

MARGRET SCHARRER: *Zur Rezeption des französischen Musiktheaters an deutschen Residenzen im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Sinzig: Studio Verlag 2014. XII, 384 S., Abb. Nbsp. (Saarbrücker Studien zu Musikwissenschaft. Band 16.)

Die *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, deren Programm durch Walter Wiora, Werner Braun, Herbert Schneider und Rainer Kleinertz geprägt wurde, haben mit dem Buch von Margret Scharrer einen kongenialen Beitrag eingeworben: Diese reich dokumentierte Studie entstand an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg unter Wolfgang Ruf und war von Jean Duron mit angeregt worden. Juliane Riepe und Herbert Schneider steuerten manches bei. Der wissenschaftliche Intertext der Arbeit, vom Literaturverzeichnis her betrachtet, besteht nicht nur in dem zu erwartenden Zusammenfließen deutscher und französischer Fachliteratur, sondern auch in der Kombination deutschsprachiger musikalischer Regionalstudien mit Rezeptions- und Kulturtransferforschungen, die z. T. in der Einleitung methodenkritisch diskutiert werden. Die Hofkulturforschung ist selbst in der Musik kaum mehr zu überblicken: Auslassungen betreffen hier z. B. die Festschrift für Herbert Schneider, *„L'esprit français“ und die Musik Europas*, Hildesheim 2007 (mit einschlägigen Beiträgen von Pierre Béhar, John S. Powell und Rebecca Harris-Warwick), Fritz Reckows Aufsatz „Der inszenierte Fürst“ (1997) und Arbeiten von Max Lütolf. Englischsprachige Forschung zur Hofkultur Ludwigs XIV. ist sparsam verwertet. (Buford Norman sollte korrekt als „Norman, Buford“ verzeichnet werden; die gelegentlichen Druckfehler des Buchs konzentrieren sich überhaupt sehr auf Autornamen.)

Margret Scharrers zentrales Anliegen kommt zur Sprache in Teil II (S. 95–223), einer gründlich dokumentierten Übersicht über Repertoire und Praxis des Musikthea-

ters an den Höfen von Kurfürst Maximilian II. Emanuel (Bayern und südliche Niederlande), Erzbischof und Kurfürst Joseph Clemens (Köln), Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, und Herzog (ab 1692 Kurfürst) Ernst August von Braunschweig-Lüneburg (Hannover). Eine überzeugend gewählte Pars pro Toto: Jedenfalls in dieser Epoche – etwa 1680 bis 1720 – waren die Dynastien der Wittelsbacher und der Welfen in Deutschland am meisten interessiert, auch musiktheatralisch dem ludovicianischen Vorbild nachzueifern. Scharrer betrachtet nacheinander die Opern- und Ballettaufführungen dieser Höfe („zu Hause und auf Reisen“), die Rolle des französischen Sprechtheaters als Träger französischer Schauspielmusiken, die französischen Tanzmeister, Tänzer und Kostümbildner. Sie beschränkt sich also keineswegs auf Komponisten und werkförmige Musik. Die älteren Repertoires dieser Höfe und damit z. T. auch die italienische Herkunft ihrer Musiktraditionen werden kurz beleuchtet. Eine komplexere Frage betrifft die symbolische Repräsentationsfunktion im Vergleich mit Frankreich: Sind die nachgeahmten szenischen Formen (Oper, Ballett, Prolog und Instrumentalmusik) dann gleichsam meta-allegorische Repräsentationen des Eigenen durch Anlehnung an Selbstdarstellungen des Anderen?

Einige Abschnitte (S. 150–157, 185–193, 219–223) versuchen das weitere deutschsprachige Umfeld anzudeuten, mit recht kurzen Hinweisen zu anderen Höfen sowie zu Hamburg; auch Sammlungen französischer Musik in höfischem Besitz sind erwähnt (S. 154–157; Celle fehlt). Die Musik- und Theaterpraxis der Wittelsbacher Max Emanuel und Joseph Clemens in den französischen Niederlanden ist erfreulicherweise voll einbezogen. Immer wieder tauchen in diesen Kapiteln italienische Musikernamen oder Operntitel auf – ein Phänomen, dessen Unvermeidbarkeit vielleicht doch mehr zur Gesamtproblematik beitragen könnte, als die Autorin zu diskutieren wünscht.

