

Hilfreich ist sicherlich das umfangreiche Verzeichnis musikalischer Quellen jeglicher Form (auch wenn die neuen, in deutschen Verlagen erschienenen Gesamtausgaben Niels W. Gades und Carl Niensens fehlen) sowie der Literatur, zu der auch CD-Booklets gezählt werden, und Bibliografien zu den einzelnen Kapiteln. Als Anhang finden sich ein Sach- sowie ein Personenregister, das längst nicht alle im Text genannten Personen verzeichnet; die Auswahlkriterien bleiben jedoch verborgen. Auch wäre es wünschenswert gewesen, die wesentlichen mythologischen Figuren zu verzeichnen, tragen sie doch inhaltlich einen großen Teil der Geschichte mit. Als durchaus praktikables Hilfsmittel der geografischen Orientierung dient eine aktuelle Karte Dänemarks, wodurch die Konzentration kultureller Zentren auf der Insel Sjælland visuell deutlich wird. Die „aus Platzgründen“ (S. 349) entfallene Lokalisierung entsprechender historischer Orte im ehemaligen deutsch-dänischen Gesamtstaat oder im heutigen Norwegen und Schweden hätte die beachtlichen Dimensionen und ihre bislang unterschätzte Bedeutung der dänischen Musikgeschichte für die europäischen Entwicklungen verdeutlichen können.

Dennoch bleibt Mederers Musikgeschichte Dänemarks ein angenehmes Lesebuch für den ersten Zugang zur Musikkultur eines Landes, die hier trotz der nachbarschaftlichen Nähe hierzulande bislang noch zu wenig entdeckt ist. (April 2013) *Yvonne Wasserloos*

IVANA RENTSCH: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2012. 399 S., Abb., Nbsp.

Wer große Entwicklungszüge in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts entwerfen will, steht vor einer Diskrepanz, die regelmäßig zu Erklärungsnot führt: Einerseits ist ein manifester Prozess der Rhetorisierung, der Sprachorientierung, der Abkehr vom zahlhaften Quadrivium zu konstatieren; andererseits ist keine

musikalische Epoche so sehr von einer „quadratischen“ Regulierung durchdrungen, wie sie die omnipräsenten Tanzrhythmen, Tanzformen und überhaupt Tänze darstellen. Das Rhetorische der barocken Musik ist in all seinen Facetten ein gut gepöppeltes Kind der Forschung seit einem dreiviertel Jahrhundert gewesen; doch die scheinbar gegenläufige Entwicklung hin zu stringenten Metren, zur begründigten Periodik hatte außerhalb des eher formenkundlichen Reservats als Gegenstand wenig Fortune. Die 2009 eingereichte Habilitationsschrift von Ivana Rentsch gehört allerdings gar nicht in die formenkundliche Ecke, sondern nähert sich der Problematik von der anderen Seite, die man musiktheoretisch, ästhetisch und ideengeschichtlich oder gemäß Klappentext kulturanthropologisch nennen kann. Konsequenterweise kommt Musik selbst, zumindest in werkhafter Manifestation, eher am Rande vor und spielen die musikbezogenen Diskurse die Hauptrolle.

Die auf einen simplen Kern heruntergebrochene Frage der Autorin lautet eigentlich, warum Phänomene wie Korrespondenzperiodik, „kleine“ Takte, Achttaktigkeit, also die die Fasslichkeit von Musik erhöhenden Konstruktionsweisen, zu einem so bestimmenden Motor nicht nur in technischer Hinsicht werden konnten, sondern auch vom Prestige her. Das Plus der Arbeit besteht darin, dass darauf mutigerweise eine zwar vielfältig und verzweigt dargelegte, aber dennoch fast monokausal anmutende Antwort gegeben wird: durch den Aufstieg des höfischen Tanzes zu einer die barocke Musikkultur bestimmenden Größe. Und dass Symmetrie, Bewegungsordnung, „contenance“ grundlegende Faktoren sind, leuchtet zwar spontan ein, wird aber auch immer wieder nachvollziehbar gemacht. Das Minus scheint aber zu sein, dass Rentschs argumentativer Machete, hinter der man sich beim Gang durch den Drei-Jahrhunderte-Dschungel schon gerne einreihet, so manche Erscheinung jenseits des direkten Weges zum Opfer fällt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Man könnte auch die Musiksprache der neapolitanischen Oper nach 1700 zur Erklärung von additiv verwendeten kleinen Takten diskutieren.

