

Rainer Bayreuther befasst sich abschließend mit dem Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen um 1700. Die von Telemann-Zeitgenossen vorgenommene und von der Musikwissenschaft für die Analyse von Musik der Zeit ausgiebig angewandte Zuordnung bestimmter musikalischer Parameter – Tonarten, Rhythmen, Satztypen, Kon-/Dissonanzen usw. – konfrontiert er mit Überlegungen aus der emotionstheoretischen Forschung. Die daraus abgeleiteten Folgerungen zur Stelle und zur Funktion von Musik im Prozess der Emotionalisierung musikalischer Akteure – Komponisten, Ausübende, Zuhörer – sind lesens- und bedenkenswert. Sie beziehen sich zunächst auf textgebundene Musik (nicht spezifisch auf Telemann, auch wenn die gewählten Beispiele *hier* von Telemann stammen); eine Ausweitung auf Musik ohne Text bzw. ohne Textassoziation(en) und außerhalb des rhetorischen Paradigmas wäre hochspannend. Das Ergebnis erscheint beinahe unspektakulär, und dennoch muss man es betonen: Musik an sich ist, auch wenn es das Schrifttum des 18. Jahrhunderts, allen voran der Lieblingskronzeuge der Musikwissenschaft Johann Mattheson, anders suggeriert, nicht per se Trägerin von Emotionen, sondern kann diese nur in gegebenen Kontexten akzentuieren. Die Frage, wie angesichts dieser Erkenntnis die eindeutigen zeitgenössischen Zuweisungen zu bewerten sind, bleibt vorerst – jedenfalls im besprochenen Beitrag – offen.

Zusammenfassend: Das Fazit der Herausgeber, dass zu den Themen des Bandes – meines Erachtens vor allem zur „Trauer in der Musik“ – „noch vieles zu erforschen ist“ (S. 7), lässt sich bestätigen; zu ergänzen ist, dass Ansätze über Telemann und überhaupt über einzelne, gar „bedeutende“ Komponisten hinausgehen sollten. Einige der hier bereits vorgelegten Ergebnisse bedürften noch einer adäquaten Darstellung. Insgesamt kann man den Band jedem, der sich mit Trauermusik um 1700, sei es als Text

oder/und Komposition beschäftigt, ans Herz legen.

(Januar 2017)

Hansjörg Drauschke

*TIMO JOUKO HERRMANN: Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2015. VII, 451 S., Abb., Nbsp.*

Erst allmählich hat das Genre des deutschen Singspiels in den letzten Jahren das Interesse der Musikwissenschaft geweckt. Die wichtigsten Forschungsbeiträge wurden von Irmgard Scheitler in ihrer Rezension der Dissertation von Adrian Kuhl „*Allersorgfältigste Ueberlegung*“. *Nord- und miteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (*Die Musikforschung* 69, 2016/4) erwähnt; sie untersuchen jedoch nicht spezifisch das Wiener Singspiel, das ab der 1776 auf Wunsch von Kaiser Joseph II. eingeführten Reorganisation des Hoftheaters seine Blütezeit erlebte. Mit seiner von Hermann Jung betreuten Dissertation über Salieris deutschsprachiges Musiktheater trägt Timo Jouko Herrmann dazu bei, diese Lücke zu schließen: Objekt seiner Forschung ist die vollständige deutschsprachige Theaterproduktion des Komponisten, inklusive der späteren Fassungen.

Die vier Bühnenwerke, die Salieri von 1781 bis 1807 komponierte (*Der Rauchfangkehrer*, *Die Neger*, *Die Hussiten vor Naumburg*, *Danaus*) werden vom Autor einzeln in einer ausführlichen Analyse aller Solonummern und Ensembles beschrieben; wie diskutabel diese Methode auch sein mag, so hilft sie dennoch dem Leser, sich mit vergessenen Titeln lückenlos und detailliert auseinanderzusetzen. Verteilt im Korpus dieser kompositorisch-dramaturgischen Analyse sind zahlreiche Impulse für eine interdisziplinäre Ausdeutung, die der Leser aus der Behandlung der einzelnen Szenen herausfiltern kann, wie etwa die Gesellschaftskri-

