

musik | kultur | theorie

Festschrift für Marie-Agnes Dittrich

Herausgegeben von
Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger, Nikolaus Urbanek

HOLLITZER



musik | kultur | theorie
Festschrift für Marie-Agnes Dittrich

musik | kultur | theorie
Festschrift für Marie-Agnes Dittrich

Herausgegeben von
Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger, Nikolaus Urbanek

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Instituts für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung an der mdw



Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger, Nikolaus Urbanek (Hg.):
musik | kultur | theorie – Festschrift für Marie-Agnes Dittrich
Wien, HOLLITZER Verlag, 2019

Layout, Satz und Umschlag: Nikola Stevanović
Redaktion: Haruki Noda und Sophie Zehetmayer

Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten
© Hollitzer Verlag, Wien 2019
www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-611-0

Inhalt

musik

Markus **Grassl**

Du sollst Dir kein (vorschnelles) Bild machen

Zu einigen Problemen der Jacquet de La Guerre-Biographik 13

Annette **Kreutziger-Herr**

Die *Goldbergvariationen* von Johann Sebastian Bach 43

Hartmut **Krones**

Symbolsphären in Joseph Haydns Liedern 47

Reinhard **Kapp**

Über Mozarts Kompositionsart

KV 330/300h – eine Überinterpretation 69

Dorothea **Redepenning**

Was hat Franz Liszt Franz Schubert zu verdanken?

Oder Liszts Hommage an Schubert 103

Patrick **Boenke**

Werkkritik und poetische Idee

Franz Liszts Schubert-Bearbeitungen 119

Susanne **Fontaine**

Im hohen Ton. Kontrapunkt in Symphonien von

Ernst Krenek, Paul Hindemith und Karl Amadeus Hartmann 137

Christian **Glanz**

Wie man herumkommt. Ein Stück aus dem Institutsarchiv 159

Lukas **Haselböck**

Klang und Sinn in Kaija Saariahos *L'amour de loin* 171

theorie

- Martin **Eybl**
Musiktheorie im 21. Jahrhundert: ein Positionspapier 191
- Angelika **Silberbauer**
Von Pathos und Dichotomien. Versteckte Werte
in musiktheoretischen Schriften zu Chopins Ballade op. 38 197
- Juri **Giannini**
Notizen über die Begriffe ‚fest‘ und ‚locker gefügt‘
in der Formenlehre von Erwin Ratz 211
- Annegret **Huber**
Differenz zu Ende denken. Musikstrukturanalytische
Wissenspraxen aus poststrukturalistischer Perspektive 227
- Gottfried **Scholz**
Proportion und Symmetrie 257
- Andreas **Holzer**
Genderdiskurse und ihre Relevanz für die Neue Musik 271

kultur

- Ursula **Hemetek**
Romane gila (Romalieder) als Selbstbilder und historische Narrative 291
- Akiko **Yamada** und Cornelia **Szabó-Knotik**
Zwischenwelt/ Nachwelt: Der Fall Eta Harich-Schneider 311
- Julia **Heimerdinger**
Franz Schuberts *Erlkönig* als Filmmusik 339
- Margareta **Saary**
Zur Dekonstruktion der Vita Schuberts als Geschäftsmodell im Film 351

Anita Mayer-Hirzberger „Aus der Welt der Töne“ – Was Ernst Pasqué jungen Damen über Musik zu erzählen hat	377
Manfred Permoser Lieben Sie, Brahms? Johannes Brahms und Clara Schumann – Anmerkungen zu einer Paar-Beziehung im Spiegel ihrer Korrespondenz	397
Melanie Unsel Sich beim deutschen Mann im Schlafrock wie zu Hause fühlen ... Wagner, Nationalismus, Antisemitismus und Geschlechterdebatten bei Heinrich Pudor und Heinrich Mann	413
Dörte Schmidt „Behold how fair the Princess Salomé looks tonight!“ / „How lovely is the Princess Salomé on this night!“ Maria Pelikan und ihre Strauss-Übersetzungen in den USA	429
Wolfgang-Andreas Schultz Die Glasperlenspiele der Neuen Musik – über die Aktualität von Hesses Utopie	447
Nikolaus Urbanek Zwischen Rihanna, Rossini & Co. Zu einigen Bedingungen musikalischer Historik in unserer spätmodernen Gegenwart	455

Schriftenverzeichnis Marie-Agnes Dittrich	485

Vorwort

„Wenn der Teufel behauptet, Theorie und Leben seien Gegensätze und durchdachte Begriffe durch leere Worte zu ersetzen, will er dem Studenten das Begreifen und den Zweifel verleiden.“ Mit dieser erfrischenden und standortklärenden Bezugnahme auf Goethes *Faust* leitet Marie-Agnes Dittrich ihren *Grundwortschatz Musik* ein. Ihr Hinweis auf das nicht selten unbeachtet oder unverstanden bleibende Faktum, dass es Mephisto ist, der dafür plädiert, sich von einer „grauen Theorie“ abzuwenden, ist mehr als eine schöne rhetorische Figur: In exemplarischer Deutlichkeit zeigt Dittrich, wie dringend eine sinnerfassende Lektüre kanonischer Texte nach wie vor geboten ist – vielleicht heute mehr denn je.

Nicht nur mit ihrem *Grundwortschatz Musik* wendet sich Marie-Agnes Dittrich dezidiert an eine breite Öffentlichkeit. Der beständig unternommene Versuch, Wissen und Kontexte, die „heute nicht mehr vorausgesetzt werden“ können, nach umsichtiger und kritischer Befragung verständlich zu machen, ist als Bezugspunkt ihrer reichhaltigen Publikationstätigkeit stets präsent. Es versteht sich von selbst, dass dieses Bemühen um Vermittlung einen Aufenthalt in akademischen Elfenbeintürmen und selbstreferenziellen Echokammern ausschließt. Marie-Agnes Dittrich hat ihre wissenschaftliche Arbeit immer im Licht der Öffentlichkeit praktiziert, mehr noch: diese Öffentlichkeit aktiv gesucht und die Auseinandersetzung mit Kritik und Diskussion angestrebt.

Wie umfassend der scheinbar graue Begriff „Musiktheorie“ und der nur scheinbar klar und fest umrissene Begriff „Musikanalyse“ sich darstellen, wenn sie von einem wissenden und kritischen Geist befragt werden, erweist sich in einer Vielzahl der Publikationen Dittrichs. Auf der Basis eines souverän gehandhabten wissenschaftlichen Handwerkzeugs werden hier Expeditionen in keineswegs sich aufdrängende thematische Felder unternommen, die sich jedoch für Verständnis und Diskussion der abgehandelten Inhalte als nicht nur förderlich, sondern meist als unverzichtbar erweisen. Die kritische Rezeption und aufmerksame Reflexion von und der konstruktive Beitrag zu neuen wissenschaftlichen Zugängen war und ist Marie-Agnes Dittrich ein durchgehendes Anliegen. Hierbei widersteht sie immer der bequemen Versuchung eindimensionaler Erklärung und modisch kostümierter Anwendung vermeintlich aktueller Methoden und Konzepte, die in ihrer wie auch immer elaborierten Fragestellung eine flotte Antwort nur allzu oft zirkelschlüssig bereits in sich tragen.

Die in der vorliegenden Festschrift versammelten Beiträge stammen von Kolleginnen und Kollegen, von Weggefährtinnen und Weggefährten, von Freundinnen und Freunden und spiegeln das beeindruckend breite Spektrum wider, das die musikwissenschaftliche Arbeit der Widmungsträgerin kennzeichnet. Musikanalyse im engsten und weitesten Sinn kommt daher ebenso zur Sprache wie kritisches

Reflektieren über Interpretations- und Deutungsgeschichte(n) von musikalischen und musikbezogenen Texten. Grundlegende Positionsbestimmungen finden sich neben Mikrostudien zu ephemeren Dokumenten. Angesichts der von der Jubilarin auch in diesem Bereich schon sehr früh nachdrücklich formulierten Einsichten und Stellungnahmen spielen Auseinandersetzungen mit genderspezifischen und allgemein politischen Fragestellungen eine besondere Rolle.

Marie-Agnes Dittrich ist seit ihrer Berufung an die nunmehrige Universität für Musik und darstellende Kunst Wien eine leidenschaftliche, engagierte und gesuchte Hochschullehrerin. Ihren aus vielen verschiedenen Ländern stammenden Studierenden der Fächer Komposition, Musiktheorie, Tontechnik und Dirigieren kam und kommt eine Aufmerksamkeit und Betreuung in einer Qualität und Intensität zu, die im heutigen universitären Alltag kaum noch zu finden sein dürfte. Wie in ihren wissenschaftlichen Publikationen, wird auch in der pädagogischen Praxis nichts überflogen, nichts modisch flachgedeutet, sondern geduldig und genau in die Tiefe des Materials geblickt, mit dem Ziel, Verständnis und ja: Erkenntnis zu gewinnen.

