

Inhaltsverzeichnis, die Abhängigkeit dieser ‚kulturellen Institution‘ von der individuellen Persönlichkeit des jeweiligen Machthabers vor Augen führt. Hauptanliegen des chronologischen Abrisses ist freilich die Darstellung der Geschichte der Hofmusik auf dem aktuellen Kenntnisstand, hat doch Josef Prats Erschließungsarbeit etliche bisher unbekannte Dokumente zutage gefördert, die „eine Reihe von Klarstellungen über die Entwicklung der Hofkapelle ermöglichen“ (Pratl, S. 26). Es scheint fast überflüssig zu erwähnen, dass die hier aufgeführten Daten und Fakten minutiös mit den entsprechenden Dokumenten belegt werden.

Kurz und übersichtlich werden die Nutzerinnen und Nutzer im Vorwort über die Auswahlkriterien der Erschließung und für die zusätzliche Faksimilierung und Transkription der Dokumente sowie über die Richtlinien der Transkription, Zitierweise usw. informiert. Eine Einführung in die Struktur des Archivs auf Burg Forchtenstein und seine verschiedenen Bestände vermittelt einen Eindruck von dem Universum, das sich in den 21 Räumen mit einer Grundfläche von 830 m² auf tut.

Die DVD enthält die Datenbank mit den Regesten sowie Scans und Transkriptionen der ausgewählten Dokumente (darunter alle 327 aufgefundenen Haydn-Autographe). Der Zugang zu den Datensätzen und Bildern ist ausschließlich über eine Suchmaske möglich. Diese ist erfrischend unkompliziert, leicht zu handhaben und kommt mit wenigen leicht verständlichen praktischen Hinweisen aus. Spielt man ein wenig mit den beliebig kombinierbaren Suchfunktionen herum und probiert verschiedene Suchwege aus, so erweist sich diese Datenbanksuche als äußerst flexibel und allen erdenklichen Fragestellungen anpassungsfähig, zumal die Dokumente offensichtlich hervorragend indiziert sind. Damit stellt diese Datenbank zugleich ein gutes Beispiel für den grundsätzlichen Gewinn von Datenbanken gegenüber Printmedien dar: Es wird nicht nur ein sperriger und schwer zugänglicher Archivbestand auch für diejenigen Nutzerinnen und Nutzer erschlossen, die weder nach Forchtenstein reisen noch die mühsame Einarbeitung in eine Archivstruktur leisten

können oder wollen, sondern eine Datenbank lässt auch unterschiedliche Ordnungen nach verschiedenen – beispielsweise den eigenen – Fragestellungen zu. Die Suchergebnisse werden in einer überschaubaren Tabelle mit Datum, Signatur und Beschreibung präsentiert, und hier finden sich auch der direkte Zugang zu den Scans und Transkriptionen, die sich als PDF-Datei öffnen lassen, sowie Hinweise auf frühere Publikationen, falls vorhanden.

Es mag spontan irritieren, dass es keine Gesamtübersicht über die Regesten gibt, doch wäre diese bei der Vielzahl an Datensätzen wahrscheinlich ohnehin kaum fruchtbar zu nutzen. Wer dennoch eher stöbern als gezielt suchen möchte, kann dies nach Lust und Laune tun, z. B. durch die Angabe eines bestimmten Zeitraums (die Eingrenzung auf den Zeitraum von Haydns Dienstantritt bis zu seinem Tod, 1761–1809, ergibt allein 8.699 Treffer, chronologisch sortiert) oder durch die Auswahl „nur Dokumente mit Haydn-Autographen“, jeweils unter Verzicht auf sonstige Suchbegriffe. Allen Neugierigen eine gute Reise!

(März 2012)

Christin Heitmann

„Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern. Hrsg. von Daniel BRANDENBURG und Thomas SEEDORF. Schliengen: Edition Argus 2011. 258 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 6.)

Die fünfzehn Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf ein vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth veranstaltetes Symposium zurück. Die dreitägige Veranstaltung, die im Mai 2004 auf Schloss Thurnau stattfand, hatte es sich, darin einer Formulierung Carolyn Abbates folgend, zum Ziel gesetzt, „facts of life“ der Oper in den Mittelpunkt zu rücken, „Umstände und Produktionsbedingungen“ also, und zwar am Beispiel des Verhältnisses zwischen Komponisten und Sängern im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Erfreulicherweise spielte jener schiefe Dualismus keine Rolle, der bei derartigen For-

schungsansätzen gern als Profilierungshebel bemüht wird: Es ging keineswegs darum, dass man mit dem genannten Ansatz eine Opernforschung ad acta legen wollte, die sich angeblich nur um musikalisch-dramaturgisch fixierte Werke und ihre Strukturen kümmerte. Vielmehr wuchsen die anregendsten Beiträge gerade aus detaillierten Untersuchungen zur Werkgestalt, in deren divergierenden Formen und inhärenten Strukturen die Produktionsbedingungen quasi eingelassen sind: nicht als Appendix jenseits der ästhetischen Substanz, sondern als entscheidender Teil derselben.