tik in *Der Rauchfangkehrer* oder die Gleichstellung unterschiedlicher ethnischer Gruppen in *Die Neger*. Herrmanns Lektüre dieses Singspiels stellt insbesondere die Interpretation von Uta Sadjı in Frage, die in dem Werk eine unproblematische, die Thematik der Sklaverei vollkommen ausklammernde Idylle sieht: Ganz im Gegenteil habe Salieri hier bewusst die Utopie einer Gesellschaft ohne Rassendiskriminierung umgesetzt. Auf der dramaturgischen Ebene stellt der Autor die gemeinsamen Elemente zwischen *Die Neger* und dem Genre der *pı̄ce au sauvetage* fest, die er mittels zahlreicher musikalischer Beispiele und mit Bezügen auf Beethovens *Leonore* beweist (S. 166f.). Auch in *Die Hussiten vor Naumburg* verrate der Komponist eine potentiell ideologische Stellungnahme: Gegen jede Form von Fanatismus habe Salieri versucht, in der Vertonung der Chöre für die Wiener Erstaufführung (1804) „die zum Kampf entschlossenen Naumburger Bürger [...] ganz in die Nähe seiner klingenden Charakterisierung der Hussitenkrieger“ (S. 324) musikalisch darzustellen.

Herrmanns Werkanalyse schließt zahlreiche intertextuelle Bezüge auf zeitgenössische Singspiele und Opern ein; die historische Bedeutung dieser Bezüge ist qualitativ unterschiedlich. In einigen Fällen handelt es sich lediglich um motivische Anklänge (z. B. S. 177, 218); in anderen spürt der Autor eine tiefere dramaturgische Affinität typologischer Situationen auf, wie zum Beispiel zwischen dem Finale des ersten Aktes in *Die Neger* und der Ballsaal-Szene im ersten Finale von Mozarts *Don Giovanni*, indem hier wie dort die Komik plötzlich ins Drama umschlägt (S. 232); oder auch eine deutliche stilistische Ähnlichkeit zwischen dem Quintett II/7 (*Die Neger*) und dem Terzett I/6 in Beethovens *Leonore* (S. 262). Solche Bezüge sind nicht bloß äußerlich, sondern sie dienen auch einer historischen Kontextualisierung der analysierten Werke.

Die Assimilationsfähigkeit des Sing-

spiels gegenüber unterschiedlichen Gattungen und Stilen wird an mehreren Stellen betont. Besonders impulsgebend erweisen sich Herrmanns Anmerkungen, wenn er die Funktion eines „heterogenen“ Genres oder technisch-kompositorischen Verfahrens bestimmt: Das Melodram, zum Beispiel, das bevorzugt in mythologisch-heroischen Sujets Verwendung findet, benutze Salieri in *Der Rauchfangkehrer* in parodistischer Absicht, um Situationen ins Grotesk-Komische umzukehren (S. 81 und 111). Gerade in einer solchen Stilmischung läge die von den Forschern bisher wenig untersuchte „Vorbildfunktion“ von *Der Rauchfangkehrer* für Mozarts *Entführung* (Vgl. S. 3 und 143).

Zahlreich sind die Anmerkungen über Salieris Charakterisierung seiner Figuren, die entweder auf rhythmisch-melodischer Basis oder mittels bestimmter Instrumentengruppen bezüglich ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit und ihres Verhaltens vorgenommen werden. Ebenso gewichtig ist Herrmanns Aufmerksamkeit auf Salieris Verwendung von Erinnerungsmotiven, wie zum Beispiel einem in der Ouvertüre zu *Die Neger* erklingenden thematischen Material, das im Laufe der Handlung wiederaufgenommen wird – eine Technik, die der Autor in verschiedenen anderen Opern des Komponisten festgestellt hat.

Auf der philologischen Ebene fehlen keine von Herrmann während seiner Archivforschung getätigten Entdeckungen, wie zum Beispiel die Identifizierung der autographen Frühfassung eines Duettts aus *Die Neger* in der Österreichischen Nationalbibliothek, oder eine Skizze zum Kanon des Finale II des gleichen Werks, die „auf Blättern mit [...] Übungen Franz Schuberts“ erkannt worden ist. Fragmente sowie verschollene und projektierte Werke werden in den letzten beiden Kapiteln der Arbeit einzeln behandelt.