Dass bei all dieser Intensität von Forschung und Lehre noch Zeit und Raum blieb für stets sympathische Ironie sich selbst und der Welt gegenüber, gehört zu den hervorsteckendsten Eigenschaften der Jubilarin. Auch dieser Aspekt wird daher in einigen Texten durchaus nicht zufällig zu erkennen sein – ihre durchaus skeptische Haltung zur ritualisierten Literaturgattung „Festschrift“ inklusive.

Besonderer Dank für das Zustandekommen der vorliegenden Festschrift sei den Autorinnen und Autoren der Beiträge gesagt, Haruki Noda und Sophie Zehetmayer für ihre Hilfe bei der Redaktion sowie Johanna Stacher für die Erstellung des Verzeichnisses der Schriften der Jubilarin. Dank schulden wir ferner Michael Hüttler, Sigrun Müller und dem Team des Verlags Hollitzer für die hervorragende Zusammenarbeit.

Im Namen aller Autorinnen und Autoren gratulieren wir Marie-Agnes Dittrich auf das Herzlichste.

Anita Mayer-Hirzberger, Christian Glanz und Nikolaus Urbanek

musik

Du sollst Dir kein (vorschnelles) Bild machen

Zu einigen Problemen der Jacquet de La Guerre-Biographik

MARKUS GRASSL

Während der letzten rund 30 Jahre ist die französische Komponistin und Cembalistin Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1665–1729) zunehmend in den Fokus nicht nur der musikwissenschaftlichen Forschung, sondern auch einer breiteren musikinteressierten Öffentlichkeit gerückt. In der Zwischenzeit zählt sie zu den bekanntesten, um nicht zu sagen berühmtesten Musikerinnen der Frühen Neuzeit, ja der gesamten europäischen Musikgeschichte überhaupt. Damit verbunden ist, dass Elisabeth Jacquet – pointiert gesagt – alles widerfahren ist, was üblicherweise großen Komponisten widerfährt. So existiert neben Einzel- und Faksimileausgaben zahlreicher Werke¹ seit einigen Jahren eine historisch-kritische Gesamtausgabe,² liegt eine mittlerweile ausgedehnte und ständig wachsende Sekundärliteratur³ vor und sind von fast allen Kompositionen Jacquets (zum Teil mehrere) Einspielungen greifbar. Zu den Folgen dieses steigenden Interesses zählen nicht nur eine immer größere Bekanntheit und eine immer intensivere und differenziertere praktische und wissenschaftliche Auseinandersetzung. Vielmehr geht damit auch einher, dass sich ein bestimmtes Jacquet-Bild ausgebildet, d.h. ein Komplex von einigen fest gefügten Vorstellungen formiert hat, man könnte auch sagen: von primären Assoziationen, die der Name Elisabeth Jacquet auslöst.

Eine dominierende Komponente dieses Jacquet-Bilds ist zweifellos die Assoziation mit Ludwig XIV., dessen Familie und Hof. Schon der Untertitel – genauer: die Veränderung des Untertitels – in den für die neuere Jacquet-Forschung grundlegenden monographischen Arbeiten von Catherine Cessac ist bezeichnend: Lautete dieser in der unveröffentlichten Dissertation Cessacs noch neutral „Claviciniste et compositeur“⁴, so heißt er in der publizierten, kürzeren und an ein breiteres Publikum adressierten Fassung des Buchs „Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV“⁵. Seither kam eine Reihe von Studien, Aufsätzen, CD-Aufnahmen und sogar Theaterprojekten hinzu, die diesen Konnex forciert und

1 Eine Zusammenstellung der Editionen ist zu finden in Cyr, „Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: a biographical essay“, S. 18f.

2 Jacquet de La Guerre, *The Collected Works*.

3 Verzeichnet in: Grassl, *Bibliographisches Verzeichnis*, S. 74f.

4 Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1993).

5 Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1995).

zur Wahrnehmung von Jacquet als ‚Musikerin Ludwigs XIV.‘ beigetragen haben.⁶ Aber selbst abseits suggestiver, zum Teil wohl auch Marketing-bedingter Zuspitzungen: Jede noch so nüchterne und ‚objektive‘ Nacherzählung der bekannten Fakten zur Biographie Elisabeth Jacquets wird unweigerlich den Eindruck hinterlassen, dass der „roi soleil“ eine Schlüsselrolle in der exzeptionellen Karriere dieser Musikerin gespielt hat.

Ich rekapituliere nur das Wesentliche (respektive das, was als das Wesentliche gilt):⁷ 1665 in eine Musikerfamilie geboren, wurde die offenbar hoch talentierte Elisabeth Jacquet bereits als Fünfjährige dem König präsentiert. Ihrer eigenen Aussage nach habe dieser daraufhin angeordnet, sie im Cembalospiel weiterzubilden.⁸ Konkret deutet auf das Interesse Ludwigs XIV. und dessen Patronage der Umstand hin, dass es zu weiteren Auftritten bzw. Aufführungen von Kompositionen Jacquets am Hof kam. Vor allem aber verbrachte Jacquet um 1680 drei bis vier Jahre in der Entourage von Madame de Montespan, der damaligen Maitresse des Königs. Zwar zog spätestens die 1684 erfolgte Heirat mit dem aus einer Organistendynastie stammenden Marin de La Guerre die Notwendigkeit nach sich, den Hof zu verlassen und nach Paris zu übersiedeln. Allerdings riss damit die Beziehung zum Königshaus anscheinend nicht vollständig ab. So entstanden noch bis Anfang der 1690er Jahre zumindest zwei musikdramatische Werke für den Hof, nämlich eine vom König in Auftrag gegebene und mehrmals, u.a. vor der Dauphine, aufgeführte (nicht erhaltene) *Pastorale* sowie das Ballett *Jeux à l'honneur de la Victoire*. Aber auch die 1687 gestartete und seit 1707 besonders intensive Publikationstätigkeit der Komponistin steht insofern mit Ludwig XIV. in Zusammenhang, als dieser der Widmungsträger fast aller ihrer Veröffentlichungen ist,⁹

6 Vgl. z.B. Roster, *Grenzen und Chancen einer Musikerin im Zeitalter des Sonnenkönigs*; Reischert, „Sonnenkönigin der Barockmusik: Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre“; CD *Le clavecin du Roi Soleil* (Saphir Productions 2011; Jean-Bapiste Brosse, Cembalo); CD-Set *Splendeurs de Versailles* (Alpha Classics / Outhere Music France 2016); CD-Set *Protégé of the Sun King: Music by Jacquet de La Guerre* (Centaur 2005); Projekt des Düsseldorfer Theaters Kontra-Punkt „Nur ein Spielzeug des Sonnenkönigs ...? Komponistinnen am Hofe des Sonnenkönigs Ludwig XIV.“ (<http://www.kontra-punkt.de/production/nur-ein-spielzeug-des-sonnenkoenigs> [5.1.2019]). Explizit von Jacquet als der „berühmte[n] Clavicinistin des Königs“ sprach bereits Raugel, Art. „Daquin, Louis-Claude“, Sp. 1.

7 Siehe auch den tabellarischen Überblick zu Jacquets Biographie im Anhang. Ausführliche(re) Überblicke zu Leben und Werk bieten neben der Monographie von Cessac in der Zwischenzeit mehrere Beiträge: Bates, „Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre“; Cessac, „Élisabeth Jacquet de La Guerre ou l'art de jouer et de composer“; Hopkins Porter, *Five Lives in Music*, Kap. „Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: Versailles and Paris in the Twilight of the Ancien Régime“, S. 39–77. Die an sich höchst verdienstvolle, weil überhaupt erste Monographie zu Jacquet von Borroff, *An Introduction*, ist mittlerweile infolge einer Reihe von Quellenfunden überholt.

8 Im Widmungsvorwort zu *Les Pièces de Claveſin [...] Premier Livre*, Paris [1687]; siehe den Abdruck im Anhang.

9 Die einzige Ausnahme ist das dritte Kantatenbuch von 1715, das Maximilian II. Emanuel von Bayern dediziert ist.

beginnend mit den *Pièces de Claveßin* aus 1687, den *Jeux à l'honneur de la Victoire* von 1691 oder 92 und der 1694 an der Académie royale de musique in Paris produzierten Tragédie en musique *Céphale et Procris*. Zudem wissen wir, dass die beiden 1707 herausgebrachten Sammlungen, ein zweites Cembalobuch und eine Sammlung von Violinsonaten, Ludwig XIV. von der Autorin persönlich in Marly überreicht wurden und die Sonaten dort kurz darauf zum „petit couvert“ des Monarchen erklangen. Schließlich existieren auch noch aus späterer Zeit Indizien für Kontakte zur königlichen Familie. So erschienen vier *Airs* von Jacquet im Rahmen der *Amusemens de Monseigneur le duc de Bretagne*, einer Sammlung von Texten, die René Trépagne de Ménerville, ein Cousin von Jacquets Ehemann, zu Ehren des Duc de Bretagne, des Urenkels Ludwigs XIV. und damaligen Dauphins, 1712 vorlegte. Einem Hinweis Trépagnes in diesem Buch ist zu entnehmen, dass zwei der *Airs* bereits im Januar 1711 zum Diner des Prinzen vorgetragen worden waren. Und nicht zuletzt wurde 1721 zur Genesung des damals elfjährigen Ludwig XV. (der 1715 dem Sonnenkönig auf den Thron nachgefolgt war) ein *Te Deum* von Jacquet in der Kapelle des Louvre zur Aufführung gebracht.

