

mit einem biographischen Abriss des Freiherrn von Kospoth und einem zusammenfassenden Werkverzeichnis und am Schluss das ausführliche Literaturverzeichnis sowie Register beigegeben. Graf von Kospoth steuerte ein kurzes Vorwort zur Herkunft des Reisetagebuchs und zum Arbeitsprozess sowie zur Drucklegung bei.

Freiher von Kospoth hält in diesem einzig erhaltenen Teil des Reisetagebuchs neben gesellschaftlichen Notizen vor allem als Musiker und Komponist die Begegnungen mit Kollegen sowie Konzert-, Opern- und private Musikaufführungen fest. Nicht nur knappe Urteile über Kompositionen anderer Autoren und ihre Wiedergabe vermerkt er; gern sind ebenso kurze Bemerkungen zu den Personen, die er kennenlernt, zu finden. Ausführlich werden Architektur und innere Einrichtungen der Paläste und Kirchen beschrieben. Die eingegangene und von ihm verschickte Post wird registriert und gibt Auskunft über die Adelpersonen, Musiker und Komponisten, mit denen er eine persönliche Verbindung pflegt. Seine Bemühungen, das Blasen des Englischhorns zu erlernen und zu beherrschen, werden wiederholt erwähnt. Dieses Instrument hat es ihm offenbar besonders angetan.

Liebevoll werden eigene Werke genannt, die er mit anderen Personen zusammen musiziert oder die er verschenkt bzw. aufgeführt werden. Über die Entstehung der eigenen Kompositionen, so seiner Oper *Timante ed Emirene ossia la forza d'Amore*, seines Oratoriums *Holophernes* und kleinerer lateinischer Kirchenmusikwerke, die er vornehmlich in Venedig schreibt, gibt er im Tagebuch Rechenschaft.

Der Band ist üppig mit Porträts, Örtlichkeiten und Titelblättern bebildert, meist in farbiger Wiedergabe. Zu wünschen bleibt lediglich ein Faksimile wenigstens einer Seite des autografen Tagebuchs. Da sich Freiherr von Kospoth längere Zeit vor allem in Venedig und vorher in München sowie kurzfristig in verschiedenen Orten Schwabens aufhält, ist die Drucklegung von schwäbischer Seite unterstützt worden; so erscheint diese Publikation zugleich als 26. Band der oben genannten Reihe.

Dieses wissenschaftlich exquisit ausgestattete Buch erfreut nicht nur den Fachwissenschaftler und Musiksachverständigen, sondern auch den allgemein Interessierten und selbst

Freunde der Ortsgeschichte; es bereichert den Bestand der im 18. Jahrhundert aufkommen- den gedruckten musikalischen Reiseberichte, ja geht mit seiner zusätzlichen gediegenen Ausstattung sogar darüber hinaus.

(November 2006)

Hubert Unverricht

STEPHAN AUFENANGER: *Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper. Tutzing: Hans Schneider 2005. 538 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)*

Die mittlerweile selbstverständliche Erkenntnis, dass die Epoche der Französischen Revolution nicht nur durch Zäsuren und Umbrüche, sondern in wesentlichen Bereichen auch durch Kontinuitäten geprägt war, trifft auf die Musikentwicklung nicht minder zu als auf Politik und Gesellschaft. Dank einer intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung hat die französische Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts in den vergangenen Jahrzehnten eine Neubewertung erfahren. Grundlegende Gesamtdarstellungen (z. B. Rushton 1970, Schneider 2000), Untersuchungen zu Komponisten wie Grétry (Charlton 1986) oder Piccinni (Schmieder 1998) sowie zu Orchesterbehandlung (Charlton 1973), Librettistik (Pré 1980), Exotismus (Betz Wieser 1990), Ouvertüren (Taiéb 1995), Ensembles (Calella 2000), Theaterpolitik (Wild 1983, Hillmer 2000) oder italienischen Einflüssen (Fabiano 1998, Di Profio 2003) ermöglichen inzwischen ein sehr differenziertes Bild einer lange vernachlässigten Epoche der französischen Musikgeschichte. Die genannten und weitere einschlägige Arbeiten liegen freilich außerhalb des Horizonts der vorliegenden Frankfurter Dissertation, deren Verfasser sich neben eigenen analytischen Untersuchungen vor allem darauf konzentriert, umfangreiche Quellenbestände (vornehmlich aus dem *Mercur de France* sowie den älteren Standardwerken von Constant Pierre und Arthur Pougin) zu kommentieren, gestützt auf die Grundlagenforschungen zur Revolutionsmusik u. a. von Bartlet, Biget, Coy, Noiray und Schneider.

