

Zwischen zeitlosem Kirchenstil und historischer Authentizität

Mönchs- und Nonnenchöre als Sonderfall der »alten Musik« auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts

Barbara Eichner

Im Jahr 2018 gelangte die Äbtissin, Visionärin und Komponistin Hildegard von Bingen in zwei musikdramatischen Versionen auf die Bühne: in dem Schauspiel *Hildegard von Bingen – die Visionärin* von Susanne Felicitas Wolf mit Musik von Manuela Rzytki, und in der Kammeroper *Hildegard* (Libretto Kirsten Rosendaal) des niederländischen Jazz-Klarinettenisten und Komponisten Steven Kamperman.¹ Beide Musiktheaterstücke vergegenwärtigen nicht nur Hildegards Lebenslauf, sondern auch ihr musikalisches Erbe, indem sie ihre Kompositionen in einem Akt »reflektierter Aneignung« zitieren und collagieren, der für den »produktive[n] Historismus« der Postmoderne typisch ist.² Die historischen Opern des 19. Jahrhunderts beschränkten einen anderen Weg: Sie stellten Mönche und Nonnen weniger als Zentralgestalten denn als Kollektiv auf die Bühne (Puccinis *Suor Angelica* ist eine späte Ausnahme) und sie erfanden für sie eine Musiksprache, die »prinzipiell ahistorisch,[...] aber dennoch historisierend« ist.³ Daher entsprach den ins kunsthistorische Detail verliebten Bühnenbildern und den akribisch recherchierten Handlungsabläufen keine authentisch rekonstruierte Klangwelt. Der didaktische Anspruch des historischen Sprechdramas, das gebildete Publikum über (seine) Geschichte zu belehren und zu erziehen, der auch die (National-)Oper erfasste, erstreckte sich – zumindest bei Opern und Dramen, die im Mittelalter spielen –

1 [theaterlust]: »Hildegard von Bingen – die Visionärin«, in: *theaterlust*, <https://theaterlust.de/hildegard-von-bingen> (abgerufen am 06.12.2019); Steven Kamperman: »Hildegard opera«, in: *Steven Kamperman*, www.stevengkamperman.nl/hildegard-opera (abgerufen am 06.12.2019).

2 Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher: Art. »Historismus«, in: *MGG*², Sachteil 4, Kassel 1996, Sp. 335–352, hier Sp. 348.

3 Anno Mungen: *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis Agnes von Hohenstaufen als Beitrag zur deutschen Oper* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 38), Tutzing 1997, S. 166.

nicht gleichermaßen auf »Bühnenereignisse[, die] musikhistorische Themen verhandeln«, ⁴ oder zumindest nicht auf das von den Bühnenfiguren diegetisch musizierte Material. Dieses Paradox ist in der Opernhistoriographie oft bemerkt und als Mangel oder Missverhältnis beurteilt worden, zum Beispiel in Robert Schusters umfangreicher Studie zur kirchlichen Szene: »Zwar gab es im 19. Jahrhundert ein ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein, [doch] ein Ideal der historischen Treue dem Mittelalter gegenüber war in musikalischer Hinsicht kaum vorhanden oder ging von falschen Voraussetzungen aus, von dem Mangel an einschlägigen Kenntnissen ganz zu schweigen.« ⁵ Dieser Beitrag verfolgt einen differenzierteren Ansatz, der sich nicht damit zufriedengibt, die Abwesenheit historischer Musiksubstanz festzustellen, sondern versucht, anhand ausgewählter Opernszenen die Spielräume für den kreativen Umgang mit klingender Vergangenheit auszuloten, Veränderungen im Verlauf des ›langen‹ 19. Jahrhunderts aufzuzeigen und ihre möglichen Ursachen zu rekonstruieren. Der Fokus liegt dabei auf Mönchs- und Nonnenchören als einem Sonderfall der kirchlichen Szene, mit dem sich besonders gut die Frage nach dem musikalischen Mittelalterkolorit und der damit verknüpften Haltung zur Musikgeschichte stellen lässt. Die Welt der Klöster war, aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts, ein Inbegriff für die Alterität des Mittelalters und der frühen Neuzeit; stärker noch als andere Aspekte der christlichen (katholischen) Religion, an denen die Kontinuität stärker als der Wandel wahrgenommen wurde.

Während Carl Dahlhaus den Traditionsbruch zwischen »alter Musik« und der »klassisch-romantischen Epoche«, der einen historistischen Neuansatz in Konzert- und Kompositionspraxis nötig und möglich machte, um 1740 ansetzt, ⁶ geschah der schärfste Einschnitt in die traditionellen religiösen Lebensentwürfe in der »Sattelzeit« um 1800. Dem Verbot der Jesuiten im Jahr 1773 und der teilweisen Aufhebung der österreichischen Klöster unter Joseph II. zehn Jahre später folgte der radikale Kahlschlag im Gefolge der Französischen Revolution. Im Oktober 1789 suspendierte die Nationalversammlung religiöse Gelübde und löste im Februar des folgenden Jahres sämtliche Orden auf. ⁷ Die Revolutionskriege trugen die Aufhebungswelle durch Europa, etwa in die besetzten Gebiete Italiens und die napoleonischen Satellitenstaaten. Durch die Friedensschlüsse von Campo-Formio und

4 Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums. Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176, hier S. 170.

5 Robert Schuster: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 11), Sinzig 2004, S. 9.

6 Dahlhaus und Krummacher, Art. »Historismus«, Sp. 337.

7 Timothy Tackett: »The French Revolution and Religion to 1794«, in: Stewart J. Brown und Timothy Tackett (Hg.): *The Cambridge History of Christianity. Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660-1815*, Cambridge 2006, S. 536-555, hier S. 543.

Luneville wurden die Reichsstände des Heiligen Römischen Reichs mit den säkularisierten Gebieten von Klöstern und Hochstiften entschädigt, und am 25. Februar 1803 beendete der Reichsdeputationshauptschluss die jahrhundertealte Tradition der Reichskirche.⁸ Damit wurden Mönche und Nonnen zum ersten Mal als Figuren für Opernbühne und Sprechdrama verfügbar, während die dramatische Darstellung christlicher religiöser Handlungen vor 1789 tabu gewesen war.⁹ Die neu-gewonnene Freiheit wurde zunächst für Kirchenkritik oder antiklösterliche Satire genutzt, bis die Wiederannäherung Napoleons an die katholische Kirche derartige Bühnenwerke inopportun machte.¹⁰ Als einige Jahre später die Neugründung bzw. Wiederbelebung religiöser Orden möglich wurde, z.B. durch das Konkordat Napoleons mit dem Papst (1802), die Wiedererrichtung des Kirchenstaats nach dem Wiener Kongress (1815), oder die Restitution bayerischer Klöster durch König Ludwig I. (ab 1826), konnten die Klöster nicht einfach an die Traditionen des Ancien Régime anknüpfen. Die absoluten Zahlen von Ordensmännern und -frauen stiegen zwar während des 19. Jahrhunderts an und übertrafen in Frankreich das vorrevolutionäre Niveau bei weitem,¹¹ doch die neuen Lehr-, Missions- und Pflegeorden wie auch die Aktivitäten der wiederbelebten »alten« Ordensgemeinschaften hatten mit der kontemplativen monastischen Lebensform wenig gemein. Dies betraf nicht zuletzt die knappere Zeit für die Feier der Liturgie und den stark reduzierten Aufwand für die Pflege der Kirchenmusik. Die Lebenswirklichkeit moderner Mönche und Nonnen, Schwestern und Brüder, die als Lehrer, Kindergärtnerinnen, Brauereiuunternehmer oder Pflegekräfte in und für die Welt tätig waren, war nicht nur von der ihrer Vorgängerinnen und Vorgänger weit entfernt, sondern zeigte wenig Ähnlichkeit mit den Zerr- und Idealbildern des Klosterlebens, die die Hoch- und Populärkultur des 19. Jahrhunderts so liebte. Interessanterweise waren diese Klischees oft »gegendert«: dem Klosterfräulein wider Willen, das – wie zum Beispiel in Ludwig Uhlands Gedicht *Die Nonne* (1815) – an gebrochenem Herzen stirbt, stehen die fröhlichen Mönche der Genre-Malerei gegenüber. Eduard Grützners Gemälde *Siesta im Kloster* (1880) zeigt Zisterzienserinnen, die während der Rekreatiionszeit trinken, schlemmen und Streichquartett spielen; Grützner wurde von seinen Zeitgenossen der »Mönchsmaler« genannt.

8 Vgl. Rainer Braun (Hg.): *Bayern ohne Klöster. Die Säkularisation von 1802/03 und die Folgen*, München 2003 und Hans Ulrich Rudolf (Hg.): *Alte Klöster, neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, Bd. 2, Ostfildern 2003.