Auf den ersten Blick erscheint eine solche Schilderung unanfechtbar, weil wie gesagt ‚objektiv‘ zu sein. Dies ist sie jedoch nur im Zeichen einer konventionellen Biographik, d.h. eines biographischen Schreibens, das darauf beruht, in positivistischer Weise die Fakten, die sich dem erhaltenen Quellenmaterial entnehmen lassen, wiederzugeben, narrativ zu verknüpfen und allenfalls in den weiteren musik-, kultur- oder sozialhistorischen Kontext einzubetten. Wie jedoch die ausgedehnte Diskussion zeigt, die seit ca. 25 Jahren zu Theorie und Methodik der Biographie geführt wird,¹⁰ erzeugt dieser Modus lebensgeschichtlicher Darstellung – dem auch die bisherige Jacquet-Literatur (fast) ausnahmslos verpflichtet ist – lediglich eine Scheinobjektivität. Denn dabei wird ausgeblendet, dass biographische Dokumente keine neutralen Zeugen oder direkte Abdrücke einer Wahrheit sind, die einen Zugang zur ‚wirklichen Person‘ eröffnen. Hingegen ist in Rechnung zu stellen, dass (biographische) Quellen ihren Gegenstand notwendigerweise in einer bestimmten Perspektive anvisieren und dementsprechend ‚modellieren‘, das biographierte Subjekt also stets nur im Lichte von einzelnen Wahrnehmungen, Deutungen oder Spiegelungen, mithin immer schon als konstruiertes zu haben ist. Zu den Aufgaben einer kritischen Biographie zählt folglich, zuallererst Herkunft,

10 Vgl. von der ausgedehnten Literatur nur folgende Publikationen: Klein (Hg.), *Grundlagen der Biographik*; Bödeker (Hg.), *Biographie schreiben*; Völter u.a. (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*; Fetz/Schweiger (Hg.), *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*; Klein (Hg.), *Handbuch Biographie*; Etzemüller, *Biographien*. Die Diskussion hat mittlerweile auch die Musikwissenschaft erreicht, wo sie besondere Resonanz auf dem methodisch relativ alerten Gebiet der Gender- und Frauenmusikgeschichte fand. Vgl. insb. Pekacz (Hg.), *Musical Biography*; Pekacz, „Memory, History and Meaning“; Borchard, „Mit Schere und Klebstoff“; Unsel, „(Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung“; Unsel, *Biographie und Musikgeschichte*, insb. S. 436–443.

Charakter, Blickwinkel und Kontext der Dokumente zu reflektieren und explizit zu machen. Dabei handelt es sich um etwas qualitativ anderes als die herkömmliche Quellenkritik, die eine Einschätzung von Verlässlichkeit und Informationswert der Aussagen beabsichtigt, um zu den ‚harten‘ ereignisgeschichtlichen Fakten als dem vermeintlich eigentlichen Stoff der Darstellung vordringen zu können.¹¹ Vielmehr geht es um die Analyse der Dokumente als zeitbedingte Interpretationen und Konstruktionen, um den Aufweis ihrer Perspektivität – und dies schließt nicht zuletzt ein: ihrer Lückenhaftigkeit, und zwar nicht etwa als bloßes Mittel, sondern als zentralen Inhalt der biographischen Beschreibung. Pointiert formuliert: Zu zeigen ist, was warum auf welche Weise über die biographierte Person gesagt (bzw. nicht gesagt) wurde oder werden konnte. Mit anderen Worten: Lebensgeschichtliche Dokumente sind als Teil eines Diskurses zu begreifen und zu thematisieren;¹² andernfalls läuft man Gefahr, diesen Diskurs lediglich unkritisch zu reduplizieren.

Der Erstling und der König: Die Dedikation

Als Beispiel für die Anwendung dieses Ansatzes auf die Biographie Jacquets bietet sich das Widmungsschreiben in den *Pièces de Claveßin* von 1687 gleich aus mehreren Gründen an: Zum ersten nimmt die Veröffentlichung als das Opus primum der Komponistin eine besondere Stellung in ihrer Karriere ein. Dann erlauben respektive erfordern gerade sogenannte Ego-Dokumente (in denen die biographierte Person als Verfasserin aufscheint), der Frage nach der bewussten oder unbewussten Selbstdarstellung und Inszenierung der Autorin in Relation zur jeweiligen kommunikativen Situation nachzugehen. Drittens repräsentieren Dedikationen bekanntlich eine formal und inhaltlich stark normierte Textgattung, sind also in besonders hohem Maß diskursabhängig.

Wie Gérard Genette herausgestrichen hat, ist die Widmung einer Publikation ein „öffentlicher Akt“, mit dem der Autor/die Autorin „eine (wie auch immer geartete) Beziehung“ zur Person des Widmungsempfängers „zur Schau stellt“.¹³

11 Diese Art von Quellenkritik wurde auch in der Jacquet-Literatur allenthalben praktiziert; vgl. z.B. nur die Klärung der lange Zeit umstrittenen, weil in den Quellen widersprüchlich beantworteten Frage nach dem Alter Jacquets bei ihrem ersten Auftritt an Hof. Siehe dazu über die in Anm. 7 genannte Literatur hinaus: Cessac, „Les *Pièces de Claveßin* de 1687“, S. 353; Cyr, „Elisabeth Jacquet de La Guerre: myth or marvel?“, S. 80f.

12 Vgl. Landwehr, *Geschichte des Sagbaren*.

13 Genette, *Paratexte*, S. 131f. Zum Phänomen bzw. zur Textsorte der Widmung im Allgemeinen vgl. neben Genette die ebenfalls auf die Literatur bezogenen Arbeiten von Leiner, „Art. Dedikation“, und ders., *Der Widmungsbrief*. Eine systematische und umfassende Untersuchung zur Widmung in der Musik des frühneuzeitlichen Frankreichs fehlt. Vgl. aber die Fallstudie zu Antonia Bembo (mit einem Seitenblick auf die Dedikation von Jacquets *Céphale et Procris*) von Unseld, „Lesarten einer Widmung“.

Diese Einsicht mag evident, ja trivial erscheinen. Sie kann allerdings den Blick dafür schärfen, dass Jacquet allein schon durch ihre Dedikationen entscheidend zu ihrer zeitgenössischen (und in Verlängerung: heutigen) Wahrnehmung als ‚Musikerin des Königs‘ beitrug.

Dem Wesen der Dedikation wie der Konvention der Textsorte Dedikationsepistel entspricht, wenn Jacquet in ihrem Widmungsbrief näher auf ihr Verhältnis zu Ludwig XIV. eingeht.¹⁴ So ist die Rede von ihrem Erscheinen vor dem König seit frühem Kindesalter; es wird das von Anfang an bekundete Interesse des Monarchen an ihrem Talent betont, sein Einsatz für die weitere Ausbildung der Musikerin angedeutet und das königliche Wohlwollen als Hauptantrieb für Jacquets Anstrengungen akzentuiert, sich musikalisch weiterzuentwickeln; dann werden eine am Hof mehrfach produzierte „Pastorale“ und ein für die Hochzeitsfeier der Mlle de Nantes (einer Tochter Ludwigs XIV.) komponiertes, dann allerdings nicht aufgeführtes Stück zur Sprache gebracht, ehe die Autorin am Ende das allerhöchste Augenmerk auf drei neue, nicht näher benannte Werke zu lenken trachtet. Bemerkenswert ist daran zunächst die (relative) Ausführlichkeit und Konkretheit der Angaben. Deutlich wird dies nicht zuletzt im Vergleich mit den Widmungen in den späteren Publikationen Jacquets. Hier werden die königliche Förderung und das Wirken am bzw. für den Hof nur mehr ganz pauschal erwähnt, was u.a. zu einem deutlich geringeren Textumfang führt.¹⁵ Weiterhin ist unverkennbar, wie stark Jacquet sich selbst zum Vorschein bringt. Nicht nur nimmt sie Bezug auf ihren Status als komponierende Frau (wenn sie darauf hinweist, dass sich bislang noch „keine Person ihres Geschlechts“ an einer „Pastorale en Musique“ versucht habe). Vor allem positioniert sie sich – über ihre Eigenschaft und Qualität als Cembalistin hinaus – als hoch produktive, gerade auch auf dem Gebiet der Vokal- bzw. dramatischen Musik aktive Komponistin.

