

Einweihung der Kathedrale von Florenz in seiner Motette *Nuper rosarum flores* feierlich präsentiert habe, dann dürften Kenner der Musik um 1400 Schwierigkeiten haben, allen weiteren daraus gezogenen Schlüssen Folge zu leisten. Seit Jahrzehnten sind in der Forschung Untersuchungen zu verschiedenen Arten der Drei- und Vierstimmigkeit im 14. und 15. Jahrhundert bekannt (ich denke an die Arbeiten von Ernst Apfel, Kevin N. Moll, Margaret Bent und Elizabeth Leach), in denen es auch ganz unterschiedliche Arten von Quintparallelen gab, die schon damals unterschiedlich rationalisiert wurden (so z. B. im ‚mehrfach zweistimmigen‘ Satz, in dem Parallelen zwischen Cantus und Tenor nur ‚resultieren‘). Hier kippt bei Saxer die struktur- und diskursgeschichtliche Perspektive um in eine allzu simple Fokussierung auf einzelne Akteure und Ereignisse. Eine Diskursanalyse und Kulturgeschichte aber, die ein eminent satztechnisches Thema nicht auch auf Ebene der Graswurzel zuverlässig fassen kann, ist der Gefahr ausgesetzt, Luftwurzeln zu treiben und so am Ende auch den Halt des Großen und Ganzen zu schwächen. So weit kommt es bei Saxer nicht. Aber Folgestudien, für die die Stichworte nun vorliegen („Dissonanzdiskurse“, „Modalitätsdiskurse“, „Fugendiskurse“ etc.), sollten sich dieser Problematik bewusst sein. Die Autorin durfte das Erscheinen ihres Buches nicht mehr erleben. Ihr Projekt wird weitergehen.

(November 2022)

Felix Diergarten

TOBIAS C. WEISSMANN: *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom. München: Hirmer 2021. 331 S., Abb. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana. Band 50.)*

Noch bevor Kurprinz Karl Albrecht von Bayern am 3. April 1716 mit Rom das wichtigste Ziel seines *Giro d'Italia* erreichte, hatte

Kardinal Pietro Ottoboni schon die Pläne für ein großes Fest zu Ehren des Besuchers in der Schublade. Doch die politischen Vorzeichen der Italienreise ließen es nicht zu, vom Kardinalprotektor Frankreichs derart geehrt zu werden. Der Spanische Erbfolgekrieg hatte eben erst seinen letzten Friedensschluss erlebt und Bayern, das auf Seiten Frankreichs gegen Kaiser und Reich agiert hatte, war bestrebt, die Verbindung zu den Habsburgern wieder zu glätten. Ein Fest für den Kurprinzen auf der Bühne Roms, ausgerichtet von dem Kardinal, der im Auftrag des französischen Hofes beim Papst agierte, hätte derartige Bemühungen nicht nur unterlaufen, sondern den Wiener Hof brüskiert. Trotz wiederholter Klagen Ottobonis beim bayerischen Gesandten kam das Fest nicht zu Stande, zu problematisch erschien München eine solche Festaktion, wurde doch jeder (Fehl-)Schritt des Fürstensohns sofort nach Wien gemeldet. Wie weit die Vorbereitungen bereits vorangeschritten waren, belegt die für das Fest bereits komponierte Kantate *Chiuso è già Borea nevoso* (D-Mbs, Mus.ms.225), die dem Fürstensohn wohl als Ersatz für die unterlassene Festivität geschenkt wurde.

Warum derartige Festveranstaltungen auf römischem Terrain nicht nur politische Botschaften vermittelten, sondern als Veranstaltung ebenfalls zum Politikum gerieten, lässt sich nun auf Grundlage von Tobias C. Weißmanns Band in idealer Weise nachvollziehen. Die 2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin angenommene Dissertationsschrift untersucht die Festkultur europäischer Mächte innerhalb der Mauern der Ewigen Stadt im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Der Autor analysiert dabei das Zusammenspiel visueller und auditiver Medien in einer „interdisziplinär-komparatistisch“ (S. 12) angelegten Studie, die in die neuere Kulturgeschichte eingebettet ist und Intentionen der politischen Akteure (in Rom tätige Botschafter, Gesandte und Kardinalprotektoren), Mittel und Wirkung beim Pu-

blikum (geladene Gäste, Öffentlichkeit) offenlegt.

