

angeblich gebrochen wird. Als Zeitgenosse Mahlers und Strauss', deren Orchestermusik er nicht übermäßig schätzte, dürften sich Sibelius die traditionellen Gattungen als willkommener Fixpunkt für seine künstlerischen Vorhaben dargestellt haben. Darüber hinaus erscheint an mancher Stelle die Klassifikation einer Passage als „exterritorial“ eher vom Höreindruck als von der reinen Analyse des Tonmaterials auszugehen. Und schließlich hätte man sich noch eine klare Abgrenzung der Kategorie des „Exterritorialen“ von der Kategorie des „Exotischen“ gewünscht, um den Eindruck einer kolonialen Betrachtungsweise zu zerstreuen.

Im Zuge der Analyse wird einigen Standardtheorien über Sibelius' Kompositionstechnik auf den Grund gegangen, etwa Cecil Grays These, die Themen würden in den Durchführungen vollständig erscheinen, in den Expositionen und Reprisen hingegen nur fragmentarisiert, welche Kirsch aufgrund des analytischen Befundes kritisch differenziert (S. 62 und 87). Andere gängige Theorien, z. B. Tawastjernas Behauptung, Sibelius schiebe Durchführungsende und Reprisenbeginn in seinen frühen Symphonien ineinander, werden hingegen nicht erörtert, obwohl Kirsch aufgrund ihrer profunden Werkkenntnis dazu in der Lage gewesen wäre.

Die Verfasserin bedient sich in den Analysen durchgehend einer metaphorischen Sprache. Nur vereinzelt wird der Sinn einiger Sätze durch dieses Stilmittel unklar (z. B. S. 123, 210). Besonders verdienstvoll an dieser Arbeit sind neben der eingehenden Beschreibung der Werkstrukturen die schlaglichtartigen Überblicke über die mittlerweile vorhandenen unterschiedlichen Traditionen der Sibeliusauslegung etwa in den USA, Großbritannien oder in Nordeuropa (z. B. S. 57 f., 166–171). Bestimmt wird Kirschs Blickwinkel von der deutschen wissenschaftlichen Sibeliusrezeption, der aber vielleicht zu eng ist, um dem Phänomen des „Exterritorialen“ in seiner ganzen Breite gerecht werden zu können.

(März 2012)

Martin Knust

*Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Rebecca GROTJAHN, Dörte SCHMIDT und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 275 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 7.)*

Der Band dokumentiert den Vortragsteil einer im April 2005 an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst durchgeführten Tagung. Die wissenschaftliche Annäherung an das Phänomen ‚Diva‘ steht im Rahmen einer Musiktheaterforschung, die vor allem kulturelle Handlungszusammenhänge im Umfeld des Musiktheaters in den Blick nimmt. Mit der Frage nach diesem Typus einer Bühnenkünstlerin finden hierbei zudem der Gender-Aspekt sowie das Performative besondere Beachtung. Ziel der Tagung war, die Diva als „Protagonistin der Musikbeziehungsgeschichte“ „überhaupt erst einmal [...] zum Gegenstand systematischer wie historischer Untersuchungen“ zu machen (die Herausgeber, S. 10). Doch was genau ist eine ‚Diva? Durch den Titel ihres Bandes grenzen die Herausgebenden den Untersuchungsgegenstand auf die jüngere Kulturgeschichte sowie auf weibliche Personen ein, sie begreifen ihn zudem kunstspartenübergreifend: Neben Sängerinnen werden auch Tänzerinnen und Schauspielerinnen thematisiert – allen voran Sarah Bernhardt, die in der kulturwissenschaftlichen Forschung als Prototyp der Diva gilt. Die Frage, was spezifisch für eine Diva ist, beantworten die 16 Beiträge bewusst mit jeweils eigenen Antworten. Hans-Otto Hügel („Das selbstentworfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt“) und Michael Wedel („In weiter Ferne, so nah ... Die Diva im Kino“) grenzen den Begriff der „Diva“ vom „Star“ ab, Wedel im Anschluss an Forschungsansätze aus der Medienwissenschaft. Ein immer wieder genanntes Charakteristikum der Diva ist die Bewunderung durch das Publikum, die sich auf die gesamte konstruierte und inszenierte Persönlichkeit der Künstlerin weit

über ihre künstlerische Leistung hinaus bezieht.