Albert Cohen hat für das Widmungsschreiben von 1687 nicht unzutreffend von „aggrandizement and self-promotion“ gesprochen.¹⁶ Mit Blick auf die Absicht, das Interesse des Königs für drei neue Kompositionen zu wecken und so deren Aufführung zu erreichen, könnte man im Sinne des gendertheoretisch zentralen Konzepts von „agency“ ergänzen, dass Jacquet hier gezielt ihren Handlungsraum ausnützt und zugleich zu erweitern versucht, und zwar vor dem Hin-

14 Siehe Text Nr. 1 im Anhang. Es ließe sich darüber spekulieren, ob die damals 22-jährige Jacquet das Schreiben tatsächlich alleine verfasst hat oder eine andere Person zumindest helfend ihre Hand im Spiel hatte. In erster Linie ließe sich dabei an René Trépagne de Ménerville denken, dessen Beteiligung an der Publikation ja insoweit feststeht, als darin zwei Gedichte aus seiner Feder enthalten sind (siehe dazu weiter unten). Allerdings ist die Frage zweitrangig. Die (auch für die Rezeption ausschlaggebende) Autorenfunktion wird allein von der Person Jacquets eingenommen.

15 Das Widmungsvorwort im Cembalobuch 1687 umfasst etwas mehr als 470 Wörter, in den Drucken beginnend mit *Céphale et Procris* nur mehr ca. 160.

16 Cohen, „Introduction“, S. xxviii.

tergrund des Umstands, dass ihr als Komponistin und Instrumentalistin eine offizielle Position bei Hof verwehrt war.¹⁷ Davon abgesehen lassen sich an dem Text aber noch andere weiterführende und grundsätzlichere Beobachtungen anstellen. So fällt auf, dass im Verhältnis zu den zahlreichen Bemerkungen Jacquets über die eigenen Leistungen und Erfolge¹⁸ der explizite, in hyperbolische Formeln gekleidete Lobpreis des Monarchen vergleichsweise wenig Raum einnimmt. Dazu kommt es erst gegen Ende des Texts, wenn vom „Regne glorieux“ und vom „plus grand Monarque de l’Univers“ die Rede ist, von dessen Gesundheit das Heil Europas abhängt.¹⁹ Nicht zuletzt dieser zurückhaltenden Verwendung enkomias-tischer Ausdrücke und Phrasen ist geschuldet, dass die Redeweise im Vergleich zu vielen zeitgenössischen Widmungen, die sich eines überschwänglichen, überladenen und in Schmeicheleien schwelgenden Stils befleißigen, insgesamt eher nüchtern ausfällt. Soweit eine historische Einordnung möglich ist, handelt es sich dabei allerdings nicht um einen individuellen Zug, sondern dürfte sich darin ein allgemeiner, während der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzender Trend niederschlagen.²⁰ Auf der anderen Seite ist aber nicht zu übersehen, dass Jacquet sehr wohl dem seit der Antike dominierenden Modell von Dedikation folgt: der Konzeption des Widmungsbriefs als Lobrede auf den Adressaten. So ist das ganze Schreiben von zwei ineinander verschränkten Motiven grundiert. Zum einen dem Motiv der Dankbarkeit und damit einem klassischen Topos der Gattung der Lobrede (und folglich auch des Widmungsschreibens). Zum zweiten wird kein

17 Zwar wurden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gelegentlich auch Frauen in die königliche Kammermusik aufgenommen, doch waren dies unter Ludwig XIV. ausschließlich Sängerinnen. Die erste mit einem Hofamt betraute Instrumentalistin war Marguerite-Antoinette Couperin, die 1736 die Nachfolge ihres Vaters François Couperin als Cembalistin der königlichen Kammer antrat. Siehe Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi*, S. 252–263.

18 Der in Widmungsbriefen so oft bemühte Bescheidenheitstopos spielt also keine Rolle, im Gegenteil: Jacquet nimmt auf die Anforderung, Bescheidenheit zu zeigen, Bezug, indem sie sich in gewisser Weise davon distanziert. Siehe die Stelle, an der es heißt: „[...] ich gebe zu (und denke, auf eine so ruhmvolle Aufnahme [des Stücks] stolz sein zu dürfen, ohne getadelt zu werden), alle diese Gunstbezeugungen waren unzweifelhaft Zeichen des unerhofften Erfolgs dieses meines frühen [Kompositions-]Versuchs.“

19 Der Passus bezieht sich höchstwahrscheinlich auf die so genannte „grande operation“, die berühmte Entfernung einer Analfistel, welche Ludwig im November 1686 über sich ergehen lassen musste (und glücklich überstand). Wie Cessac anhand der zwei erhaltenen, leicht differierenden Exemplare des Cembalobuchs von 1687 plausibel macht, hat die Gesundung des Königs die Autorin zu einer Neufassung des Widmungsbriefs (und zu einem neuen Druckabzug) veranlasst. In der ersten Fassung lautete der Text an dieser Stelle noch „Trop heureuse, si reconnüe parmy la foule des Plaisirs qui Vous attendent, SIRE, pour Vous delasser de vos importantes occupations“, statt danach „Trop heureuse! si, pour mesler mes chants aux cris d’allegresse qu’excite par tout, SIRE, le rétablissement de Vre. Santé, d’ou dépend le salut de l’Europe.“ Siehe Cessac, „Les *Pièces de Claveßin* de 1687“, S. 354, 359f.

20 Wie Leiner, *Der Widmungsbrief*, S. 125–130, für die Literatur gezeigt hat. Eine systematische Untersuchung für die Musik steht wie gesagt aus.

Zweifel daran gelassen, dass als Motivator und eigentliche Ursache hinter Jacquets Bemühen, Streben und Erfolg – so sehr sie dies zugleich als ihr Eigenes herausstreicht – der König steht. Dieser ist es, dem Jacquet letztlich ihre Laufbahn, ja vielmehr überhaupt ihre Existenz als Musikerin verdankt. Damit wird freilich ein weiterer Topos bemüht: die Vorstellung von Ludwig XIV. als universale „fons et origo“, als Urheber allen Glanzes, aller Größe, aller Errungenschaften etc. pp., die sein Reich und seine Herrschaft kennzeichnen. In der von Peter Burke so genannten „fabrication“ des Sonnenkönigs, also in dem Komplex von Strategien zur Schaffung eines öffentlichen Bilds des Monarchen,²¹ war diese Imagination geradezu allgegenwärtig, d.h. sie wurde auf alle ‚gesellschaftlichen Teilsysteme‘ projiziert, von der Politik (indem Ludwig als alleiniger Lenker der Staatsgeschäfte stilisiert wurde)²² über die Kriegsführung (indem die wirklichen oder prätendierten Triumphe der Militärmacht Frankreich selbstverständlich ausnahmslos auf den obersten Heerführer zurückgeführt wurden)²³ bis hin zur Kunst und Kultur (diesen Aspekt greift ja auch Jacquet auf, wenn sie von der „ruhmreichen Herrschaft“ spricht, „die so günstig für die Pflege der schönen Künste ist, welche man dank des größten Monarchen des Universums im ganzen Reich blühen sieht“).

Das Wunderkind und die „Inszenierung des Sonnenkönigs“

Im Widmungsbrief von 1687 überlagern sich nicht nur die „self-promotion“ der Autorin und der von der Konvention geforderte Lobpreis des Adressaten, sondern es wird noch eine weitere Strategie verfolgt.

Man kann davon ausgehen, dass es Jacquet 1687 zu einiger Bekanntheit in Kreisen der sozialen und kulturellen Elite gebracht hatte. Dabei ist nicht nur an Angehörige der Hofgesellschaft zu denken, die Augen- und Ohrenzeugen ihrer Auftritte waren (und gelegentlich in Tagebüchern oder Briefen davon Erwähnung machten).²⁴ Sondern zu denken ist auch an die Leserschaft des *Mercure galant*, einer

21 Burke, *The Fabrication of Louis XIV.* Seit dieser mittlerweile klassischen Studie zählt die „Inszenierung des Sonnenkönigs“ (so der Titel der deutschen Übersetzung) zu den zentralen Aspekten in der historiographischen Auseinandersetzung mit Ludwig XIV. Vgl. u.a. Bély, *Louis XIV.*; Da Vinha/ Maral/ Milovanovic (Hg.), *Louis XIV.*; Deflers/ Kühner (Hg.), *Ludwig XIV. – Vorbild und Feindbild.*

22 Sarmant/ Stoll, *Régner et gouverner*, insb. S. 145.

23 Wrede, *Ludwig XIV.*, S. 71f.

24 So vermerkt der Marquis de Dangeau 1685 in seinem Tagebuch (das neben den Memoiren von Saint-Simon die wichtigste Quelle zu Ludwig XIV. und dessen Hof seit der Übersiedlung nach Versailles darstellt) die Aufführung einer „petit opéra“, zu der Jacquet alle Aires beigesteuert habe (siehe *Journal du marquis de Dangeau*, S. 181). Nicht minder bezeichnend ist, wenn Hilaire Rouillé de Coudray (allerdings erst 1694) in einem Brief an Mme de Sévigné lapidar seine Anwesenheit bei den Proben zu *Céphale et Procris* „de la petite La Guerre“ erwähnt, d.h. selbstverständlich voraussetzt, dass Mme de Sévigné weiß, von wem die Rede ist (siehe Madame de Sévigné, *Correspondance*, S. 1028).

