

mit ainem Instrument, damit er excellirt hat.“

Dem muss man eigentlich keine weitere Spekulation hinzufügen.

(Mai 2022)

Franz Körndle

MARCIE RAY: *Coquettes, Wives, and Widows. Gender Politics in French Baroque Opera and Theater*. Rochester: University of Rochester Press 2020. 202 S., Abb. (*Eastman Studies in Music*.)

Um die „dynamische Landschaft von Liebe und Ehe im französischen Komödienrepertoire des 18. Jahrhunderts zu erfassen“ (S. 8), werden in Marcie Rays Studie Weiblichkeitsprojektionen zwischen Ideal und Schreckbild aufgerufen, deren (musik-)theatraler Darstellung sie anhand von Fallbeispielen aus dem Gefüge der öffentlichen Pariser Theater des 17. und 18. Jahrhunderts nachspürt: der Figur der Koketten (Kap. 1) und der Witwe (Kap. 2), der Scheidungswilligen (Kap. 3) und der Heiratsunwilligen (Kap. 4). Die Effekte der einschlägigen Figurenzeichnungen changierten, wie Ray überzeugend darlegt, zwischen misogynem Spottgelächter und angedeuteter Selbstermächtigung – nuanciert je nach (musik-)theatralem Kontext und Schauspielstil, nach Publikumszusammensetzung und vorgebrachter Diskursposition. Damit ist Rays Betrachtung ein- und vielseitig zugleich: Einseitig, was die Konzentration auf Frauenfiguren aus einer männlichen Sicht betrifft, die sich auf die eine oder andere Weise zur Institution Ehe verhalten; vielseitig, was das Spektrum (musik-)theatraler Spielorte angeht, deren Produktionen ausschnittsweise beleuchtet werden.

Jedoch ist die Auswahl der Fallbeispiele (zusammengefasst auf S. 109) denkbar klein: Aus dem Repertoire der Académie Royale de Musique, kurz Opéra, das seit ihrer Gründung bis zum Endpunkt von Rays Untersuchungszeitraum mehrere hundert Produktionen umfasste, hat Ray lediglich zwei heraus-

gegriffen, die noch dazu ganze 44 Jahre auseinanderliegen: die – seinerzeit wenig erfolgreiche – opéra-ballet *Aréthuse, ou la vengeance de l'Amour* von André Campra und Antoine Danchet (1701) sowie den ballet bouffon *Platée* von Jean-Philippe Rameau und Adrien-Joseph Le Valois d'Orville (1745). Das Théâtre-Français ist Rays Liste zufolge mit Molières *Les Précieuses ridicules* (1659) und Philippe Quinaults *La Mère coquette* (1665), mit Jean Donneau de Visés *La Veuve à la mode* (1667) und Raymond Poissons *Les Pipeurs, ou Les Femmes coquettes* (1671), mit Molières *Les Femmes savantes* (1672) und Marivaux' *La Double inconstance* (1723) vertreten – wobei letzteres tatsächlich zum Théâtre-Italien gehört. Für Selbiges verzeichnet die Autorin Jean François Regnards *Le Divorce* (1688), Claude François Desportes' *Veuve coquette* (1721) und Pierre de Morands *L'Esprit de divorce* (1738), während schließlich die aus dem Zusammenschluss von Jahrmarktstruppen hervorgegangene Opéra-Comique mit immerhin vier Stücken in die Zusammenschau einbezogen wird: *Les Arrêts de l'Amour* (Alain-René Lesage und Jacques-Philippe d'Orneval, 1716) und *Les Amours de Nanterre* (Lesage, d'Orneval und Jacques Autreau, 1718), *Les Animaux raisonnables* (Marc-Antoine Legrand und Louis Fuzelier, 1718) und *Le Fâcheux veuvage* (Alexis Piron, 1725).

Die Auswahl von nur 15 Stücken aus über achteinhalb Jahrzehnten öffentlichen Theaterbetriebs in Paris, die sowohl generationen- als auch gattungsübergreifend daherkommt, kann schwerlich als repräsentativ für die vier Motive gelten, die Ray in diesen Stücken – die sie allesamt als „comic spectacles“ (S. 1, 61) versteht – zu adressieren sich vorgenommen hat. Dass die Autorin die Gattungsbezeichnung *opéra-comique* mit „comic opera“ (S. 5, 47, 106) übersetzt und mithin als „lustige Oper“ auffasst, ist ein Kardinalfehler, der einer stichhaltigen Analyse notwendigerweise im Weg steht. „Comique“ bedeutet im Kontext der französischen Musiktheatergeschichte ja eben nicht