Aus historischer Perspektive wird zunächst die Vorgeschichte des Star-Wesens beleuchtet: Rebecca Grotjahn zeigt diese für berühmte Virtuosinnen des 19. Jahrhunderts wie Angelica Catalani, Henriette Sontag und Jenny Lind auf („The most popular woman in the world“. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“). Das Konzept „Star“ sieht sie allerdings erst unter den Bedingungen einer massenkulturellen medialen Entwicklung gegeben, die Aspekte der bewunderten Person reproduzierbar macht. Claudia Blank hingegen („Meisterinnen der Selbstinszenierung. Beispiele weiblicher Tanz- und Schauspielstars im 19. und frühen 20. Jahrhundert“) verortet im Leben der Ballerinen und Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts die Vorgeschichte des Bühnenstarwesens. Sergio Morabito wiederum stellt die für Giuditta Pasta konzipierten „Primadonnenoper“ Bellinis in die Nachfolge der „Kastratenoper“ des 18. Jahrhunderts („Erzähl- und Bedeutungsstrukturen der romantischen ‚Primadonnenoper‘. Dargestellt anhand der Inszenierungen Giuditta Pastas durch Bellini und Romani“). Fallbeispiele aus dem 19. Jahrhundert geben zudem konkrete Einsichten in Lebensformen bewunderter Bühnenkünstlerinnen: Martina Rebmann („Formen lokaler Verehrung. Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart“) beschreibt das Schicksal von Agnese Schebest, die ein festes Engagement gegen ein selbst bestimmtes Wanderleben als Bühnenkünstlerin tauschte. Die japanische Sängerin Tamaki Miura, die in Europa ihre Paraderolle in Puccinis *Madame Butterfly* über 2.000 Mal gesungen haben soll, galt im Westen als authentische Verkörperung des Exotischen, wie Yuko Tamagawa in „Die imaginierte Exotik einer Sängerin. ‚Madame Butterfly‘ Tamaki Miura“ zeigt. Barbara Eichner („Schwert und Schild und Dolch und Gift. Germanische Heldin und welsche Primadonna“) setzt das Konzept der germanischen Heldin im deutschsprachigen Musiktheater des späten 19. Jahrhunderts den überwiegend italienischen Koloraturpartien vieler ‚Diven‘

entgegen. Auch Christina von Braun („Das Weib als Klang. Text, Musik und Geschlecht bei Richard Wagner und Franz Schreker“) beschäftigt sich in ihrem Text zu Konzepten der Erlösung im Musiktheater aus theologischer Perspektive mit divengleichen Frauenfiguren im Musiktheater Richard Wagners. Als außerordentlich gewinnbringend erweist sich die folgende Betrachtung des zeitgenössischen Diskurses über Diven im 19. Jahrhundert, sei es anhand ikonografischer (Barbara Zuber: „Die inszenierte Diva. Zur Ikonographie der weißen Primadonna im 19. und frühen 20. Jahrhundert“) oder literarischer Quellen. Beatrix Borchard beschreibt das Gegenbild der Diva am Beispiel der Sängerin und Komponistin Pauline Viardot-Garcia („Eine ‚Anti-Diva‘? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert“): ‚Divenkritik‘ spricht sowohl aus dem Roman *Consuelo* von George Sand als auch aus Viardots Briefen. Annegret Fauser („Berlioz’ Divenmord“) zeigt, wie Hector Berlioz in der Novelle *Euphonia, ou la Ville musicale* die Diva der Opernwelt als Gegenpol zur symphonischen Musik stilisiert: Eine Diva wird für den Komponisten zur immanenten Gefährdung, da sie als Person mit der Aufführung stärker in den Vordergrund tritt als das Werk selbst. Diese Form der interpretatorischen Aneignung im Zuge der vokalen Selbstinszenierung vergleicht Thomas Seedorf („Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva“) in drei Aufnahmen der „È strano“-Szene Violettas aus Verdis *Traviata* von Anna Netrebko (2004), Maria Callas (1953) und Luisa Tetrazzini (1908). Die Selbstinszenierung durch das Agieren auf der Bühne (Clemens Risi: „Die Posen der Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Außergewöhnlichen heute: Anna Netrebko ‚gegen‘ Edita Gruberova“) und die dominante Rolle der Diva in der Operette thematisieren zwei weitere Beiträge (Stefan Frey: „ein bisschen Trallalla ...‘ – Fritzi Massary oder Die Operetten-Diva“). Dörte Schmidt zeigt schließlich in ihrem abschließenden Text „Floria Tosca oder Wie Sarah Bernhardt das Singen lernte“, wie die Selbstinszenierung einer Diva in verschiedenen Rezeptionsschritten Eingang in mehrere Büh-

nenwerke gefunden hat: Die Opernvirtuosin Floria Tosca wird zur Protagonistin eines Theaterstücks für Sarah Bernhardt, aus dem Puccini in Kenntnis der Ausstrahlung dieser Schauspiel-Diva wiederum eine Oper macht. Diese Rezeptionslinie wird ihrerseits in den Selbstinszenierungen von *Tosca*-Darstellerinnen und späteren *Tosca*-Inszenierungen aufgenommen.

