

Jahren in Rom wirkenden Sängerinnen und Sänger, die detailreiche Bewertung der Protagonisten römischer Musikpatronage oder die Untersuchungen zu Fragen des Zeremoniells vermitteln neue Sichtweisen. Dazu tragen auch die vielen und teilweise wenig bekannten Abbildungen bei, die als integraler Bestandteil des Gesamtkonzepts fungieren. Gerade hier verwundert es allerdings, dass angesichts von so viel explizit eingeforderter Genauigkeit für einige Abbildungen keine Nachweise der Fundorte genannt werden.

Das erklärte Ziel der Autorin ist es, eine bekanntermaßen problematische Tendenz der Händel-in-Italien-Forschung möglichst zu vermeiden: „das Verschwimmen der Grenze zwischen Fakten und Hypothesen“. Hier stellt sich natürlich sofort auch die Frage, wie gut eine Sache denn belegt sein muss, damit sie als Faktum durchgehen kann. Und ohne Hypothesen kommt selbstverständlich auch Riepes Untersuchung nicht aus. So wimmelt es in ihrer Darstellung von Formulierungen wie „wohl“, „vermutlich“ oder „möglicherweise“.

Zu den Trübungen des positiven Gesamteindrucks gehört, dass manche Fußnote zum ‚Fußtritt‘ mutiert. Hier wäre weniger manchmal mehr gewesen, und die Darstellung hätte an Souveränität noch gewonnen. Zudem mutet der beständige Kampf gegen Klischees und Anachronismen, vor denen auch heutige Forschung nicht gefeit ist, bisweilen – wie die Autorin selbst zugibt – pedantisch an, und manches Gefecht gemahnt an den Kampf gegen Windmühlen. So hat sich ja inzwischen längst auch in der Musikwissenschaft die Einsicht durchgesetzt, dass Kunst und Musik um 1700 vielfach zweckgebunden in Auftrag gegeben wurden. Von großem Nutzen wäre ferner ein Register aller vorkommenden Namen gewesen, nicht nur eines der historischen Personen. Verwirrend sind die fehlerhaft angeordneten Seiten (im Exemplar der Rezensentin handelt es sich um die Seiten 42–52 und 114–121).

Welchen Mehrwert vermittelt nun die Lektüre dieses Buches? Welche neuen Erkenntnisse gewinnen wir zu Händels Romaufenthalt? Die Stärke der vorliegenden Arbeit liegt fraglos darin, dass sie – gestützt auf den Einbezug neuer Quellen – haarklein insbesondere das römische Kulturleben dieser Jahre rekonstruiert und dabei dokumenten-gestützt und überaus exakt vorgeht. Dieses Ringen um Klarheit muss sich angesichts der Beleglage bisweilen auch mit einem Falsifizieren begnügen. Durch ihre Akribie wird Riepes Arbeit mit Sicherheit Grundlage und Ausgangspunkt für alle künftigen Forschungen zum Italien-Aufenthalt Händels bilden, benennt sie doch jede Menge Forschungs-desiderate, die sich insbesondere im Blick auf die römische Musik und das europaweit vernetzte Musikleben des frühen 18. Jahrhunderts auf tun. Auch in dieser Hinsicht könnte sich das Buch als eine Fundgrube für die künftige Händel-Forschung erweisen. Überaus nützlich für weitere Studien sind auch der Anhang mit den Händel betreffenden Eintragungen aus Anton Ulrichs Diarium, ein Aufführungskalender zur Musik in Rom von Januar bis September 1707 und ein chronologischer Abriss zu Händels Italienreise.

(August 2014) Sabine Ehrmann-Herfort

*GESA ZUR NIEDEN: Vom „Grand Spectacle“ zur „Great Season“. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914). Wien u. a.: Böhlau Verlag 2010. 432 S., Abb., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musik-kultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 6.)*

