

(S. 123) hin. Stephanie Schroedter zeigt in ihrem sehr elaborierten und quellenreichen Aufsatz, wie Tänze als Choreographien des Politischen und Sozialen in die Oper (musikalisch) und auf die Bühne (tänzerisch) Eingang gefunden haben. Dabei dienen sie nicht als reine *Couleur locale*, sondern als ernstzunehmende Indikatoren für sozial-politische Entwicklungen des Städtischen – gerade in Paris – überhaupt. Anhand diverser Beispiele aus den Grand opéras von Meyerbeer zeichnet sie die Linien einiger Tanzformen (Cancan, Polka etc.) nach, decodiert sie und setzt sie in ihren soziokulturellen Kontext.

Der beigefügte Werkstattbericht dokumentiert einen Workshop, bei dem in Zusammenarbeit mit sieben Sängerinnen und Sängern nach einer theoretischen Einleitung mehrere Übungen in historisch-informierter Operngestik des 19. Jahrhunderts durchgeführt wurden. Dabei stellte sich heraus, dass ein von außen vorgegebener physikalischer Zustand mit der Stimme und dem gesamten musikalischen Gestus korrelierte und somit nicht hinderlich, sondern unterstützend wirkte. Diese Erkenntnis überrascht allerdings nicht. Auch stilistisch fällt dieser Beitrag ein wenig aus dem Rahmen des übrigen Bandes. Dem gegenüber steht das von Laura Moeckli geführte Interview mit Sigrid T'Hooft, die für ihre historisch-informierten Operninszenierungen Bekanntheit erlangte. In diesem gelungenen Gespräch werden interessante Einblicke in die heutige Theaterrealität gewährt. Was im Workshop als Laborsituation durchgeführt wurde, ist T'Hoofts tägliche Realität. Dabei geht sie vor allem auf die Bedeutung von Johannes Jelgerhuis – eines Schauspieltheoretikers des 19. Jahrhunderts – ein, den sie dem eher normativen Gilbert Austin vorzieht. T'Hooft stellt aber auch klar, dass aufgrund des Zeitdrucks an Opernhäusern die historisch-informierte Praxis ein kaum zu erreichendes Ideal darstelle.

Die erzielten Resultate der – wie es die Herausgeber selbst nennen – „künstlerische[n]

Forschung“ (S. 7) reihen sich in den aktuellen Diskurs um die historisch-informierte Aufführungspraxis nahtlos ein. Keiner der sechs Aufsätze enttäuscht. Meines Erachtens überzeugen vor allem die Beiträge von Schaffer, Manning und Pollerus. Der Sammelband bleibt seinem im Titel formulierten Versprechen insgesamt treu. Jeder der sechs Aufsätze verwendet schwerpunktmäßig einen anderen Quellentypus, wobei mir Mannings Verwendung von Opernverträgen besonders gewinnbringend erscheint. Alle Autorinnen und Autoren zeigen eine hohe philologische Sensibilität für den Umgang mit den unterschiedlichen Quellensorten. Wer einen repräsentativen Einblick in die wissenschaftliche Seite historisch-informierter (musiktheatraler) Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts sucht, wird von diesem Band nicht enttäuscht, auch wenn er den auf diesem Forschungsgebiet Versierten kaum neue Erkenntnisse liefert.

(Januar 2016)

Dimitra Will

*Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons.* Hrsg. von Detlef ALTENBURG, Arnold JACOBHAGEN, Arne LANGER, Jürgen MAEHDER und Saskia Maria WOYKE. *Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2015. 288 S., Abb. (Musik und Theater. Band 11.)*

Werk und Wirken Gaspare Spontinis bedürfen mit Blick auf die Forschungsliteratur keiner Rehabilitierung, wohl aber Vertiefung und Ausweitung. Dies leistet in förderlicher Weise dieser Kongressband des Forschertreffens *Gaspare Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons* (Erfurt 2006), das u. a. anlässlich einer Neuproduktion von *Fernand Cortez* am Theater Erfurt stattfand. Besonders die Pariser Jahre Spontinis (1803 bis 1820) sowie die exzeptionell erfolgreiche und für den Zeitgeist exemplarische *La Vestale* (1807) finden hier schwerpunktmäßig Berücksichtigung, seine spätere Zeit als Ge-