Doch sollte man dankbar sein, dass die von der Autorin eingenommene Perspektive einmal so geradlinig durchgezogen wird. Die kompositorischen Resultate werden genetisch zurückverfolgt zu den soziokulturellen Voraussetzungen im höfisch-absolutistischen Verhaltensideal und deren Konkretion im Tanz.

Der „noble“ Tanz als Expressionsform eines höfischen Ideals, das seinen Höhepunkt im Kultursystem Ludwigs XIV. fand, wird zum einen in die Richtung der Vorgeschichte verfolgt. Hier bildet im frühen 16. Jahrhundert Castigliones *Cortegiano* einen grundlegenden Ansatzpunkt, der um 1600 in den Tanzlehren eines Caroso oder Negri Gestalt annahm, bevor die Staffel an die Franzosen als Wortführer der Tanzdiskurse übergang. Die nachhaltige Interpretationshoheit über das Prinzip Tanz erlangten sie aufgrund eines ganzen Bündels von Strategien: durch die theoretisch-weltanschauliche Prüfung, der Mersenne in den 1620/30er Jahren den Tanz vor dem Hintergrund eines sich verlierenden kosmologisch-spekulativen (hier „intellektuell“ genannten) Musikverständnisses unterzog; durch die Zuweisung politisch-repräsentativer Funktionalität im höfisch hierarchisierten und disziplinierenden Tanz seit dem *Balet comique de la royne* (1581) über die neue Dimension der Körperrhetorik (Faret 1630), die sich, sprachunabhängig, in einer Eloquenz der Figuren manifestiert (Ménesrier 1682); durch Institutionalisierung der als übernational verbindlich begriffenen französischen Standardisierung und Perfektionierung in der *Académie de danse* (1660); durch die Vereinnahmung neuer Tendenzen, wie sie die Absorption des Country dance zum Contre danse lehrt; und nicht zuletzt durch die Bereitstellung von autoritativen Modellen praktischer und theoretischer „Tanzlehrer“ (Feuillet 1700, Pierre Rameau 1725), die zu einer breiten Rezeption des Tanzstandards außerhalb der „grande nation“ und sogar außerhalb des engeren höfischen Ortes führte.

Diese von der Autorin als „Popularisierung nobler Verhaltensideale“ verstandene Breitenwirkung führt in die historisch andere Richtung der Darstellung. In einem großen Kapitel, das zum Besten des Buches zählt, wird der ge-

nerelle ästhetische Wandel, der sich mit dem Paradigmenwechsel hin zum ideenleitenden Tanz vollzieht, an der Figur Johann Matthesons durchgespielt. Hier treffen alle Koordinaten zusammen: Das übernationale Verhaltensideal produziert den „galant homme“ mit einer definierten Lebens- und Denkweise, die philosophisch als „sensualistisch“ unterfüttert werden kann, aber auf der Moralität des „honnête homme“ beruht; es fordert neue Kriterien der Wahrnehmung und der Herstellung von „fassbarer“ und per Geschmacksurteil verstehbarer, nämlich „galanter“ und damit vom Tanz geprägter Musik und dokumentiert sich schließlich in kompositionstechnisch regulierten Konzepten, wie sie der *Vollkommene Capellmeister* (1739) bereithält.

„Bel ordre“ ist dann auch das gedankliche Fundament für verschiedene Probebohrungen zu der Frage, wie gattungs- und kompositionsgeschichtliche Veränderungen verstanden werden können. Denn die vom Tanz gestiftete Ordnung ist dem Hörer auch ohne Text sinnlich erschließbar: Auf der Ebene des akzentgestuften Taktmetrums, der Periodik, der von harmonischen Kadenz gestützten (Klein-) Form wird musikalischer Sinn generiert.

Es mag bisweilen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet sein, wenn Tanzmusik schlechterdings mit Instrumentalmusik allgemein gleichgesetzt wird, wo doch – mit Matthesons *Neu-Eröffneten Orchestre* zu reden – „Instrumental, insonderheit aber Choraische oder Tantz-Music“ zu präzisieren wäre, und es ist fraglich, ob sich die tanzgeprägten Formen gegen andere instrumentale Formen „durchgesetzt“ haben (S. 15). Doch das sind Nuancen. Die Generallinie des eloquent formulierten Buches erklärt Vieles, erhellt Wesentliches, bringt zentrale Aspekte des musikalischen Barock in eine vernetzte Denkstruktur, die mit Einsichtsgewinn auf Leserseite den Mut zum großen Griff auf Seiten der Verfasserin honoriert.