9 Vincent Giroud: »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, in: Jean-Christophe Branger und Alban Ramaut (Hg.): *Opéra et religion sous la III^e République*, Saint-Étienne 2006, S. 37–64, hier S. 38–40.

10 Vgl. Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 51–76.

11 Ralph Gibson: *A Social History of French Catholicism, 1789–1914*, London und New York 1989, S. 105–111.

Das »nach 1800 erwachende Interesse an der Historie und Legende des christlichen Mittelalters« brachte fast automatisch kirchliche Szenen, und damit Mönche und Nonnen, auf die Opernbühne.¹² Kirchen und Klöster von innen oder außen gehörten zu den »theatralischen Genrebildern, die wegen ihres kräftigen Lokalkolorits eine besonders ausgeprägte Charakteristik besitzen« und, weil sie in so vielen Opern vorkamen, auch in kleineren Theatern als Standarddekoration zur Verfügung standen.¹³ Dem »charakteristischen Ambiente« mit seinem historischen Lokalkolorit entsprach »eine ebenso unverwechselbare Darstellung in der Musik«, mit der sich die besonders in der französischen Grand Opéra beliebten szenischen und musikalischen Kontrastwirkungen zwischen Kloster und Taverne, zwischen Soldaten und Nonnen hervorbringen ließen. Während manchmal das religiöse Personal lediglich als tönendes Requisit fungierte, bot andererseits das Klostergelübde der Oper eine neuartige Motivation für Pflicht- und Neigungskonflikte. In der Oper *Die Folkunger* (1874) des Dramatikers Salomon Hermann von Mosenthal und des Dresdner Hoforganisten Edmund Kretschmer wird der schwedische Prinz Magnus von seinen Widersachern dazu gezwungen, ins Kloster Nydal einzutreten und seinem Thronanspruch zu entsagen; erst im letzten Akt erlöst ihn der Abt als Deus ex machina von seinem Gelübde. Allerdings monierte bereits die zeitgenössische Kritik diese Zwangslage wie ihre Auflösung als »recht nichtssagend für unsere Anschauung« von einem glaubwürdigen dramatischen Konflikt.¹⁴ Den dramaturgischen Gegensatz zum Kloster als Kerker und Gefängnis bildet das Kloster als Refugium für Heldinnen und Helden, die von der Liebe enttäuscht oder politisch verfolgt sind, wie etwa Fernando in Gaetano Donizettis *La favorite* (1840) oder Leonora in Giuseppe Verdis *Il trovatore* (1853). Da allerdings ernste Opern des 19. Jahrhunderts meist tragisch enden, erweist sich das Asyl in der religiösen Gemeinschaft als trügerisch – am sinnfälligsten vielleicht in Verdis Oper *La forza del destino* (1862), in der die »Macht des Schicksals« die Heldin Leonora als Klausnerin im Franziskanerkloster der Madonna degli Angeli ereilt.

In Anbetracht dieser szenischen, musikalischen und dramaturgischen Vorzüge ist es nicht klar, warum Mönchs- und Nonnenchöre erst dreißig bis vierzig Jahre nach der Säkularisation auf der Opernbühne Einzug hielten, während sie schon länger im Sprechtheater heimisch gewesen waren. Der zeitliche Abstand,

12 Klaus Wolfgang Niemöller: »Die kirchliche Szene«, in: Heinz Becker (Hg.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, S. 341–367, hier S. 341.

13 Ebd., S. 345.

14 Hermann Zopff in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, zit.n. Michael Heinemann: »Alternative zu Wagner? Edmund Kretschmers *Die Folkunger* in der zeitgenössischen Kritik«, in: Michael Heinemann und Hans John (Hg.): *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* (Musik in Dresden 1), Laaber 1995, S. 295–301, hier S. 298.

der August von Kotzebues Drama *Die Kreuzfahrer* (1803) von den musiktheatralischen Bearbeitungen durch Friedrich Genée und August Schaffer (*Emma von Falkenstein*, 1839) bzw. Marianne und Louis Spohr (1845) trennt, ist typisch. Robert Schuster macht für das Erscheinen der kirchlichen Szene Aufklärung, Französische Revolution, »allgemeine freiheitliche Bewegungen« und die literarische Romantik verantwortlich,¹⁵ kann aber die chronologische Lücke bis zum Durchbruch der kirchlichen Szene in Daniel-François-Esprit Aubers *La muette de Portici* (1828) nicht weltanschaulich-politisch, sondern nur aus der neuartigen Dramaturgie der Grand Opéra erklären. Eugene Scribe und Giacomo Meyerbeer brachten drei Jahre später in *Robert le diable* nicht nur ein (verfallenes) Kloster als Schauplatz des skandalträchtigen Nonnenballetts auf die Bühne, sondern setzten im letzten Akt auch Maßstäbe für die Integration eines kirchlichen Gesangs in das Terzett der drei Hauptgestalten, so dass sich der Showdown zwischen Gut und Böse auf mehreren musikalischen Ebenen abspielt.

In eine noch komplexere Schichtung eingebunden ist der Nonnenchor im Finale des zweiten Akts von Gaspard Spontinis *Agnes von Hohenstaufen* (1829/1837), wobei auch hier, wie in *Robert le diable*, die erzeugte Klangwelt zwar kirchlich, aber nur bedingt historisierend ist. Spontinis »große historisch-romantische Oper« verarbeitet einen Stoff aus dem 11. Jahrhundert, den der Historiker Friedrich von Raumer in seiner sechsbändigen *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (1823) popularisiert und mit nationaler Bedeutung aufgeladen hatte.¹⁶ In den Konflikt zwischen Kaiser Heinrich IV. und seinem Widersacher Heinrich dem Löwen ist die Liebesgeschichte zwischen Agnes von Hohenstaufen (der Cousine des Kaisers) und Heinrich von Braunschweig (dem Sohn Heinrichs des Löwen) eingewoben. Am Ende des zweiten Akts begegnen sie sich unvermutet in der Kirche eines Nonnenklosters und werden dort, auf Anraten von Agnes' Mutter, heimlich vom Erzbischof von Mainz getraut. Als Heinrichs Feinde in die Kirche eindringen und ein Gewitter ausbricht, drängt das verängstigte Volk in die Klosterkirche und betet verzweifelt, während hinter der Bühne die Nonnen in einer musikalisch separaten Schicht den Chor »Rex misericordiae« anstimmen. An Stelle einer den Nonnenchor begleitenden Orgel verwendet Spontini ein ausgefallen besetztes Bläserensemble auf der Nonnenempore der Bühne, das bereits in der instrumentalen Einleitung der Szene die Sphäre des Sakralen evoziert, aber andererseits im Schlusstableau mit dem Hauptorchester besser verschmilzt als eine echte Orgel.¹⁷ Deutlicher als der Bittgesang »Rex misericordiae« bezieht sich der Morgenhymnus der Nonnen, »En! clarescit oriens«, der diese Szene eröffnet, auf Vorbilder aus der »alten Musik« (als einziges Beispiel

15 Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 731-733.

16 Mungen, *Musiktheater als Historienbild*, S. 68ff.

17 Ebd., S. 180-182.

eines »musikalischen Historismus« in der Partitur¹⁸), allerdings nicht auf das Mittelalter, sondern auf die von Komponisten wie Leonardo Leo gepflegte Tradition des *Stile antico*. Anno Mungen hat ein in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrtes »Pie Jesu« als ein Werk aus Spontinis Studienzeit identifiziert, das bis auf Tonart, Text und Besetzung mit dem Morgenhymnus identisch ist. Die Opernfassung unterstreicht durch die etwas eigenständigere Führung einzelner Stimmen noch den »Eindruck vokaler Polyphonie« und ruft durch plagale Wendungen einen »sakralen und antikisierenden Ton« hervor.¹⁹ Spontini baut also keine authentische »alte Musik«, aber eine eigene Übung im *Stile antico* in *Agnes von Hohenstaufen* ein.