Gesa zur Nieden widmet sich in ihrer Dissertation der wechselhaften Geschichte des Pariser Théâtre du Châtelet bis 1914, wobei sie sich einem kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansatz verpflichtet sieht. Zur Analyse der Verknüpfung bzw. Durch-

dringung von sozialen und geistesgeschichtlichen Hintergründen mit der Baugeschichte, dem Repertoire und den auf der Bühne inszenierten Spektakeln wählt sie einen raumsoziologischen Ansatz, der einen neuen Blick auch auf die Bedingungen der Rezeption an dem 1862 eröffneten Theater ermöglicht. So können so unterschiedliche Veranstaltungsformen wie Féeries, Konzerte, die Festivals symphoniques oder die Auftritte der Ballets Russes ungeachtet einer künstlerischen Wertung miteinander in Beziehung gesetzt werden und Erfolge bzw. Misserfolge anhand von Publikumserwartungen und historischer Kontextualisierung beleuchtet werden. Hierzu entwickelt zur Nieden Rezeptionsmodelle, die zur Beschreibung des prozesshaften Geschehens zum Teil etwas statisch erscheinen, jedoch den Vorteil einer Kategorisierung bieten. Daneben wird eine Fülle von bisher unbeachteten Quellen für die musikwissenschaftliche Forschung erschlossen und in der Analyse fruchtbar gemacht.

Zur Nieden beginnt ihre Untersuchung mit der Planungs- und Baugeschichte, wobei sie Zusammenhänge zwischen politischem Willen zur Repräsentation und künstlerischen Entwürfen darstellt, die sich über die Fassadengestaltung bis in den Innenraum des Gebäudes ziehen. Rückwirkungen auf Programmgestaltung und Publikumsrezeption schildert die Autorin einleuchtend und berücksichtigt dabei auch sich wandelnde (politische und gesellschaftliche) Machtstrukturen. Im Dreischritt von den Grand spectacles (v. a. Féerie, Drame und Pièce) über die Konzerte bis zu den Great Seasons werden die verschiedenen künstlerischen Aktivitäten des Hauses geschildert. Dabei erweist sich der Ansatz, die Vielfalt der theatralen Darbietung ernst zu nehmen und die Dramaturgien von Choreographie über Libretto, Bühnenbild, Kostüm, Musik, bis hin zur Theaterarchitektur zu analysieren und miteinander in Beziehung zu setzen, besonders für die Grand spectacles

als ausgesprochen produktiv. Dass zur Nieden einer Gattung wie der Féerie die gleiche Aufmerksamkeit und Ernsthaftigkeit in der Analyse zuteil werden lässt, wie beispielsweise den Konzerten oder der französischen Erstaufführung von Richard Strauss' *Salome*, ist ein besonderer Gewinn der Arbeit. Schlüssig kann sie zeigen, wie das Theater einerseits mit den gespielten Genres und einem (Kinder- und „Volks“-) Publikum assoziiert wurde, wie aber andererseits aus diesem Profil heraus auch neue künstlerische Routinen wie die der Concerts Colonne oder der mondänen Great Seasons entwickelt wurden, welche das Programm des Hauses erweiterten. Wie die Abstimmung der Konzertprogramme auf das Publikum bei gleichzeitigem Willen zur Popularisierung der Musik und zur „Volksbildung“ erfolgte, führt in Zusammenhang mit dem raumsoziologischen Ansatz zu überraschenden Einsichten hinsichtlich der Funktionalität von Bühnen- und Zuschauerräumen für das eigentliche Ereignis des Konzertes. Erhellend ist hier auch, wie die Größe und Repräsentativität des Théâtre du Châtelet zur Inszenierung von Musikveranstaltungen für und durch „ein internationales, elegantes Elitepublikum“ (S. 251) genutzt wurde, so dass das Ereignis nicht nur künstlerisch, sondern auch gesellschaftlich und politisch zum Spektakel wurde. Überzeugend kann zur Nieden hier wie auch bei den avantgardistischen Aufführungen die Rückbindung an die traditionellen Handlungs- und Rezeptionsroutinen des Hauses nachweisen. Offen bleibt, wie stark z. B. die zunehmende Homogenisierung des Publikums, die zur Nieden für die Konzertveranstaltungen im Théâtre du Châtelet konstatiert, und andere der von ihr offengelegten Gegebenheiten im Kontext allgemeiner Pariser bzw. europäischer Tendenzen gesehen werden müssen. Von den in diesem Zusammenhang formulierten Forschungsdesideraten stellt sicherlich die Rolle des Kulturtransfers, die zur Nieden in ihren Schlussbemerkungen am

Beispiel russisch-französischer Balletttraditionen andeutet, ein wichtiges Analysefeld dar.

