

satz, Oper „im größeren Zusammenhang einer Kulturgeschichtsschreibung“ zu sehen und zu deuten (S. 454), eröffnet eine Fülle ebenso faszinierender wie wichtiger Perspektiven und deckt vielfältige Querbeziehungen auf. Er verleiht der Untersuchung aber (unausweichlich, möchte man sagen) in der Verknüpfung sehr heterogener Aspekte auch etwas Fragmentarisch-Kaleidoskopartiges, das oft durchaus reizvoll, manchmal (selten) jedoch leicht verwirrend wirkt, etwa wenn sich im Rahmen der Darstellung von Cherubinis Entwicklung als Opernkomponist auch eine vergleichende Analyse der Kyrie-Vertonungen seiner drei frühen Messen findet (S. 266 ff.). Methodisch schwierig (aber fraglos dem Gegenstand und nicht der Verfasserin geschuldet) bleibt die Diskrepanz zwischen einer Vielzahl an Quellen zu einzelnen Teilbereichen und dem fast gänzlichen Mangel bei anderen – und hier gerade auch zentralen – Fragen, wie etwa der nach den Hörgewohnheiten des Publikums. So stellt Siegert auf ihre Analyse der Vertonung textlicher Korrespondenzen in Cherubinis *Alessandro nell'Indie* hin sehr zu Recht die Frage, „ob das Publikum die musikalischen Bezugnahmen überhaupt wahrnahm“ (S. 389), eine Frage, auf die sich (quellenbedingt) nur mit Vermutungen antworten lässt, obwohl hier Wesentliches zusammenläuft: Oper vom Komponisten als ‚Werk‘ konzipiert, vom Publikum als ‚Ereignis‘ rezipiert? Kompositorische „Nuancen zu erkennen, ist legitimes Interesse heutigen Forschens – das Publikum war, wenn man den Quellen Glauben schenkt, an einer subtilen Wahrnehmung nur selten interessiert“ (S. 433). Die traditionelle Musikwissenschaft im heroisch-aussichtslosen Bündnis mit den Komponisten der Vergangenheit gegen Unverständnis und Gleichgültigkeit des jeweils zeitgenössischen Publikums – warum nicht? Diese desillusionierende Vision hat Siegert glücklicherweise nicht davon abgehalten, eine sehr lesenswerte Studie zu verfassen, an der gerade auch die methodische Eigenständigkeit, der kritische Umgang mit den Quellen und ihrem Aussagewert und der unermüdliche Hinweis auf offene Fragen immer wieder beeindruckt.

(August 2010)

Juliane Riepe

*FERDINAND HEROLD: Lettres d'Italie suivies du journal et autres écrits (1804–1833)*. Hrsg. von Hervé AUDÉON. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2008. 363 S. (*La musique en France au XIXème siècle. Band 6.*)

Zu den geläufigen Annahmen über den früh verstorbenen Komponisten Ferdinand Herold (1791–1833), der in der Musikhistoriografie bisweilen auch als „französischer Weber“ bezeichnet wird, gehört seine starke Prägung durch die zeitgenössische deutsche Musik. Sein künstlerischer Werdegang verbindet sich hingegen vor allem mit seinen langen Aufenthalten in Italien in den Jahren 1812 bis 1815 sowie 1821. Als Gewinner des Prix de Rome verbrachte er am Ende der napoleonischen Epoche zweieinhalb Jahre in Rom, Neapel, Florenz und Venedig, wo er am zeitgenössischen Musikleben sehr intensiv teilnahm und hierüber ausführlich berichtete. Die Briefe Herolds aus Italien, die erst bei einer Auktion im Jahre 1991 von der Pariser Nationalbibliothek erworben werden konnten, bilden den Schwerpunkt des vorliegenden Bandes, der darüber hinaus auch zahlreiche weitere Dokumente derselben Provenienz aus den späteren Jahren in einer sehr sorgfältig gestalteten Edition vereinigt. Die Adressatin der meisten Briefe ist Jeanne-Gabrielle Herold, die Mutter des Komponisten. Naturgemäß enthalten sie viele sehr private Mitteilungen, die die bislang lückenhafte Biografie des Komponisten wesentlich ergänzen. Darüber hinaus erhellen diese Aufzeichnungen die Umstände der in Italien komponierten Werke, darunter immerhin zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, drei Streichquartette und die Oper *La gioventù di Enrico quinto*, die Anfang 1815 in Neapel erfolgreich zur Aufführung kam. Vor allem aber liefern sie unschätzbare Details über das damalige Musikleben Italiens und insbesondere Neapels. Tatsächlich hielt sich Herold überwiegend nicht in Rom, sondern in der Hauptstadt des süditalienischen Königreichs am Ende der Herrschaft Joachim Murats und seiner Gemahlin Caroline, der Schwester Napoleons, auf. Die zwischen Oktober 1813 und Februar 1815 geschriebenen 37 Briefe aus Neapel dokumentieren den geradlinigen Weg des jungen Künstlers an den Hof der Königin, die ihn bereits zehn Tage nach seiner Ankunft empfing und ihn zum Klavierlehrer der Prinzess-

