

la Catedral de México“; I, S. 7–153) überzeugend zu präsentieren und zu deuten. So wird im Gegensatz zu bisherigen Vermutungen u. a. deutlich sichtbar, dass das zum Gebrauch in den spanischen Kathedralen angefertigte neue polyphone Repertoire mit weniger Verzögerung als bislang angenommen im Dom zu Mexiko zum Einsatz kam. Die synkretistische Verschmelzung der christlichen Musikpraxis mit bestimmten indigenen Traditionen etwa im Bereich des Totenkultes und ihr unmittelbarer Einfluss auf die Liturgie wird ebenfalls thematisiert – mit dem Ergebnis, dass die Pflege der polyphonen Kompositionen sevillanischer oder römischer Herkunft ihr Pendant in der unheimlichen Vielfältigkeit der ursprünglichen lokalen Bräuche fand (I, S. 69–77). Der Autor setzt in der Anfangsstudie einen Schwerpunkt bei der römischen Weiterentwicklung der Liturgie und entsprechenden Erweiterung des Breviers – einem Bereich, in dem er detaillierte Kenntnisse zeigt – und bei ihrer Wirkung auf die meist in Mexiko neu komponierten Hymnen (I, S. 96–109) in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hinweise auf die dortige Verwendung der Musikinstrumente im Rahmen der kirchenmusikalischen Praxis sucht man jedoch vergebens; entsprechende Anhaltspunkte in zwei Protokollen aus dem 18. Jahrhundert, aus denen sonst im Anhang I (I, S. 119–126) zitiert wird, lässt der Autor leider außen vor (s. Fußnote 1, I, S. 120).

Der Katalog ist trotz seines erheblichen Umfangs insgesamt übersichtlich gehalten und beinhaltet sowohl eine ausführliche Beschreibung mit entsprechenden musikalischen Incipits als auch eine eingehende Untersuchung der textlichen und liturgischen Besonderheiten der erfassten Kompositionen. Lediglich die manchmal etwas zu ausgedehnten Kommentare über Einzelstücke, so z. B. die *Missa de la batalla* von Francisco López Capillas (I, S. 363–365), sind der Übersichtlichkeit insgesamt nicht dienlich und hätten in Anbetracht der Fülle der im bibliografischen Apparat aufgeführten Sekundärliteratur etwas kürzer und prägnanter abgefasst werden können. Darüber hinaus bilden eines der Hauptverdienste dieser Studie die systematische Auflistung und die Hinweise auf Kon-

kordanzen der mexikanischen Quellen mit anderen amerikanischen oder europäischen (auch späteren) Manuskripten oder Drucken mit iberischer oder römischer Polyphonie, was die Identifizierung einiger Komponisten in den aufgeführten Sammelwerken ermöglicht oder Varianten bereits bekannter Einzelwerke aus anderen Archiven zu Tage gefördert hat. So wird dieser Katalog nicht zuletzt aufgrund der angewandten profunden Quellenkenntnisse seines Autors zum unerlässlichen Anhaltspunkt für die weitere Forschung in seinem Bereich.

(März 2013)

Agustí Bruach

*HENDRIK SCHULZE: Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2012. 494 S., Nbsp. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 7.)*

Die zentrale Bedeutung des Tanzes unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. ist mittlerweile zum Allgemeinplatz geworden. So dienten die zeremoniellen Bälle in Versailles und die multimedial konzipierte Bühnengattung des Ballet de cour vor allem dem „Sonnenkönig“ zur eindrucksvollen Repräsentation und Legitimierung seiner Macht, und die gewählten Sujets, der streng reglementierte Ablauf eines Balls, die Art des Tanzens und nicht zuletzt die Auftritte des Königs in diversen Ballets de cour machten den Absolutheitsanspruch des Herrschers unmittelbar erfahrbar. Die „Macht des Tanzes“ war ein „Tanz der Mächtigen“, wie der Titel einer vergleichenden Untersuchung zu „Hoffesten und Herrschaftszeremonie 1550–1914“ von Rudolf Braun und David Gugerli (München 1993) unterstreicht. Der Großteil der bislang vorgelegten Untersuchungen zum Tanz im 17. und frühen 18. Jahrhundert fokussiert dabei die Quellen und Stücke selbst – stellvertretend wären hier die Standardwerke von Margaret McGowan (*L'Art du Ballet de cour en France 1581–1643*, Paris 1963) und Marie-Françoise Christout (*Le Ballet de cour XVIIe siècle*, Genf 1987) zu nennen – oder analysiert

Tanz und Ballett der Zeit als kulturelle Praktiken und spezifische Zeichensysteme (z. B. Mark Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993).