primär „komisch“, sondern wurde zunächst einmal ganz neutral im Sinne von „Oper mit schauspielerischen Anteilen“ gebraucht (ebenso wie „comédien*ne“ nur im engeren Sinne „Komödiant*in“ bedeutet, im allgemeinen Sprachgebrauch aber auch schlicht „Schauspieler*in“ meinen konnte). Eine Thematisierung dessen, was ‚das Komische‘ oder ‚das Komödiantische‘ denn überhaupt sei, was Lachen und Humor im 17. und 18. Jahrhundert bedeuteten und mit welchen theatralen sowie musikalischen Verfahrensweisen die vier gewählten Theaterinstitutionen diese Aspekte entweder bedienten oder unterliefen, bleibt bedauerlicherweise aus. So stellt Ray auch die überaus relevante Frage nach der jeweiligen Position und Durchlässigkeit der Fiktionsschranke, die ja gerade durch Theatermusik und Tanz verschoben werden konnte, zwar nicht explizit. Sie weist gleichwohl auf die *pièces en écritaux* hin (S. 50f.), mit denen die Opéra-Comique seit den 1710er Jahren das über sie verhängte Sing- und Musizierungsverbot umging.

Eine Methodenreflexion und/oder kulturhistorische Einordnung der Beispiele, die etwa auch nach deren Anteil am – nicht nur „komischen“ – Gesamtrepertoire fragte, ist in Rays Argumentation ebenso wenig erkennbar wie eine Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Publikumserfolg oder mit zeitgenössischen Kritikermeinungen. Dabei ist der diskursive Rahmen, innerhalb dessen eine solch umfassende Analyse ansetzen müsste, offenkundig die *Querelle des femmes*, die jedoch nur einmal wie im Vorbeigehen genannt (und mit einem Aufsatz von 1982 referenziert) wird. Vor diesem Hintergrund kann auch die Eingrenzung auf öffentliche Theater letztlich nicht überzeugen: Warum sollte die weibliche Salonkultur der sogenannten Präziosen im 17. Jahrhundert als Teil des Diskurses zu akzeptieren sein, die ebenfalls von Frauen (mit-)gestaltete literarische Salonkultur des 18. Jahrhunderts jedoch nicht, ganz zu schweigen vom Théâtre de société, dem Amateur*innentheater

im Privaten? Auch die Nichtbeachtung des französischen Frauentheaters, das zuletzt von Theresa Varney Kennedy als *Women's Deliberation: The Heroine in Early Modern French Women's Theater (1650–1750)* (2018) beschrieben wurde, lässt Rays selektive Untersuchung als nicht ausreichend kontextualisiert erscheinen.

Was Ray aber mit ihren motivgeschichtlich motivierten Fallstudien freizulegen vermag, mündet letzten Endes in eine Bestätigung der von Karen Offen (*The Woman Question in France 1400–1870*, New York 2017, S. 35) aufgestellten These, wonach die Adressierung der ‚Frauenfrage‘ im Grunde genommen ein Männerproblem war, das um männliche Identität(en) und Ängste im Zusammenhang mit Männlichkeitskonzepten kreiste – auch in (musik-)theatralen Settings. Es ist gleichwohl lediglich ein Teil eines vielschichtigen Diskurses, der in verschiedenen sozialen Milieus, mit verschiedenen Agenden sowie mit verschiedenen literarischen, theatralen und musikalischen Mitteln geführt wurde – und in welchem Frauen in ihren sozialen Rollen keineswegs nur Objekte männlicher Sichtweisen oder gar deren Komplizinnen waren, sondern sich auch selbst als mit Handlungsmacht ausgestattetes Subjekt behaupten konnten.

Rays Bibliographie unterscheidet nicht zwischen gedruckten Quellen vor 1800 und Forschungsliteratur seit 1800, und offenbar wurde auf den Einbezug von Archivalien bzw. handschriftlichen Quellen aus dem Theater- und Opernbetrieb, die zusätzliche Informationen über Entstehungs- und Ausführungsbedingungen, über (Miss-)Erfolge und Rezeptionsmodi hätten liefern können, gänzlich verzichtet. So bleibt leider gelegentlich intransparent, auf welchem Weg und auf welcher konkreten Quellen- und Literaturbasis die Autorin zu ihren konzisen Zusammenfassungen gekommen ist. So plausibel diese auch zumeist erscheinen mögen: Sie stehen auf methodisch wackligen Füßen. (Mai 2022)

Hanna Walsdorf