

1876, und aus Ivor Guest's *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, 1976 gewonnen) stützt auch Marian Smith ihr Plädoyer, den Tanz als sowohl ästhetisch wie organisatorisch integralen Bestandteil des Opéra-Repertoires des 19. Jahrhunderts anzuerkennen und dies zum Anlass wirklich interdisziplinärer Betrachtungen des betreffenden Repertoires zu nehmen. Nicole Wilds Darstellung des Inszenierungswesens in der Epoche der Grand Opéra, insbesondere aber Karine Boulangers quellenreiche Aufarbeitung des Wirkens von régisseur général Paul Stuart in der Phase des schwierigen Ko-Direktors von André Messager und Leimistin Broussan 1908–1914, d. h. am Umschlagpunkt von der mise en scène des 19. Jahrhunderts zur Regie im modernen Sinne, erinnern daran, dass Repertoirepolitik und -geschichte letztlich nicht unabgelöst von ästhetischen und technischen Fragen der Visualisierung und Bühnentechnik zu denken sind.

Einiges zu bieten hat der Band zur Repertoirepolitik des 20. Jahrhunderts. In Mathias Auclairs und Aurélien Poidevins Studie des langen Direktorats von Jacques Rouché (1914–1945) ist besonders interessant, wie durch präzise ministeriale Direktiven das Repertoire direkt auf nationale und traditionswahrende Grundlinien festgelegt wurde, und wie genau man insbesondere über den Anteil ausländischer Werke und Künstler wachte. Verdienstvoll ist Claire Paolaccis Aufarbeitung der Geschichte des Opernballetts in der Rouché-Ära, die gern im Schatten der Ballets russes zu verschwinden droht; Paolacci kann aber zeigen, mit wie langem Atem Rouché kontinuierlich am Wiederaufbau und Ausbau des Balletts arbeitete. Paradigmatisch zeigt Cécile Auzolles Text über das Jahrzehnt 1945–1955 die opernhistoriografische Leistungsfähigkeit der institutionsgeschichtlichen Betrachtungsweise, wenn sie am Beispiel der vier Uraufführungen jener Jahre die Politik der Vergabe von Kompositionsaufträgen unter die Lupe nimmt und herausarbeitet, wie die Verantwortlichen sich administrativ wie ästhetisch an Mustern orientierten, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen.

Neben dem differenzierten Bild, das sich

in der Gesamtschau von der Institutions- und Repertoiregeschichte der Opéra ergibt, dürfte es das vielleicht größte Verdienst des knapp 400 Seiten starken Bandes sein, dass er die methodische Herausforderung sichtbar werden lässt, die aus dem Sammeln und Präsentieren vermeintlich „reiner“ – in Wirklichkeit aber hochgradig interpretierter, aufbereiteter, geordneter, vereinfachter – historischer Daten erwächst: Wie können Abfrageergebnisse genutzt und gelesen werden, um zu qualitativen Erkenntnissen zu gelangen? Zu Beschreibungen historischer Zustände und Entwicklungen gelangen die Autoren allesamt immer erst dann – das scheint die der Sache innewohnende Dialektik –, wenn sie „Tiefenbohrungen“ unternehmen, die die Rohdaten ergänzen, ausdifferenzieren und auch relativieren.

(Juni 2012)

Andreas Münzmay

*Werktreue. Was ist Werk, was Treue? Hrsg. von Gerhard BRUNNER und Sarah ZALFEN. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag/ Oldenbourg 2011. 224 S., Nbsp. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 8.)*

In diesem kleinen, höchst lesenswerten, auf ein Symposium der Universität Zürich im März 2010 zurückgehenden Band, der aus Aufsätzen von Theaterschaffenden, Musikhistorikern und Musikkritikern besteht, ist deutlich zu spüren, dass es um etwas geht. Die meisten Beiträge lassen ein großes Engagement erkennen, wenn auch nur ein einziger (der von Peter Gülke) explizit für so etwas wie „Werk“ oder „Werktreue“ eintritt – bei allen positiven Assoziationen im Detail auch in anderen Beiträgen. Deutlich zu spüren ist auch, wie sehr das Thema ideologisch besetzt ist. Erscheint das „Werk“ bei manchen Autorinnen und Autoren als kulturelles „Heiligtum“, das es zu bewahren und an dem es sich „auf Augenhöhe abzarbeiten“ gilt (Gülke), so ist es für viele andere ein „Kampfbegriff“ des Konservatismus und ein Zeichen der Unfreiheit. Peter Konwitschny sieht in der Werkverfestigung

zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Akt der „Entfremdung“, den er mit der Prostitution vergleicht. Den Treuebegriff assoziiert er mit der Monogamie, „die die Liebe aus allen Verhältnissen austreibt“, mit „Nibelungentreue“, dem „Kadavergehorsam“ und den „Dolchen der SS“, auf denen stand: „Meine Ehre ist Treue“.

