zeichnet sich für das Ballet heroïque *Les Indes galantes* ab, das die Editionsleiterin der Opera omnia, Sylvie Bouissou, in einer akribisch recherchierten Ausgabe vorlegt. Rameaus zweite große musikdramatische Komposition, die er auf ein Textbuch von Louis Fuzelier schuf, gehört zu seinen berühmtesten und

erfolgreichsten Werken und erlebte während Rameaus Lebzeiten eine abwechslungsreiche Aufführungsgeschichte, die wiederum unterschiedliche Überarbeitungen und Werkzustände bedingte. Letztere ergaben nicht nur musikdramatisch motivierte, sondern auch instrumentalmusikalische Drucke und Bearbeitungen. Denn wie bei beliebten Bühnenwerken üblich, wurden instrumentalmusikalische Ausschnitte zu Suiten zusammengestellt und publiziert. Entsprechend komplex gestaltet sich die Quellenlage. Es lassen sich unterschiedliche Versionen ermitteln, die für die Edition entscheidend sind. Bouissou macht sechs bzw. sieben Fassungen aus: August/September 1735, März 1736, Mai 1743, Juni 1751, Juli 1761 und eine frühe, die vor August 1735 entstand, die sie übersichtlich und transparent in ihrer Edition präsentiert.

Auch für das Bühnenwerk *Les Indes galantes* veranlasste Rameau keine Drucklegung. Allerdings erschien 1736 *Les Indes galantes, Ballet réduit à quatre grands concerts* im Druck. In dieser reduzierten Fassung veröffentlichte der Komponist besonders repräsentative Ausschnitte seines Ballet heroïque. Außerdem legte er noch eine Bearbeitung zahlreicher Instrumentalmusiken für Cembalo vor. Der einzige komplette Teil des Werkes, der zu Lebzeiten Rameaus im Druck erschien, war *Les Sauvages*.

Die Edition von Bouissou präsentiert eine Fassung, wie sie sich bis März 1736 herausgebildet hatte, bestehend aus dem Prolog und den vier Entrées *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs* und *Les Sauvages*. Jedoch hat sich die Editorin dazu entschieden, die Originalversion des Erdbebens von 1735 in den Hauptteil ihrer Edition zu integrieren. Dies erfolgte aus der Überlegung heraus, dass Rameau diesen Ausschnitt wohl nicht aus freien Stücken überarbeitet hatte, sondern sich aufgrund der Publikumsreaktionen zu diesem Schritt veranlasst sah, da die „gewagte Harmonik“ beim Publikum auf wenig Gegenliebe stieß und Kritik erregte. Diese Entscheidung bleibt zu hinterfragen, denn streng

genommen bildet die Edition so nicht einen „einheitlichen Zustand“ von März 1736 ab, wie eigentlich angestrebt. Konsequenter wäre es gewesen, diese Version im Anhang zu präsentieren, wo die Editorin sämtliche Partien, die vom Aufführungszustand vom März des Jahres 1736 abweichen, in neunzehn Anhängen publiziert (einschließlich einer posthumen Version des „Tambourin“ aus *Les Sauvages* von 1773). Die Fokussierung auf die Werksituation von 1736 ist schlüssig, da Rameau für die Aufführungen zu diesem Zeitpunkt alle vier Entrées und den Prolog vorsah, die in der Uraufführung und zu Aufführungen nach 1736 so nicht zusammen auf die Bühne kamen. Durch die Anhänge ist es zudem möglich, die unterschiedlichen Aufführungszustände kennenzulernen und zu studieren. Allerdings würde eine Hybridedition besonders bei diesem komplexen Fall die Übersichtlichkeit erleichtern und einen direkten Zugang zu den verschiedenen Werkzuständen ermöglichen.

Die Edition von Bouissou beruht auf drei musikalischen Hauptquellen: der Aufführungspartitur, wie sie für die Aufführung von *Les Indes galantes* seit 1735 bis 1773 benutzt wurde und welche die ersten drei Entrées samt Prolog enthält, sowie zwei weitere Faszikel, die der Aufführungspartitur zugeordnet werden können, und die Kopie der Aufführungspartitur von *Les Sauvages* aus dem Jahr 1755. Alle primären Quellen werden im Bibliothèque-Musée de l'Opéra aufbewahrt. Da es sich bei den Faszikeln um Stimmenmaterial handelt, erlauben diese zuweilen gezielte Einblicke in die instrumentale Aufführungspraxis. Hinzu treten außerdem mehr als zwanzig sekundäre Quellen. Dass die Quellen ein sehr disparates Bild zeichnen, offenbart der kritische Apparat.

