

KLAUS HEINRICH KOHRS: Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag 2011. 252 S., Abb., Nbsp.

Hector Berlioz' Grand Opéra *Les Troyens* ist schon aufgrund ihrer epischen Monumentalität ein Hauptwerk des 19. Jahrhunderts, das allenfalls noch mit Richard Wagners Tetralogie vergleichbar ist. Klaus Heinrich Kohrs zeichnet mit hervorragender altphilologischer Kompetenz die lebenslange Auseinandersetzung des Komponisten mit Vergils Epos nach, das ihn seit früher Jugend beschäftigte. Kohrs geht allerdings weit über diese im Untertitel angezeigte Absicht hinaus; im Grunde entwirft er am Beispiel des Hauptwerks ein umfassendes Bild der Kunst- und (stets auch autobiografischen) Künstlerkonzeption des Komponisten. Intertextuelle Bezüge werden nicht nur zu Vergil und dessen Vorlagen dokumentiert, sondern auch zu William Shakespeare, Alphonse de Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre und vielen anderen Autoren nachgewiesen. Wie nachhaltig etwa François-René de Chateaubriand, der Vergil-Übersetzer Jacques Delille oder auch Voltaires „Essai sur la Poésie épique“ das Vergil-Bild von Berlioz geprägt haben, war bislang unbekannt. Erst die umfassende Rekonstruktion eines solchen Bildungshorizontes ermöglicht einen adäquaten analytischen Zugang zu dem Werk – mit teilweise überraschenden Konsequenzen: Dass sich der junge Berlioz in seinen prägenden Jahren gerade mit den jugendlichen Helden der *Aeneis* identifiziert hat – Turnus, Pallas, Ascanius, Astyanax – lässt diese Randfiguren unversehens in den Fokus der Studie rücken.

So sind denn die Analysen der Szenen gerade der Nebenfiguren die erhellendsten: die Pantomime Andromaches und ihres kleinen Sohnes Astyanax am Hofe des Priamus, die Chanson des jungen Matrosen Hylas – beide Szenen sind Eigenerfindungen des Komponisten, die bei Vergil so nicht vorkommen – sowie die Szenen des Ascanius. Erst die letzten drei Kapitel behandeln die zentralen Szenen der Hauptfiguren Cassandre, Dido und Aeneas. Kohrs akribische musikalische Analysen erhellen die dramaturgi-

sche Konzeption und die musikalische Faktur des Werkes. Immer wieder erstaunlich ist, wie weitgehend deren Vokabular schon in den frühesten Werken ausgeprägt ist; so ist beispielsweise die Todesszene der Dido bereits in der *Cléopâtre*-Kantate von 1829 vorgeprägt. Viele musikalische Grundideen der Oper verdanken sich frühen Hörerfahrungen des Komponisten. Kohrs weist zahllose Modelle u. a. in Werken Glucks, Piccinnis, Spontinis und Beethovens nach. Berlioz erweist sich als Klassizist, dem die Neuformulierung der von ihm bewunderten klassischen Vorbilder textueller oder musikalischer Art zur stets auch autoreflexiv motivierten künstlerischen Mission wurde. Dass diese Mission wohl schon deutlich früher reift als bislang angenommen – Kohrs spricht von der „Gründungsszene von 1848“ –, ist ein Nebenergebnis der Untersuchung. Eine solche autoreflexiv und klassizistisch geprägte Konzeption konnte freilich im Zeitalter der gesellschaftspolitischen Aktualität der Scribe'schen Dramaturgie der Grand Opéra, die vermittelt auch in Wagners Gesamtkunstwerk eingegangen ist, nicht zeitgemäß sein. Diese Rezeptionsmechanismen von Kunstwerken streift Kohrs am Ende jedoch nur epiloghaft. Insgesamt leistet Kohrs Werkmonografie einen wertvollen Beitrag nicht nur zur Berlioz-Forschung, sondern zur Erhellung der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Das Buch ist gut ausgestattet, jedoch hätte man sich gerade aufgrund der Fülle von Informationen zum Personenregister auch ein ausführlicheres Werk- und Titelregister gewünscht.

(September 2013) *Matthias Brzoska*

JÖRG ROTHKAMM: Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung, Mainz u. a.: Schott Music 2011. 380 S., Abb., Nbsp.