sinnen Letizia und Louise ernannte. Ein zweiter mehrmonatiger Italienaufenthalt im Jahre 1821 steht im Zusammenhang mit Herolds damaliger Tätigkeit als Studienleiter und Korrepetitor am Pariser Théâtre-Italien und diente dem Engagement neuer Sängerinnen und Sänger. Herold hatte den Auftrag, in Turin, Mailand, Venedig, Florenz, Bologna, Rom und Neapel Opernvorstellungen zu besuchen und mit den besten Künstlern in Kontakt zu treten, insbesondere mit Giuditta Pasta, die das Théâtre-Italien um jeden Preis zu gewinnen suchte (was schließlich auch gelang). Ähnlich wie die etwa gleichzeitigen Briefe und Tagebücher Giacomo Meyerbeers oder die Aufzeichnungen Stendhals aus Italien bieten auch Ferdinand Herolds Briefe einzigartige, durch die Distanz des auswärtigen Beobachters geschärfte Einblicke in die Praxis des italienischen Musiklebens dieser Zeit. Insgesamt 887 im Fußnotenapparat platzierte Einzelkommentare des Herausgebers lassen kaum Fragen unbeantwortet, drei umfassende Register (Personen, Werke, Orte und Institutionen) erschließen diesen überaus wichtigen Quellenband in vorbildlicher Weise. (Juli 2010)

Arnold Jacobshagen

*Tanzkultur im Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 1. bis 2. Oktober 2004, Ruprechtshofen, N. Ö. Hrsg. von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2006. 120 S., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 31.)*

WALTER SALMEN: *Goethe und der Tanz. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006. 138 S., Nbsp. (Tanzhistorische Studien. Band 5.)*

Der von Andrea Harrant und Erich Wolfgang Partsch herausgegebene Tagungsbericht und Salmens Monografie widmen sich vergleichbaren Phänomenen innerhalb eines vergleichbaren Zeit(kultur)raumes, so dass sich ihre unmittelbare Gegenüberstellung anbietet. Dabei regen beide Publikationen dazu an, den Begriff des ‚Biedermeiers‘ aus der Perspektive des Tanzes kritisch zu hinterfragen – ohne diese Fragestellung explizit zu intendieren. Stattdessen steht die (Neu-)Bewertung bislang wenig beachteter bzw. in ihrer Bedeutung unterschätzter Materialsammlungen im Vordergrund.

Die im niederösterreichischen Ruprechtshofen organisierte Tagung versammelt vor allem Beiträge zur Tanz(musik)praxis des frühen 19. Jahrhunderts im näheren und weiteren Umfeld Benedict Randhartingers, dessen Tanzmusik (Adi Gertraud Trimmel) und insbesondere Polonaisenkompositionen (Erich Vanecek) eingehend gewürdigt werden. Der Umstand, dass auf nähere Erläuterungen zu diesem Komponisten verzichtet wird, belegt ex negativo, dass es sich hier um eine sehr fokussierte Lokalstudie handelt, die sich ihrer Leser gewiss ist. Als nicht ortskundiger (wenn auch durchaus landeskundiger) Leser mag man sich da stellenweise wie ein Abenteurer fühlen, der sich mit seiner Lektüre in fremdes, wenn auch sehr gastfreundlich zubereitetes Terrain vorwagt. Zu dieser Gastfreundlichkeit tragen u. a. Exkurse bei, die Detailbeobachtungen in übergreifende Kontexte einbetten, wie beispielsweise Erich Vaneceks überzeugenden Ausführungen zu der auch phylogenetisch nachweisbar engen Verbindung von Musik und Bewegung bzw. Hörsinn und Bewegungs-/Gleichgewichts-/Tastsinn. Vor diesem Hintergrund erklärt er die auch anthropologisch nachweisbare, d. h. in sämtlichen Kulturen zu beobachtende „Körperresonanz beim Musikhören“ (S. 34), die zwar im Bereich der sogenannten E-Musik weitgehend unterdrückt wird, jedoch bei der Rezeption bzw. Perzeption von U-Musik, der Tanzmusik im weitesten Sinne zuzuordnen ist, zugelassen bzw. ausdrücklich erwünscht wird. Neben solchen physiologischen Erklärungsmodellen zu der Verbindung von Musik mit Körperbewegungen werden auch soziologische und medizinisch-psychologische Ansätze skizziert, die den Erfolg von Randhartingers Polonaisenkompositionen indirekt aufzeigen. Drehtänze hätten sich in den ärmeren Schichten nicht zuletzt deshalb so großer Beliebtheit erfreut, da durch sie Rausch- und Abgehobenheitszustände ausgelöst wurden. Auch wenn der hier hervorgerufene Eindruck, Tanz habe vor allem zur Kompensation des unerschwinglichen Alkoholkonsums gedient, sicher zu relativieren ist (zumal gerade bei den schlichteren Festen reichlich – billiger – Wein floss), gewann gerade im 19. Jahrhundert die bewusstseinsentgrenzende Wirkung von Tanz und insbesondere von Gruppentänzen auf Massenveranstaltungen (keineswegs nur unterprivilegierter Bevölkerungsschichten)