In der Einleitung gibt Bouissou zudem einen ausführlichen Einblick in die Rezeption des Ballet heroïque an den königlichen Musikakademien in Paris und Lyon bis 1773, nennt aber auch weitere Aufführungen an anderen Orten, informiert über ausführende

Sänger, Tänzer, Musiker. Am Rande geht sie auf Kostümbildner und Bühnenausstattung ein. Die unterschiedlichen Werkzustände, die sie akribisch ermittelt hat, werden tabellarisch detailliert erfasst und übersichtlich präsentiert.

Genauso wie *Les Indes galantes* erlebte auch das einaktige Ballett *Pigmalion*, das Rameau auf den Text von Sylvain Ballot de Sauvot komponierte, großen Zuspruch und ging nach seiner erstmaligen Aufführung am 27. August 1748 an der Académie royale de musique noch weit nach Rameaus Ableben bis 1781 immer wieder in Szene. Eine lebhaftere Aufführungsgeschichte gilt zumeist als Indiz für eine eher komplizierte Werksituation. Im vorliegenden Fall gestaltet sich diese, wie die Editorin Nathalie Berton-Blivet schlüssig ausführt, weit weniger komplex, denn das Ballett erlebte zwar nach seinen ersten Aufführungen einige wenige Eingriffe, diese erwiesen sich jedoch letztendlich als dauerhaft, so dass sich für den musikalischen und literarischen Text von *Pigmalion* ein stabiles Aussehen ermitteln lässt.

Berton-Blivet hat sich in ihrer Edition für den Werkzustand von 1754 entschieden. Es handelt sich dabei um die letzte Version des Werkes, die der Komponist selbst verfügte. Als Hauptquellen benennt sie die Aufführungspartitur der Académie royale de musique, die für sämtliche Darbietungen zwischen 1748 und 1781 genutzt wurde, sowie weiteres Aufführungsmaterial, das speziell für die Inszenierung von Fontainebleau im Jahr 1754 erstellt, aber auch an der Académie royale de musique benutzt wurde: eine hervorragende Ausgangslage, die sofort nachvollziehen lässt, warum sich Berton-Blivet für eine Edition des Werkzustandes von 1754 entschieden hat. Bezüglich des Aufführungsmaterials ist anzumerken, dass es sich hier um umfangreiches Stimmmaterial für Orchester, Chor und Solisten handelt, was somit weiterführende und detaillierte Einblicke in die Aufführungspraxis erlaubt, wie z. B. Angaben zu Verzierungen, Wiederholungen,

Dynamik oder Artikulation. Genauso wie die anderen Aufführungspartituren, die als Hauptquellen für die Edition dienen, befindet sich die von *Pigmalion* in der Sammlung vom Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Bezüglich der Nebenquellen gestaltet sich die Lage von *Pigmalion* im Vergleich zu *Naïs* und *Les Indes galantes* anders, da insgesamt drei von Rameau autorisierte Druckfassungen vorliegen. Abgesehen davon existieren noch vierzehn weitere musikalische Quellen in Form von Partiturabschriften und Stimmen. Diesbezüglich bleibt zu überlegen, ob die Partiturabschrift von 1754 (F-Pc H. 720) nicht doch eine spezifischere Erörterung im Rahmen des Gesamtkorpus der sekundären Quellen, gegebenenfalls auch eine herausgehobene Rolle hätte beanspruchen sollen, da sie im engen Zusammenhang mit dem Stimmenmaterial steht, das in der Edition als Hauptquelle dient.

Außer der detaillierten philologischen Analyse von musikalischem und textlichem Material liefert die Edition in der Einleitung zahlreiche Informationen und Hinweise zu Werkgeschichte, ausführenden Sängern, einschließlich des Chores, Wiederaufführungen des Werkes an der Pariser Musikakademie und dem Königshof bis 1781.