Von den wie in jedem Sammelband unterschiedlich gut geratenen Artikeln sind meines Erachtens vor allem vier besonders lesenswert. Der Beitrag von Hans Joachim Hinrichsen dokumentiert die Genese eines der am meisten verbreiteten Kriterien der Werk- und Regiedebatten – „einen Autor besser zu verstehen als dieser sich selbst“ bzw., was ungefähr dasselbe bedeutet, „den Geist eines Werkes gegen seinen Buchstaben zu verteidigen“ – bei Kant und Schleiermacher, um dann an einem Beispiel aus der Beethoven-Interpretation des 19. Jahrhunderts zu zeigen, wie gerne immer wieder, nach Hinrichsens Auffassung vor-schnell, zu dieser Denkfigur gegriffen wurde. Wie wirkungsmächtig die Denkfigur bis heute tatsächlich ist, illustriert der vorliegende Band, in welchem nicht ein Regisseur und nicht eine Regisseurin versäumt, sich auf sie zu berufen.

Sieghart Döhring erzählt in seinem Beitrag nacheinander zunächst eine kleine Geschichte der Oper als Werkform, die sich – Text, Musik und Szene integrierend – erst spät und nur ausnahmsweise herausgebildet hat, und dann eine der Opernregie im 20. Jahrhundert, die ihre Rechtfertigung nicht im Sprachtext und schon gar nicht in den Regieanweisungen, sondern im erfüllten Augenblick der Aufführung und in der musikalischen Partitur erblickte. Wie triftig Döhrings Darstellung ist, zeigt wiederum dieser Band, in dem sich die meisten Regisseurinnen und Regisseure genau in dieser Weise äußern. Lediglich in einer der drei Diskussionsrunden wird ein einziges Mal die Forderung laut, sich auch „die Tonspur vorzunehmen“, da sonst „das konservative Element der Oper immer wieder Futter bekommen“ werde (Joachim Strauch).

Claus Spahn gesteht „Verschleißerscheinungen des so genannten Regietheaters“ zu – wobei er, anders als Peter Gülke in seinem Beitrag,

auf eine Sammlung drastischer Beispiele verzichtet –, diagnostiziert vor allem aber einen antikritischen und antirationalen Zug bei weiten Teilen der Werktreue-Verfechter: in Elke Heidenreichs Vorwurf der permanenten „Stückeseziererei“ statt einer Öffnung des Herzens, in Christian Thielemanns Forderung „Lasst uns doch einfach mal genießen!“ wie in Hans Ulrich Gumbrechts Traum der reinen „Anmut des Seins“ bei Mozart.

Aufmerksamkeit verdient schließlich auch der Artikel des Juristen Peter Mosimann. Insgesamt zeigt der Beitrag zwar erneut, dass aus den rechtlichen Erörterungen für die ästhetischen Diskurse nichts zu lernen ist oder nur etwas, das dem Autor des Beitrags nicht gefallen dürfte, dass nämlich Werktreue nur „bei Wahrung der ‚Text‘-Vorlage und ohne größere Striche“ gegeben sei (die Weise, in der der Autor auf diesen Sachverhalt zwar hinweist, ihn in seiner Analyse jedoch nicht berücksichtigt, ist erstaunlich). Doch finden sich daneben sehr lehrreiche Bemerkungen zur Theaterpraxis Schillers, Goethes u. a., die sich von der des „Regietheaters“, zumindest hinsichtlich der Werktreue, gar nicht besonders unterscheiden hat.

Dass diese wichtigen Informationen zur Geschichte der Theaterpraxis nur in diesem einen Text und auch hier vor allem in den Fußnoten aufscheinen, macht eines der Hauptdefizite des Buches deutlich – so, wie der Leser selbst bei der vergleichenden Lektüre aller Artikel bemerken muss, dass es vornehmlich die Musiker und Musikhistoriker sind, die für „Werktreue“ plädieren. Analog zu dem von Döhring dargestellten und hier mehrfach bestätigten Befund, dass von den Regisseurinnen und Regisseuren die „Wahrheit“ einer Oper – wenn überhaupt – in erster Linie in der Partitur gesehen wird, gibt es in Theater und Musik verschiedene Einschätzungen des Werkbegriffs samt sich voneinander unterscheidender Diskursgeschichten. Im Theater war der Werkbegriff immer schwach ausgebildet, bei Shakespeare, Goethe, Brecht und dem „Regietheater“ gleichermaßen. In der Musik dagegen hat sich seit der Wiener Klassik und zumal seit Beethoven ein strenger Werkbegriff

