

kis' „Positionierung in der Szene der Neuen Musik“ unternimmt Frank Hentschel anhand der zwei Schlagworte „Innovation“ und „Hochkultur“, wobei letzteres sich auf die Bedeutung von „Antike“, „Philosophie“ sowie „Mathematik und Naturwissenschaft“ in Xenakis' Schaffen konzentriert. Hentschels durchaus auch kritische Enthüllung des Komponisten endet jedoch mit der versöhnenden Beobachtung, Xenakis habe „während der 1980er Jahre“ immer wieder „selbstironisch“ und in der „Modalität des feinen Spottes“ auf verschiedene Aspekte seiner Werke reagiert und damit den Absolutheitsanspruch des Gesagten subtil“ (S. 198) zurückgenommen. In seinen „Vorüberlegungen“ (S. 200) zum Thema „Xenakis und die Geschichte der Eigeninterpretation“ weist Wolfgang Grätzer anhand allgemeiner wie auch Xenakis-spezifischer Beobachtungen zur Werkkommentierung auf die Forschungsdesiderate und die Wichtigkeit der weitergehenden Untersuchung in dieser Richtung hin. Friedrich Geiger gibt mit sehr anschaulichen Beispielen eine Einschätzung zu „Iannis Xenakis' elektroakustischer Musik im Spiegel der Kritik“ und arbeitet sich deutlich abzeichnende Vorwurfsmuster heraus.

„Hörweisen – Lesarten – Horizonte[n]“ widmet sich der letzte thematische Block. Während Simon Emmerson die von Solomos auf Xenakis' Konzeption und Inspiration angewandten Aspekte des Dionysischen und des Apollinischen auf das klangliche Erleben erweitert, schlägt Roman Brotbeck mit einem einleuchtenden „rezeptionsästhetischen Selbstversuch“ (S. 221) eine Hörerlebnis-Beschreibung vor, die sich an den „Kategorien der Firstness und der Secondness“ (S. 222) von Charles S. Peirce orientiert.

Eine Vielzahl der Aufsätze kommt der von Blumröder im ersten Beitrag ersehnten Öffnung der „methodische[n] Perspektiven“ (S. 7) nach. So gibt der Band ein umfangreiches Bild der bislang weniger erforschten elektroakustischen Kompositionen von Xenakis. Vor allem die Aspekte zur Rezeption und zu neuen Hörweisen werden auch in anderen Bereichen der Xenakis-Forschung weitreichende und dankbare Anwendung finden können.

(Oktober 2010) Marie Louise Herzfeld-Schild

*Experimentelles Musik- und Tanztheater.* Hrsg. von Frieder REININGHAUS und Katja SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 391 S., Abb. (Hanbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 7.)

ERIC SALZMAN, THOMAS DESI: *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body.* Oxford/New York: Oxford University Press 2008, 408 S., Nbsp.

Zweifellos geht es in beiden Publikationen um „Musiktheater“ – doch welches „Musiktheater“ hiermit jeweils gemeint ist, lassen die Titel auf den programmatisch unkonventionellen Coverillustrationen der vorliegenden Bände zunächst nur erahnen: Einerseits wird ein „experimentelles“ Musiktheater proklamiert, das sich – vielleicht gerade durch seine kühne Experimentierfreudigkeit? – nun wieder dezidiert in die Nähe eines ebenso „experimentellen“ Tanztheaters positioniert (auf die sehr wechsellvollen Beziehungen zwischen dem Musik- und Tanztheater soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden); andererseits wird ein „neues“ Musiktheater ausgerufen, in dem allseits gewohntes Hören von Stimmen und Sehen von Körpern durch ungewohnte Hör- und Seherfahrungen abgelöst wird (wie wörtlich der Titel letztlich zu verstehen ist, sei dem Leser selbst überlassen).

In einer betont knappen Einleitung – um ohne langatmig definitorische Umschweife gleich ‚in medias res‘ der Bühnenpraxis gehen zu können – wird in der Publikation von Reininghaus/Schneider als markanter Wesenszug eines „experimentellen“ Musiktheaters hervorgehoben, dass hiermit – weitgehend unabhängig von spezifischen ästhetischen Kriterien – vor allem ungesichertes Terrain aufgesucht wurde: Im „experimentellen“ Musiktheater sei gerade das Nicht-Selbstverständliche zur Selbstverständlichkeit erhoben worden. Insofern ging es auch den Autoren weniger um ein Aufzeigen von „Kontinuitäten und Entwicklungen“ als vielmehr von Brüchen mit Gewohntem und Bekanntem (S. 11). Doch wo genau diese „Bruchlinien“ verlaufen, sei nicht immer eindeutig festzustellen gewesen, liest man weiter, zumal die „Grenzlinien“ zwischen dem „Experiment“ und dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt „als konventionell gilt“, selten so scharf gezogen seien, „wie auf dem ersten Blick vermutet werden könnte“ (ebd.).