neralmusikdirektor in Berlin wird gestreift, seine Studienzeit in Neapel und seine frühen italienischen Opern bleiben ausgespart. Diese Konzentration schärft den Blick für das vielgestaltige Wirken Spontinis während und nach der Regierungszeit Napoleons und würdigt den Komponisten, Dirigenten und Bühnenpragmatiker als einen der wesentlichen Wegbereiter u. a. für die Gattungstradition der Grand opéra sowie für eine neuempfundene, psychologisch motivierte Musikdramatik. Einziger Wermutstropfen: Ein analytischer, sich ausschließlich der zweiten Tragédie lyrique – *Fernand Cortez* (1809) – und ihrer Überarbeitungen widmender Beitrag hätte das breit ausgelegte Panorama dort zusätzlich geweitet, wo heutiges Wissen sich ungleich zur historischen Relevanz verhält.

Unter Kritik an einer Musikgeschichtsschreibung, die – entgegen dem historischen Verständnis – Instrumentalmusik und Operngenie nicht in Beziehung setzt, nähert sich Anno Mungen einer revidierten Positionierung Spontinis durch ein Parallelisieren mit Beethoven. Mungen erläutert Beziehungsebenen u. a. durch Analyse der Fassadenikonographie des Palais Garnier von 1875, einer an politischen Aspekten ausgerichteten Gegenüberstellung der *Eroica*-Symphonie mit *Fernand Cortez* sowie mit Verweisen auf analytische Rezensionen E. T. A. Hoffmanns. Da Mungen Forschungsperspektiven aufzeigt, sie aber hier nicht beschreibt, ist sein invertierbares Fazit, Spontini sei der „Beethoven der Oper“ (S. 18), nicht Ergebnis, sondern Arbeitshypothese, die – weil rhetorisches Konstrukt – einer besonders stichhaltigen Beweisführung bedürfte. Auch Anne Henrike Wasmuth unterzieht in ihrem Werkstattbericht zur kürzlich erschienenen Dissertation dem bis heute fortgeschriebenen, zumeist negativen Bild des Wirkens von Spontini in Berlin (1821 bis 1841) einer generellen Kritik, indem sie differenziert das entsprechende thematische Panorama entfaltet (Spontini als „Gegner“ von Carl Maria von Weber, als Dirigentenpersönlichkeit,

als Hofbeamter des Königs usw.), um es mit der Realhistorie zu konfrontieren und – mit Blick auf Wertzuschreibungen verschiedener Generationen – dadurch ansatzweise zu revidieren.

Einen substanzreichen Überblick über die Krisenzeit Pariser Theaterinstitutionen des Ancien Régime während der ersten Revolutionsjahre, die mit dem Gesetz zur Theaterfreiheit (1791) eine grundlegend veränderte, weil erweiterte Konkurrenzlandschaft schufen, legt Rüdiger Hillmer vor. Seine Studien ihrer administrativen wie funktionalen Neustrukturierung unter Napoleon 1806/07 als Segment einer „symbolischen Politik“ (S. 26f.), die dem „nationalen Führungsanspruch Frankreichs“ (S. 27) gerecht werden sollte, legen überzeugend dar, unter welchen Rahmenbedingungen sich Spontinis Tätigkeit vollzog. Das ästhetische Selbstverständnis der Dichter-Librettisten des Empire, konzentriert auf seinen wichtigsten Repräsentanten, Étienne de Jouy, untersucht Olivier Bara. Es wird deutlich, inwieweit sich die divergenten klassischen Gattungskonzepte von Tragödie und Epos unter Einbezug eines ausbalancierten Verhältnisses der Kategorien des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen zu einem hybriden „épique en action“ (S. 32) verbanden, um dem gesteigerten Schaubedürfnis (eingebettet in einen außer-europäischen Exotismus) sowie der Funktionalisierung als politischer Allegorie, die auf den imperialen Machtanspruch Napoleons verweist, gerecht zu werden. Daran anknüpfend zeigt Matthias Brzoska am Beispiel von Spontinis Finaldramaturgieen und der durch kritische Quelleninterpretation abstrus erscheinenden Modifikationsgeschichte des *Olimpie*-Finales, welche Schwierigkeiten es bereitete, die erstarkende Kategorie der historischen Wahrheit („vérité historique“) in Einklang zu bringen mit dem Relikt einer Dramaturgie des glücklichen Schlusses („lieto fine“), der sich noch – wie im Rettungsfinale der *Vestale* – unter Rückgriff auf die Ästhetik des Wunderbaren („merveilleux“)

vollzieht. Brzoska begreift Spontini ebenso als einen Wegbereiter des schließlich historisch wahrhaftigen Katastrophenfinales von *La muette de Portici* (1828).

