

gleichsetzt. Saariahos Streichquartett *Nymphéa* erscheint so als Paradigma einer fraktalen Formgliederung, die auf verschiedenen Ebenen Phasen von Wachstum und Zerfall durchläuft. Unklar bleibt aber, ob diese Prozesse einseitig als Durchbrechung einer teleologischen Formlogik und damit narrativ zu hören sind oder ob sie eine alternative Norm setzen, deren eigene Durchbrechung erst narrativ wäre.

Eine Fragestellung, die mehrere Artikel unterschiedlich zusammenführt, lautet: Warum ist Kaija Saariahos Musik so leicht verständlich? Es werden Analysewege gesucht, die weniger das Werk als vielmehr dessen Rezeption ins Zentrum rücken. Voraussetzung dafür ist im abschließenden Aufsatz von Jon Hargreaves die für Saariahos theoretisches Denken zentrale Umkehrung der Hierarchie von Harmonie und Timbre. Dies ermöglicht Hörweisen, die nicht mehr linear einem teleologischen Prozess folgen; stattdessen können ebenso changierend wie diese selbst die Klänge mal als gerichtete Harmoniefolgen und mal als Klangfarbenbilder wahrgenommen werden. Die Distinktion von Harmonik und Timbre ist auch das Thema des einzigen musikästhetischen Aufsatzes: Vesa Kankaanpää stellt überzeugend dar, dass die Emanzipation des Klanges, wenn sie gegen eine Tradition struktureller Klänge in der Musik des 20. Jahrhunderts als modernistische Umkehrung vorheriger Traditionen bezeichnet werden soll, von Saariaho in starkem Maße wieder an die Vorstellungswelt der funktionalen Harmonik rückgebunden werden muss. Die musikalischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts erweisen sich als Verbrecher, die immer wieder zum Ort der Tat zurückkehren.

Den Charakter der Einführung in eine Werkgruppe besitzen die Überlegungen von Liisamajja Hautsalo zu Saariahos Opern. Klug erscheint dabei, die gegen alle Wechsel der musikalischen Sprachen im 20. Jahrhundert resistente Kategorie der musikalischen Topoi ins Zentrum der Analysen zu stellen (von der Katabasis bei Katastrophen bis zur Gegenüberstellung von Tanzformen à la *Don Giovanni* zur Darstellung jener sozialen Spaltungen, welche den Katastrophen vorausgehen). Ebenso resistent gegen alle Stilwandlungen erwies sich

die Gattung des Konzerts, der sich Tim Howell widmet. Dabei verweist er als Formstrategien auf Steigerungsanlagen (ein Verweis auf Witold Lutoslawskis Steigerungsformen wäre hier interessant gewesen) und auf interne Paradoxien – die auch eine Gattungsästhetik hergeben: “Musical conflicts so central to the genre are paradoxically the result of a concerted effort: combining forces with the soloist to discover new possibilities. Duality in the actual composition arises from dialogue in the act of composition” (S. 133).

Von besonderem Interesse dürfte das an den Beginn des Bandes gestellte längere Interview mit der Komponistin sein: Saariaho weist genderspezifische Deutungen zurück und kommt doch nicht umhin, Geschichten vom erfolgshinderlichen guten Aussehen und offenen Selbstzweifeln zu erzählen, die man von männlichen Protagonisten der Neuen Musik so eher nicht gewohnt ist. Musikhistorisch interessant ist ihre Erinnerung an den Besuch des für den Postmoderne-Diskurs zentralen Jahrgangs 1978 der Darmstädter Ferienkurse: Die „Neue Einfachheit“ und die „Zweite Moderne“, auf welche die Debatte rasch verengt wurde, interessieren sie beide nicht, stattdessen bietet sich Gérard Grisey als Alternative im selben Jahrgang an. Der Aufsatz von Daniel March kann mit Spektralanalysen an diese ästhetische Alternative anknüpfen und mit den durch die Zentraltönigkeit des Spektrums wieder möglichen Leitton-Effekten auch zur Erklärung der Leichtigkeit des Verstehens mit beitragen.