Ausschlaggebend für die Stückauswahl scheint also zumindest ein experimenteller Ansatz gewesen zu sein, entnimmt man diesen Zeilen und fragt sich sogleich, ob denn (interessante und anregende) Kunst nicht immer etwas mit einem „Experiment“ im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung als einem ‚Erproben‘ und ‚(Ver-)Suchen‘ neuer Wege jenseits eingetretener Pfade zu tun hat.

Und so scheint der Umstand, dass schließlich die Publikation selbst zu einem Experiment erhoben wird, in besonderem Maße der Sache selbst gerecht zu werden: Sie sei „der Versuch [!], die Geschichte des Musik- und Tanztheaters im 20. Jahrhundert aus der Perspektive experimenteller Ansätze zu rekapitulieren“, heißt es nur wenig später, um hierdurch das Bewusstsein „für die Treibsätze, die Komponisten wie Tänzer immer wieder in den Opern- und Tanzbetrieb geschmuggelt, geladen und gebombt haben“, zu schärfen (ebd.). Insofern darf man also diesem Buch-Experiment, das neben ‚prototypischen Experimenten‘ des Musik- und Tanztheaters ebenso ‚konventionelle Experimente‘ wie ‚experimentelle Konventionen‘ auf der Bühne berücksichtigt, zuallererst zugutehalten, dass unter dieser frappierend paradoxen Voraussetzung der Gefahr eines dogmatisch verengten Blickwinkels großräumig ausgewichen wird, um dann auf unterschiedlichste Art und Weise faszinierende Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20. Jahrhunderts mit ihrer zwischen Tradition und Innovation schwankenden, nicht selten widersprüchlichen Experimentierlust vergleichsweise ungefiltert nachzuzeichnen.

Dagegen bemüht sich die austro-amerikanische Publikation – Thomas Desi ist ein österreichischer Komponist und Musikschriftsteller; Eric Salzman, ebenfalls als Komponist und Musikwissenschaftler tätig, ist eine feste Größe der amerikanischen Neue Musik-/Neues Musiktheater-Szene – um einen vergleichsweise systematischen, wiederum betont undogmatischen Zugang zu dem, was man als „Music Theater“ bezeichnen könnte. „What is Music Theater?“ lautet der lapidare Titel der Einleitung, der ein komplexes und letztlich unerschöpfliches Feld eröffnet, in das nun verstärkte Reflektionen zu Produktionsbedingungen und Rezeptionsverhalten einbezogen werden. Auch hier werden Bezüge des Musiktheaters zu zeit-

gleichen Entwicklungen im Bereich des ‚Tanztheaters‘ quasi definitiv herausgearbeitet: „New music theater can be compared to modern dance and it is in an evolutionary place that is close to where modern dance was in the mid-twentieth century. [...] Music theater is theater that is music driven [...] where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas [...] or musicals [...]“ (S. 5). Der Unterschied zwischen dem ersten Definitionsansatz und dessen Fortsetzung ist keineswegs nur graduell, sondern essenziell: Es bestehen nämlich nicht nur Analogien zwischen Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, sondern gerade auch bei jenen Produktionen, die eigens als „Neu“ deklariert werden, gehören gestaltete/choreografierte Körperbewegungen zu den konstituierenden Elementen des kompositorischen und inszenatorischen Prozesses. Das Tanztheater steht also nun nicht mehr ‚nur‘ als vergleichbare Größe neben dem Musiktheater, sondern es schleicht sich – fast unmerklich – in das Innere des Musiktheaters (und umgekehrt – ließe sich an dieser Stelle hinzufügen). Mit anderen Worten: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet wieder ein neuer, sehr lebendiger und in seinen kreativen Dimensionen zuvor ungeahnter Austausch zwischen dem Musik- und Tanztheater (im weitesten Sinne als sich über Musik/Klang bzw. Tanz/Bewegung vermittelnden Theaterformen) statt.

Selbst wenn bei Salzman/Desi nicht so lautstark wie bei Reininghaus/Schneider auf Bezüge des Musiktheaters zum Tanztheater hingewiesen wird (der umgekehrte Fall wird dort übrigens kaum thematisiert: Die Berühungsängste der Tanzwissenschaftler gegenüber der Musik scheinen größer zu sein als die der Musikwissenschaftler gegenüber dem Tanz), so durchziehen dennoch Hinweise auf „physical movements“ ihre gesamte Darstellung. Mögen auch die eher historisch ausgerichteten Erörterungen bei Salzman/Desi bisweilen zu allzu schlichten Reduktionen komplexer Sachverhalte tendieren (vgl. hierzu z. B. die Kapitel „Singing in the classical age of opera“ und „Bougeois opera singing in the nineteenth centu-

ry“), so besteht der große Gewinn ihrer Ausführungen darin, konsequent künstlerisch ‚grenzüberschreitende‘ Phänomene als wesentliches Kennzeichen eines („Neuen“) Musiktheaters herauszuarbeiten. Hiermit wird zweifellos das Epizentrum der spannenden Wechselbeziehungen zwischen einem (wie auch immer etikettierten) Musik- und Tanztheater eher getroffen als in einer vergleichsweise unverbindlichen Aneinanderreihung von Erörterungen epochemachender Komponisten bzw. Choreografen vor dem Hintergrund ihres künstlerischen Schaffens.