Basierend auf diesen und einer Vielzahl weiterer Untersuchungen sowie zahlreichen Primärtexten unternimmt Hendrik Schulze in seiner 2010 vorgelegten Habilitationsschrift (Universität Heidelberg) den Versuch, die Tanzkultur zur Zeit Ludwigs XIV. als Ritual zu lesen und in das Denken der Zeit einzuordnen. Die Deutung vor allem des Ballet de cour als (verweltlichtes) Ritual ist nicht wirklich neu, wird hier allerdings beeindruckend systematisch und präzise untermauert. Einleitend werden in bester wissenschaftstheoretischer Tradition die zur Anwendung kommenden Methoden erläutert: Demnach wird aus dem Ritualbegriff von Stanley J. Tambiah („A Performative Approach to Ritual“, 1979; *Culture, Thought, and Social Action*, Cambridge 1985) und kommunikationstheoretischen Überlegung ein methodischer Rahmen für die Analyse verschiedener Phänomene und ausgewählter Fallbeispiele entwickelt, um die „Funktion von Tanz und Musik in den jeweiligen kulturellen Kontexten“ (S. 18) überhaupt verstehen zu können. Dies erfolgt unter jeweils wechselnden Perspektiven: Mal steht das *Ballet royal de la nuit* (1653) als „neoplatonischer Diskurs“ und Beginn einer Revitalisierungsphase im Zentrum der Betrachtung (Kapitel 3), mal das durchaus problematische Verhältnis von (italienischer) Oper und (französischem) Ballet de cour (Kapitel 4), mal die Funktionen des Gesellschaftstanzes bei Hofe, im Bürgertum und nicht zuletzt bei der Etablierung nationaler Identität (Kapitel 7).

Ein besonderes Augenmerk der Studie liegt zudem auf dem Transfer zwischen kulturellen Räumen und sozialen Schichten. Die in Versailles praktizierten und von der 1661 gegründeten Académie Royale de Danse reglementierten Tanzformen verbreiteten sich doch nicht zuletzt dank der Beauchamp-Feuillet-Notation (erstmalig publiziert 1700) rasch in ganz Europa und wurden zum Modell höfischer (wie auch bürgerlicher) Selbstinszenierung. Tendierte man in der tanz- und mu-

sikwissenschaftlichen Forschung bisher zu einer Vereinheitlichung barocker Tanzkultur unter dem Primat Frankreichs, zeigt Schulze die zahlreichen Synkretismen und Polyvalenzen des konsultierten Materials auf und zielt erfreulicherweise nicht mehr auf eine geschlossene und lineare Darstellung ab, sondern liefert ein Mosaik, in dem sich die Vielfalt der historischen Diskurse zeigt.

Nach einer ebenso nachvollziehbaren wie sinnvollen Eingrenzung des Ritualbegriffs (S. 24 ff.), dessen Anwendbarkeit immer wieder durch erste Bezugnahmen auf konkrete Beispiele greifbar wird, beleuchtet Schulze Tanz als Kommunikation und damit als spezifisches Zeichensystem (S. 35 ff.), über das bestimmte Werte und Normen vermittelt werden. Ritual wird demnach als „intensivierte Kommunikation“ (Tambiah 1979) sowie als Prozess aufgefasst und in zwei Typen differenziert: Alle Formen des Bühnentanzes generieren demnach primär semantische Bedeutung, während im Gesellschaftstanz ganz pragmatisch die Bestätigung der sozialen Ordnung konkret erfahrbar gemacht wird (Kapitel 1). Es folgt eine Erläuterung der drei vorherrschenden Kosmologien als „kulturelle[r] Kontext ritueller Handlungen“ (Tambiah 1979), bevor das dritte Grundlagenkapitel das Verhältnis von Tanz und Musik beleuchtet. Der gewählte Ritualbegriff erweist sich dabei als durchaus erhellend, da der Wandel vom „magischen“ Schöpfungsakt mit dem König als „Ritualspezialisten“ (S. 49) zum repräsentativen Staatsakt und schließlich zur Leidenschaften vermittelnden, tendenziell manipulativen Propaganda besonders deutlich wird. Auch hier tragen die eingestreuten Fallbeispiele wie etwa Molières *Bourgeois Gentilhomme* (1671) in erfreulicher Weise zur Konkretisierung der zunächst doch sehr abstrakt anmutenden Theorien bei. Im Unterschied zu manch anderen Studien, in denen die vorab erläuterten theoretischen Konzepte in den folgenden Kapiteln oft kaum mehr auftauchen, achtet Hendrik Schulze immer wieder auf die Herstellung der Bezüge zwischen gewählten Methoden, Begriffen, Kosmologien der Zeit und konkreten Beispielen – was gerade im Kapitel zum Verhältnis von Tanz und Musik (Ka-

pitel 3) ein vertieftes Verständnis erst ermöglicht.

