

*Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch. Hrsg. von Stephan MÖSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2017. 389 S., Abb., Nbsp., Tab.*

„Sind schon die Gesten der Sänger [...] ein Stück Kostüm, so ist es vollends ihre Stimme, die der natürliche Mensch, sobald er die Opernbühne betritt, gewissermaßen anlegt.“ Diese Behauptung Theodor W. Adornos, die auf Seite 231 des hier zu besprechenden Buchs zitiert wird, könnte diesem eigentlich gut als Motto dienen, denn es geht hier um die Rätsel und Geheimnisse dieses natürlichsten, zugleich aber auch künstlichsten und vor allem buchstäblich humansten aller Instrumente: der menschlichen Stimme, und zwar der Stimme als Objekt musikschöpferischer Tätigkeit. In dem von Stephan Mösch herausgegebenen Band soll sich also alles um das „Komponieren für Stimme“ drehen, und es geht (was der Titel nur halb ausspricht und dann erst das Vorwort zuspitzt) um das *Musiktheater* „von Monteverdi bis Rihm“. Der Untertitel schließlich gibt an, was der Band sein will: „Ein Handbuch“. Geordnet ist das Ganze in zwei recht allgemein betitelte, ungleich lange Teile („Entwicklungen und Perspektiven“, „Positionen“), deren erster, der weitaus umfangreichere, wiederum in vier Kapitel mit je vier bis fünf Beiträgen gegliedert ist. Die letztere Idee (die Feingliederung in Kapitel) erscheint allerdings merkwürdigerweise nur im Inhaltsverzeichnis; im durchlaufenden Textkorpus bemerkt man sie nicht. Sie scheint, statt aus inneren Gründen zu erfolgen, denn auch eher dem äußerlichen Umstand geschuldet zu sein, das Material einer symmetrisch proportionierten Ordnung unterwerfen zu müssen (sonst verstünde man zum Beispiel nicht, dass von der Operette der 1920er Jahre nicht etwa historisch angemessen an Ort und Stelle zu Beginn des Kapitels 3, sondern wie von einem bloßen Appendix erst ganz am Ende, im letzten Kapitel des langen ersten Teils, gehandelt wird).

Damit vorerst aber genug der Vorschuss-Skepsis, denn das angenehme Geschäft des Rezensenten darf nun darin bestehen, dem Unternehmen den höchsten Respekt zu zollen. Für die einzelnen Beiträge zu repräsentativen historischen Fallbeispielen sind überwiegend einschlägig ausgewiesene Experten gewonnen worden, die das Kunststück fertigbringen, die Fülle des Stoffs ohne Verlust an Qualität und Vollständigkeit auf dem anspruchsvollen Niveau einer Ringvorlesung für ein gebildetes, aber breites Publikum abzuhandeln. Die Kapitel folgen zunächst der Chronologie („Entwicklungen“ nach Ausweis des Inhaltsverzeichnisses). Von der immer wieder mit Recht zu stellenden Frage, warum eigentlich seit dem Beginn der Gattung Oper auf der Bühne gesungen wird (ausgezeichnet von Silke Leopold dargelegt, indem sie aus der Interaktion der frühesten musikalischen Bühnenwerke mit dem Sprechtheater einen neuen Blick auf die Differenzen der Gattung gewinnt) über die Ausdifferenzierung der Gattungsästhetik in Frankreich (Dörte Schmidt, die die Vorgänge der Kanonisierung und Literarisierung, eng zusammenhängend mit der Pariser Gepflogenheit des Partiturdruks, plausibel mit Fragen der Aufführungspraxis zusammenbringt) und die am Beispiel von Georg Friedrich Händel gezeigten Bedingungen in London (Matthew Gardner, der ein reiches Material bis hin zu Detailfragen der Aufführungsstile, der Verzierungspraxis und der Fremd- und Selbst-Entlehnungen in den knappen Rahmen zu bringen versteht) reicht der Bogen des ersten Kapitels bis hin zur sänger- und gattungsbezogenen Stimmbehandlung bei Wolfgang Amadeus Mozart (herausragend von Thomas Seedorf präsentiert, indem er die Systematik der Gattungsanforderungen von Opera seria, Opera buffa und Singspiel mit dem historischen Aspekt der Entwicklung des Komponisten verschränkt und dabei dicht an den spezifischen Problemen der Komposition bleibt). Weiter geht es (Kapitel 2) mit dem Blick