Die 16 methodisch durchaus unterschiedlich angelegten Beiträge geben einen aufschlussreichen Einblick in die Bühnenkultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Die kompositorische Ausrichtung vieler Bühnenwerke auf bestimmte Künstler hin – für das 18. Jahrhundert bereits beschrieben – wird hier in der Person der Diva auch für die folgenden Jahrhunderte lebendig. Die ausgewählten Beispiele ermuntern dazu, die *Geschichte der Bewunderung* (Bronfen/Straumann, 2002) tatsächlich zu schreiben, denn diese wirft ihrerseits auf die Zusammenhänge von „Aufführungsereignis und Werktext“ (Dörte Schmidt, S. 247) ein neues und spannendes Licht.

(Januar 2012)

Antje Tumat

*Richard Wetz (1875–1935). Ein Komponist aus Erfurt. Hrsg. im Auftrag des Stadtarchivs Erfurt von Rudolf BENL. Erfurt: Stadtarchiv 2010. 367 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erfurt. Band 3.)*

Richard Wetz ist kein uninteressanter Komponist, und eine mittlerweile ganz stattliche Anzahl von Einspielungen seiner Werke ermöglicht es, einen Eindruck von seiner kompositorischen Arbeit zu bekommen. Sich selbst in der Nachfolge Liszts und vor allem Bruckners verortend, war er ein zu seiner Zeit wichtiger Musiker in Erfurt, wo er lebte, und Weimar, wo er als Kompositionslehrer an der Hochschule tätig war. Er zeigte eine starke deutschnationale Komponente und ausgeprägte Antipathien: Mahler („eine meiner tiefsten künstlerischen Enttäuschungen“) lehnte er ebenso ab wie Strauss (Wetz über den *Rosenkavalier*: „das Niederträchtigste, das sich

denken lässt“ [S. 38]) und erst recht ausländische Komponisten („daß man jeden Verdi auf die deutsche Bühne bringt, ist einfach blöd“ [S. 38]). Die Musik der Avantgarde seiner Zeit ist für ihn „methodisierter Wahnsinn“ (S. 41). Größere Begeisterung bringt Wetz seinen eigenen Werken entgegen: „Ich bin so unendlich froh über all das, was aus meiner Seele quillt“ (S. 237). Mit schwächeren Kategorien als „unerhörter Gewalt“ und „tiefster Innigkeit“ geht es fast nie ab: Seine Musik bezeichnet er selbst als „Ungeheures“, das „gänzlich entscheidend sein wird“ und sich nur „unter Schmerzen unerhörter Art ans Licht ringt“ (S. 261), und seine eigenen Sätze seien „von zermalmender Wucht“ (S. 277).

Das vorliegende Buch, in dem, wie man sieht, Wetz ausgiebig zu Wort kommt, umfasst neun sehr unterschiedliche Beiträge. Unübersehbar ist es am Ideal einer klassischen „Leben und Werk“-Monografie orientiert. Den Hauptteil nimmt (mit 180 von insgesamt etwa 350 Seiten) ein biografischer Text des Herausgebers Rudolf Benl über die in Erfurt verbrachten Jahrzehnte Wetz' ein, wobei der Autor zeitlich auch darüber hinaus greift und eine von der Geburt bis zum Tode reichende Biografie zu schreiben unternimmt. Die Zeit in Weimar ist Gegenstand des zweiten Beitrages. Es folgen mehrere Werkbesprechungen und quellenkundlich orientierte Beiträge.

Leider macht vor allem die Lektüre des biografischen Teils keine große Freude. Das liegt erstens an dem fast völligen Verzicht auf Kontexte, Bezüge und Querverbindungen: Wetz' Position als glühender Anhänger der „Neudeutschen Schule“, seine Bedeutung als Komponist und Lehrer, seine nationalistischen Tiraden – all das ruft nach einer weiteren Perspektive anstatt nach einer detailfixierten Biografie. In diesem Buch aber bleibt der kulturelle, historische und musikalische Hintergrund ausgeblendet. Die Reflexion bleibt unterentwickelt, weil die Hoffnung überentwickelt ist, aus den im Kontext der Archive überlieferten Dokumenten heraus bereits zu einer konsistenten Darstellung gelangen zu können. Übergreifende Gesichtspunkte, unter denen die ausgebreiteten Fakten Bedeutung erhielten