Neben einer kritischen Ausgabe des musikalischen Textes liefern die drei HerausgeberInnen jeweils auch kritische Editionen der entsprechenden Textbücher. Als Hauptquellen benutzen sie dabei die Libretti, die anlässlich der fokussierten Aufführungsperioden im Druck erschienen. Im Mittelpunkt der Editionen steht aber vor allem der Notentext. Aufführungspraktische Fragen im Bereich der szenischen Ausstattung spielen in den drei Editionen eine untergeordnete Rolle. Denécheau erwähnt allerdings, dass zu der Produktion von *Naïs* aus dem Jahr 1764 einzelne Kostümentwürfe von Louis-René Boquet im Bibliothèque-Musée de l'Opéra und der Bibliothèque nationale de France erhalten geblieben sind, darunter Darstellungen von Neptune und einigen Tanzrollen. Etwas

ausführlicher auf die Frage der Ausstattungen geht Berton-Blivet ein. Sie benennt verschiedene schriftliche Quellen, die Szene und Kostüme der Aufführungen teils ausführlich erläutern. Ferner führt sie aus, dass von Sébastien-Antoine und Paul-Ambroise Slodtz einige Figurinen überliefert wurden. Da es sich bei einer musikalischen Aufführung immer um ein inter- und plurimediales Spektakel handelt, das in seiner Mehrdimensionalität möglichst auch in einer Edition greifbar werden sollte, wäre eine Wiedergabe zumindest einzelner Zeichnungen im Faksimile-Teil der Edition von Boquet bzw. Sébastien-Antoine und Paul-Ambroise Slodtz wünschenswert gewesen. Das gilt auch für *Les Indes galantes*, zu dem Nicolas Boquet Kostümentwürfe lieferte.

Das Erscheinen der drei Werkausgaben ist sehr zu begrüßen, da sie einem Desiderat begegnen und drei wesentliche Bühnenwerke Rameaus endlich in einer kritischen Edition präsentieren. Alle drei Ausgaben sind Ergebnis detaillierter Quellenforschungen und werden im Rahmen der Opera omnia in einem klaren und ästhetisch ansprechenden Format präsentiert.

November 2020

Margret Scharrer

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 3: Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich KIND. Klavierauszug (WeV C.7a). Hrsg. von Joachim VEIT. Redaktion: Solveig SCHREITER. Mainz u. a.: Schott 2019. XXXIX, 289 S.*

Obgleich von der Forschung im Allgemeinen vernachlässigt – denn es ist ja nur eine Bearbeitung und nicht „das Werk selbst“ –, hat der Klavierauszug doch eine wichtige Rolle in der Verbreitung von Opernwerken des 19. Jahrhunderts gespielt, die eine Untersuchung verdient. Carl Maria von Webers Bearbeitungen seiner eigenen Opern markieren ein we-

sentliches Entwicklungsstadium dieser musikalischen Quellenform; denn durch kreative Aneignung unterschiedlicher Bearbeitungs-„Trends“ seit dem späten 18. Jahrhundert gelang ihm eine Zugangsweise, der E.T.A. Hoffmann „etwas Eigenthümliches und Geniales“ attestierte (S. XXXII). Die Aufnahme von Webers Klavierauszügen mit Gesangsstimmen in die Kritische Gesamtausgabe seiner Werke ermöglicht der Forschung somit, die besonderen Qualitäten zu beurteilen, durch die Webers Bearbeitungen bei seinen Zeitgenossen hervorstachen.

Der vorliegende, von Joachim Veit herausgegebene Band enthält Webers Bearbeitung seines wohl berühmtesten und einflussreichsten Werks, des *Freischütz*. Da die Gesamtausgabe die Klavierauszüge mit Gesang als quasi eigenständige, von den Partituren getrennte Werke behandelt, beschäftigt sich Veit in seiner Einleitung mehr mit Ursprung und Veröffentlichung der Klavierpartitur als mit Entstehung, Aufführungsgeschichte und Rezeption der Oper selbst, die an entsprechender Stelle zusammen mit der vollständigen Partitur dokumentiert sind (*Sämtliche Werke*, Serie III, Bd. 5). Tagebucheinträge Webers lassen vermuten, dass er den Kopisten zunächst die Gesangsstimmen aus der autographen Partitur in ein Manuskript übertragen ließ, in die er dann den Stimmenauszug eintrug. Leider ist über den Verbleib dieses Teilautographs, das dem Erstdruck vermutlich als Stichvorlage diente, nichts bekannt. Volkslied (Nr. 14) und die Ouvertüre erschienen separat, bevor die Erstauflage des Klavierauszugs im Oktober 1821 bei A. M. Schlesinger herauskam. Veits Einführung behandelt in erheblichem Umfang (S. XXIV–XXXIV) die Verbreitung von Raubdrucken bis Ende 1822 – von denen einige unzweideutig auf den Schlesinger-Druck zurückgehen – und des Verlegers letztlich erfolglosen Kampf um deren Unterbindung, der in einer Pressefehde zwischen ihm und dem Berliner Musikalienhändler Traugott Trautwein gipfelte, an deren Ende ein Gerichtsentscheid stand, für

den Hoffmann in seiner Eigenschaft als Jurist Webers individuellen Stil bei der Anfertigung von Klavierauszügen hervorhob.