auf die Epoche Gioachino Rossinis (wo bei Arnold Jacobshagen das Verhältnis von Schriftlichkeit und Performanz sowie die Entwicklung der Melodietypen von Rossini über Vincenzo Bellini bis Gaetano Donizetti exzellent zusammenfasst), den „neuen Belcanto“ in der Auseinandersetzung zwischen italienischem und französischem Gesangsstil in Paris (mit gewohnter magistraler Souveränität von Sieghart Döhring abgehandelt) und den Einfluss von Sängerinnen-Persönlichkeiten (Sabine Henze-Döhring, die in ihrem vorzüglichen Beitrag von Pauline Viardot-García ausgeht) bis zu den Problemen des Wagner-Gesangs (informativ und versiert von Mösch entwickelt, indem er die gleichsam einkomponierten vokalästhetischen Aporien aufschlüsselt) und den ganz anders gelagerten Fragen bei Giuseppe Verdi und den Veristen (etwas allgemein, aber übersichtlich dargestellt von Uwe Schweikert). Die Fülle der angesprochenen Aspekte kann hier kaum angemessen gewürdigt werden; es sei aber betont, dass trotz der Varietät der methodischen Zugriffe deutlich sichtbare rote Fäden durch das Buch verlaufen: so etwa die präzise Darlegung der historischen Ausfaltung der Stimmfächer oder die allmähliche Herausbildung einer Ästhetik des sakrosankten Werktextes zuungunsten des sängerischen Mitschöpfertums.

Das Kapitel 3 fährt auf der chronologischen Schiene fort und geht an Beispielen von Richard Strauss und Erich Wolfgang Korngold subtil der Dialektik von somatischer Unmittelbarkeit und artistischer Stilisierung der Stimme nach, die von beiden Komponisten signifikant unterschiedlich für eine „Erotisierung des Musiktheaters“ in Anspruch genommen wird (Arne Stollberg). Darauf folgt, ebenso klug differenziert, an Fallbeispielen von Arnold Schönberg und Alban Berg eine Untersuchung der Komposition für Stimme unter den Bedingungen der Spannung zwischen Tonalität und A- bzw. Post-Tonalität und des Antagonismus von Singen und Sprechgesang (Tobias

Janz). Christina Richter-Ibáñez widmet sich der Situation nach 1945 mit pointierten Blicken auf Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono und Mauricio Kagel, bevor Wolfgang Rathert das Kapitel mit einem eindrucksvollen, dem Ideal der vom Komponisten intendierten „Schönheit“ nachfragenden Durchgang durch das Vokalwerk Hans Werner Henzes schließt (und bei dieser Übersicht erstmals in diesem Band wirklich den Bezirk des Musiktheaters überschreitet). Das letzte (vierte) Kapitel des ersten Teils ist dem gewidmet, was das Inhaltsverzeichnis wohl eher unter „Perspektiven“ denn als „Entwicklungen“ versteht. Anselm Gerhard nimmt sich auf erhellende Weise eines Details wie des stimmlichen Registerwechsels an, von dem sich zeigen lässt, wie ihn Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi oder Giacomo Puccini mit dem expressiven Changieren von Moll- und Durterz zu verbinden wussten. Die Rolle des Chors auf der Musiktheaterbühne, die vorher höchstens kurz gestreift worden war, wird nun in Nanny Drechslers knapper Diskussion dreier Ausschnitte aus der Gattungsgeschichte (Claudio Monteverdi, Grand opéra und Musikdrama, Wolfgang Rihm und Adriana Hölszky) thematisiert, den sie, vielleicht etwas plakativ, als immer wieder neu inszenierten „politischen Körper“ deutet. In Michael Heinemanns Beitrag erfährt schließlich die Operette ihre Ehrenrettung als „Gegenentwurf“ zur großen Oper, was sich weniger über die „Qualität der Komposition“ als vielmehr aus derjenigen „der Performanz“ begründen lässt: Nirgends, so lautet die These, kommt es in solchem Maße auf die Interaktion von Sängern und Publikum und auf die Materialität des Stimmlichen an („verstellte Stimmen, laszive Tönungen, Rauheit oder Rauchigkeit der Klänge“) wie in der aktuellen Aufführung der weit mehr als Ereignis denn als Text packenden Operette. Im letzten Abschnitt des Kapitels gelangt noch knapp das Kunstlied zur Sprache (Rebecca Grotjahn, die sich allerdings auf die Bedeutung von Wilhelmine

Schröder-Devrient für Robert Schumanns *Dichterliebe* konzentriert), bei dem die Autorin den entkörperlichten „Klang der Stimme“ als „Träger der Seelensprache“ für das Wesentliche hält.