Die Arbeit ist revisionistisch gemeint: Sie strebt, eine Balance wiederherzustellen, die durch Überbetonung anderer Einflüsse (besonders der italienischen) auf die deutsche Hofmusik dieser Zeit verschoben worden ist. „Die französische Musik spielte an den welfischen Höfen um 1700 eine untergeordnete Rolle“ (Dominik Sackmann, Autor-Abstract RILM 2004-20685). Diesem weitverbreiteten Urteil war mit Recht zu widersprechen. Freilich erhofft man nach Scharrers effektiver Antithese schließlich auch eine kulturhistorische Synthese, die dem grundsätzlichen Eklektizismus der deutschen Hofkultur (Johann Matthesons „vermishtem Stil“ im *Neu-eröffneten Orchestre*) gerecht würde.

Scharrer zieht ihre Grenzen zu eng, wenn sie der möglicherweise italienischen Provenienz fraglicher Werke und Aufführungen nicht weiter nachgeht. So folgert sie (S. 121f.) aus zeitgenössischen Briefstellen, die in Hannover 1679 und 1681 aufgeführte Oper *Alceste* sei wohl nicht Jean-Baptiste Lullys französisches Werk gewesen. In der Tat nicht! Italienische Libretti beider Aufführungen existieren (Sartori 584 bzw. 585), und Literatur zu dieser Oper Pietro Andrea Zianis und ihren hannoverischen Fassungen ist leicht erreichbar.

Um dem Hauptteil eine sichere Grundlage zu verschaffen, charakterisiert Scharrer zunächst in Teil I (S. 29–93) das französische Musiktheater unter Ludwig XIV. Das bekannte Thema wird aufgefächert in die musikkulturellen Komponenten der höfisch-politischen Funktion, der höfischen „Balletttradition“, der Tragédie en musique Lullys und anderer Komponisten und der innerfranzösischen Verbreitung (hier liest man einiges, was in Herbert Schneiders Buch nicht vorkam). Dieser Teil, mit dem freilich zu eng gefassten Titel „Die Tragédie en musique am französischen Königshof“, könnte sich als Lehrstück für italienfixierte Musikforscher (ad usum Delphini) vortrefflich eignen.

Im dritten Teil (S. 225–304) bespricht die Autorin „Rezeptionsmomente des französischen Musiktheaters im Schaffen Pietro Torris“. (Man sollte endlich von Hermann Junkers unberechtigter Konjektur eines Geburtsdatums „um 1650“ Abschied nehmen: Torri war bei seiner ersten bekannten Anstellung in Bayreuth 1684 sicher erst um die zwanzig.) Vor 1715 komponierte Torri drei französischsprachige Werke für den Hof, danach nur noch italienische. Französische Elemente in den letzteren ermittelt die Autorin, indem sie Stil und Form von Einzelnummern (z. B. Chaconnen, Chöre) im Detail betrachtet. Auch die szenisch-dramaturgische Praxis kommt zur Sprache. Fraglich bleibt, was diese Partituren Torris noch mit Lullys fünfstimmigem Streicherensemble zu tun haben sollen (S. 246–248), wenn hier doch einheitlich das italienische vierstimmige Ensemble mit c^3 -Violetta vorliegt. Und darf man eine Nummer, die eine instrumentale Chaconne mit Chorabschnitten durchsetzt, wirklich nicht als „Chor-Chaconne“ bezeichnen (was S. 273 bemängelt wird), auch wenn die Chorabschnitte nicht über den Ostinatobass komponiert sind?

Das wiederum inhaltsreiche, weiter ausgreifende Kapitel zur Rezeption französischer Elemente „im Schaffen anderer Komponisten“ (S. 289–304) wirft nur die Frage auf, inwieweit Komponisten wirklich für solche Rezeption maßgeblich waren, die ja Ballett, Szenerie und Kostüme umfasste.

Mancher Leser hätte sich vielleicht gewünscht, Partituren von Agostino Steffani, Johann Sigismund Kuser, Christoph Graupner, Georg Friedrich Händel oder Carl Heinrich Graun wären anstelle Torris für diese erfolgreiche Untersuchung herangezogen worden. Aber zu solcher Erweiterung und Abrundung des deutsch-französischen Panoramas bietet sich die vorliegende Arbeit einer Expertin als Grundlage hervorragend an.

(Juli 2018)

Reinhard Strohm