(November 2012)

Julian Caskel

URSULA BENZING: *Oper ohne Worte? Versuch einer Bestimmung von Standort und Selbstverständnis des heutigen Musiktheaters. Kassel: Euregioverlag/Merseburger Verlag 2011. V, 377 S.*

Ebenso ambitioniert wie problematisch ist das Buch, das Ursula Benzing in ihrem Bemühen um eine Standortbestimmung des heutigen Musiktheaters vorgelegt hat: ambitioniert, weil sie sich alles auf einmal vornimmt – eine Befragung der Gattung Oper, eine Diskussion zur

Relevanz des Begriffs Musiktheater und eine Einschätzung zum Stand der gegenwärtigen und möglichen zukünftigen Entwicklung aus der Praxis heraus; problematisch hingegen, weil sprachlich und gedanklich immer wieder Spuren eines gewissen Dramaturgendenken durchschlagen, das grundsätzlich dazu zu neigen scheint, Kunst nach ihren Erfolgsaussichten zu betrachten. Benzings Beobachtung, dass sich heute uraufgeführte zeitgenössische Werke „in bewusster oder unbewusster Abkehr von der überlieferten, traditionellen Oper anderen Gattungen und (Theater-)Mitteln“ zuwenden, dass also in der Praxis die Begriffe „Oper“ und „Musiktheater“ „nicht sauber getrennt sind, sondern häufig synonym verwendet werden“, ist für die Autorin Anregung zur ausführlichen Diskussion beider Begriffe, da es bislang noch nicht gelungen sei, „den Begriff Musiktheater auf eine verbindlich gültige Definition ein- und ihn von dem der Oper abzugrenzen“ (S. 3 f.). Zugleich nimmt sie jedoch auch die Rolle des Publikums in den Blick sowie die Tatsache, dass die Oper – sei es nun die Repertoireoper oder die zeitgenössische Produktion – „heute in zunehmendem Maße dem Publikum vermittelt werden muss“ (S. 4).

Benzing versucht sich dieser vielgestaltigen Thematik in mehreren Schritten anzunähern. Dabei rekurriert sie einerseits auf eigene langjährige Beobachtungen der Opernpraxis, andererseits stützt sie sich immer wieder auf die Inhalte aus insgesamt zehn Experteninterviews, die sie mit wichtigen Persönlichkeiten rund um die Institution Theater – nämlich Barbara Beyer, Heiner Goebbels, Claus Guth, Johannes Kalitzke, Klaus-Peter Kehr, Wolfgang Mitterer, Peter Rundel, Peter Ruzicka, Uwe Schweikert und Michael Struck-Schloen – geführt und im Anhang des Buches vollständig abgedruckt hat. Beginnend mit einer auf ausgewählte Exempel fokussierten Darstellung der Operngeschichte zwecks Herausarbeitung wesentlicher Kennzeichen der Gattung, untersucht sie die seit dem 20. Jahrhundert koexistierenden Begriffe der Oper und des Musiktheaters und legt ihre unterschiedlichen Erscheinungsweisen dar, um entsprechende Werke „auf ihre spezifischen Merkmale hin“ (S. 22)

zu analysieren und diese anschließend zu kategorisieren. Benzings Darstellung ist zwar – auch aufgrund der immer wieder eingeschobenen Übersichtstabellen – sehr gut nachvollziehbar, leidet aber unter erheblichen Vereinfachungstendenzen. Hierzu gehört etwa, dass sie die angesprochenen Kompositionen meist nur grob, manchmal gar in der Sprache von Programmheftprosa skizziert und dadurch gerade die Spezifika zeitgenössischer Werke allzu oft durch allgemeinverbindliche oder schwammige Formulierungen verdeckt; zudem legt sie gelegentlich eine inakzeptable Unkenntnis an den Tag, etwa wenn sie den dritten Akt von Arnold Schönbergs *Moses und Aron* als Beispiel für eine Szene nennt, „die nur das gesprochene Wort vorsieht“ (S. 82), ohne anscheinend zu wissen, dass die Musik zu diesem Akt niemals komponiert wurde. Auch wenn die Autorin dem Hauptteil ihrer Untersuchung in der Folge mit Kompositionen von Georges Aperghis (*Machinations*, 2000), Nicolae Brindus (*Bizarromonia*, 1998), Chaya Czernowin (*Pnima ... Ins Innere*, 2000), Heiner Goebbels (*Schwarz auf Weiß*, 1996), Adriana Hölszky (*Hybris/Niobe*, 2008), Jin Hi Kim (*Dong Dong – touching the Moons*, 2000), Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1997), Wolfgang Mitterer (*white foam*, 2000), Jocy de Oliveira (*As Malibrans*, 2000) und Rolf Wallin (*Manifest*, 2000) eine ästhetisch breit gestreute Auswahl von „neuen Werken des Musiktheaters“ (S. 111) zugrunde legt, bleiben maßgebliche und vor allem für die kompositorische Auseinandersetzung mit Theatralität eminent wichtige Ansätze aus ihren Überlegungen ausgeklammert. Schmerzlich vermisst man daher wenigstens kurze Reflexionen zu Themen wie dem vollständigen Verzicht auf Sänger und szenische Aktionen in Hölszky *Tragödia (Der unsichtbare Raum)* (1997) – eine Lücke, die umso erstaunlicher ist, als Benzing sich bereits im Titel ihres Buches explizit auf die Frage bezieht, ob überhaupt „eine Oper ohne Worte möglich“ sei und ob ein „wortloses“ Werk noch als Oper bezeichnet werden könne (S. 6) –, zum Konzept der Video-Oper, das für Werke wie Steve Reichs *Three Tales* (2002) und Fausto Romitellis *An Index of Metals* (2003)

eine unproblematische Implantierung in den Konzertsaal erlaubt, oder zu Theaterkonzeptionen, die, wie beispielsweise Heiner Goebbels' szenische Bühneninstallation *Stifters Dinge* (2007), auf rein installativen Komponenten beruhen.