Seine Entstehungsgeschichte reflektierend sowie die Beziehungen Spontinis zum Hof und zur späteren Kaiserin Josephine nachzeichnend, interpretiert Arne Langer überzeugend das Pariser Debütwerk, die Opéra comique *Milton* (1804), als frühes Beispiel einer Künstleroper. Nicht der politische Aspekt hinsichtlich des verfolgten englischen Dichters ist Thema der Spielhandlung, sondern der Akt künstlerischer Tätigkeit – eingefangen in eine pastorale Inspirationsszene, deren intimer Charakter einen scharfen Gegensatz zu den Massenszenen späterer Werke bildet. Den langlebigen Erfolg von *La Vestale* (1807) führt Claudio Toscani unter Rekurs auf die antike Stoffgeschichte wie auf unterschiedliche soziale Funktionen von Klöstern (Schutzraum vs. Gefängnis) zurück auf das im Zusammendenken von Musik und Szene realisierte moderne psychologische Drama, dessen Opfer – wie im zweiten Akt besonders sichtbar – als menschliches Individuum gezeichnet ist. Einen Nachweis am Notentext, auf welche Weise Spontini – etwa in rezitativischen Passagen – die Rolle des Orchesters in die attestierte neue Qualität einer verdichteten Kontinuität der Handlung (S. 78) einbindet und hierdurch eine Steigerung emotionaler Effektivität erreicht (S. 79), erbringt Toscani indes nicht: Somit hängt auch seine Behauptung in der Luft, dass der exzeptionelle Erfolg der *Vestale* – entgegen späterer Werke – auf eben jene neue musikdramaturgische Funktionalisierung des Orchestersatzes zurückführbar wäre.

Ausgehend von den nach europäischen Ländern und deren politischen Interessenslagen verschiedenen Konjunkturen der Rezeption der Entdeckung Amerikas anhand des Columbus- und des Cortez-/Montezuma-Stoffes analysiert Jürgen Maehder perspektivenreich Spezifika der unterschiedli-

chen Darstellung der Eroberung des Aztekenreiches auf der Opernbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Anhand seiner Librettoanalysen von Alvise Giustis *Motezuma* (Antonio Vivaldi, 1733), Friedrichs II. von Preußen *Montezuma* (Carl Heinrich Graun, 1755) und Vittorio Amedeo Cigna-Santi vielfach vertontem *Motezuma* (zuerst Gian Francesco Di Majo, 1765) zeigt er scharfsinnig die unterschiedlichen dramaturgischen Strategien auf, mit denen regionale politik- wie mentalitätsgeschichtliche Implikationen die Historiendeutung beeinflussten (etwa die Negierung der aztekischen Menschenopfer im antispansischen wie -katholischen Libretto Friedrichs II.). Eine durch Verzicht auf die Rolle des Aztekenkönigs verursachte Asymmetrie der Parteien (Spanier/Mexikaner) macht De Jouys und Spontinis *Fernand Cortez* beispielsweise ebenso abhängig von „Fremddetermination“ (S. 159) und bildet doch zugleich das Handlungsmodell eines exotistischen Opernstoffes aus, das für das kommende 19. Jahrhundert stilbildend werden sollte. Die eindruckliche Gegenüberstellung zweier exemplarischer Werke des Empire – nämlich Spontinis durch propagandistische Tendenzen in neue Formen gezwungener *Fernand Cortez* und Luigi Cherubinis die europäische Spanien-Romantik reflektierenden *Les Abencérages* (1813) – lässt Sieghart Döhning zu dem bestechenden Ergebnis kommen, dass sich der gattungsgeschichtliche Wandel in zwei zukunftsweisende Wege aufteilte, indem er über Cherubini zu Weber und Giacomo Meyerbeer weist (Grand opéra), über Spontini aber zu Hector Berlioz und Richard Wagner (Musikdrama).