der einfluss- und erfolgreichsten Zeitungen im frühneuzeitlichen Frankreich.²⁵ Das 1672 gegründete, monatlich erscheinende und offenbar weit zirkulierende Periodikum verstand sich einerseits als Literaturzeitschrift (mit Besprechungen von Neuerscheinungen und vor allem dem Abdruck von kleinformatigen epischen Texten und Poesie, darunter zu einem erheblichen Teil *Airs*). Andererseits wurde jenen Themen breiter Raum gewidmet, die für die mondäne Gesellschaft von Interesse waren: Vorgängen in Politik, Diplomatie, Militär, Ereignissen in Kreisen der Aristokratie wie Geburten, Hochzeiten, sonstigen Festen, königlichen Gunstbezeugungen usw., nicht zuletzt aber Geschehnissen am Hof, sodass der *Mercurie galant* zugleich den Charakter einer „chronique mondaine de la cour“ annahm.²⁶ Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal kann die Zeitung als eine Art Prolongation der für die gehobene bzw. kultivierte Gesellschaft typischen Modi von Kommunikation begriffen werden: In einem an die Konversationsliteratur angelehnten, angenehmen und einfach lesbaren Stil geben sich die einzelnen Nummern den Anschein von Briefen einer Dame aus Paris an eine in der Provinz weilende Freundin.

Dies also ist das Medium und der diskursive Rahmen, in dem Jacquet (nach dem Taufakt) erstmals dokumentarisch greifbar wird. Gelegentlich der Schilderung eines Auftritts vor dem König im Jahr 1677, bei dem sie die Vertonung eines Huldigungsgedichts aus der Feder eines gewissen Mr. de Frontiniere vortrug, erinnert der *Mercurie galant* an ihr erstes Erscheinen bei Hof einige Jahre zuvor und rühmt ihr herausragendes Talent im Allgemeinen, ihre Fertigkeiten im Cembalo-Spiel und ihre Veranlagung zum Komponieren im Besonderen.²⁷ Thematisiert wird also das, worauf Jacquet in ihrem Cembalobuch zurückkommen wird. Umgekehrt bedeutet dies: Im Widmungsbrief von 1687 zeichnet sie von sich ein Bild in Kongruenz mit ihrer vorgängigen öffentlichen Wahrnehmung.

Die Parallelen zwischen der Berichterstattung des *Mercurie* und Jacquets Dedikation sind indes nicht auf die mitgeteilten ‚Tatsachen‘ beschränkt, sondern erstrecken sich zudem auf deren rhetorische und ideologische Einkleidung. Wie Monique Vincent deutlich gemacht hat, stellt das eigentliche Grundthema der Zeitung die Verherrlichung des Sonnenkönigs dar, die zumindest implizit immer mitschwingt, oft genug aber explizit hervortritt.²⁸ Mit anderen Worten: Der *Mercurie galant* fungierte als Instrument der „fabrication of Louis XIV“²⁹. Dass auch

25 Vgl. von der ausgedehnten Literatur nur Dotoli, „Il *Mercurie Galant*“; Vincent, *Le Mercurie galant*.

26 Maral, *Le roi, la cour et Versailles*, S. 24.

27 Siehe Anhang B, Text Nr. 2. Kürzere Notizen folgten im *Mercurie galant* im Dezember 1678, S. 126–130 und im März 1687, S. 235–239, ehe das Dezember-Heft 1691, S. 231–242, ein langes panegyrisches Gedicht auf die Komponistin unter dem Titel „A la première musicienne du monde“ brachte.

28 Vgl. Vincent, *Le Mercurie galant*, insb. das Kap. „L’image de Louis XIV“, S. 171–183.

29 Vgl. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, S. 156.

die Berichte über Jacquet in diesem Lichte zu interpretieren sind, bestätigt ein Blick in den Kontext. Entgegen dem in der Literatur üblicherweise erzeugten Anschein war Jacquet als ein in jungen Jahren dem König vorgeführtes Talent kein Einzelfall. Vielmehr ist mit einer gewissen Regelmäßigkeit von der Präsentation offenbar begabter Kinder bei Hof zu hören (dabei begegnen zum Teil bekannte Namen, etwa die Söhne von Marin Marais, die Töchter von Michel-Richard Delalande, der sechsjährige Louis-Claude Daquin oder der fünfjährige Antoine Forqueray d.Ä.). Zu vermuten steht, dass solche Auftritte mit der Hoffnung auf eine wie immer geartete königliche Förderung verbunden waren. Zumal dann, wenn über das Erscheinen von ‚Wunderkindern‘ – wie über so viele herausragende Leistungen und Ereignisse im damaligen Frankreich – im *Mercure galant* berichtet wurde,³⁰ kam aber noch eine weitere Funktion hinzu: Es affirmierte das Bild der Herrschaft Ludwigs XIV. als einer Ära von einzigartiger Prosperität. Dieser Subtext gelangt in den Artikeln über junge Talente nicht zuletzt in deren Rhetorik zum Ausdruck. Immer wieder wird darin nämlich der Topos des „Merveilleux“, des Wunderbaren, Außergewöhnlichen, dem natürlichen Lauf der Dinge Enthobenen, bemüht (geradezu exzessiv ist dies im Bericht über Jacquets Auftritt 1677 der Fall). Das „Merveilleux“ und in demselben semantischen Feld angesiedelte Ausdrücke wie „prodige“ und „miracle“ bildeten freilich zugleich ein nahezu omnipräsentes Versatzstück in der offiziellen Rede über Ludwig XIV. Von seiner bekanntlich lang ersehnten Geburt über die körperlichen und charakterlichen Eigenschaften bis hin zu seinen Taten wurde alles mit diesen Begriffen belegt. Zwei Beispiele dafür, wie grundlegend und weitreichend diese Imagination war, mögen hier genügen: Jean Chapelain entwirft 1662 im Auftrag Colberts in einer Art Denkschrift ein Grundsatzprogramm, wie die verschiedenen Künste eingesetzt werden sollen „pour conserver la splendeur des entreprises du Roy et le détail de ses miracles“³¹. Und in einer Rede an der Académie française 1685 bezeichnet Racine die Herrschaft Ludwigs XIV. als „un enchaînement continuel de faits merveilleux, que lui-même commence, que lui-même achève, aussi clairs, aussi intelligibles, quand ils sont exécutés, qu’impénétrables avant l’exécution. En un mot, le miracle suit de près un autre miracle.“³² In musikhistorischer Perspektive ist das Merveilleux in erster Linie als essentielle dramaturgische Komponente

30 Siehe *Mercure galant*, Januar 1680, S. 174–176; April 1682, S. 331f.; November 1699, S. 89; April 1700, S. 214–217; Juli 1701, S. 247; Oktober 1702, S. 151–156.

31 „um [die Erinnerung an] den Glanz der Unternehmungen des Königs und die Einzelheiten der von ihm bewirkten Wunder zu bewahren“ (Übersetzung vom Verfasser); Brief von Jean Chapelain an Colbert, 18. 11. 1662, ediert in: *Lettres de Jean Chapelain*, Bd. 2, S. 275.

32 „eine fortwährende Aneinanderreihung von wunderbaren Taten, die er selbst beginnt, die er selbst verwirklicht, ebenso klar und wahrnehmbar, wenn sie ausgeführt sind, wie undurchschaubar vor der Ausführung. Mit einem Wort: ein Wunder folgt dicht auf ein anderes.“; Racine, *Oeuvres*, Bd. 4, S. 375f.

der Tragédie en musique bekannt: als das Eingreifen übernatürlicher Kräfte, das spektakuläre szenische Effekte unter Einsatz einer raffinierten Bühnenmaschinerie erfordert respektive ermöglicht.³³ Zugleich ist aber zu bedenken, dass auch das theatrale Merveilleux in die Inszenierung des Sonnenkönigs hineinverflochten war. Da der König als der eigentliche Urheber des theatrale Spektakels angesehen wurde, galt auch das Merveilleux auf der Bühne letztlich als seine Hervorbringung und manifestierte so seine Macht, schier Unmögliches und Wunderbares zu bewirken.³⁴

Die Berichte über Jacquet als frühbegabte, schon in ganz jungem Alter auf dem Cembalo exzellierende, aber auch kompositorisch zu großen Hoffnungen berechtigende Musikerin haben in der Literatur wenig überraschend dazu geführt, dass sie als „Wunderkind“ wahrgenommen wird. Mittlerweile ist diese Vorstellung analog zu jener von der ‚Musikerin des Sonnenkönigs‘ zu einem festen und zentralen Bestandteil des geläufigen Jacquet-Bilds geworden.³⁵ Dazu bedurfte und bedarf es gar nicht unbedingt der expliziten Etikettierung als „Wunderkind“, geschweige denn einer emphatischen Nacherzählung des herausragenden Vermögens der jungen Musikerin (dergleichen ist jedenfalls in der wissenschaftlichen Literatur nämlich gar nicht so häufig zu finden).³⁶ Es genügt im Prinzip schon, mehr oder weniger kommentarlos die Äußerungen im *Mercure galant* zu zitieren, um das Bild vom Wunderkind zu erzeugen oder zumindest zu bestätigen³⁷ – ein markantes Beispiel dafür, dass die ‚neutrale‘, positivistische Präsentation von Dokumenten nur eine Scheinobjektivität hervorbringt, weil sie unweigerlich einen Raum für wie bewusst auch immer vorgenommene Projektionen und Interpretationen eröffnet.