Nicht zu Unrecht bedauert Katja Schneider in ihren dem Tanztheater gewidmeten (durch eine grenzziehende Absatzmarke von dem vorangegangenen Musiktheater-Vorwort deutlich abgesetzten) Einleitungsworten, dass auf vieles verzichtet werden musste, da der Tanz-Anteil des Bandes im Vergleich zu dem des Musiktheaters geringer ausfallen musste, was letztlich auch auf die „realen Machtverhältnisse“ (S. 15) zwischen den beiden Künsten/Disziplinen verweise (was freilich nicht zu bestreiten ist). Dennoch denke ich, dass dieses Defizit durch eine Präzision der Fragestellungen hätte kompensiert werden können: Da sich die Publikation von Reininghaus/Schneider der – nicht zu unterschätzenden – Herausforderung gestellt hat, „Experimentelles Musik- und Tanztheater“, nicht etwa „Experimentelles Musik- oder Tanztheater“ zu thematisieren, so wären doch gerade die genreübergreifenden Querverbindungen und synergetisch befruchtenden Wechselbeziehungen zwischen beiden ‚Sparten‘ von besonderem Interesse gewesen. Das gelingt vor allem Desi/Salzman mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit – so, als ob es nie eine Trennung zwischen dem Musik- und Tanztheater gegeben hätte. Es wäre jedoch ungerecht, aus diesem Grund das große Verdienst der Publikation von Reininghaus/Schneider zu schmälern: Es handelt sich hierbei um ein sehr wertvolles Kompendium herausragender Musik- und Tanztheaterproduktionen des 20./21. Jahrhunderts, das einen gewichtigen Stein ins Rollen gebracht hat. Ob dieser Stein weiter rollen darf, hängt weniger von dem außerordentlichen Engagement einzelner Wissenschaftler ab, sondern vielmehr von Wissenschaftstraditionen bzw. -kulturen, die – und das zeigt sich besonders eindringlich, wenn es um so ‚unakademi-

sche‘ Themen wie ‚Tanz‘ und ‚Körperbewegungen‘ geht – den europäischen Kontinent nicht nur geografisch, sondern vor allem auch wissenschaftstheoretisch meilenweit von dem angloamerikanischen Sprachraum trennen (mit allen Vor- und Nachteilen).

(Januar 2011) Stephanie Schroedter

CARL MARIA VON WEBER: *Sämtliche Werke. Serie III: Bühnenwerke, Band 11: Einlagen zu fremden Opern und Singspielen, Konzertarien und Duett mit Orchesterbegleitung*. Hrsg. von Markus BANDUR, Solveig SCHREITER und Frank ZIEGLER. Redaktion: Joachim VEIT und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. Band 11: *Werktexte*. XXXVII, 299 S., Band 11b: *Kritischer Bericht*. XII, S. 303–574.

Das Corpus der hier zur Edition anstehenden Werke (WeV D u. E) hatte bereits Oliver Huck in seiner Paderborner Dissertation (*Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, Mainz 1999 [= *Weber-Studien* 5]) gewürdigt, doch bietet das Herausgeberteam der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA) um Gerhard Allroggen und Joachim Veit nun eine noch sehr viel weiter reichende, denkbar umfassende historische Kontextualisierung einer Gruppe von Kompositionen, die zu Unrecht in den Hintergrund öffentlicher Aufmerksamkeit gerückt ist: Hier finden sich Werke, die, zur Demonstration sängerischer Kompetenz aktual konzipiert, vielfältige Hinweise auf die seinerzeitige musikalische Praxis erlauben und, schon ehemals mit Blick auf die unmittelbare Wirkung beim Publikum entworfen, kaum etwas von ihrer Virulenz verloren haben. Nicht nur die Musikstücke mit größtmöglicher philologischer Akribie erschlossen zu haben, sondern auch die Bedingungen der Entstehung und früher Rezeption historiografisch mit einer Präzision zu rekonstruieren, die kaum noch Fragen offen lässt, hebt den vorliegenden Band denn auch weit über die Edition von „Parerga“ innerhalb einer Werkausgabe heraus.

Zugleich ist diese Werkgruppe besonders geeignet, das Prinzip der WeGA zu illustrieren, indem nicht eine Kompilation heterogener Quellen zur Gewinnung einer „idealen“ Werkgestalt vorgenommen wird, sondern vielmehr