Als „Sonderrolle“ (S. 221) interpretiert Thomas Betzwieser Spontinis Beteiligung an der Einführung des Metronoms im französischen Musikleben sowie seine Pionierleistungen hinsichtlich einer quantitativ gesteigerten Metronomisierung von Partituren der Grand opéra. Anhand der zweiten *Fernand Cortez*-Fassung (1817) und der *Olimpie* (1819) zeigt Betzwieser eindrucklich, wie

der Gebrauch von Johann Nepomuk Mälzels Erfindung zu einer gesteigerten Determination verschiedener (!) Parameter der Partitur führte und wie Spontini – besonders bei rezi-tativischen Tempogradationen und bisweilen überdeterminiert – akribische Metronomangaben notierte, die er – vermutlich als Folge von Erfahrungswerten aus der Praxis – in späteren Publikationen (deutschsprachige Klavierauszüge) wieder modifizierte.

Die italienische Rezeptionsgeschichte von *La Vestale* – ausgehend von ihrer Erstaufführung in Neapel 1811 als Beitrag zur kulturpolitisch geförderten Assimilierung nationaler Traditionen – nehmen Arnold Jacobshagen und Saskia Maria Woyke in den Blick. Während Jacobshagen detailgenau die Kulturpolitik Murats skizziert, die typische neapolitanische Bearbeitungspraxis französischer Importe erläutert sowie anhand der Analyse zweier *Vestale*-Partituren die sich vollziehenden Neuerungen beschreibt (etwa die Verdrängung der Kastratenpartien durch den Tenorhelden modernen Zuschnitts), korrigiert Woyke die 1884 im Zuge einer Rückbesinnung auf Spontini getroffene Feststellung, sein Werk sei bis dato über nahezu ein halbes Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Obwohl Woyke keine einschlägigen Aufführungen nachweisen kann, deuten doch zwei aufgefundene Partiturquellen in Bologna und Rom (hier gar in neuer italienischer Übersetzung) auf eine breitere italienische Rezeption der *Vestale* als bislang angenommen. Ob diese Funde indes ausreichen, revidierend und im generellen Sinne von einer „intensive[n] Auseinandersetzung“ (S. 108) mit dem Werk zu sprechen, die eine Rückbesinnung in den 1870er Jahren nicht erforderlich gemacht hätte, bleibt zweifelhaft.

Im Zuge seiner Studien zur Dramaturgie zitierter Musik in Ballett-Pantomimen und Stummfilmen erläutert Emilio Sala auch Beispiele der Neuverwendung von Musik Spontinis, wobei sein Schwerpunkt die Analyse von Louis-Luc Loiseau de Persuis

Ballettmusik zu *Nina ou la folle par amour* (1813) bildet, in der ein *Vestale*-Zitat im Finale eine parallelisierende Interpretation der Schicksalskonstellationen beider Titelheldinnen ermöglicht. Anhand des Abgleiches von Libretto und Partitur der *Vestale* nähert sich Herbert Schneider der Spezifik des musikdramaturgischen Komponierens von Spontini an, ohne jedoch aus seinen Analysen kontextualisierende Schlüsse zu ziehen. Gleiches gilt auch für seinen an interessanten Einzelbeobachtungen reichen Überblick über die *Vestale*-Rezeption im deutschsprachigen Raum auf Grundlage zahlreicher Klavierauszüge und Libretti, die in eine lesenswerte Diskussion um metrische und lexikalische Übersetzungsproblematiken zweier deutscher *Vestale*-Libretti (Seyfried/Herklots) mündet. Anhand historischer Aufführungspartituren von *La Vestale* und *Fernand Cortez* zeichnet Axel Schröter in vorbildlicher Detailanalyse die Spontini-Rezeption am Weimarer Hoftheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und stellt Goethes wertschätzendes Interesse für den Komponisten heraus: Neben dem wertvollen Einblick in die Theaterrealität einer kleinen Residenzstadt gelingt der Nachweis, dass die Bearbeitungen der Partituren Monumentalität wie politische Implikationen der Opern abzumildern versuchten.

(Januar 2016)

Richard Erkens

REGINA BACK: „Freund meiner Musik-Seele“. Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 642 S., Abb., Nbsp.

Carl Klingemann, 1798 als Kantorensohn in Limmer an der Leine geboren und 1862 in London als persönlich geadelter Legationsrat und geachteter Protagonist des städtischen Musiklebens verstorben, trat bereits im Alter von 15 Jahren in den hannoveranischen Staatsdienst. Nach zweijährigem