Der Hauptbeitrag der Dissertation besteht natürlich darin, Salieris stilistisch-historische Stellung im Bereich des deutsch-

sprachigen Musiktheaters zu bestimmen. Grundlage der Kultur des Komponisten sei die am Ende des 18. Jahrhunderts auslaufende barocke Affektgestaltung; von diesem Ausgangspunkt habe Salieri versucht, sich vorsichtig den Geschmacksänderungen anzupassen, indem er die Möglichkeiten entwickelt, Figuren und Situationen zu charakterisieren. Nicht zuletzt habe der Komponist nach jener „edlen Einfachheit“ gestrebt, die in Wien seit Glucks „reformierten“ Bühnenwerken Bestandteil der lokalen Musikkultur geworden war. In der Zusammenfassung betont Herrmann, wie Salieri von der „heutigen Musikwissenschaft [...] immer noch weitgehend durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts“ gesehen wird; zu den Vorurteilen gehöre auch die vermeintliche „anti-deutsche“ Haltung des Komponisten, dessen Kultur eher für kosmopolitisch zu halten sei. Es ist demnach wünschenswert, dass neben Herrmanns grundlegender, analytisch orientierter Arbeit weitere Untersuchungen unternommen werden, insbesondere über die anderen, heute vergessenen Komponisten des Wiener Singspiels: unter anderen Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Weigl und Peter von Winter.

(April 2017)

Roberto Scoccimarro

MARIA BIRBILI: *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: PL Academic Research 2014. 379 S., Abb., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 21.)

Es handelt sich um eine außergewöhnlich breit angelegte Repertoirestudie, die – im Anschluss an Anselm Gerhards Studie über die *Verstädterung der Oper* – den Politisierungsprozess der Gattung von der französischen Revolution bis ins Risorgimento verfolgt. Besonders verdienstvoll ist der Nachweis, dass die politisch-propagandistische Funktion der Opernstoffe nicht nur von der sogenannten „Rettungsoper“ auf

der Bühne der Opéra comique ausging, sondern auch an der Opéra in der durchkomponierten Gattung greifbar wird. Die Verfasserin analysiert hierzu eine große Anzahl an Werken, die sie unter dem heuristischen Sammelbegriff der „Belagerungsoper“ zusammenfasst. Die Idee der Volkssouveränität und des kollektiven Handelns, das die Intrigenhandlung des ancien régime ersetzt, wird vor allen Dingen in den kollektiven Schwurszenen der Opern greifbar. Dass diese Gestaltungsmerkmale der Opern der Revolutionszeit für alle weiteren analysierten Werke des 19. Jahrhunderts gattungsprägend waren, ist die zentrale These des Buches.

Von den Opern des Empire wird vor allem Gasparo Spontinis *Fernand Cortez* analysiert, das die Verfasserin als Übergangswerk und Vorläufer der Grand Opéra auffasst. Der Grund für die „Unzufriedenheit Napoleons mit der Fassung von 1809“ (S. 84) bleibt allerdings trotz der ausführlichen Analyse der späteren Fassungen unklar.

Unfreiwillig komisch geraten manche der Adaptionen französischer Modelle in der neapolitanischen Oper, denen die Verfasserin im Folgenden in extensiver Breite nachgeht. Zu Recht stellt sie Gioachino Rossinis *Mosè in Egitto* ins Zentrum dieses Kapitels; unklar bleibt allerdings, warum sie Honoré de Balzacs dezidiert politische Deutung der Oper in *Massimilla Doni* nicht berücksichtigt, die ihr eine deutlich präzisere Beschreibung des politischen Gehaltes ermöglicht hätte, welche auf die spätere Rezeption des *Nabucco* als italienische Nationaloper vorausweist. Die folgende Analyse von Daniel François Esprit Aubers *Muette de Portici* bietet weitgehend Bekanntes, allerdings ist die Behauptung, dass die Konzeption der Tenorrolle als „schwankender Held“ „bisher unbekannt“ sei (S. 121) zu relativieren: Der zumindest artverwandte Rollentypus des „passiven Helden“ begegnet bereits in den von Napoleon bewunderten Opern