Eine echte Orgel verwendet Louis Spohr in seiner letzten Oper *Die Kreuzfahrer* (1845), in der Emma von Falkenstein vorschnell ins Kloster der Hospitalerinnen in Nicäa eintritt, als sie ihren Verlobten Balduin von Eichenhorst nicht im Kreuzfahrerheer findet und tot glaubt. Obwohl sich dies als Irrtum herausstellt, zwingt die Äbtissin die junge Frau aus Rache (Emma ist die Tochter des Mannes, der Coelestina treulos verlassen hat) zur Einhaltung ihres Gelübdes und verurteilt sie dazu, in der Klosterkirche eingemauert zu werden. Emmas Hinrichtung wird durch den Nonnenchor »Weine büßende Thränen« eingeleitet; er erklingt hinter der Bühne, während Balduin vor dem Kloster verzweifelt. Der Chor wird nur von der Orgel begleitet und ist in homophoner Vierstimmigkeit gehalten, lässt aber durch »romantische« Zwischendominanten und chromatische Nebennoten kein »mittelalterliches« Kolorit aufkommen. Seine sanft schwingende Melodik kontrastiert scharf mit dem unmittelbar darauffolgenden »Marsch mit Chor« der Türken, die Balduin zur Hilfe eilen und mit der Erstürmung des Klosters beginnen. Daraufhin wechselt die Szene zum Inneren der Klosterkirche, wo Emma zur Hinrichtung geführt wird. Als die Laienbrüder mit dem Einmauern beginnen, fallen die Nonnen auf die Knie und intonieren im Unisono dreimal »Requiesce in pace«, was den solistischen Einwüfen der Äbtissin einen liturgisch anmutenden Kontrast entgegensetzt, aber gleichzeitig durch die halbtonweise Rückung nach oben Spohr die Möglichkeit gibt, seine Modulationskünste zu zeigen: Das »Requiesce« erklingt auf h-Moll, c-Moll und cis-Moll, bevor beim vierstimmigen Gebet der Nonnen »Nimm, heilige Jungfrau sie gnädig auf« A-Dur erreicht ist.

Die dreimalig gesungene Wiederholung des »Requiesce« wurde von Louis Spohr und seiner Frau Marianne Pfeiffer ihrer Bearbeitung von August von Kotzebues Schauspiel *Die Kreuzfahrer* hinzugefügt, wo es die Nonnen nur einmal murmeln. Allerdings rechnete Kotzebue fest mit der Mitwirkung von Schauspielmusik und empfahl in der Sammelausgabe seiner Dramen: »Das [sic!] Chor der Nonnen [»Weine, büßende Thränen«] muß höchst einfach, im alten Kirchenstyl

18 Ebd., S. 170.

19 Ebd., S. 185-186.

componirt seyn, und keine Wiederholungen haben, auch ohne Ritornell anfangen« und bemerkte im Vorwort: »Wer zu dem Chor der Nonnen die schöne einfache Music des Herrn Kapellmeister Reichardt erhalten kann, dem wünsche ich Glück dazu.«²⁰ Doch wie üblich bei Schauspielmusiken wurden Lieder und Chöre für Aufführungen vor Ort geschaffen; in der Bayerischen Staatsbibliothek München findet sich zum Beispiel eine Handschrift des Nonnenchors, die Johann Georg Schinn, Flötist in der Hofkapelle des Fürstbischofs von Eichstätt, laut einer Nachschrift »Für die Schauspieler= Gesellschaft in Eichstaedt [sic!] am 16. August 1803« schrieb und am 27. Juni 1817 in ein »Ego sum peccator reus« umwandelte.²¹ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass für die Gestaltung von Mönchs- und Nonnenchören auf der Opernbühne diegetische Schauspielmusik als Vorbild diente und beeinflusste, was als »alter Kirchenstyl« gelten konnte, ein Zusammenhang, der noch genauer erforscht werden müsste.

Der Blick auf die italienische Oper zeigt, dass es noch andere Gründe als den Mangel an historischem Bewusstsein geben konnte, einen kirchlichen Stil ohne Anspruch auf liturgische oder historische Authentizität zu wählen. Mönchs- und Nonnenchöre spielen eine wichtige Rolle in Giuseppe Verdis Opern, der sie mehrmals an dramatischen Schlüsselpositionen einsetzte. Die Dramaturgie des Finales des zweiten Akts von *Il trovatore* (1853) ähnelt der entsprechenden Szene aus Spohrs *Kreuzfahrern*: Die Nonnen singen hinter der Bühne den Chor »Ah! se l'error t'ingombrava«, während sich auf der Bühne der Graf von Luna und seine Gefolgsleute bereit machen, Leonora zu entführen. Verdi integriert die beiden Schichten stärker als Spohr; dafür ist sein Chor unbegleitet und in eng geführter Vierstimmigkeit höchst einfach mit wechselnden Tonika- und Dominantseptakkorden gesetzt. Alle Stimmen deklamieren den Text gleichzeitig, ein Verfahren, das – historisch nicht ganz korrekt, aber in Anlehnung an Psalmodiemodelle des 16. Jahrhunderts – in der musikwissenschaftlichen Literatur als »Falsobordone« bezeichnet wird.²² Ähnlich ist der ebenfalls hinter der Bühne deklamierte Mönchschor »Miserere« im letzten Akt gehalten. Diese Satztechnik evoziert zwar keine historische Tiefe, aber zumindest eine »kirchliche« Atmosphäre, mit der sich der Nonnenchor deutlich vom Stil der Oper absetzt. Möglicherweise berücksichtigte Verdi hier auch die Leistungsfähigkeit des durchschnittlichen italienischen Opernchors seiner Zeit, den – zumindest an kleineren Theatern – komplexe Chorszenen auf der Bühne mit individualisierter Stimmführung überfordert hätten.

20 August von Kotzebue: *Neue Schauspiele*, Bd. 9, Leipzig 1803, S. 155 bzw. unpaginiertes Vorwort.

21 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.Ms. 7093.

22 Der Begriff wird in diesem Sinn in William Albert Herrmanns Dissertation *Religion in the Operas of Giuseppe Verdi* (1963) verwendet und daraufhin zum Standard in der Opernforschung. Vgl. Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 751.

Abb. 1: Louis Spohr, *Die Kreuzfahrer*, 3. Akt, Nr. 37, Chor und Rezitativ (Ausschnitt).
 Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 20219, S. 186-187, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091993-4

186

büssst der Him-mel ist ver-söhnt. Ihr Tod ent-Re-qui-es-ce in pa-ae.

sündigt die geweihten Mau-ern. Re-qui-es-ce in pa-ae.

CÖLEST, mit dem CHOR.
 Sopran.
 p Nimm, hei-li-ge Jung-frau sie gnä-dig auf, nach frü-he voll-
 Alt.
 p Nimm, hei-li-ge Jung-frau sie gnä-dig auf, nach frü-he voll-

793

187

en - detem Le - bens-lauf! O füh - re sie ein in des Him - mels

en - detem Le - bens-lauf! O füh - re sie ein in des Him - mels

Glanz, und reich ihr der e - wigen Lie - be Kranz! (Die Latenbrüder haben unterdessen die Blende so hoch vermauert, dass nur noch Enners Haupt sichtbar bleibt)

Glanz, und reich ihr der e - wigen Lie - - be Kranz!

pp

794

Allerdings wählte Verdi für den Mönchschor »Charles Quint, l'auguste Empeur«, der den zweiten Akt von *Don Carlos* (1867) eröffnet, ebenfalls eine schlichte homophon-vierstimmige Faktur, obwohl er an der Pariser Opéra hochprofessionelle Sänger zur Verfügung hatte. Die italienische Partitur der Neubearbeitung von 1886 spezifiziert sogar: »Il Coro salmeggia nella capella«. ²³ Der Chor trägt entscheidend zur charakteristischen Färbung (»tinta«) der Szene im Kloster St. Just bei, ²⁴ denn zunächst »psalmodieren« vier Hörner im Unisono, dann kommen Posaunen und eine Ophikleide hinzu, und in diese düstere Grundierung tritt der Männerchor als weiterer Farbwert ein, der beim Einsatz des einzelnen Mönchs – Karls V. – mit den tiefen Streichern abschattiert wird. Dieser hochmoderne Orchestersatz steht im Dienst einer archaisch anmutenden Strenge, hervorgerufen von der unvermittelten Folge von fis-Moll, Fis-Dur und D-Dur, bevor die Harmonik mittels einer enharmonischen Verwechslung über dis-Moll (notiert als es-Moll) als neues Ziel B-Dur ansteuert. Nicht-funktionale oder modale Harmonik fungierte oft als historischer Marker; Palestrinas *Stabat mater* mit der eröffnenden Akkordfolge A-G-F war Mitte des 19. Jahrhunderts gut bekannt. ²⁵ Möglicherweise hatte sich auch zu diesem Zeitpunkt die »Gattung« des Opern-Mönchschors so weit stabilisiert, dass Komponisten auf gattungsinterne Konventionen zurückgriffen, um dem Publikum allgemein verständlich das klösterliche Milieu zu signalisieren, so wie sich auch Klischees des »Zigeuner-« oder »Türkenchors« ohne Rücksicht auf ethnographische Korrektheit verselbständigt hatten. ²⁶

Es fällt jedoch auf, dass selbst dann, wenn der Mönchs- oder Nonnenchor nicht nur hinter der Szene die kirchliche *couleur locale* markiert, sondern auf der Bühne ein religiöses Ritual vollzieht, wie zum Beispiel in Verdis *La forza del destino* (1862/1869), die Musik nicht an liturgische Formen anknüpft. Auch im einstimmigen Mönchschor, wie in der Eröffnungsszene »Pieux monastère« von Gaetano Donizetti's *La favorite* (1840), die im Kloster zu Santiago di Compostela spielt, sind die Melodielinien nicht vom gregorianischen Choral geprägt. Stattdessen singen die Mönche eine auf- und absteigende C-Dur-Tonleiter, und erst in der abschließenden Wiederholung des Texts fächert sich die Einstimmigkeit zu dreistimmigem

23 Giuseppe Verdi: *Don Carlos*, Mailand [o.].], S. 89.

24 Für eine genaue Beschreibung vgl. Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Bd. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford 1992, S. 55–57.