Die kritische Gesamtausgabe der Werke Carl Maria von Webers ist von dem Leitgedanken geprägt, dass jeder Band in erster Linie auf einer einzelnen Quelle basiert, die in der Geschichte des jeweiligen Werks eine besondere Position einnimmt, anstatt mehrere Quellen so zusammenzuführen, dass diese eine „ideale“ Verkörperung des Werkes darstellen, wie sie dem Autor vielleicht vorgeschwebt haben mag (S. XI). Editorische Eingriffe in Musik und Text beschränken sich in der Regel auf Korrekturen offensichtlicher Fehler und die Klärung bestimmter Mehrdeutigkeiten in den Quellen. Da ein Autograph des Klavierauszugs mit Gesangsstimmen ebenso fehlt wie eine autorisierte Abschrift oder korrigierte Fahnabzüge, bildet die erste Ausgabe bei Schlesinger, von der bekannt ist, dass Weber sie vor dem Druck Korrektur gelesen hat (S. XXI), die Grundlage des Bandes. Wegen der großen Popularität des Werkes lässt sich diese Hauptquelle aber nicht so geradlinig bestimmen, wie man vielleicht annehmen könnte. Denn die erste Auflage wurde häufig nachgedruckt, wodurch sich die originalen Stichplatten abnutzten, so dass Ersatzplatten (und später auch Ersatzplatten dieser Ersatzplatten) hergestellt werden mussten, was unweigerlich zu Fehlern und anderen unautorisierten Veränderungen führte. So wurde der Nachweis derjenigen Exemplare, die dem Originaldruck unter den vielen noch existierenden möglichst nahe kamen, ein herausfordernder, aber notwendiger Schritt auf dem Weg zu diesem besonderen Band. Und so kommt diesem Band besonderes Verdienst zu, als er auch die Grundlage für weitere bibliographische Studien der Schlesinger-Ausgabe bereitstellt: Er liefert eine wechselseitige Chronologie aller herangezogenen Exemplare, deren Ergebnisse in genauen Tabellen zusammengefasst werden, in die auch die fortschreitenden Wechsel der Druckplatten im Verlauf der einzelnen Auf-

lagen eingearbeitet sind. Veit gruppiert diese in vier Kohorten, die er „Auflagenserien“ (S. 230, Anm. 7) nennt und die er anhand der jeweiligen Neuordnung des Inhaltsverzeichnisses festmacht. Auf der Grundlage dieser bibliographischen Analyse kann Veit zwei Exemplare der frühesten Auflagenserie als Primärquellen der vorliegenden Ausgabe identifizieren.

Auch erinnert Veit den Leser daran, dass zu Zeiten Webers Klavierauszüge von Musikliebhabern geschätzt wurden, die solche Ausgaben kauften, um auf diese Weise Opernwerke in ihrem Salon oder Wohnzimmer erklingen zu lassen, entweder um die Erinnerung an eine reale Aufführung wach zu halten oder um sich das Vergnügen an einem Werk vorstellen zu können, das sie noch nicht kannten (S. 239). Weber hat in seine Klavierauszüge auch ausführliche Bühnenanweisungen aufgenommen, die die Erinnerungen oder das Vorstellungsvermögen der häuslichen Opernliebhaber stimulieren, gleichzeitig aber auch vermitteln sollten, wie eng Musik, Gestik und szenische Effekte miteinander verbunden waren, Erkenntnisse, die für eine Annäherung an Webers musikalisch-dramatische Gestaltung von größter Wichtigkeit sind.