Die Emphase, mit der Jörg Rothkamm in seiner Habilitationsschrift auf der Ballettkomposition als Gattung insistiert, mag merkwürdig anmuten: In der Einleitung, in den einzelnen Kapiteln und nochmals im abschließenden Fazit, immer wieder bekennt er sich zu seinem erklärten Ziel, „originäre Ballettmusik des

19. und 20. Jahrhunderts überhaupt als Gattung und damit auch als einschlägigen zusammenhängenden Forschungsgegenstand zu begreifen“ (S. 355). So unzeitgemäß das Anliegen freilich wirken mag, ein Repertoire durch die Ernennung zur eigenständigen Gattung zu nobilitieren, so bezeichnend erscheint, dass Rothkamms Kompendium zur Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte eine Art Pionierleistung darstellt. Dies kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, spiegelt sich doch in der eigenartigen Verspätung einer Gattungsgeschichte des Balletts eine langwierige musikwissenschaftliche Marginalisierung des Tanzes wider, der seit einigen Jahren zwar mit gewichtigen Forschungsbeiträgen entgegengewirkt wird, deren Folgen sich jedoch bis heute in einem augenfälligen Mangel an fachspezifischen Überblickswerken – bis hin zu einem Tanztheater-Band in einer einschlägigen gattungsgeschichtlichen Reihe – manifestieren.

Vor dem Hintergrund eines in den Anfängen steckenden Forschungsstandes lässt sich die handbuchartige Konzeption von Rothkamms Monografie rechtfertigen, die nacheinander, in kluger Auswahl, acht Ballettmusiken des 19. Jahrhunderts sowie sieben des 20. Jahrhunderts abhandelt und deren stereotyper Kapitelaufbau weitgehend dem Dreischritt „Quellenlage“, „Analyse“ und „Schluss“ gehorcht. Für die Anordnung als Kompendium spricht außerdem, dass die Quellenlage zu den Balletten vor allem des 19. Jahrhunderts nur als lamentabel bezeichnet werden kann und die klar markierten Unterkapitel ein rasches Nachschlagen ermöglichen. Insofern stellen die Angaben zu Fassungen, zur Art der Überlieferung und zu philologischen Besonderheiten der einzelnen Ballette den Kern von Rothkamms Publikation dar – auch deswegen, weil die Tatsache, dass selbst eine so erfolgreiche Partitur wie die durch Marius Petipa in St. Petersburg choreografierte *Bajaderka* von Ludwig Minkus unveröffentlicht blieb, für die Überlieferung von Ballettkompositionen des 19. Jahrhunderts als charakteristisch gelten kann, was eine genauere Beschäftigung mit den Werken erheblich erschwert. Auf der Grundlage einer Fülle neu erschlossener Quellen und unter Berück-

sichtigung bereits erfolgter Recherchen insbesondere von Monika Woitas, Marian Smith und Manuela Jahrmärker ordnet Rothkamm in zumeist tabellarischen Darstellungen musikalische Abläufe den choreografierten Handlungen zu. Wie heikel sich die Rekonstruktion dieser elementaren – und für eine weiterführende Analyse höchst relevanten – Verbindung zwischen Komposition und Choreografie gestaltet, wird in der Auflistung einzelner Szenen und dazugehöriger musikalischer Abschnitte deutlich.

Rothkamms Prämisse von Ballettmusik als eigenständiger Gattung erweist sich für das diskutierte Repertoire des 19. Jahrhunderts insofern als gewinnbringend, als der unveränderte Fokus auf den Parallelen zwischen Musik und Tanz eine zunehmende Angleichung von kompositorischer und choreografischer Faktur zutage fördert. Während Ferdinand Hérolds zeittypisches Pasticcio für *La fille mal gardée* (1828) noch in unzusammenhängende Nummern zerfiel, legt Rothkamms Untersuchung eine allmähliche Hinwendung zu großformaler Kohärenz auf der Grundlage einer Erinnerungsmotivik offen, wie sie in Adolphe Adams wirkungsmächtiger *Giselle* (1841) oder in der nicht minder erfolgreichen *Coppélia* (1870) von dessen Schüler Léo Delibes greifbar wird. So überzeugend der Befund einer immer differenzierteren Verwendung semantisch besetzter musikalischer Motive wirkt, so problematisch erscheint allerdings gerade bei diesem Phänomen das konsequente Festhalten an einer rein ballettbezogenen Betrachtung. Das weitgehende Ausblenden zeitgleicher Strömungen in der Oper führt etwa zu einer allzu pauschalen Unterscheidung von Erinnerungs- und Leitmotivik, deren Charakterisierung nicht im Einzelfall aus einem italienischen, französischen oder deutschen Kontext heraus gewonnen wird, sondern sich in schematischen Kriterien auf der Grundlage von Joachim Veits MGG²-Artikel zum „Leitmotiv“ erschöpft (S. 174). Entsprechend begnügt sich Rothkamm bei *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nusknacker* damit, den Terminus „Leitmotiv“ mit dem Hinweis auf die Wagner-Begeisterung des Komponisten zu rechtfertigen, ohne die ei-