Ein zweiter Teil rundet den Band mit einer Reihe durch Mösch klug geführter Interviews mit Komponistinnen und Komponisten ab (John Adams, Chaya Czernowin, Peter Eötvös, Beat Furrer, Hölszky, Toshio Hosokawa, Helmut Lachenmann, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Miroslav Srnka, Jörg Widmann), in denen naturgemäß das im Bandtitel angesprochene „Komponieren für Stimme“ als Problem aus der kreativen Perspektive nach allen Regeln der Kunst beleuchtet wird. Insgesamt also erhält man auf den knapp 400 Seiten ein repräsentatives Spektrum an Gesichtspunkten zu dieser sehr besonderen und selten so explizit untersuchten schöpferischen Herausforderung, die übrigens vom Herausgeber in einem kurzen Vorwort in modellhafter Verdichtung auf neuere und neueste musikwissenschaftliche Analyse- und Theoriemodelle bezogen wird.

Das vorzügliche Buch hätte es allerdings verdient, unter einem passenderen Titel und mit einer adäquateren Gattungsbezeichnung in die Welt zu segeln. Beide sind so unnötig wie ungewollt reduktiv. Weder beschränkt sich das Ganze nämlich auf den Aspekt eines „Komponierens für Stimme“, noch ist es im Wortsinne ein „Handbuch“. Auf wohlthuende Weise fehlt ihm vielmehr der trockene Charakter eines Nachschlagewerks, auch will es kein selektiv zu benutzendes Kompendium sein. Vielmehr bietet es unter einer Fülle von Perspektiven chronologisch geordnete Bausteine zu einer umfassenden historischen Phänomenologie der Stimme, und dies keineswegs nur unter dem Aspekt der Komposition, sondern auch und vor allem dem der Interpretation, der Ästhetik, der Distribution, der Pädagogik und der Rezeption. Allerdings leistet es das – dies ist eine Einschränkung, die auch nicht durch die

entsprechende *captatio benevolentiae* des Vorworts (S. 8) behoben wird – vorwiegend für den Gesang auf dem Musiktheater, und auch hier nur für den solistischen: Das Ensemble (oft zwar wenigstens angeschnitten) und das Kunstlied (nur in einem einzigen, und dort zudem extrem eng fokussierten Beitrag thematisiert) fehlen ebenso wie der Umgang mit der Stimme in allen Gattungen jenseits der Bühne (die nur in wenigen der letzten Beiträge wenigstens kurz gestreift werden). Das ist überhaupt nicht schlimm, denn das Buch leistet in dem, was es wirklich unternimmt, mehr als genug; es hätte aber im Titel signalisiert werden können. Nichtsdestotrotz gehört es unbedingt in die Bibliothek (oder wenigstens in die Hand) aller Musikliebhaber, Musikstudenten, Musikwissenschaftler und Musiker – und zwar nicht nur exklusiv in die aller an diesen Gegenständen ohnehin schon interessierten Menschen, denn in solche wird es aufgrund seiner Qualität mühelos auch all die anderen, die bedauernswerten, nicht von vornherein Stimm- und Musiktheater-Affinen verwandeln.

(April 2018)

Hans-Joachim Hinrichsen

KATRIN BECK: *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen. Neumünster: von Bockel Verlag 2016. 449 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Clytus Gottwald – sein „Damaskuserlebnis“ war die Aufführung der *Cinq Rechants* Olivier Messiaens durch das Pariser Vokalensemble Marcel Couraud 1952 in Stuttgart – gehört gleichermaßen zu den künstlerisch potenten wie wortmächtigen Befürwortern einer Verbindung von Gottesdienst und musikalischer Avantgarde, die er während seiner Tätigkeit als Kantor der Paulusgemeinde in Stuttgart mit den sogenannten „informellen Gottesdiensten“ (wobei – ausgehend von Theodor W. Adornos Text *Vers*