25 E.T.A. Hoffmann charakterisierte den Palestrina-Stil wie folgt: »Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung folgen in seinen Werken meistens vollkommen konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnenntbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird.« E.T.A. Hoffmann: »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Berlin 1963, S. 509–522, hier S. 516f.

26 Ich danke Sid Wolters-Tiedge für diese Anregung.

»Falsobordone« auf.²⁷ Diese Skala ›malt‹ das Aufsteigen der Gebete zum Himmel einerseits und die Ruhe, die die Pilger im Kloster finden werden, andererseits, und die Szene bildet in ihrer friedvollen Nüchternheit einen wirkungsvollen Kontrast zum Hof König Alphonses;²⁸ einen liturgisch-historischen Anspruch hat sie jedoch nicht. Dies wirft die Frage auf, warum die Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auf den Choral zurückgriffen, um das mittelalterlich-klosterliche Milieu zu evozieren, wie es in der Populärkultur des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts gang und gäbe ist. Die Antwort liegt zum Teil darin begründet, dass die Pflege des Chorals mit der Unterdrückung der kontemplativen Orden und der Auflösung der Klöster um 1800 endgültig abgebrochen war. Aus den Pfarr- und Domkirchen war er bereits vor 1800 von muttersprachlichen Liedern einerseits und orchestraler Kirchenmusik andererseits verdrängt worden, die sich in Süddeutschland, im Habsburgerreich und in Italien bis zum Aufkommen des Cäcilianismus am Vorbild der zeitgenössischen Oper orientierte.²⁹ Man kann also keineswegs davon ausgehen, dass bei »liturgienahen Texten und der zugehörigen Musik [...] wenigstens prinzipiell in den Kirchen oder Klöstern eine lebendige Praxis zu verzeichnen [war], die es dem Hörer ermöglichte, eine immerhin grundsätzliche Identifizierung vorzunehmen«.³⁰ Beispiele für den gregorianischen Choral über Texte und Melodien hinaus, die wie das *Dies irae* frühzeitig den Sprung in die Konzertmusik geschafft hatten (Charles Gounod spielt in der Domszene des vierten Akts seiner Oper *Faust* deutlich auf die Choralmelodie an, allerdings mit einer französischen Paraphrase des liturgischen Texts³¹), waren nur schwer greifbar bis zur Neuausgabe des Mediceischen Graduale und der wissenschaftlichen Rekonstruktion und praktischen Wiederbelebung des Chorals durch die Benediktiner von Solesmes und Beuron gegen Ende des 19. Jahrhunderts.³² Bis dahin stand

27 William Ashbrook: *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982, S. 446f. Zur Genese, zum Verhältnis von *La favorite* zu *L'ange de Nisida* und zur Musik der Oper vgl. S. 153-156 und S. 440-447.

28 Gaetano Donizetti: *La favorite. Opéra en 4 actes*, Paris 1841. Die deutsche Übersetzung von Richard Otto Spazier gibt dies noch genauer wieder als das französische Original: »Von heiliger Stelle, aus friedlicher Zelle, schwingt fromm sich die Seele im Gebet empor. / Oh naht, ihr Müden, nur hier ist hinieden Ruhe euch beschieden in der Brüder Chor.« Gaetano Donizetti: *Die Favoritin. Oper in 4 Acten. Clavierauszug von Franz Abt*, Braunschweig [o.J.], S. 9.

29 Die katholische Kirchenmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist noch wenig untersucht. Für den süddeutsch-mitteuropäischen Raum bieten diese Fallstudien einen guten Überblick: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, Sinzig 2006.

30 Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 753.

31 Ebd., S. 369f.

32 Zur Restauration der Choraltradition in Frankreich vgl. Katherine Bergeron: *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (California Studies in 19th Century Music 10), Berkeley, Los Angeles und London 1998. Zur Wiederbelebung des Chorals in Deutschland vgl. Jennifer Bain: *Hildegard of Bingen and Musical Reception. The Modern Revival of a Medieval Composer*, Cambridge 2015, besonders Kapitel 3.

den Komponisten keineswegs eine lebendige liturgische Praxis mit tiefen historischen Wurzeln zur Verfügung.

Der zweite Grund für die Zurückhaltung beim Einsatz ›authentischer‹ liturgischer Musik waren strenge Zensurauflagen, die vor allem in den katholischen Staaten Deutschlands und Italiens bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fortbestanden, aber auch – zum Teil aus anderen Beweggründen – in Frankreich und Großbritannien zur Anwendung kamen. Dabei handelte es sich nicht nur um obrigkeitliche Eingriffe in Libretti und Partituren, sondern Komponisten und Librettisten versuchten in vielen Fällen, Konflikte mit staatlichen oder kirchlichen Autoritäten vorausseilend zu vermeiden.³³ Eine Weisung für die Mailänder Opernhäuser von 1841 fasst die Hauptbedenken der österreichischen Regierung zusammen: Verboten waren nicht nur moralisch anstößige Handlungen, unnötig gewalttätige Szenen, Verhöhnung lebender Personen oder potenziell regierungskritische Aussagen, sondern auch »Angriffe gegen die Religion oder den geistlichen Stand, auch nicht unter dem Vorwand, Aberglauben oder Fanatismus bekämpfen zu wollen. Besondere Umsicht sollte man bei der Darstellung religiöser Handlungen auf der Bühne walten lassen.«³⁴ Weiterhin wurde ausdrücklich gefordert, die Kostüme dürften »weder österreichischen Uniformen ähnlich sein noch Priestergewänder realistisch nachahmen.« Ähnliche Regelungen galten überall, wo die katholische Kirche Einfluss auf das öffentliche Leben nehmen konnte, nicht zuletzt im Kirchenstaat. Die Eingriffe, die Verdi und seine Librettisten für Aufführungen von *La battaglia di Legnano* (1848), *Il trovatore* und *La forza del destino* in Rom vornehmen mussten, waren weitreichend, aber nicht immer in dem Sinne, wie sie das 21. Jahrhundert erwarten würde, und betrafen auch die Darstellung kirchlicher Personen und religiöser Handlungen.³⁵ Während Azucenas Erzählung vom Tod ihres Kindes und ihr Flammentod den Zensoren nicht als anstößig erschienen, mussten das Nonnenkloster und Leonoras Entschluss, den Schleier zu nehmen, eliminiert werden, und die lateinischen Einsprengsel des »Miserere«-Chors der Mönche wurden

33 Vgl. Francesco Izzo: »Censorship«, in: Helen M. Greenwald (Hg.): *The Oxford Handbook of Opera*, New York 2014, S. 817–839, vor allem S. 818–824.

34 Angela Pachovsky: »Das Teatro alla Scala und die österreichische Zensur zwischen Wiener Kongreß und Garibaldi: Fallbeispiele aus Mailänder Archiven«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002), S. 363–401, hier S. 368f.

35 Ein weiteres Beispiel ist die Überarbeitung von *Stiffelio* (1850) als *Aroldo* (1857), in der der protestantische Priester in einen Kreuzritter verwandelt wird. Zusätzlich verlegten Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave die Handlung aus der Gegenwart ins Mittelalter (und im letzten Akt ins schottische Hochland), das einen harmlos-neutralen Hintergrund für die Ehebruchsgeschichte abgab. Vgl. Liana Püschel: »Soldiers and Censors. Verdi's Medieval Imagination«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 81–108, hier vor allem S. 87–97.

durch einen italienischen Text ersetzt.³⁶ *La forza del destino*, in Rom als *Don Alvaro* aufgeführt, erforderte weiter reichende Einschnitte, vor allem in der Lagerszene des dritten Akts und dem Selbstmord im Finale. Überdies verwandelte der Schriftsteller Giuseppe Cencetti die Mönche Padre Guardiano und Fra Melitone vom Kloster Santa Madonna degli Angeli in den Direktor und Angestellten des Pilgerhospizes »Carità«, um etwaigen Einwänden der Zensurbehörde wegen der Darstellung religiösen Personals auf der Bühne zuvorzukommen.³⁷

Derartige Eingriffe waren auch an den von katholischen Dynastien kontrollierten deutschen Hoftheatern üblich, wie Richard Wagner erfuhr, als er 1842 die Uraufführung von *Rienzi* am Königlichen Hoftheater in Dresden vorbereitete. Ausdrücke wie »Kirche«, »Papst«, »frei« und »heilige Jungfrau« wurden eliminiert; aus dem Abgesandten des Papstes – dem Gegenspieler des Titelhelden – wurde ein kaiserlicher Botschafter bzw. ein »Abgesandter des Hofes von Avignon«, und die »Priester und Mönche aller Orden« wurden »barmherzige Brüder« und »ältere, kampfunfähige Bürger«.³⁸ Umsonst wies Wagner den Intendanten August von Lüttichau darauf hin, »daß es sich hier mehr um das katholische Kostüm, als um die katholische Idee handele«.³⁹ Noch schlechter erging es Spohrs Oper *Die Kreuzfahrer*, die nach ihrer erfolgreichen Premiere vom Dresdner Hoftheater angefordert worden war, aber nach 14 Monaten zurückgeschickt wurde mit der Bemerkung, dass »hauptsächlich Text und Stoff der Oper während der kirchlichen Aufregungen die Ursache« für die Ablehnung gewesen sei.⁴⁰ Die obrigkeitlichen Bedenken zeigen, dass religiöse Handlungen auch im mittelalterlichen »Kostüm« keineswegs als historisierend aufgefasst wurden, sondern als überzeitlich gültig und gegenwärtig, selbst wenn sich die zeitgenössische liturgische und kirchenmusikalische Praxis weit vom Bühnengeschehen entfernt hatte.