In Absicht einer kritischen Auseinandersetzung hat Mary Cyr in einem „myth or marvel“ betitelten Aufsatz vor Kurzem die Frage aufgeworfen: „Was Elisabeth Jacquet a child prodigy?“³⁸. Cyr vergleicht die widersprüchlichen Angaben, die den Quellen zu Jacquets Alter bei ihrem ersten Auftritt vor dem König zu entnehmen sind, und kommt zum Schluss, dass der Aussage im Widmungsbrief von 1687, wonach sie damals fünf Jahre alt gewesen sei, zu trauen sein dürfte. Die ein-

33 Von der ausgedehnten Literatur siehe nur Kintzler, *Poétique de l'opéra française*, S. 259–277; Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, S. 62–96.

34 Diesen Zusammenhang hat zuletzt Burgess, *Ritual in the „tragédie en musique“*, eindrücklich nachgezeichnet; siehe insb. das Kapitel „The miraculous agency of the king“, S. 51–58.

35 Vgl. als extremes, aber bezeichnendes Beispiel u.a. den Artikel von Reischert, „Frankreichs Fräuleinwunder“.

36 Eine Ausnahme bildet freilich gerade die grundlegende Monographie von Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1995), wo das Kapitel über Jacquets Jugend (S. 19–25) den Titel „Une enfant prodige“ trägt.

37 Ein Beispiel liefert Jackson, „Musical Women“, hier der Abschnitt über Jacquet S. 118–120, an dessen Beginn ein Auszug aus dem Bericht des *Mercure* von 1677 steht.

38 Cyr, „Elisabeth Jacquet de La Guerre: myth or marvel?“, S. 79.

gangs gestellte Frage wird bezeichnenderweise nicht ausdrücklich beantwortet. Letztlich kann sie mit dem hier praktizierten Ansatz traditioneller, auf die historische ‚Wahrheit‘ zielender Quellenkritik auch nicht beantwortet werden. Grund dafür ist ein Umstand, dem die Musikwissenschaft erst relativ rezent begonnen hat, Rechnung zu tragen: Bei „Wunderkindern“, das heißt: der Rede darüber, der Aufmerksamkeit, dem Interesse oder der Faszination dafür, handelt es sich um ein historisches und kulturelles Phänomen, das der Aufschlüsselung der jeweiligen begriffs-, diskurs-, sozial-, institutions- und mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen bedarf.³⁹ Im Falle der „merveille de nostre siecle“, wie Jacquet vom *Mercur galant* 1678 apostrophiert wurde, zeichnet sich ab, dass diese Bedingungen in der „Inszenierung des Sonnenkönigs“ liegen.

Der Erstling und der König: Die Entstehung

Das Widmungsvorwort von 1687 wirft auf den ersten Blick eine Reihe von Fragen auf, die sich anhand der erhaltenen Quellen nicht (definitiv) beantworten lassen. Was verhinderte etwa die Aufführung des „Divertissement“, das für die Hochzeit der Mlle de Nantes verfasst worden war? Was geschah im Weiteren mit den drei neuen Kompositionen, die Jacquet dem König antrug?⁴⁰ Und was hat es mit der „longue retraite“ bei ihrem Vater auf sich bzw. weshalb bringt Jacquet in dem ansonsten auf den König fokussierten Text dies überhaupt aufs Tapet? Auch als Ganzes ist Jacquets erstes Cembalobuch von Unklarheiten umgeben. Die Publikation weist ja eine bemerkenswerte, in der Literatur bislang nicht explizierte Eigenschaft auf: Es handelt sich um den überhaupt erst dritten Individualdruck solistischer Cembalomusik, der im Frankreich des 17. Jahrhunderts veranstaltet wurde. Vorangegangen waren nur die Sammlungen von Jacques Champion de Chambonnières 1670 und von Nicolas Lebègue 1677. Chambonnières, Lebègue und Jean-Henri d’Anglebert, dessen *Pieces de clavecin* 1689 folgen sollten, waren arrivierte und anerkannte Meister, die prestigeträchtige Positionen innehatten und sich zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichungen bereits in fortgeschrittenem

39 Eine in dieser Hinsicht exemplarische Studie hat Cowgill, „Proofs of genius“, am Beispiel Mozarts und der „construction of musical prodigies“ im England des 18. Jahrhunderts vorgelegt. Das Wunderkind-Modell als eines der ‚klassischen‘ Muster der musikalischen Biographik wurde analysiert von Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, S. 137–147.

40 Cyr, „Jeux à l’honneur de la Victoire [Introduction]“, S. 4, hat jüngst gemutmaßt, dass sie zumindest teilweise im Ballett *Jeux à l’honneur de la Victoire* von 1691/92 aufgegangen sein könnten (von dem sich nur das Libretto erhalten hat und im Übrigen unklar ist, ob es je aufgeführt wurde). Allerdings handelt es sich dabei um eine bloße Spekulation, die deutlich der Neigung zum „papering over the cracks“ entspringt, d.h. jener für die konventionelle Biographik charakteristischen Tendenz, Leerstellen in der Überlieferung durch die Konstruktion von Verbindungen und Kontinuitäten zu überbrücken. Siehe dazu auch weiter unten.

Alter befanden. Zu diesem illustren Kreis gesellte sich also 1687 eine gerade einmal 22-jährige weibliche Newcomerin hinzu. Allein aus diesem Grund wüsste man gern Genaueres über die Entstehungsumstände von Jacquets Cembalobuch. Direkte Belege existieren dazu nicht, im Dunklen bleibt daher insbesondere, wer aus welchen Motiven die Initiative ergriffen, das Unternehmen angeregt und wie auf den Weg gebracht hat. Lediglich einige wenige Indizien lassen sich aus dem allgemeinen Zustand des damaligen französischen Musikverlagswesens und aus dem Druck selbst gewinnen.

Musikdrucke, die sich wie Jacquets Cembalobuch des Notenstichverfahrens bedienten, konnten in Frankreich zu Ende des 17. Jahrhunderts nur im Selbstverlag herausgebracht werden. Die gesamte Herstellung vom Papierankauf über das Gravieren der Druckvorlagen, den eigentlichen Druckvorgang bis hin zum Vertrieb war also von den Autor*innen zu organisieren und vor allem vorzufinanzieren.⁴¹ Angesichts dieser Bedingungen ist im Falle der jungen Elisabeth Jacquet mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von einer Unterstützung durch ihr Umfeld auszugehen. In erster Linie mag man dabei an Ludwig XIV. denken, der als Widmungsträger eine Gratifikation gewährt und damit zur Abdeckung der Kosten beigetragen haben könnte.⁴² Ein Nachweis dafür existiert allerdings nicht. Hingegen steht fest, dass Jacquets Familie eingebunden war. Dies zeigt sich an zwei Personen, von deren Involvierung wir definitiv wissen: zum einen dem bereits erwähnten angeheirateten Cousins Jacquets, René Trépagne de Ménerville, einem Geistlichen und Poeten, der zwei panegyrische Gedichte auf die Komponistin beisteuerte, die in der Publikation auf die Widmung folgen;⁴³ zum anderen dem Stecher Henri de Baussen. Dieser war während der 1670er und 80er Jahre im Hofstaat der Mademoiselle de Guise (dem auch Marc-Antoine Charpentier angehörte) als Sänger und Kopist tätig, erlernte dann das Stecherhandwerk und hat in der Folge mehrfach für Jacquet sowie für zahlreiche andere namhafte Komponisten gearbeitet. Als Musiker am Hof der Mademoiselle de Guise zählte de Baussen zu den unmittelbaren Kollegen von Jacquets älterer Schwester Anne, die dort bis 1688 als Cembalistin beschäftigt war.⁴⁴

41 Das einzige Pariser Musikverlagsunternehmen zu dieser Zeit, die traditionsreiche Firma Ballard, produzierte nach wie vor ausschließlich im Typendruckverfahren, wofür es dank eines königlichen Privilegs ein Monopol genoss. Wollte man diesem Monopol ausweichen, was mit dem Vorteil stärkerer inhaltlicher und ökonomischer Kontrolle seitens der Autor*innen verbunden war, oder von vorneherein auf das technisch avancierte und für Instrumentalmusik geeignetere Verfahren des Notenstichs zurückgreifen, sah man sich also auf den Selbstverlag angewiesen. Vgl. Devriès, *Édition et commerce*, S. 3–10, und zuletzt Broude, „Paris chez l’auteur“.