Das erste Kapitel „Das barocke Rom“ steckt luzide die Koordinaten zum Verständnis ab, warum gerade die Ewige Stadt zur europaweit mit Argusaugen beobachteten Bühne der diplomatischen Vertreter aufstieg: Mitunter trug die im 17. Jahrhundert immer merklichere realpolitische Schwäche des Papstes dazu bei und ließ symbolisches Handeln zum wichtigen politischen Instrument werden, das das „hochkompetitive Sozialklima“ (S. 21) in Rom befeuerte. Festanlässe boten sich den politischen Vertretern katholischer Häuser reichlich: Nicht nur das „Standardrepertoire“ (Namens- wie Geburtstage der Regent:innen, Festtage der „National“-Heiligen), auch Taufen, Hochzeiten, Siege, Einzüge von Diplomaten oder die Ankunft von hochrangigen Gästen wollten festlich begangen und politisch kodiert werden. Römische Adelsfamilien und in Rom ansässige kirchliche Würdenträger waren in die Festlichkeiten unmittelbar einbezogen. Als ein Teil des Zielpublikums wurde ihre An- bzw. Abwesenheit genauestens registriert; sie bezogen aber auch ihrerseits mit Festen dezidiert politische Stellung oder solidarisierten sich öffentlich mittels Symbolik mit den Veranstaltungen der Diplomaten. Licht und Heraldik dienten ihnen dabei als ein Mittel, die zur städtischen Verwandlung – dem zentralen Begriff der Arbeit zur Festkultur – beitrugen.

Noch weit publikumswirksamer waren die opulenten Apparate der Festivitäten. Mit zahlreichen Abbildungen gelingt es dem Autor anschaulich darzulegen, wie die ephemere optische Transformation im städtischen Raum gelang: In Rom hatte sich im Laufe der Frühen Neuzeit eine hochspezialisierte Festindustrie herausgebildet, die die Kompetenz wichtiger Künstler wie diejenige Gian Lorenzo Berninis an sich zu binden wusste. Die großen Festarchitekturen, die neben Plätzen auch Teile der römischen Hügel (wie etwa den Pincio beim Fest zur Ge-

burt des Dauphin Louis 1662) einnehmen konnten, wurden mit akustischen Manifestationen (u. a. Pauken, Trompeten, Glocken, Feuerwerk) verbunden. Die Architekturen sollten nicht nur optisch, sondern auch klanglich überraschen, ebenso Neugier hervorrufen und dergestalt Aufmerksamkeit generieren, da sich die akustischen Phänomene von der üblichen Soundscape der Stadt abhoben und weithin hörbar waren.

Mit Kapitel III „Augen und Ohren“ wendet sich Weißmann der musikalischen Seite der Festapparate zu. Als Gattung entwickelte sich im Seicento die Serenata zur idealtypischen Festmusik. Meist als Huldigungsmusik ausgelegt, wurde die Festarchitektur, die schon beim Anblick eine politisch konnotierte Aussage bot, zum „Bühnenapparat“. Die Musik vermochte die Botschaft zu unterstreichen oder weitere einzubinden. Zentral für den Effekt des musikalischen Ereignisses – und das hebt die Arbeit mit Bezug auf Athanasius Kirchers Vorstellung vom idealen Aufführungsort der *musica pathetica* hervor – war hierbei, dass sich nicht nur die Sänger:innen, sondern mit ihnen das gesamte Instrumentalensemble optisch in das Gebotene einzupassen hatten. War die Einheit von Bildhaftem und Musikalischem nicht gegeben (traten etwa die Sänger:innen in ihrer persönlichen Kleidung auf), rief dies unweigerlich Kritik hervor, die das Image des politischen Akteurs und des Regenten, den er vertrat, schädigen konnte. Um Applaus zu erringen, so führt Weißmann es im Kapitel „Festkultur als Kommunikationsraum“ aus, galt es, das Publikum bei der Veranstaltung mit Qualität und Novität des Festapparats und der dargebotenen Musik sowie deren Quantität zu überzeugen. Letztere konnte zum einen eine beeindruckende Anzahl an Musizierenden bedeuten, ebenso die Dauer des kostenintensiven Feuerwerks, das in der Regel die festliche Veranstaltung beschloss. Als politisches Kommunikationsmittel über die Grenzen Roms hinaus dienten (in Teilen aufwendig illustrierte) Festbe-