Selbst eine humoristische Darstellung des Klosterlebens konnte auf der Bühne als anstößig empfunden werden, obwohl Genrebilder mit schlemmenden, trinkenden oder musizierenden Mönchen sich großer Beliebtheit erfreuten. Die Hoftheater in Dresden, München und Wien verstanden in dieser Hinsicht keinen Spaß, wie die Bearbeitung für die Münchner Hofoper von Johann Joseph Aberts *Ekkehard* (1878) zeigt. Die Oper basiert auf Viktor von Scheffels gleichnamigem historischen Roman von 1855, der in einem breit ausgeführten Historiengemälde des 10. Jahrhunderts die Liebe zwischen dem Mönch Ekkehard von St. Gallen und der Herzo-

36 Andreas Giger: »Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), H. 3, S. 233-265, hier S. 253.

37 Andreas Giger: »Behind the Police Chief's Closed Doors: The Unofficial Censors of Verdi in Rome«, in: *Nineteenth-Century Music Review* 7 (2010), H. 2, S. 63-99, hier S. 81.

38 Vgl. Eugen Mehler: »Rienzi und die Dresdener Theaterzensur«, in: *Die Musik* 12 (1913), H. 10, S. 195-201.

39 Ebd., S. 195.

40 Louis Spohr: *Selbstbiographie*, Bd. 2., Kassel und Göttingen 1861, S. 305.

gin Hadwig von Schwaben schildert. Für die Aufführung an der Münchner Hofoper 1882 wurde Ekkehard zum Klosterschüler degradiert und damit jede Anspielung auf einen Wissenskonflikt wegen seines monastischen Gelübdes aus dem Libretto getilgt.⁴¹ Die eröffnende Szene mit der Weinlese auf der Reichenau wurde gekürzt; aus dem Mönchschor wurde ein »Chor des Volkes und der Fratres«, und die lateinische Wendung »Gloria tibi Domine« ersetzte das Münchner Libretto mit der Wendung »Ewiger Gott, wir danken dir!«, ohne allerdings die litaneiartige Melodie zu unterdrücken.⁴² Die mit biblischen Anspielungen durchflochtene, scherzhafte Ansprache des Abts von Reichenau wurde gestrichen, und selbst sein übermütiges Liedchen »Klosterwein von Reichenau« fiel der Schere zum Opfer. Der Grund war möglicherweise auch hier die Verwendung der Liturgiesprache Latein im Refrain, der vom Mönchschor wiederholt wird:

»Klosterwein von Reichenau,
klärt die Kehlen,
Badest wie mit Himmelsthau
Fromme Seelen.
Nunc in caritate
Fratres jubilate,
Mustum salutate!«⁴³

Eine Ausnahme in der scherzhaften bzw. kritischen Darstellung von Mönchen und Nonnen auf der Opernbühne bildete das republikanische Frankreich, in dem antikerikale Satire eine lange Tradition hatte. Sie beschränkte sich nicht auf obskure Opern aus den Revolutionsjahren, sondern umfasste auch international populäre Werke wie Aubers *Le Domino noir* (1837).⁴⁴ Auch die erfolgreichsten Grands Opéras der Julimonarchie, Fromental Halévys *La Juive* (1835) und Meyerbeers *Les Huguenots* (1836), kritisieren Intoleranz, Fanatismus und die Verflechtung von Staat und Kirche im mittelalterlichen Gewand. Zum mittelalterlichen Kolorit von *La Juive* tragen die großen religiösen Prozessionen im ersten und dritten Akt bei, in denen neben anderen kirchlichen Würdenträgern auch Mönche vertreten sind, wenn auch ohne

41 Hermann Abert: *Johann Joseph Abert (1832-1915). Sein Leben und seine Werke. Mit einer Reihe bisher unveröffentlichter Briefe von Dichtern und Musikern und einem Exkurs über die große französische Oper*, Leipzig 1916, S. 96.

42 Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert. (Für die Königliche Hofbühne in München neu bearbeitet vom Komponisten)*, Leipzig [o.], S. 4f.

43 Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert*, Leipzig 1878, S. 6f.

44 Vgl. Giroud, »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, S. 39-41. Ich stimme nicht mit Girouds Einschätzung überein, dass auch die Mönchschöre in *La favorite* parodistisch gedacht waren.

einen charakteristischen Gesang.⁴⁵ Zwischen 1879 und 1883 kamen gleich drei Operetten heraus (darunter Jacques Offenbachs *La Fille du tambour-major*), die in klösterlichen Mädchenpensionaten spielen und die frommen – allerdings nicht historisierenden – Gesänge der Schulschwestern parodieren. Der Antiklerikalismus dieser Operetten hatte allerdings einen ernsten Hintergrund, nämlich die Schulreform der Dritten Republik, mit der endgültig die religiösen Orden aus dem höheren Bildungswesen verdrängt werden sollten.⁴⁶ Um die Jahrhundertwende wandelte sich jedoch das gesellschaftliche Klima in Frankreich. Wie Benedict Leßmann gezeigt hat, wurde das Erbe des gregorianischen Chorals – auch dank der Aktivitäten der Pariser Schola Cantorum – zunehmend als Fundament einer genuin französischen Musiktradition geschätzt und in die stilistischen Experimente der *Fin de siècle*-Oper integriert.⁴⁷ Reynaldo Hahns Opéra comique *La Carmélite* (1902) stellt die historische Beziehung zwischen dem französischen König Louis XIV. und seiner Mätresse Louise de La Vallière dar. Im letzten Akt tritt Louise in den Konvent der Karmelitinnen ein, wobei die Einkleidungszeremonie ungewöhnlich ausführlich dargestellt wird. Nach der Ansprache des Erzbischofs singt der Nonnenchor hinter der Bühne das »De profundis«, während Louise stumm betet; als sie schließlich den Schleier nimmt, stimmen die Nonnen ein zweistimmiges »Alleluia« an. Der Realismus der Bühnenhandlung löste nach der Uraufführung eine gewisse Irritation aus, gerade weil die Darstellung nicht satirisch war und respektvoll mit dem religiösen Material umging. Überdies waren sowohl der Komponist wie der Librettist Catulle Mendès jüdischer Abstammung und hatten in der Dreyfus-Affäre auf der Seite des Angeklagten und gegen das französische Establishment Stellung bezogen.

La Carmélite unterscheidet sich aber auch in anderer Hinsicht von »Nonnenoper« aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Reynaldo Hahns Musik ist durchzogen von stilistischen Anspielungen auf die Zeit der Handlung und die Musik am Hof zu Versailles, bis hin zu glaubwürdigen Stilkopien von Balletten Jean-Baptiste Lullys im ersten Akt.⁴⁸ Diese Integration historischer Satztechniken, die überdies relativ genau die gemeinte Epoche bezeichnen, zeigt einen tiefgreifenden Bewusstseinswandel an: Den historisch informierten Bühnenbildern wurde nun – mit eini-

45 Vgl. Diana R. Hallman: »The Distant Past as Mirror and Metaphor. Portraying the Medieval in Historical French Grand Operas«, in: Meyer und Yri (Hg.), *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, S. 109–134, vor allem S. 112–119.

46 Ebd., S. 42–51.

47 Benedikt Leßmann: »Appropriations of Gregorian Chant in *Fin-de-siècle* French Opera: *Couleur locale* – Message Opera – Allusion?«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 145/1 (2020), S. 37–74, hier S. 38 und 45.