Verdienstvoll ist ein solcher deutschsprachiger Überblick über das Musikleben im revolutionären Frankreich und die Entwicklung der Oper allemal. Das gilt besonders für das (bei

weitem umfangreichste) sechste Kapitel, in dem das Theaterleben chronologisch in den einzelnen Revolutionsjahren anhand von Presseberichten und Beiträgen des *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des Provinces* dokumentiert wird. Ebenso nützlich sind auch der Abriss über die Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens (S. 42–64) oder der konzise stoffgeschichtliche Überblick über die Veränderungen des Opernrepertoires (S. 148–179). Problematischer erscheinen dagegen generelle Aussagen, die häufig den historischen Kontext verzerren. Schon das einleitende Kapitel zur Musik im Frankreich der Aufklärung lässt mit waghalsigen Formulierungen aufhorchen, z. B.: „Seit dem Tod des Sonnenkönigs wird die musikalische Stilistik eben nicht mehr allein durch den Gusto des Monarchen geprägt“ (S. 11 f.); „[...] doch distanziert er [Grimm] sich von einigen italienischen Unsitten, wie unmotivierter Schnörkel, Koloraturen und Silbenwiederholungen“ (S. 19). Zur Geschichte der Opéra-comique wird der Kenntnisstand von Eugen Hirschberger (1903) bemüht. Fragwürdig ist die Behauptung, die „ernste, einem rigiden Regelkorsett unterworfenen Oper“ habe zur Zeit des Gluckisten- und Piccinnistenstreits „ihren Zenit längst überschritten“ und sei am Vorabend der Revolution „dem gänzlichen Verfall nahe“ gewesen (S. 24). Aufenangers durch eine Publikation Georg Kneplers (1959) belegte Beobachtung, dass „beispielsweise Méhuls als ernst zu bezeichnende Oper *Ariodant* (1798) statt der traditionellen Rezitative die für die ‚Opéra-Comique‘ charakteristischen Prosadialoge aufweist“ (S. 24 f.), wirft die Frage auf, was in diesem speziellen wie auch im weiteren Kontext der „Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper“, die ja das Thema des Buches bilden soll, wohl mit „traditionellen Rezitativen“ gemeint sein könnte. Die interessante These, dass im späten Ancien Régime „die Unterschicht [...] in Ausnahmefällen, in Form von Einzelgästen aus dem Arbeitermilieu“, am Pariser Opernleben partizipiert habe (S. 61, Fußnote 123), lässt sich kaum belegen.

Gelegentliche anachronistische Begriffsverwendungen wie „Belgien“ (S. 250) stören weniger als historische Rundumschläge. Dass ein Kapitel unter der Überschrift „Theater in einem totalitären System“ steht, obwohl die Terror-

herrschaft des Jahres 1794 mitnichten die Kriterien der geläufigen Totalitarismusbegriffe erfüllt, erscheint ebenso deplatziert wie der Hinweis (S. 33) „auf die Funktion der Musik im Dritten Reich oder im sozialistischen System der DDR, in dem in besonders menschenverachtender Art und Weise (Verherrlichung von Kampf und Krieg) das affektive Potenzial des Klanges genutzt worden ist“.

Im werkanalytischen Schlusskapitel überzeugt die Untersuchung mehr. Zwar schließt die deskriptive Analyse zweier Gelegenheitswerke (Grétrys *La Rosière républicaine* und Louis-Emmanuel Jadin's *Le Siège de Thionville*) keine wesentliche Forschungslücke, doch löst der Autor diese Aufgabe hinsichtlich der satztechnischen Belange souverän, auch wenn hieraus viel zu generelle Schlussfolgerungen gezogen werden. Vorbildlich ist die im Anhang wiedergegebene, zwischen vertonten und nicht vertonten Textteilen differenzierende Edition der Libretti von *La Rosière républicaine* und *Le Siège de Thionville*, üppig die fast hundert Seiten füllenden deutschen Übersetzungen der im Haupttext enthaltenen französischen Zitate.

Insgesamt vermag die Arbeit ungeachtet dieser Vorzüge in wissenschaftlicher Hinsicht nicht ganz einzulösen, was der anspruchsvolle Titel und die hochwertige Ausstattung des Buches erwarten lassen.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

SEBASTIAN URMONEIT: *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur „dichterischen Deutlichkeit“ der Harmonik von Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Sinzig: studio-Verlag 2005, 200 S. (Berliner Musik Studien. Band 28.)*

Die zentrale Bedeutung von Liebe und Tod für die *Tristan*-Handlung ist allgemein bekannt; insofern verwundert es ein wenig, wenn ein Autor 140 Jahre nach der Uraufführung des Werkes in der Titelgebung seiner Arbeit noch einmal ausdrücklich darauf Bezug nimmt. Konkret geht es Urmoneit darum, Text und Harmonik gleichermaßen darauf hin zu untersuchen, wie sich Liebe und Tod in ihnen widerspiegeln und schließlich zu einem großen ‚Gesamt-Ganzen‘ verbinden. Das Ergebnis ist ein philosophisch überfrachtetes, sprachlich überladenes und an der aktuellen Wagnerfor-