42 Der Usus einer finanziellen Zuwendung durch den Widmungsträger ist jedenfalls für die Literatur nachgewiesen (siehe Leiner, *Der Widmungsbrief*, S. 254–268; Genette, *Paratexte*, S. 116–124), für die Musik ist dies derzeit mangels einer systematischen Untersuchung nur zu vermuten.

43 Zu Trépagne siehe Cessac, „Les Liens familiaux et artistiques“.

44 Ranum, „A sweet servitude“; dies., *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*, S. 189–250.

Aus diesen Hintergrundinformationen ergeben sich Konsequenzen für den historiographischen Umgang mit Jacquets Publikation. Von philologischen Detailfragen abgesehen⁴⁵ lag der Fokus der Forschung bislang einerseits auf dem Widmungsvorwort, um daraus biographische Fakten betreffend die Beziehung von Jacquet zum König und zum Hof zu gewinnen, andererseits auf der ‚Musikimmanenten‘ analytischen Auseinandersetzung mit den Stücken und deren kompositions-, stil- und gattungsgeschichtlicher Einordnung. Implizites Resultat ist eine Optik, in der das Cembalobuch allein in einer Relation zwischen der scheinbar solipsistisch komponierenden Elisabeth Jacquet und Ludwig XIV. verortet erscheint (und die folglich das Bild von der ‚Musikerin des Königs‘ verstärkt). Wie die Beteiligung des angeheirateten Cousins und des Kollegen ihrer Schwester nahelegt, ist jedoch gleichsam mit einer zusätzlichen Ebene zu rechnen, genauer: Für die Produktion der *Pièces de Claveßin* und damit für Jacquets Komponieren respektive ihr öffentliches Hervortreten als Komponistin hat anscheinend (auch) ein familiäres Netzwerk eine Rolle gespielt (wodurch sich im Gegenzug die Bedeutung der Patronage von Ludwig XIV. wenn nicht relativiert, so doch als schwieriger zu bestimmen erweist).

Quellen und Lücken

Die Gesamtheit der zur Biographie Jacquets erhaltenen Quellen lässt sich typologisch in zwei Gruppen gliedern. Der eine, umfangreiche Teil setzt sich aus den üblichen administrativen und juristischen Dokumenten zusammen – üblich im Sinne dessen, was für viele Pariser*innen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts aus dem sozialen Segment, dem Jacquet entstammt, überliefert ist. Dazu zählen Taufakten, Mietverträge, Unterlagen zu Immobilien- und Rentengeschäften, Heiratsverträge und Nachlassdokumente wie Testamente und im Zuge der Abwicklung von Erbschaften angelegte Akten, sei es dass Jacquet darin als Ausstellerin, Zeugin, Begünstigte oder sonst wie Betroffene aufscheint. Dieses Material⁴⁶ erlaubt vor allem, Einsichten in die äußeren Lebensumstände (einschließlich z.B. der Wohnsituation), in die wirtschaftliche Lage und in familiäre Beziehungen zu gewinnen. Die zweite Gruppe umfasst jene Quellen, die direkt mit Jacquets Betätigung als Musikerin in Zusammenhang stehen. Im Vergleich zur ersten Gruppe bietet dieses Material ein wesentlich heterogeneres Bild. Neben den bereits genannten größeren Corpora – Jacquets Werken samt deren Paratexten und den der Sphäre des Hofes entspringenden Berichten in Periodika und Tagebüchern – hat

45 Dabei geht es um die Differenzen zwischen den zwei erhaltenen Exemplaren, siehe die Bemerkungen in Anm. 19.

46 Es wurde von Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1993), S. 527–831, akribisch zusammengetragen.

man es mit Quellen verschiedenster Art zu tun. Dazu zählen: historiographische Werke, namentlich die Geschichte der Académie royale de musique der Brüder Parfaict (die eine Anekdote zur Aufnahme von *Céphale et Procris* beim Publikum überliefern),⁴⁷ vor allem aber der *Parnasse françois* von Evrard Titon du Tillet, eine monumentale, 1732 erschienene Sammlung von mehr als 300 Kurzbiographien französischer Literat*innen und (zu einem kleineren Teil) Musiker*innen⁴⁸ (dem *Parnasse* verdanken wir u.a. die Kenntnis vom Aufenthalt Jacquets bei Mme de Montespan, von einem früh verstorbenen Sohn und von der Existenz und Aufführung ihres *Te Deum*, von dem sich sonst keine Spur erhalten hat); weiterhin die Musikaliensammlung von Sébastien de Brossard und der dazugehörige Katalog (daraus geht hervor, dass der renommierte Komponist und Theoretiker Mitte der 1690er Jahre in persönlichem Kontakt mit Jacquet stand und 1696 Auszüge aus *Céphale und Procris* in Straßburg konzertant zur Aufführung brachte);⁴⁹ die schon erwähnte Textsammlung von René Trépagne für den Duc de Bretagne; eine Anthologie der an den Foire-Theatern produzierten Stücke (aus der sich ergibt, dass ein „dialogue“ von Jacquet als Einlagenummer in die 1715 an der Foire Saint-Germain herausgebrachten Komödie *La Ceinture de Venus* von Alain-René Lesage aufgenommen wurde);⁵⁰ dann der zu seiner Zeit höchst erfolgreiche Paris-Reiseführer von Joachim Christoph Nemeitz (der neben einigen kursorischen, anderweitig bekannten Informationen zu Person und Werk in einer Randnotiz von Jacquet veranstaltete Hauskonzerte erwähnt);⁵¹ und schließlich ein Rechnungsbuch des Haushalts von Maximilian II. Emmanuel von Bayern (das 1713 eine Zahlung an Jacquet – allerdings ohne Nennung des Grundes bzw. einer Gegenleistung – belegt und damit die schon seit Längerem gehegte Vermutung bestätigt, dass die Komponistin für den bayerischen Kurfürsten während dessen französischem Exil tätig war).⁵²

Nicht nur die Vielfalt an Quellentypen ist bemerkenswert. Sondern diese sind auch ungleichmäßig über Jacquets Lebenszeit verteilt. Während für die erste Le-

47 Parfaict/ Parfaict, *Histoire*, Bd. 1, S. 261–265.

48 Vgl. dazu Sadie, „Parnassus revisited“; Grassl, „Voilà les véritables Muses“.

49 Cessac, „Les relations musicales“.

50 Lesage/ d’Orneval, *Le Théâtre de la foire*, Bd. 1, S. 282, Notenanhang, S. 55–57. Der „Dialogue“ erschien dann auch in veränderter Fassung unter dem Titel *Le raccommodement comique* in Jacquets Kantatenbuch von 1715.

51 Nemeitz, *Sejour de Paris*, S. 57, 276.

52 Die Vermutung beruht auf mehreren Indizien und indirekten Hinweisen: So ist Maximilian Widmungsträger von Jacquets Kantatenbuch 1715; er residierte in Suresnes, einem an der Seine gegenüber dem Bois de Boulogne gelegenen Ort, in dem René Trépagne und die Eltern eines Patenkinds von Jacquet ansässig waren; zudem steht ein anonymes, 1713 vor Maximilian aufgeführtes und bei Ballard erschienenenes *divertissement pastoral* mit dem Titel *La Musette, ou les Bergers de Suresne* als Komposition Jacquets in Diskussion. Vgl. zu alledem ausführlich Cyr, „La Musette, ou les Bergers de Suresne [Introduction]“.

benshälfte in größerer Zahl Quellen aus der höfischen Sphäre zur Verfügung stehen, nehmen danach die Informationen in den Quellen diverser Herkunft und Art überhand. Vorschnell wäre die Erklärung, wonach Jacquet eben nur in jüngeren Jahren engere Beziehungen zum Hof unterhielt. Dies hieße nämlich, das Fehlen einer Überlieferung schlicht mit dem Nicht-Existieren eines Phänomens gleichzusetzen – ein typisches Beispiel für die „positivist fallacy“, vor der gerade im Fall Jacquets zu warnen ist. Hingegen ist zweierlei zu bedenken: erstens, wie spärlich im Grunde die lebensgeschichtlichen Dokumente über Jacquets musikalisches Wirken, speziell in der zweiten Lebenshälfte, sind (besonders, wenn man das wenig Bekannte in Relation zu dem Vielen setzt, das sich in einem Leben während eines längeren Zeitraums ereignet oder ereignen kann); zweitens, wie kontingent das Vorhandensein so mancher Nachricht über möglicherweise zentrale Betätigungen der Musikerin ist. Ohne die lapidare Bemerkung im Reiseführer eines deutschen Kleinadeligen, der als Hofbeamter mehreren deutschen Duodezfürsten diente und deren Söhne auf Paris-Reisen begleitet hatte, wüssten wir nichts von Jacquets Hauskonzerten; wir hätten keine Gewissheit über ihre Tätigkeit für Maximilian II. Emmanuel ohne den Zahlungsbeleg in den Akten dieses exilierten, weil beim römisch-deutschen Kaiser in Ungnade gefallenen bayerischen Fürsten; und dass Titon du Tillet im *Parnasse françois* gerade beim *Te Deum* – und sonst bei keinem anderen Werk Jacquets – den besonderen Aufführungsanlass anführt, ist zweifellos dadurch motiviert, dass der Anlass just jene Person betraf, dem Titon sein Buch gewidmet hat (nämlich Ludwig XV.).