48 Philippe Blay: »Grand Siècle et Belle Époque: *La Carmélite* de Reynaldo Hahn«, in: Jean-Christophe Branger und Vincent Giroud (Hg.): *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, Lyon 2009, S. 154–170, hier S. 164–166.

gen Jahrzehnten Verspätung – die historisch inspirierte Bühnenmusik an die Seite gestellt, und die dadurch entstehende Spannung zwischen gegenwärtiger und vergangener Kompositionspraxis wurde als belebendes Element empfunden, das eine Alternative zur wagnerianischen Musiksprache bot. Im Gegensatz zu reinen Zitaten vergangener Musik, die punktuell auch schon in früheren Opern auftreten, durchdringt nun die historische Satztechnik die kompositorische Faktur. Erst hier ist es eigentlich sinnvoll, von einem historischen Zeit- und nicht nur Lokalkolorit in der Musik zu sprechen.

Andererseits schwanden die Vorbehalte gegen die wörtliche Verwendung gregorianischer Chormelodien um die Jahrhundertwende. Alfred Bruneaus Oper *Le Rêve* (1891) nach einem Roman von Émile Zola spielt zwar in der Gegenwart und kommt ohne Mönchs- oder Nonnenschöre aus, doch werden das *Ave verum corpus*, das *Pange lingua*, das Weihnachtslied *Les anges dans nos campagnes* und ein »Thème de la liturgie catholique« zitiert, teils als diegetische liturgische Musik hinter der Bühne, teils als klingende Manifestation der religiösen Visionen der Hauptfigur Angélique.⁴⁹ Paradoxerweise befördert die Modalität der »alten Musik« die Progressivität von Bruneaus Musiksprache in der Überwindung Wagnerianischer Vorbilder. Sein Zeitgenosse Vincent d'Indy, einer der Begründer der Pariser Schola Cantorum, verwendet Choräle in mehreren seiner Opern, sowohl als wörtliches Zitat wie auch als Material für die Bildung von Leitmotiven.⁵⁰ Auch die italienische Oper der Jahrhundertwende scheute nicht mehr vor der Integration liturgischer Melodien zurück. Im zweiten Akt von Alberto Franchettis Oper *Cristoforo Colombo*, die 1892 zur Feier der Entdeckung Amerikas von der Stadt Genua in Auftrag gegeben worden war, steht die Schiffsbesatzung des Titelhelden kurz vor der Meuterei. Da stimmen die an Bord befindlichen Dominikaner (hier korrekt mit einem Orden identifiziert, nicht generische »Fratres«) das »Salve Regina« an, in das Adlige, Soldaten und Seeleute einstimmen. Franchetti verwendet hier die originale Chormelodie, die auch das einleitende »Andante religioso« durchzieht.⁵¹

Während Franchetti bei einer bekannten Chormelodie wie dem *Salve Regina* damit rechnen konnte, dass sie von praktizierenden Katholiken im Publikum erkannt werden würde, baute Jules Massenet in seine Oper *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) zahlreiche historische Verweise ein, die auf der Höhe der damaligen (musik-)geschichtlichen Forschung standen und nur Eingeweihten erkennbar sein konnten, sich aber andererseits der präzisen historischen Verortung entziehen. Die Handlung spielt vor und im Kloster Cluny im 14. Jahrhundert und geht auf einen mittelalterlichen Wunderbericht zurück, den Anatole France als Kurzgeschichte

49 Leßmann, »Appropriations of Gregorian Chant«, S. 49–54.

50 Ebd., S. 55–58.

51 Andrew Holden: *Opera Avanti a Dio! Religion and Opera in Liberal Italy from Unification to the First World War*, PhD Thesis Oxford Brookes University 2019, S. 117–120.

bearbeitete. Das Libretto stammt von Maurice Léna, Professor der Philologie an der Universität Lyon und ein alter Bekannter Massenets. Leider verfolgt auch der Autor einer mehrbändigen Studie zu dieser Oper, Jan M. Zielkowski, nicht, woher Massenet sein Wissen bezog, sondern schiebt die Verantwortung für die mittelalterlichen Details dem Librettisten zu und hebt Massenets skeptisches Verhältnis zur Mediävistik hervor.⁵² Allerdings erzeugt der Komponist nicht nur durch historische Instrumente, wie Vielle, Viola d'amore, Chalumeau und Orgelportativ, mittelalterliche Farbtupfer in seiner Partitur, sondern er schreibt (bis auf die abschließende Wunderszene) eine transparente Faktur, in die sich die »mittelalterliche« diegetische Musik mühelos einfügt. Massenet verwendet gleichermaßen volkstümliche, weltliche und kirchlich anmutende Gattungen, die von den Bühnenfiguren oft explizit erwähnt werden, und der Klavierauszug bietet zusätzliche Informationen. In der Eröffnungsszene tanzen Bürger und Bauern auf dem Marktplatz vor dem Kloster Cluny eine Bergerette (»Dansez la Bergerette«).⁵³ Der Gaukler Jean schlägt ihnen mehrere Romanzen vor, von *Roland*, *Berthe aux grands pieds*, *Renaud de Montauban* bis *Charlemagne* und *Pepin*, aber das Volk verlangt statt der heroischen Stoffe ein Trinklied, worauf Jean ein »Alleluia du vin« anstimmt, das – in der Art der Vagantenlieder der *Carmina Burana* – lateinisch-liturgische Einsprengsel in parodistischer Weise mit dem Hoch auf Venus mischt. Im letzten Akt singt Jean, der mittlerweile in das Kloster eingetreten ist, vor einer Statue der Jungfrau Maria die Pastorelle von Robin und Marion. Ob Massenet hier tatsächlich auf das *Jeu* von Adam de la Halle zurückgreift oder nicht, ist unerheblich, denn seine Nachschöpfung erzeugt mit zielloser, rhythmisch unregelmäßiger Melodik, der Vermeidung eindeutiger Kadenz und dem Refrain »Chante, rossignolet, Saderaladon« den Eindruck einer authentischen Trouvère-Melodie.

Für die liturgischen Gesänge konsultierte Massenet, laut den Erinnerungen Lénas, einen jungen Benediktiner,⁵⁴ doch ging es ihm auch hier nicht um eine pedantische Stilkopie. Leßmann charakterisiert das rezitierte »Benedicite« vor dem Essen, das »Ave coeleste lilium« im zweiten Akt und die Schichtung verschiedener Gebete und Choräle im Finale als »quotation-like invention« bzw. als »allusions«: Anspielungen, die nur den Schein der Vertrautheit erzeugen sollen.⁵⁵ Dies trifft auch auf ein diegetisches Stück »klassischer« Vokalpolyphonie zu. Im zweiten Akt üben die Mönche, dirigiert vom »Moine Musicien«, die Motette *Ave rosa speciosa* ein. Ihre modale Melodik und imitatorischen Einsätze (die den Mönchen zunächst Probleme bereiten) verweisen eher ins 16. als ins 14. Jahrhundert. Beispiels aus

52 Jan M. Zielkowski: *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*, Bd. 4: *Picture That: Making a Show of the Jongleur*, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8d5t5s> (2018, abgerufen am 19.11.2019), S. 42–45.

53 Jules Massenet: *Le Jongleur de Notre-Dame. Miracle en 3 actes. Poème de Maurice Léna*, Paris 1902.

54 Zielkowski, *The Juggler of Notre Dame*, Bd. 4, S. 42.

55 Leßmann, »Appropriations of Gregorian Chant«, S. 68–70.

dem Mittelalter, etwa die Motetten Guillaume de Machauts (die erst ab den 1920er-Jahren herausgegeben wurden), standen Massenet noch nicht zur Verfügung, doch der formalisierte Kontrapunkt des ›Palestrinastils‹ und die schulmeisterliche Probensituation bilden eine effektive Kontrastfolie zu den spontanen, volkstümlichen Gesängen, die der Gaukler der Jungfrau Maria vorführt und die schließlich zur Apotheose des »reinen Toren« führen.⁵⁶ (Musik-)Geschichte wird hier also nicht um ihrer selbst willen vermittelt, sondern die verschiedenen historischen Stilebenen stehen im Dienst der symbolischen Botschaft der Oper.

Abb. 2: Szene aus Le Jongleur de Notre-Dame von Jules Massenet, nach einem Foto von Henri Manuel (1904?), Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est. Massenet 055, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39620150w.public>



Während Massenet verschiedene – historische und gegenwärtige – Stile sukzessive aufführt, unternimmt Max von Schillings letzte Oper *Mona Lisa* (1915) eine späte Wiederbelebung der Kontrastdramaturgie der Grand Opéra.⁵⁷ Im Florenz des ausgehenden 15. Jahrhunderts stoßen drei auch musikalisch differenzierte Gruppen aufeinander: Ein ausgelassener Karnevalszug feiert Venus; die Nonnen von Santa Trinità führen ihr wundertätiges Marienbild durch die Straßen, und die Dominikaner von San Marco unter der Führung des Bußpredigers Savonarola

56 Vincent Giroud sieht hier sogar eine symbolische Konfrontation von »Christ contre l'Église«: Giroud, »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, S. 55.