Problematisch wäre ja bereits der Begriff der ‚Zugeständnisse‘, die Komponisten gegenüber Sängerinnen und Sängern gemacht haben, impliziert er doch ein Qualitätsgefälle zwischen einem ‚eigentlichen‘ Werk und seiner Anpassung an spezifische Aufführungsumstände. Natürlich gibt es pragmatische Formen der Anpassung. Der von Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf herausgegebene Tagungsband untersucht jedoch primär Werke und Werkteile, deren ästhetischer Kern in ihrer Ereignishaftigkeit liegt – einer Ereignishaftigkeit, die zum Notat keineswegs im Widerspruch steht, sondern von diesem kaum zu lösen ist. Ein Phänomen selbstverständlich, das über den Zeitraum der Tagung hinausreicht und auch spätere Phasen der Geschichte des Musiktheaters betrifft: Wie bei Rameaus *Castor und Pollux* sind auch bei Wagners *Tristan und Isolde* und selbst bei Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* gedruckte Ausgaben keineswegs mit Werken im dogmatisch-autoritativen Sinn gleichzusetzen, vielmehr Stationen eines Prozesses, der auf flexiblen Zuschnitt hinauslief und vom Komponisten selbst angeregt wurde.

Die Metapher vom „gutgemachten Kleid“, das einer Sängerin oder einem Sänger angepasst wird und die keineswegs nur von Mozart gebraucht wurde, sollte daher nicht einsträngig verstanden werden. Die mit ihr gemeinte Aufgabenstellung bedeutet weniger Hemmnis als Herausforderung, oft sogar Input für den Komponisten. Thomas Seedorf verfolgt in seinem Einleitungsaufsatz ihre etymologischen Wurzeln bis zur Rhetorik Ciceros, vor

allem aber bei Positionsbestimmungen, wie sie im 18. Jahrhundert von Sulzer und Fux, später etwa von Friedrich Wieck überliefert sind. Was Hasse 1773 mit der Wendung „ben vestir la virtuosa“ meinte und was noch bei den großen Frauenpartien von Richard Strauss und Aribert Reimann nachhallt, ist bei aller Unterschiedlichkeit der ästhetischen Stoßrichtung stets dasselbe: die Entstehung und Aufführung einer Oper als „Akt komplexen sozialen Handelns“ (S. 16 f.).

Der historische Bogen, den die nachfolgenden Beiträge spannen, reicht von Lully (Jérôme de la Gorge über die Librettodrucke) bis zu Rossini und dem frühen Meyerbeer; zu diesem Bogen gehören auch Aufsätze zu Tanz (Stephanie Schroeder) und Schauspiel (Marion Linhardt). Herauszuheben sind zunächst zwei Texte, die Aspekte der aktuellen Kulturtheorie und Performativitätsforschung einbeziehen. Reinhard Strohm verfolgt das Konzept einer wechselhaften „agency“ bei der italienischen Pasticcio-Oper des frühen 18. Jahrhunderts. Deutlich wird nicht nur, wie verschieden und projektbezogen sich künstlerische „Verantwortung“ und „Autorschaft“ konstituierte (S. 62), sondern auch wie limitiert der Einfluss von Komponisten und Kapellmeistern – etwa beim „Transfer“ von Einlage- und Ersatzarien – war (was sich bei Händels Londoner Pasticci änderte). Dörte Schmidt geht dem Dissens zwischen Gluck und Sophie Arnould nach – ein Dissens, bei dem verwundert, dass er überhaupt aufkam, wurde die bedeutendste französische Sängerin ihrer Zeit doch genau für die Darstellung jenes charakteristischen und charakterstarken Ausdrucks gerühmt, den Gluck auf seine Weise einforderte. Was bei Johann Christian Mannlich wie eine (aus der Reformers-Perspektive formulierte) Anekdote klingt, lässt sich mit Differenzen der italienischen und französischen Gesangsästhetik unterfüttern, vor allem aber aus dem Blickwinkel der Theaterwissenschaft beleuchten. Dörte Schmidt zeigt, dass es um nicht weniger ging, als um „verschiedene musiktheatrale Kommunikationsmodelle“ (S. 125). Während sich die französische Oper des 18. Jahrhunderts (an der Arnould geschult war) als „Vorläufer des Re-