Von den Rezeptionsmodellen bietet das von zur Nieden anhand der *Féerie* entwickelte Modell des „Rundtanzes“ im Laufe der Arbeit die reizvolle Möglichkeit, Popularisierungstendenzen der Konzerte sowie Prinzipien der Avantgarde mit den populären TheaterROUTINEN der Grand spectacles des Hauses in Beziehung zu setzen. Dabei bietet vor allem die Rückbindung der von den Ballets Russes im Theater gestalteten Aufführungen an die „eklektizistischen“ Traditionen des Hauses sowie die „Inszenierung“ der Great Seasons neue Perspektiven für die Einschätzung der bekannten Aufführungen Stravinskis und Diaghilevs und zeigt die Verflechtung von „hohen“ und „niedrigen“ Genres. Das hieraus abgeleitete Forschungsdesiderat einer „detaillierte[n] transversale[n] Untersuchung zwischen mehreren Genres zur musikgeschichtlichen Gewichtung von Effekt und Form“ (S. 348) stellt nicht nur für den französischen Sprachraum eine folgerichtige und wichtige Herausforderung dar.

Die Lektüre von zur Niedens Studie ist gewinnbringend und erweitert den Horizont des Lesers bzw. der Leserin durch die schlüssige Verbindung von so unterschiedlichen musikhistorischen Themen wie z. B. der *Féerie*, der Aufführungspraxis von Berlioz' Werken, bis zur gezielten Publikumspositionierung in der Saison russe 1909 – eine Vielfalt, die zur kreativen Auseinandersetzung einlädt. Die Autorin bietet mit ihrem Buch nicht nur eine umfassende Darstellung der Geschichte des Pariser Théâtre du Châtelet bis 1914; sie zeigt auch neue, interdisziplinär gedachte Perspektiven auf Institutionengeschichte auf, die eine Fülle von Denkmöglichkeiten für ähnlich gelagerte Forschungen eröffnen.

(Oktober 2014)

Carolin Stahrenberg

*RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 19: Briefe des Jahres 1867. Hrsg. von Margret JESTREMSKI. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2011. 672 S., Abb.*

*RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 21: Briefe des Jahres 1869. Hrsg. von Andreas MIELKE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2013. 843 S., Abb., Nbsp.*

*RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 22: Briefe des Jahres 1870. Hrsg. von Martin DÜRRER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2012. 543 S.*

Die editorischen Langzeitprojekte, die langsam über Jahrzehnte wachsen und erst allmählich ihre feste Gestalt gewinnen, zählen zu den besonderen, weltweit geachteten Leistungen der deutschen Musikwissenschaft. Auch die Wagner-Briefausgabe zählt zu ihnen. In den 1960er Jahren als „DDR-Projekt“ ambitioniert begonnen (und mit manchen typischen Anfangsschwierigkeiten behaftet), dann ins Stocken geraten, wurde das Projekt Anfang der 1990er Jahre von Werner Breig mit einem neuen editorischen Konzept ausgestattet und nach einigen Jahren der Zwischenfinanzierung in das Langzeit-Förderprogramm der DFG aufgenommen. Der Rezensent war seinerzeit vor mehr als 20 Jahren, genau in der Umbruchphase, für einige Zeit in die Arbeiten an der Ausgabe eingebunden, hatte eine gründliche Textrevision des Bandes 9 vorgenommen (was im Vorwort dezenterweise verschwiegen wurde), des letzten Bandes nach dem „alten“ Konzept. Die dann ab Band 10 wesentlich neugestaltete Ausgabe hat ihn bei seinen Arbeiten auch weiterhin fortwährend begleitet. Insofern bietet die vorliegende Sammelbesprechung der Bände 19, 21 und 22 die Möglichkeit, ein kleines Zwischenfazit zu ziehen, wohl wissend, dass die nunmehr verfolgten editorischen Prinzipien und getroffenen Grundsatzentscheidungen für die noch ausstehenden voraussichtlich 12 Bände sicher nicht mehr grundsätzlich umgestoßen