Für viele Nachrichten über Jacquets künstlerische Aktivitäten gilt, dass sie nicht mehr als Spuren, Indizien und Andeutungen liefern, hinter denen sich eine (zumindest potenziell) ‚größere‘, aber nicht greifbare Realität verbirgt. Einige Beispiele: Wenn Nemeitz mitteilt, dass „die concerts bey der berühmten Mademoiselle la Guerre [...] vor einigen Jahren auffgehöret haben“, dann lässt dieser Hinweis – über die Tatsache der Beendigung dieser Veranstaltungen irgendwann um die Mitte der 1710er Jahre hinaus – immerhin darauf schließen, dass ihnen ein hoher Bekanntheitsgrad und eine ziemlich lang anhaltende Resonanz beschieden war (denn offensichtlich rechnete Neimitz damit, dass ein Paris-Reisender auch noch 1718 davon läuten hörte). Allerdings haben wir schlechthin keine Kenntnis vom genauen Zeitraum und von der Frequenz der Konzerte, nichts von den näheren Umständen, allfälligen Mitwirkenden, dem aufgeführten Repertoire oder dem Publikum. Weiterhin verfügen wir über keine gesicherten Informationen, wann die Tätigkeit für Maximilian II. Emmanuel begann und worin sie genau bestand oder welcher Art die Zusammenarbeit mit den Foire-Theatern war und ob sich diese auf die eine Produktion 1715 beschränkte oder darüber hinausging. Um einen besonders komplexen Fall handelt es sich schließlich bei der Äußerung

Titon du Tillets über das *Te Deum*.⁵³ Isoliert betrachtet suggerieren der Aufführungsanlass – die Genesung des Königs – und der Aufführungsort – der Louvre – eine Veranstaltung bei Hofe. Definitiv ist dies zwar nicht auszuschließen, es stellt aber nur eine Möglichkeit unter sehr vielen dar. Im Zuge des (zum Teil verordneten) kollektiven Freudentaumels, der nach der überstandenen Erkrankung des Monarchen im August 1721 ganz Frankreich erfasste, ließen unzählige Institutionen und Einzelpersonen in Gottesdiensten landauf landab das *Te Deum* singen. Allein in Paris sind rund 40 solche Feiern nachweisbar, mit einer erheblich größeren Dunkelziffer ist zu rechnen. Hinzukommt, dass der Louvre zu dieser Zeit nicht mehr als Residenz respektive als dem Hof vorbehaltenen Raum fungierte, sondern darin diverse Institutionen wie Akademien und Ämter, aber auch Wohnungen und Ateliers von Hofbediensteten und Künstlern untergebracht waren. Im Ergebnis bedeutet dies, dass sich die Möglichkeiten, wer die Feier mit Jacques *Te Deum* veranstaltet haben könnte, potenzieren, ohne dass sich die Frage definitiv beantworten lässt.

Mit bruchstückhaften Informationen hat man es selbstverständlich in jeder Biographie zu tun. Allerdings kommt im Falle Jacques ein strukturelles und zugleich genderspezifisches Problem zum Tragen: Wie erwähnt war ihr als Frau eine reguläre Anstellung am Hof verwehrt (wie im Übrigen auch an kirchlichen Einrichtungen). Die Folge ist, dass Nachrichten mit einem sozusagen starken institutionellen Index weitestgehend fehlen. Um ein Anschauungsbeispiel zu geben: Wenn von einem Musiker etwa durch einen Zahlungsvermerk in einem Rechnungsbuch bekannt ist, dass er zu einer bestimmten Zeit ein bestimmtes Amt am französischen Hof bekleidet hat, kann allein aufgrund dieser Tatsache Manches über sein damaliges Leben ausgemacht werden. So lässt sich zumindest ein Stück weit Art und Umfang seiner Tätigkeit ermessen, ist der Personenkreis rekonstruierbar, in dem er sich bewegt hat, besteht die Möglichkeit, wenigstens partiell das von ihm musizierte Repertoire zu bestimmen usw.usf. Quellen, wie sie zur Lebensgeschichte Jacques überliefert sind, bringen eine andere Konstellation mit sich: Sie informieren punktuell über Vorgänge und Geschehnisse, deren konkreter Kontextualisierung enge Grenzen gezogen sind.

Das Problem, wie biographisch mit Lücken umzugehen ist, erweist sich bei jenen Lebensabschnitten Jacques als besonders virulent, in denen ihr musikalisches Wirken nur ganz schwach dokumentiert ist. Dazu zählt zum einen die Zeit zwischen 1694, der Premiere von *Céphale et Procris*, und 1707, dem Beginn ihrer Veröffentlichungsserie (aus dieser Phase sind wir nur über Brossards Straßburger Teilaufführung von *Céphale et Procris* unterrichtet); zum anderen die Periode ab der Mitte der 1710er Jahre bis zu Jacques Tod (aus der neben der Aufführung des

53 Dazu ausführlich Grassl, „Wenige Worte über eine große Motette“.

Te Deum lediglich die Publikation von vier *Airs* in Liedanthologien von Ballard⁵⁴ bekannt ist). Wie erwähnt wurde in der neueren Diskussion zu Theorie und Methodik der Biographie u.a. die Notwendigkeit betont, die Lückenhaftigkeit lebensgeschichtlicher Dokumentation nicht auszublenden, sondern im Gegenteil zum Gegenstand des biographischen Schreibens selbst zu machen.⁵⁵ Dass diese Anforderung triftig ist, zeigt sich nicht zuletzt an der (teilweise widersprüchlichen) Behandlung, welche die Literatur den Leerstellen in Jacquets Biographie hat angedeihen lassen. So spricht Cessac für die Jahre zwischen 1694 und 1707 von einer „silence“ der Komponistin (womit sie im Übrigen der „positivist fallacy“ aufsitzt) und erwägt als Ursache die schweren Schicksalsschläge, die Jacquet während dieser von Cessac so genannten „années de deuil“ durch den Tod von Ehemann, Eltern und Sohn erlitt.⁵⁶ Hingegen interpretiert Cessac an anderer Stelle das angebliche Verstummen der Komponistin nach 1694 als Folge einer Enttäuschung, die der offenbar geringe Erfolg von *Céphale et Procris* ausgelöst habe.⁵⁷ Den an Nachrichten armen letzten Lebensabschnitt nach 1715 wiederum liest Cessac im Sinne eines bewussten Rückzugs der „veuve presque ordinaire“ aus der Öffentlichkeit.⁵⁸ Borroff hingegen hebt in ihrer kurzen Schilderung dieses Zeitraums die Aufführung des *Te Deum* hervor, erliegt dabei der von Titon du Tillet's Äußerung ausgehenden Suggestion, dass es sich um die zentrale, wenn nicht einzige derartige Dankesfeier gehandelt habe, und insinuiert eine weiterhin lebendige Beziehung zu König und Hof.⁵⁹

Deutlich tritt hier überall ein traditioneller Modus biographischen Schreibens zu Tage: das narrative Überspielen der Lücken, welche die historische Dokumentation hinterlassen hat. Wie in der Biographietheorie mittlerweile oft analysiert wurde, korreliert dieses „papering over the cracks“⁶⁰ mit einer „Harmonisierungstendenz“⁶¹, i.e. der Neigung zu einer Kohärenz erzeugenden (um nicht zu sagen: simulierenden) Erzählung, die den Anschein eines geschlossenen, stringenten Lebenslaufs erweckt. Im Fall der Jacquet-Biographik ist damit

54 Siehe Jacquet, *The Collected Works*, Bd. 4, S. 124–126.

55 Aus musikhistorischer Perspektive wurde dieser Punkt insbesondere von Borchard, „Mit Schere und Klebstoff“, S. 56f., stark gemacht.

56 Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1995), S. 106–111.

57 Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1995), S. 80.

58 Cessac, *Elisabeth Jacquet de La Guerre* (1995), S. 169.

59 Borroff, *An Introduction*, S. 15f.: „After Mlle de la Guerre's retirement in 1717 [dem von Borroff vermuteten Zeitpunkt, zu dem die Hauskonzerte endeten] nothing is heard of her as a performer, although her reputation was undimmed. Louis XIV of France was dead, succeeded [...] by his five-year-old-great-grandson, as Louis XV. In 1721, when the young Monarch recovered from smallpox, it was the *Te Deum* of Mlle de La Guerre that was offered in thanksgiving at the chapel of the Louvre. [...] She was popular with the public, respected at Court, and renowned abroad.“

60 Pekacz, „Introduction“, in: dies. (Hg.), *Musical Biography*, S. 6.

61 Diesen Begriff prägte bereits Kracauer, „Die Biographie“, S. 76.