Dass Weber seine Klavierauszüge offensichtlich nicht in erster Linie zur Vorbereitung von Bühnenproduktionen seiner Opern verwendete, rechtfertigt das Vorhaben, diese als quasi autonome Werkfassungen in die Gesamtausgabe aufzunehmen, ergibt sich dadurch doch allgemein die Möglichkeit, Diskrepanzen zwischen einleuchtenden Lesarten in der Erstaufflage bei Schlesinger und solchen in Webers handschriftlicher Partitur erkennbar werden zu lassen. Mit Hinblick auf die vielfachen klanglichen und aufführungstechnischen Unterschiede zwischen Orchester und Klavier ist es sofort einsehbar, dass Weber Dynamik, Stimmstärke, Akzentuierung usw. bei der Überführung von einem Wiedergabemedium zu einem anderen anpassen musste. Unterschiede der



Gesangsstimmen im Klavierauszug und in der Orchesterpartitur – v. a. geringfügige Abweichungen von Text, Rhythmus, Dynamik, Artikulation und Betonungen – könnten Sängerinnen und Sänger daher irritieren, sollten sie die vorliegende Ausgabe für die Einstudierung und Aufführung ihrer Rollen benutzen wollen. „Definitive“ Antworten auf derartige Textfragen finden sie in diesem Fall im Kritischen Bericht, der über die abweichenden Lesarten in der Partitur Auskunft gibt. Darüber hinaus weisen Fußnoten in der Partitur auf die wichtigsten Abweichungen hin und berichtigen entsprechend den Klavierauszug; will man aber das Werk eher „offen“ als „geschlossen“ ansehen, könnte man die Lesartenvarianten des Klavierauszugs als Alternativen verwenden, die die Interpretationsmöglichkeiten durchaus erweitern.

Damit die Edition für Aufführungen wie Forschung gleichermaßen von Nutzen sein wird, hat der vorliegende Band (wie auch andere Klavierauszüge der Gesamtausgabe) das Prinzip der singulären Quellenbasis in gewisser Weise verlassen. Die Titel wurden denen der Partituredition angepasst, die Gestaltung der Aufführungsanweisungen wie der Gesangsstimmen vereinheitlicht. Um der Vollständigkeit willen enthält die Edition auch die teilweise Wiederholung des Choralrefrains des Volksliedes (Nr. 14), die in der Erstauflage fehlt. Im Gegensatz zur Schlesinger-Ausgabe und den Publikationsgepflogenheiten der Weber-Zeit enthält die Edition auch den vollständigen Text der gesprochenen Dialoge aus den originalhandschriftlichen Quellen.

Der vorliegende Band wird den hohen Standards der Weber-Gesamtausgabe vollaufgerecht. Der Notentext ist ansprechend gestaltet, die Kommentarteile sind – mit Ausnahme der Lesartenvarianten – durchgehend in deutscher und englischer Sprache publiziert. Der Anhang enthält eine großzügig bemessene Zahl von Reproduktionen einzelner Seiten aus verschiedenen Auflagen der Edition von Schlesinger, wie auch unautorisierter

Klavierauszüge von M. J. Leidesdorf, Carl Zulehner und Cappi & Diabelli.

(Mai 2020)

Michael C. Tusa

## Eingegangene Schriften

THOMAS TAXUS BECK: Ein Dreiklang ist kein Wald oder Praxisschock Kompositionspädagogik? Sachdienliche Hinweise für Schule und Musikschule. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2020. 262 S., Abb., Nbsp.

Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen. Konferenzbericht Magdeburg 2016. Hrsg. von Ralph-Jürgen REIPSCH, Carsten LANGE und Brit REIPSCH. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2020. 387 S., Abb., Nbsp., Tab. (Telemann-Konferenzbericht. Band 21.)

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25. Hrsg. von Michael REBHÄHN und Thomas SCHÄFER. Mainz: Schott 2020. 102 S., Abb.

Stefi Geyer. Materialien zu ihrer Biografie. Hrsg. von Helga VÁRADI und Dominik SACKMANN. Bern: Peter Lang AG 2021. 520 S., Abb., Nbsp. (Zürcher Musikstudien. Band 11.)

MICHEL GRIBENSKI: Le chant de la prose. Généalogie de l'opéra en prose française (1659–1902). Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 2020. 595 S., Beisp.-CD

GERNOT GRUBER: Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, Berlin: J.B. Metzler 2020. 832 S., Abb.

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Wo die Engel musizieren. Musik im Stift Stams. Brixen: Weger 2020. 544 S., Abb., Tab.

Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. 2019/XLVIII. Mainz u. a.: Schott Music GmbH 2019. 151 S., Abb., Nbsp.