Redaktionell trüben nur seltene kleinere Missgeschicke die Lektüre (am gravierendsten wohl der fehlende 8^{va}-Hinweis in Notenbeispiel 5: „Belle qui tiens ma vie“ hebt natürlich nicht mit einem Quartsextakkord an). Auch

bleibt es verschmerzbar, dass die Aktualisierung der Literatur nicht mehr ganz zeitnah erfolgte und so etwa Holger Bönings Mattheson-Monografie von 2011 nicht mehr berücksichtigt wurde.

(März 2013)

Nicole Schwindt

KORDULA KNAUS: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 261 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 69.)

MARCO BEGHELLI und RAFFAELE TALMELLI: *Ermafrodite armoniche. Il contratto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini Editore 2011. VII, 216 S., Abb., CD, Nbsp. (Personaggi della Musica. Band 7.)

CORINNA HERR: *Gesang gegen die Ordnung der Natur? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte. Mit einem Geleitwort von Kai WESSEL*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 556 S., Nbsp.

ANKE CHARTON: *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

Vier kürzlich erschienene Publikationen widmen sich dem Thema der Singstimmen, Sängerinnen und Sänger. Da gleiche und ähnliche Fragen und Phänomene aus leicht voneinander abweichenden Perspektiven behandelt werden, ergänzen sie sich vorzüglich. Die parallele Lektüre sei Interessierten deshalb ausdrücklich empfohlen. Abgesehen von jener Marco Beghellis sind alle Publikationen mehr theoretisch als philologisch orientiert. Denn sie basieren weitgehend auf Sekundärliteratur und den darin überlieferten Quellentexten bzw. auf modernen Editionen älterer Musik. Daneben sensibilisieren sie ausnahmslos für kommende weitere Forschungen zum Thema. Von Stereotypen und Anekdoten durchsetzte ältere Forschungsliteratur zu Kastraten, vor allem solche mit psychologisierenden Ansät-

zen, wird konsequent vermieden, um stattdessen das hiervon Abweichende, Vorhandene im Licht aktueller Theorien neu zu bewerten. Hierzu befragen die Autorinnen und Autoren Kommentare zu Schauspiel- und Opernaufführungen (die gleichwohl bisher nur in begrenzter Anzahl bekannt sind), Librettodrucke und zum Teil auch die musikalische Textur. Die „Analogie und Abgrenzung zu zeitgenössischen Menschen- und Geschlechterbildern“ (Herr, S. 117), die die drei deutschsprachigen Publikationen anmelden, erfolgt erstmals über Beobachtungen zu Vokal- und Rollenprofilen, die allgemein mit dem Übergang vom Eingeschlechter- zum Zweigeschlechtermodell, der Verknüpfung des Heroischen mit Männlichkeit, generellen Hinweisen zur Säftetheorie (s. a. Heller 2003) und Thesen Judith Butlers (Charton) verbunden werden. Umgekehrt sind die vier musik- und theaterwissenschaftlichen Publikationen aus ihren Erkenntnissen zu Stimmen, Sängerinnen, Sängern und Schauspiel heraus ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Nur zwei Kritikpunkte sind in Bezug auf die deutschsprachigen Publikationen anzumelden, die aber aus einer philologisch orientierten Sicht resultieren und in der hiesigen Musikwissenschaft häufige Vorgangsweisen beschreiben: Sekundärliteratur in italienischer Sprache blieb weitgehend unbeachtet, weshalb sich der dargestellte Forschungsstand anders als innerhalb Italiens darstellt. Die Basis der Primärquellen, auf die Bezug genommen wird, ist im Vergleich zur Fülle der Überlieferung noch immer eine eingeschränkte, so dass, anders als angekündigt, nur ein Bruchteil des „vorhandene[n] Quellenmaterial[s]“ (Knaus, S. 31) zugrunde gelegt werden konnte. Dennoch sind die Ergebnisse selbstredend ebenso grundlegend wie anregend.

Die Publikation von Kordula Knaus ist die erste detaillierte Übersicht zur so genannten „gegengeschlechtlichen“ Besetzungspraxis der italienischen Oper (venezianische Oper des Seicento, Opera seria, Intermezzo, Opera buffa) vom 16. bis 19. Jahrhundert. Sie weist auf Wechselwirkungen zwischen diesen Gattungen sowie, hier ähnlich wie später Charton,