Dass die Autorin von vornherein einen eher selektiven Blick auf die Materie hat, die dem kreativen Potenzial vieler heutiger Musiktheaterarbeiten und damit auch dem Selbstverständnis vieler Komponisten nicht wirklich gerecht wird, dürfte eng mit ihrer These zusammenhängen, „dass die Weiterentwicklung neuer Typen der Oper und des Musiktheaters nur in Abhängigkeit von einem akzeptierenden Publikum geschieht“ (S. 22). Denn die hieraus resultierende Reserviertheit gegenüber allzu provozierenden Konzeptionen sowohl des Regietheaters als auch des Komponierens selbst und die Rückkoppelung von ästhetischen Entwicklungen des Musiktheaters an ein Geflecht aus Publikumsgeschmack und institutionalisiertem Realisierungsapparat im Sinn einer Kosten-Nutzen-Rechnung lassen für die Zukunft an den Opernhäusern eine eher konservierende Praxis vermuten. Dass Benzing aber zuletzt dennoch den Versuch unternimmt, die Strukturen und Mechanismen von Kulturpolitik und Musiktheaterbetrieb genauer zu beleuchten, um die Notwendigkeit eines verstärkten „Interesse[s] an künstlerischen Prozessen“ anstelle einer vorrangigen Befriedigung „kulinarische[r] Bedürfnisse der Zuschauer“ (S. 243) zu betonen, macht immerhin den Weg frei für einige brauchbare Vorschläge zur Veränderung institutioneller Strukturen. Insofern lässt sich das Buch dann doch noch als Plädoyer für die Theatervielfalt lesen, auch wenn Benzing dieser inhaltlich nicht gerecht wird.

(September 2012)

Stefan Drees

*MARGIT HAIDER-DECHANT: Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke. Incipits: Hermann DECHANT. Hrsg. von der Internationalen Joseph Woelfl-Gesellschaft. Wien: Apollon Musikoffizin Austria 2011. XCVI, 444 S., Abb., Nbsp.*

*MARGRET JESTREMSKI: Hugo-Wolf-Werkverzeichnis (HWW). Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2011. XXXIV, 698 S., Nbsp. (Catalogus Musicus. Band XIX.)*

Mit dem vorliegenden Verzeichnis der Werke Joseph Woelfls (1773–1812) wird Neuland betreten, nicht nur in dem Sinne, dass bislang noch kein derartiges Verzeichnis vorlag, sondern auch, weil Woelfl zumindest als Komponist heute kaum mehr bekannt ist; seine umfangreiche Produktion, sein Ruf als Pianist von Weltrang wie auch seine nahen Beziehungen zur Familie Mozart aber laden durchaus zu einem näheren Studium seiner Werke ein.

Margit Haider-Dechants Verzeichnis ist eine erweiterte Ausgabe ihrer 2008 vorgelegten Dissertation. Seitdem sind weitere 100 Einträge hinzugekommen, so dass nunmehr angeblich 622 Werke bekannt sind. Wie diese Zahl zustande kommt, ist anhand des Verzeichnisses allerdings rätselhaft: Über etwa 360 Einträge kommt es nicht hinaus. Die Zahl der tatsächlich verzeichneten Werke ist gewiss noch niedriger anzusetzen, wenn auch schwer abzuschätzen, wie noch gezeigt werden soll.

Das Woelfl-Verzeichnis nennt sich grundsätzlich chronologisch, wobei die Einträge in drei Kategorien aufgeteilt wurden: Frühwerke (Fw 1–11; vor 1795), Werke mit Opuszahl (Op. 1–69; ab 1795) und Werke ohne Opuszahl (WoO 1–140; ebenfalls ab 1795). Das Ordnungsprinzip der letzteren ist jedoch unklar; eine Chronologie nach den mitgeteilten Jahreszahlen wird nicht eingehalten, und Argumente für die Einordnung undatierter Werke werden meist nicht geliefert. Auch die originalen Opuszahlen gehorchen keiner strengen Chronologie; manche Nummern wurden übersprungen, andere mehrfach verwendet, wiederum andere bezeichnen Neuausgaben äl-