57 Schuster, *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts*, S. 794.

la rufen die Florentiner zur Umkehr auf und drohen Höllenstrafen an.⁵⁸ Die einstimmige Deklamation des Mönchschor, der mit einem lateinischen Vers aus dem Buch Sacharija eröffnet (2:7), schneidet durch das Stimmengewirr von Venuszug und Nonnenchor, der melodisch das Weihnachtslied »Joseph lieber Joseph mein« paraphrasiert und der sinnlichen Venusliebe die – nicht weniger sinnliche – Marienminne entgegensetzt. Der Klavierauszug charakterisiert ihren Chor explizit als »Laude«⁵⁹ und weist damit auf das historische Bewusstsein von Komponist und Librettistin hin; die Schriftstellerin Beatrice Dovsky hatte Schillings auch einige »toskanische Ritornelle« geschickt, um ihm bei der Erzeugung des Lokal- und Zeitkolorits zu helfen.⁶⁰ Vielleicht flossen diese »toskanischen Ritornelle« in das Lied »Jugend ist so hold und süß« ein, dessen Text, wie der Klavierauszug in einer Fußnote festhält, »nach dem Liede Lorenzo de' Medicis« gestaltet ist.⁶¹ Dieser Hinweis richtete sich an die bildungsbürgerliche Leserin bzw. den Opernbesucher, denen der Refrain des Karnevalsliedes aus Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance in Italien* vertraut war, wo er, als »wehmütige Ahnung der kurzen Herrlichkeit der Renaissance selbst«, am Schluss des Kapitels »Die Geselligkeit und die Feste« zitiert wird.⁶² Derartige Fußnoten sind, wie die Benennung historischer Gattungsvorbilder in Massenets *Jongleur*, eindeutige Anzeichen für ein gewandeltes Geschichtsbewusstsein, das die Bühne in den Dienst der Musikgeschichtsschreibung stellt.⁶³

Die historische Distanz zu dem veristischen Eifersuchtsdrama um das Vorbild von Leonardo da Vincis berühmtem Gemälde,⁶⁴ Mona Lisas gewalttätigen Ehemann und ihren Liebhaber wird durch einen weiteren dramaturgischen Kunstgriff hergestellt: Der eigentlichen Handlung geht ein Prolog voraus, in dem ein Laienbruder ein Ehepaar auf der Hochzeitsreise durch das nun – in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts – zum Museum umgewandelte Haus führt, das früher Mona Lisas Mann Francesco del Giocondo gehörte. Von der Schönheit der jungen Frau angerührt, die mit dem älteren und distanzierten Mann unglücklich wirkt, erzählt der Laienbruder das »Drama einer Faschingsnacht«. Am Ende der Oper kehrt

58 Eine vergleichbare Konfrontation des Prozessionschorals *Pange lingua* mit dem Weihnachtslied »Les anges dans nos campagnes« findet sich auch in Bruneaus *Le Rêve*. Vgl. Leßmann, »Appropriations of Gregorian Chant«, S. 51.

59 Max von Schillings: *Mona Lisa. Oper in zwei Akten. Dichtung von Beatrice Dovsky*, Berlin 1914, S. 28.

60 Christian Detig: *Deutsche Kunst, deutsche Nation: Der Komponist Max von Schillings* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 201), Kassel 1998, S. 239.

61 Schillings, *Mona Lisa*, S. 19.

62 Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Leipzig 1869, S. 340.

63 Besonders reichlich annotiert ist Giacomo Orefices Oper *Chopin* (1901), für die er auf zahlreiche Werke des polnischen Komponisten zurückgriff. Vgl. Langenbruch, »Musikgeschichtstheater als Wissenspeicher«, S. 173.

64 Der Diebstahl der Mona Lisa aus dem Louvre 1911 inspirierte Dovsky zur Wahl des Stoffes. Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation*, S. 199.

die Rahmenhandlung in die Gegenwart zurück, und der Laienbruder identifiziert in einem leidenschaftlichen Ausbruch die junge Frau als »Versucherin! Mona Lisa!«⁶⁵ Selbst in den letzten Jahren des »langen« 19. Jahrhunderts war allerdings die Darstellung kirchlicher Vertreter auf der Bühne ein sensibles Thema. In Berlin wurde der Laienbruder zum Senator entklerikalisiert, in Köln zum Portier; in Stuttgart forderte das »zügellose« Drama im »welschen Geist« die Kritik der evangelischen Kirche heraus, während die Oper in München nach Einspruch der katholischen Kirche und der konservativen Presse nach nur zwei Vorstellungen abgesetzt wurde.⁶⁶ Selbst das so offensichtlich zur Schau gestellte historische Gewand von Schillings' letzter Oper und die distanzierende Rahmenhandlung ließen die Gegenwart – den Geschlechterkampf des *Fin de siècle* und die Erneuerungsversuche der christlichen Konfessionen – zu deutlich durchschimmern.

Die historische Musikwissenschaft und die Mittelalter-Philologie, die zunehmend Material für historistische Bühnenmusiken zur Verfügung stellten, feierten auf den ersten Blick ihren größten Triumph in Adolf Sandbergers Oper *Ludwig der Springer* (1895). Der nachmalige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität München bereitete die Legende um den Wartburggründer als nachwagnerianische Dreiecksgeschichte auf, in der Ludwig der Springer die Gunst der verheirateten Pfalzgräfin Adelheid mit einem Lied erringt. Der Klavierauszug vermerkt stolz: »Die Dichtung des Minnelieds im II. Aufzug ist von Wilhelm von Poitiers (11./12. Jahrh.), dem Gesang der Mönche im III. Aufzug ist ein geistlicher Gesang Orlando di Lasso's frei zu Grunde gelegt.«⁶⁷ Diese Vereinigung von Kunstwissenschaft und Kunst begeisterte einen anonymen Rezensenten nach der Stuttgarter Aufführung von 1898:

»Einen unfehlbaren Erfolg involvieren auch die kraft- und lebensvollen Chöre, von denen namentlich der Gesang der Mönche »Sancta Maria«, dem der Komponist eine Motette Orlando di Lassos zugrunde gelegt hat, ob seines eigenartigen Ausdrucks hervorgehoben zu werden verdient. Sandberger wendet hier [...] zum ersten Male und mit vielem Glücke historische Forschungsergebnisse an.«⁶⁸

Sandberger hatte tatsächlich 1894 seine Habilitationsschrift zur Geschichte der Münchner Hofkapelle abgeschlossen und mit der Gesamtausgabe der Werke Orlando di Lassos begonnen, wobei er sich allerdings auf die weltlichen Werke konzen-

65 Schillings, *Mona Lisa*, S. 224.

66 Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation*, S. 206.

67 Adolf Sandberger: *Ludwig der Springer. Oper in drei Aufzügen*, München 1894, unpaginierte Seite.

68 Zitiert nach Christian Thomas Leitmeir: »Eine »glückliche Anwendung historischer Resultate auf die Oper? Zur Verwendung alter Musik in Adolf Sandbergers Oper *Ludwig der Springer* (1895)«, in: Ann-Katrin Zimmermann (Hg.): *Mozart im Zentrum. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, Tutzing 2010, S. 381-407, hier S. 394.

trierte. Wie aber Christian Leitmeir nachweisen konnte, ist das »Sancta Maria« mit keiner bekannten Motette Lassos identisch oder auch nur verwandt. Selbst wenn es seinen Zeitgenossen als authentisch erschien, ist die »Fälschung« aus der historischen Distanz vom frühen 21. zum späten 19. Jahrhundert durchaus erkennbar.⁶⁹ Doch erst das gesteigerte historische Bewusstsein der Jahrhundertwende macht es überhaupt möglich, von einer »Fälschung« zu sprechen, im Gegensatz zu den unbekümmert ahistorischen Mönchs- und Nonnenschören in den Opern Spohrs, Donizettis oder Verdis, die noch nicht mit dem Anspruch angetreten waren, Musikgeschichtstheater zu schreiben.