gietheaters“ deuten lässt, bei dem die Sänger, einem Regisseur gleich, ihre Rollencharaktere mit vokalen Mitteln inszenierten, entspricht in der italienischen Oper das Libretto dem ‚Theatertext‘, die Partitur aber bereits dem ‚Inszenierungstext‘ (ebd.). Was Gluck mit der strikten Einhaltung des Notats von Arnould forderte, war „nicht Texttreue gegenüber einem Werktext, sondern Treue zu seiner Inszenierung des theatralen Ereignisses“ (ebd., Hervorhebungen im Orig.). Nichts war dabei weniger gefragt als Interpretation im Sinne mitschöpferischer Individualität. Gluck bestimmte als Komponist den theatralen Handlungsraum bis in dessen letzten Winkel.

Zu Beginn des Jahrhunderts konnte dieselbe Rolle im Extremfall mit einem Knabensopran, einer Sopranistin und einem Kastraten besetzt werden, worauf Thomas Synofzik in seinem Beitrag zu Gesangsstars in London um 1710 hinweist. Panja Mücke stellt das Vokalprofil des Soprankastraten Rocchetti (1705–1760) vor, der zu Hasses zentralen Protagonisten in Dresden gehörte, für diese Position in Italien (auf Kosten des Dresdner Hofes) sechs Jahre ausgebildet wurde und für die Oper August des Starken eine Art Marketing-Effekt erzielen konnte: nicht nur, weil er sie konkurrenzfähig hielt, sondern auch, weil er Arien des (bereits auf Madrid beschränkten) Farinelli aufführte. Damit leuchtet indirekt ein kommunikationstheoretisch wie intermedial interessanter Aspekt auf, der eine eigene Untersuchung verdient hätte: Das erfolgreichende Wandeln auf den Spuren legendärer Kastraten-Erfolge, eine zentrale Strategie des heutigen Plattenmarktes, ist kein Produkt des medialen Zeitalters; es begann auf dem Höhepunkt des Kastratenmarktes.

Quasi das Ende des opernästhetisch relevanten Kastratengesangs beleuchtet Sieghart Döhring am Beispiel von Giambattista Velluti (1781–1861), der als „Phänomen zwischen den Epochen“ die Gesangskunst des 18. Jahrhunderts (bei ihm konkret: die „Kunst der Modulation des Stimmklangs im Gespinnst der Skalen“, S. 201) zu einer Zeit verkörperte, als die große romantische Oper sich ankündigte. Meyerbeer (*Crociato in Egitto*), Rossini (*Aureliano in Pal-*

mira) und insbesondere Francesco Morlacchi (*Tebaldo e Isolina*) haben daraus Konsequenzen gezogen, die bis ins faszinierende Detail nachgezeichnet werden. Hingewiesen sei noch auf zwei Beiträge, deren Quellen-Perspektive Interesse verdient. Rebecca Grotjahn rekonstruiert das Vokalprofil von Angelica Catalani (1780–1849) anhand gedruckter Notenausgaben, die von Kompositionen der Sängerin über Variations- und Verzierungsanthologien bis zu Instrumentaltranskriptionen reichen. Thomas Betzwieser zeichnet den vielgestaltigen Einfluss des Haute-Contre Pierre Jélyotte an der Academie royale des musique nach – ein Einfluss, der keineswegs nur bei Rameau seinen Niederschlag gefunden hat. Mit Hinweisen zu teils erheblichen Differenzen zwischen Auführungsmaterialien und Partiturdruk, darüber hinausgehenden aufführungspraktischen Individualismen, potentieller Autorschaft Jélyottes als Komponist und dramaturgischer Bearbeiter sowie zur Funktion des Sängers als „Objekt musikalischer Darstellung“ (S. 105) bündelt der Beitrag zentrale Aspekte des Tagungsbandes wie in einem Kaleidoskop.

(Oktober 2011)

Stephan Mösch

Schumann und Dresden. Bericht über das Symposium „Robert und Clara Schumann in Dresden – Biographische, kompositionsgeschichtliche und soziokulturelle Aspekte“ in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Hans-Günter OTTENBERG. Köln: Verlag Dohr 2010. 464 S., Abb., Nbsp. (Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahrhundert. Band 1.)

Da die Schumanns knapp sechs Jahre (Ende 1844 bis Mitte 1850) ihres gemeinsamen Ehe- und Künstlerlebens zwischen ihren Lebensphasen in Leipzig und Düsseldorf in Dresden verbrachten, Robert sogar ein Drittel seiner gesamten kompositorischen Produktion hier schuf und das durch die revolutionären Ereignisse furchtbare Jahr 1849 zugleich sein „fruchtbarstes“ war, mag diese Beziehung zwischen den Musikern Clara und Robert Schu-