mehr und mehr durchgesetzt – am weitesten tatsächlich mit der historisch informierten Aufführungspraxis seit den 1980er Jahren, die den Werkbegriff zugleich in seine Schranken weist. Dabei lag in der zunehmenden Restriktion des Werkbegriffs in der Musik – eines Werkbegriffes, der den „Text“ immer wieder gegen einen als vermeintlich empfundenen „Geist“ verteidigen musste – ein „progressives“, nicht ein „konservatives“ Moment. Von diesen in Theater und Musik so unterschiedlichen Werkbegriffs-Traditionen und -Ideologien auf der Grundlage ein und desselben Kategoriensystems wird in dem Band nicht berichtet.

Ebenso wenig werden die Konzepte „Werktreue“ versus „Werkaktualisierung“ einmal auf der Grundlage von Fallbeispielen an den drei Dimensionen des Gesamtkunstwerks Oper – Musik, Text und Szene – im Einzelnen durchgespielt. Welche Beispiele von Aktualisierung, welche von Werktreue gab und gibt es in der Musik, welche hinsichtlich Text oder Szene? Wie möchte man daraufhin die Grenzen, wie die Möglichkeiten von Werktreue und Werkaktualisierung in den drei Dimensionen im Einzelnen einschätzen, welche Chancen räumt man ihrem Zusammenspiel ein? Was die Szene anbetrifft, gehen die meisten Autoren der vorliegenden Publikation davon aus, dass eine historische Rekonstruktion aus künstlerischen Gründen absurd sei, weil sich „die Sehgewohnheiten am schnellsten“ änderten. Bezüglich des Sprachtextes berichtet Christof Loy von einer Inszenierung der *Entführung* durch Nicolas Harnoncourt, Karl-Heinz und Ursel Herrmann, die für ihn seinerzeit „zu einer wichtigen Referenz“ wurde, bei der „irgendwie jede Zeile im Libretto sakrosankt“ war. Sich „auch die Tonspur vorzunehmen“, zieht unter den Autoren des vorliegenden Bandes, von Entdeckungen der historisch informierten Aufführungspraxis abgesehen, kaum einer in Betracht. Es wäre wünschenswert, wenn eine nächste Publikation zur Werktreue in der Oper dieser Frage einmal gezielter nachgehen würde – weniger engagiert, doch dafür historisch-kritisch umso differenzierter.

(Juni 2012)

Heinz von Loesch

ANDREAS MÜNZMAY: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart. Schliengen: Edition Argus 2010. 509 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 5.)*

Die musikgeschichtliche Kulturtransferforschung hat in den letzten Jahren unterschiedliche Schwerpunkte ausgebildet, unter denen Dramaturgie und Gattungstraditionen des Musiktheaters sicherlich zu den prägendsten zählen. Mithilfe dieser beiden Bereiche lässt sich nicht nur an grundlegende Forschungsgebiete der kulturgeschichtlichen Transferforschung wie der Verbreitung von gedrucktem Repertoire und Übersetzungen anknüpfen, sondern insbesondere die Musiktheaterdramaturgie ermöglicht auch eine breite Kontextualisierung mit der Neuen Politikgeschichte, Soziabilität und lokalen Rezeptionsmustern bzw. Institutionen.

Andreas Münzmay verbindet die beiden genannten Hauptbereiche in seiner Dissertation zum Transfer der Musiktheaterstücke Eugène Scribes von Paris nach Stuttgart auf geradezu vorbildliche Weise. In einem ersten Teil der Arbeit leuchtet er die dramaturgischen Potentiale der Gattungen aus, die Scribe vom Vaudeville über die Comédie bis zur so genannten Grand Opéra bediente und weiter formte. Scribes Dramaturgie, die der Autor als umfassende Strategie zur Verständlichmachung einer Fiktion beim Publikum definiert, wird dabei sowohl anhand des Textes und der Musik als auch anhand der sängerisch-schauspielerischen und szenografischen Darstellungsmöglichkeiten analysiert. Dabei orientiert sich der Autor an dem linguistischen Konzept der „Nähe“ zum Publikum durch die wohlstrukturierte Mitteilung von Informationen. Auf diese Weise kann er eine Reihe besonderer Merkmale im Werk Scribes wie zum Beispiel das Verhältnis zwischen gesprochenem Dialog und nicht dramatisch motivierten musikalischen Einlagen im Vaudeville oder die dramaturgische Erzeugung verschiedener musikalisch zu vertonender Szenarien durch stumme Rollen oder pantomimische bis tänzerische Einlagen her-