Das hier ausgebreitete Repertoire an Denkmodellen, Methoden und Begriffen erscheint einem bereits vorgebildeten Leser nicht unbedingt fremd, überzeugt jedoch durch die Stringenz der Darstellung und die konsequente Verknüpfung mit den Fallbeispielen. Vieles mag dabei im Detail diskussionswürdig sein – aber gerade diese neue Sicht auf (scheinbar) Bekanntes macht die Untersuchung letztlich zu einer höchst interessanten und anregenden Lektüre.

(Juni 2013)

Monika Woitas

*Bachs Kantaten. Das Handbuch. 2 Teilbände. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber Verlag 2012. Teilband 1: XVI, 503 S., Abb., Nbsp. Teilband 2: X, 534 S., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 1/1 und 1/2.)*

Der vorliegende Doppelband mit mehr als 1.000 Seiten zu Bachs Kantatenwerk enthält Beiträge von elf Autoren. Der Werkbestand ist weitgehend chronologisch sortiert, wobei die Kirchenkantaten zu Gruppen und Jahrgängen zusammengefasst sind. Die Bände sind dem unvergessenen Alfred Dürr gewidmet, der sein 1971 erstmals erschienenes Buch *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, das mittlerweile (unter neuem Titel) in 11. Auflage vorliegt und ebenfalls über 1.000 Seiten stark ist, stets augenzwinkernd als „Unterhaltungsliteratur“ bezeichnet hatte. Es liegt auf der Hand, dass sich das vorliegende Werk – auch – an Dürrs Buch messen lassen muss.

Zu den Kapiteln im Einzelnen: Susanne Schaal-Gotthardts Einleitungstext ist interessant, profund, informativ und gut geschrieben. Auch die Beispiele sind gut gewählt und anschaulich. Der Autorin ist es hervorragend gelungen, den Entwicklungsgang der Kantate darzustellen. Auch Siegbert Rampe liefert eine gute, anspruchsvolle Darstellung der Situation der Kirchenmusik zu Bachs früher Zeit, die jedoch hätte gestrafft werden können. Das Teil-

kapitel „Funktion“ etwa enthält eher eine stark biographisch geprägte weitere Einführung ins Thema. Außerdem gibt es eine Reihe von Überschneidungen mit dem Text von Schaal-Gotthardt. Für Laien ist der Text bisweilen schwer verständlich. Gehaltvoll sind auch Rampes Ausführungen zu Stimmton und Temperatur, wichtig vor allem der Hinweis auf die Relativität der „Tonartencharakteristik“ (Bd. 1, S. 98) angesichts der zahlreichen ‚Variablen‘ in den Aufführungsbedingungen Bachscher Kirchenmusik. Rampe nennt sie gar eine „Schirmäre“ (ebda.). Reinmar Emans' Aufsatz zu den Weimarer Kantaten ist informativ, im Ganzen aber zu wenig für den Leser geschrieben. Vorzüglich dagegen die beiden Abhandlungen von Ulrich Meyer zu Liturgie und Kirchenjahr und zu den Kantatentexten: Sie vermitteln wichtiges Hintergrundwissen, regen zum Nachdenken an („Als Bach 65-jährig starb, waren elf seiner zwanzig Kinder sowie das erste Enkelkind schon gestorben.“ Bd. 1, S. 223) und sind bemerkenswert gut geschrieben. In Zusammenhang mit den vielkritisierten barocken Texten ist der Hinweis auf Walther Killy wichtig, der schon 1982 gemahnt hatte, diese aus ihrer Zeit heraus zu verstehen: „Individualität war noch kein Wert, schon gar kein absoluter, und das Wort Genie war im Deutschen noch nicht erfunden. Dichten war vor allem eine Fertigkeit des Gebildeten [...], die man – in Grenzen – lernen konnte“ (Bd. 1, S. 452). Ebenso zutreffend und wichtig sind Meyers Ausführungen zur musikalisch-rhetorischen Figurenlehre und ihrer nur sehr begrenzten Anwendbarkeit auf das Werk Bachs (Bd. 1, S. 473–477). Ares Rolf schreibt anschaulich über Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr: „Das Bild eines nur am Schreibtisch still über seinen Noten grübelnden Komponisten ist gewiss falsch; vielmehr muss man sich den Bach von 1723 als einen ungemein dynamischen Mann vorstellen, der seine neue Umgebung rasch erfasste und zupackend gestaltete“ (Bd. 1, S. 232). Auch Formulierungen wie die folgende machen das Lesen angenehm: „Bachs Kantate ‚Halt im Gedächtnis Jesum Christ‘ ist sowohl hinsichtlich der reifen Disposition mit den zwei markanten Hauptsätzen an erster und sechster