richte, die im Verbund mit Libretti und Druckgraphiken wiederum zu den zentralen Quellen der Arbeit zählen. Bevor ein Appendix zehn bis dato unveröffentlichte Dokumente präsentiert und ein Verzeichnis- (Libretti, Literatur) wie Registerapparat (Personen und Orte) folgt, betont das Fazit, dass besonders die Zeit des Spanischen Erbfolgekriegs Feste auf dem Boden Roms als europaweit wahrgenommenes politisches Kommunikationsmittel nutzte.

Die ausgezeichnet formulierte Arbeit überzeugt durch ihre in der Einleitung gut argumentierten Analysekategorien; ihrem Anspruch, sich an aktuellen kulturwissenschaftlichen Entwicklungen zu orientieren, die in letzter Zeit insbesondere die Sound Studies stark machen, wird sie vollkommen gerecht. Immer vor Augen, interdisziplinär nachvollziehbar zu sein (was sehr gut gelingt), verstrickt sich der Autor nicht in detaillierte Bild- oder Musikanalysen, sondern zeigt mit präzisen Bewertungen, wie politische Botschaften mittels Festapparaten einem Zielpublikum nahegebracht wurden. Ein chronologisches Verzeichnis der Festivitäten (mit einer Übersicht der erhaltenen Quellen) hätte anknüpfende Forschungen erleichtert; dennoch liefern die verankerten Fallbeispiele eine gute Basis für weitere Fragestellungen. Einige benennt Weißmann im Fazit explizit, wenn er bspw. auf „nationale“ Idiome musikalischer Natur eingeht wie die Integration spanischer Tänze in Serenaten. Derartige wurde im klar an Rom orientierten musikalischen Referenzsystem von den Zeitgenoss:innen mit Sicherheit registriert und regt dazu an, sich mit den (meist weltweit verstreuten) Musikalien dieses Themenfelds intensiver auseinanderzusetzen.

(November 2022)

Andrea Zedler

*MAGNUS TESSING SCHNEIDER: The Original of Mozart's Don Giovanni. London: Routledge 2022. 260 S., Abb. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera.)*

Bekanntlich spricht bei einer Buch-Titelwahl nicht nur die Autor:innen-Stimme, sondern in jedem Fall zumindest zusätzlich noch der Verlag mit. Der Markt an Publikationen zu Mozart-Opern allgemein und *Don Giovanni*-Abhandlungen im Speziellen ist dicht besiedelt, wodurch eine Strategie notwendig erscheint, um einzelne Veröffentlichungen ins Scheinwerferlicht zu rücken. Im Band „The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni“ des dänisch-schwedischen Theaterwissenschaftlers Magnus Tessing Schneider geht es zwar auch um die erste Produktion der Oper *Don Giovanni* 1787 in Prag, mindestens ebenso ausführlich werden allerdings die deutschen Übersetzungstraditionen des Werkes im 19. Jahrhundert und die laut Schneider daraus folgenden Konsequenzen für die Aufführungspraxis bis in die heutige Zeit analysiert. Fragestellung und Anliegen macht der Autor gleich zu Beginn des Vorworts deutlich: „Is the title character of Mozart's opera *Don Giovanni* (1787) a charming, non-violent seducer, or is he a ruthless, arrogant rapist and murderer? [...] In fact, there is ample evidence that *Don Giovanni* was *not* portrayed as arrogant and violent on stage originally, [...]: how did the violent, or demonic, image of *Don Giovanni* then come to dominate?“ (S. x). Die Darstellung des ersten *Don Giovanni*, verkörpert durch den italienischen Sänger Luigi Bassi (1766–1825), soll demnach einer bis in die heutige Zeit reichenden und Schneider zufolge missverstandenen Darstellungstradition gegenübergestellt werden (S. 1). Bei der diesbezüglichen Analyse verbindet der Autor die Perspektive eines Theaterwissenschaftlers, der über eine Expertise in der historisch informierten Aufführungspraxis verfügt, mit der eines Kritikers. Diesen originellen Blickwinkel entwickelte