Im Verlauf des »langen« 19. Jahrhunderts entfaltete sich also die Entwicklung von der archaisch klingenden, aber im Grunde ahistorischen Kirchenszene mit Mönchs- und Nonnenschören hin zum bewussten Spiel mit stilistischen Versatzstücken und historischen Zeitebenen. Der um die Jahrhundertwende in vielen Bühnenwerken deutlich hörbare, historisch informierte Eklektizismus führt schließlich zu postmodernen Zitat-, Collage- und Montagetechniken. Der historische Ort von Nicola Lefanus Oper *Light Passing* (2004), der päpstliche Hof in Avignon im 14. Jahrhundert, wird durch die Interpolation von Werken Philippe de Vitrys und Guillaume Machauts musikhistorisch eindeutig bestimmt. Andererseits bietet sich die Musik von George Benjamins *Written on Skin* (2012) als musikalisches Palimpsest dar, das offen lässt, ob hier mittelalterliche Musik durch die moderne Imagination gebrochen wird oder sich die zeitgenössische Musik ans Mittelalter erinnert.⁷⁰ *Written on Skin* bringt zwar Engel (des 21. Jahrhunderts) auf die Bühne, verzichtet aber (wie auch Kaija Saariahos »Troubadouroper« *Lamour de loin* (2000)) auf religiöse oder kirchliche Szenen. Im Musiktheater des späten 20. und 21. Jahrhunderts treten Mönche und Nonnen nicht mehr wie im 19. Jahrhundert als Kollektiv auf, das mit diegetischen Chören für historisierendes Kolorit sorgt, sondern, wie in den eingangs erwähnten Hildegard-Stücke, als identifikationstaugliche Einzelgestalten, die bewusst auf ihre (Musik-)Geschichtlichkeit verweisen.⁷¹

69 Ähnlich in der Kunstgeschichte, wo Fälschungen nach einigen Jahrzehnten sichtbar werden, z.B. im Falle eines Gruppenporträts, das 1923 von der National Gallery London als italienisches Gemälde des späten 15. Jahrhunderts angekauft wurde, das aber – aus heutiger Sicht – deutlich dem Renaissanceverständnis und der Mode um 1913 verpflichtet ist, d.h. der Zeit von Schillings *Mona Lisa*. Vgl. Marjorie E. Wieseman: *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London 2010, S. 36–38.

70 Anne Stone: »The Postmodern Troubadour«, in: Meyer und Yri (Hg.), *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, S. 397–419, hier S. 411.

71 Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde unterstützt durch ein Mid-Career Fellowship der British Academy.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert*, Leipzig 1878.
- Johann Joseph Abert: *Ekkehard. Oper in fünf Akten. Nach J. V. von Scheffels gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Musik von J. J. Abert. (Für die Königliche Hofbühne in München neu bearbeitet vom Komponisten)*, Leipzig [o.J.].
- Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Leipzig 1869.
- Gaetano Donizetti: *Die Favoritin. Oper in 4 Acten. Clavierauszug von Franz Abt*, Braunschweig [o.J.].
- Gaetano Donizetti: *La favorite. Opéra en 4 actes*, Paris 1841.
- E.T.A. Hoffmann: »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Berlin 1963, S. 509-522.
- Steven Kamperman: »Hildegard opera«, in: Steven Kamperman, www.stevenkamperman.nl/hildegard-opera (abgerufen am 06.12.2019).
- August von Kotzebue: *Neue Schauspiele*, Bd. 9, Leipzig 1803.
- Jules Massenet: *Le Jongleur de Notre-Drame. Miracle en 3 actes. Poème de Maurice Lena*, Paris 1902.
- Adolf Sandberger: *Ludwig der Springer. Oper in drei Aufzügen*, München 1894.
- Max von Schillings: *Mona Lisa. Oper in zwei Akten. Dichtung von Beatrice Dovsky*, Berlin 1914.
- Louis Spohr: *Die Kreuzfahrer. Grosse Oper in drei Akten*, Hamburg und Leipzig 1845.
- Louis Spohr: *Selbstbiographie*, Bd. 2., Kassel und Göttingen 1861.
- Gaspere Spontini: *Agnes von Hohenstaufen. Große historisch-romantische Oper* (Die Oper 6), hg. von Jens Wildgruber, München 2001.
- [theaterlust]: »Hildegard von Bingen – die Visionärin«, in: *theaterlust*, <https://theaterlust.de/hildegard-von-bingen> (abgerufen am 06.12.2019).
- Giuseppe Verdi: *Don Carlos*, Mailand [o.J.].
- Giuseppe Verdi: *Don Carlos. Grand Opéra en Cinq Actes*, Paris 1867.
- Giuseppe Verdi: *Il trovatore* (The Troubadour), New York 1898.

Literatur

- Hermann Abert: *Johann Joseph Abert (1832-1915). Sein Leben und seine Werke. Mit einer Reihe bisher unveröffentlichter Briefe von Dichtern und Musikern und einem Exkurs über die große französische Oper*, Leipzig 1916.
- William Ashbrook: *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982.

- Jennifer Bain: *Hildegard of Bingen and Musical Reception. The Modern Revival of a Medieval Composer*, Cambridge 2015.
- Katherine Bergeron: *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (California Studies in 19th Century Music 10), Berkeley, Los Angeles und London 1998.
- Philippe Blay: »Grand Siècle et Belle Époque: La Carmélite de Reynaldo Hahn«, in: Jean-Christophe Branger und Vincent Giroud (Hg.): *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, Lyon 2009, S. 154-170.
- Rainer Braun (Hg.): *Bayern ohne Klöster. Die Säkularisation von 1802/03 und die Folgen*, München 2003.
- Julian Budden: *The Operas of Verdi*, Bd. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford 1992.
- Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher: Art. »Historismus«, in: MGG², Sachteil 4, Kassel 1996, Sp. 335-352.
- Christian Detig: *Deutsche Kunst, deutsche Nation: Der Komponist Max von Schillings* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 201), Kassel 1998.
- Ralph Gibson: *A Social History of French Catholicism, 1789-1914*, London und New York 1989.
- Andreas Giger: »Behind the Police Chief's Closed Doors: The Unofficial Censors of Verdi in Rome«, in: *Nineteenth-Century Music Review* 7 (2010), H. 2, S. 63-99.
- Andreas Giger: »Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)«, in: *Cambridge Opera Journal* 11 (1999), H. 3, S. 233-265.
- Vincent Giroud: »Couvents et monastères dans le théâtre lyrique français«, in: Jean-Christophe Branger und Alban Ramaut (Hg.): *Opéra et religion sous la III^e République*, Saint-Étienne 2006, S. 37-64.
- Diana R. Hallman: »The Distant Past as Mirror and Metaphor. Portraying the Medieval in Historical French Grand Operas«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 109-134.
- Michael Heinemann: »Alternative zu Wagner? Edmund Kretschmers *Die Folkunger* in der zeitgenössischen Kritik«, in: Michael Heinemann und Hans John (Hg.): *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert* (Musik in Dresden 1), Laaber 1995, S. 295-301.
- Andrew Holden: *Opera Avanti a Dio! Religion and Opera in Liberal Italy from Unification to the First World War*, PhD Thesis Oxford Brookes University 2019.
- Francesco Izzo: »Censorship«, in: Helen M. Greenwald (Hg.): *The Oxford Handbook of Opera*, New York 2014, S. 817-839.
- Anna Langenbruch: »Von komponierten Geschichten, musikalischen Rätseln und dem Wissen des Publikums. Musikgeschichtstheater als Wissensspeicher«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), H. 2, S. 169-176.
- Christian Thomas Leitmeir: »Eine ›glückliche Anwendung historischer Resultate auf die Oper‹? Zur Verwendung alter Musik in Adolf Sandbergers Oper *Ludwig der Springer* (1895)«, in: Ann-Katrin Zimmermann (Hg.): *Mozart im Zentrum*.

- Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag*, Tutzing 2010, S. 381-407.
- Benedikt Leßmann: »Appropriations of Gregorian Chant in Fin-de-siècle French Opera: *Couleur locale* – Message Opera – Allusion?«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 145/1 (2020), S. 37-74.
- Eugen Mehler: »Rienzi und die Dresdener Theaterzensur«, in: *Die Musik* 12 (1913), H. 10, S. 195-201.
- Anno Mungen: *Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis Agnes von Hohenstaufen als Beitrag zur deutschen Oper* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 38), Tutzing 1997.
- Klaus Wolfgang Niemöller: »Die kirchliche Szene«, in: Heinz Becker (Hg.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), Regensburg 1976, S. 341-367.
- Angela Pachovsky: »Das Teatro alla Scala und die österreichische Zensur zwischen Wiener Kongreß und Garibaldi: Fallbeispiele aus Mailänder Archiven«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002), S. 363-401.
- Liana Püschel: »Soldiers and Censors. Verdi's Medieval Imagination«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 81-108.
- Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, Sinzig 2006.
- Hans Ulrich Rudolf (Hg.): *Alte Klöster, neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, Bd. 2, Ostfildern 2003.
- Robert Schuster: *Die kirchliche Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 11), Sinzig 2004.
- Anne Stone: »The Postmodern Troubador«, in: Stephen C. Meyer und Kirsten Yri (Hg.): *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, New York 2020, S. 397-419.
- Timothy Tackett: »The French Revolution and Religion to 1794«, in: Stewart J. Brown und Timothy Tackett (Hg.): *The Cambridge History of Christianity. Enlightenment, Reawakening and Revolution 1660-1815*, Cambridge 2006.
- Marjorie E. Wieseman: *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London 2010.
- Jan M. Zielkowski: *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*, Bd. 4: *Picture That: Making a Show of the Jongleur*, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8d5t5s> (2018, abgerufen am 19.11.2019).