gentlich gewichtigere Frage, welche gattungs-ästhetischen Konsequenzen die Anleihen bei Techniken des Musikdramas für die Ballettmusik des Opernkomponisten Tschaiowsky zeitigten, auch nur zu stellen. Eine Kontextualisierung der besprochenen Werke im Rahmen des Musiktheaters – über pauschale Bezüge auf Webers *Freischütz* und Wagners *Ring des Nibelungen* hinaus – hätte zweifellos zu weiterreichenden analytischen Befunden geführt, als es die cursorische, gleichsam hermetische Betrachtung der Ballette ermöglicht. Auch wäre durchaus bedenkenswert, in welchem Zusammenhang die von Rothkamm vorgenommene Aufteilung in Charaktertanz, Pantomime und „Pas-Musik“ oder die überzeugend diagnostizierten Anleihen bei rezitativischen Techniken mit den zeitgleichen Opernkonventionen bis hin zur „solita forma“ stehen könnten.

Die von musikalischen Quellen ausgehende induktive Methode erscheint angesichts des musikwissenschaftlich-gattungsgeschichtlichen Interesses des Autors durchaus angemessen, umso mehr, als den Notentexten in dezidiert tanzwissenschaftlichen Studien meist nur nachrangige Bedeutung beigemessen wird. Zwar lässt sich durch eine Konzentration auf die musikalische Ebene das – bei jeder Tanzanalyse virulente – methodische Problem, die choreografische Dimension und körperliche Präsenz mitsamt der Differenzierung von tänzerischer Virtuosität und mimetischem Ausdrucksgehalt analytisch zu greifen, schwerlich lösen. Es sei jedoch abschließend nochmals nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sich Rothkamm einer musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur gegenübergestellt sah, die mit dem Ballett eine zentrale Gattung des 19. und 20. Jahrhunderts weitgehend ignorierte. Und daran, dass originäre Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte, trotz aller Ausfransungen insbesondere beim modernen Tanztheater, tatsächlich als Gattung ernst genommen werden muss, dürfte spätestens nach der Lektüre von Rothkamms übersichtlich gestalteter und mit erstmalig faksimilierten Quellen reich ausgestatteter Publikation kein Zweifel mehr bestehen.

(Dezember 2012)

Ivana Rentsch

Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel der DDR. Hrsg. von Nina NOESKE und Matthias TISCHER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. 195 S., Abb., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 7.)

IRMGARD JUNGSMANN: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2011. 182 S. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 9.)

Dass Materialstand und Ideologie, Kunstdiskurs und politische Rahmenbedingungen in einem engen Verhältnis zueinander stehen (ohne einer permanenten politischen Bevormundung das Wort reden zu wollen), scheint Konsens zu sein. Das Gegenteil zu behaupten wäre selbst ideologieverdächtig. Die beiden zu besprechenden Schriften nähern sich der Frage nach gesellschaftspolitischen Faktoren, die das musikalische Schaffen mitbestimmen, auf unterschiedlichen methodischen Wegen. Beiden Büchern gemeinsam ist die Intention, Vorurteile bei der Beschäftigung mit der Musik aus der DDR abzubauen. Irmgard Jungmann spürt – überaus mutig und nicht selbstverständlich – darüber hinaus ideologische Paradigmen innerhalb des Wechselverhältnisses Musik – Politik nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD auf.

Der Sammelband von Nina Noeske und Matthias Tischer ist im besonderen Maße methodologisch bedeutsam. Das Vorwort hält, was es expressis verbis verspricht: Bevor unser Fach sich weiterhin mit Phänomenen des Musiklebens der DDR beschäftigt, haben wir innezuhalten und uns klarzumachen, was denn eigentlich unser Erkenntnisobjekt ist, wie wir uns ihm nähern und wie wir es rekonstruieren und somit: konstruieren. Damit reiht sich die Publikation gut in die Reihe der Veröffentlichungen zur Musikgeschichte der DDR ein, die in den letzten Jahren, vor allem durch (vergleichsweise) junge Musikwissenschaftler aus Ost- und Westdeutschland und dem anglo-amerikanischen Raum, die methodologische Latte bei der Beschäftigung mit diesem Thema sehr hoch legten. Gerade die Reihe *KlangZeiten. Musik,*