

sen sich die Bibliografien, Angaben zur Herkunft der Archivalien, Abbildungen und Verzeichnisse von Personen, Orten, Sachen und Werken Telemanns.

Im Ergebnis gelangt Jürgen Neubacher zu wichtigen Aussagen zu Organisationsstrukturen, Musikerbeziehungen und kirchenmusikalischer Aufführungspraxis, was auch Korrekturen und geforderte Neubewertungen einschließt, so u. a. auch von Telemanns Ehe nach der vermeintlichen Trennung von seiner zweiten Frau Maria Catharina Telemann. Eingehend reflektiert werden Fragen speziell hamburgischer Aufführungsbedingungen, insbesondere zur Position von Figuralmusik im sonntäglichen Hauptgottesdienst, zur Trennung von Choral- und Figuralgesang, zur Mitwirkung der Gemeinde bei den Chorälen, auch zur Stellung des Kantors im Spannungsfeld zwischen „Kantoren-“ und „Kapellmeisterpartei“. Problematisiert werden ebenso Aspekte der Temperierung und Stimmtonhöhe von Tasteninstrumenten, Fragen des Doppelakkompagnements (mit Orgel und Cembalo) sowie vokale und instrumentale Besetzungsmöglichkeiten des „Chorus musicus“.

Neubachers Untersuchungen zu den vokalen Stimmgattungen in den Kirchen- und Festmusiken belegen, dass in der Altstimmlage Falsettisten gegenüber Knaben klar dominierten, während im Sopran zunächst falsettierende Männerstimmen zunehmend durch Knabendiskantisten, vereinzelt auch durch gut ausgebildete Sopranistinnen abgelöst wurden. Ausführlich wird auch der Nachweis dreier von Telemann präferierter Vokalbesetzungen des in der Regel nicht auf der Orgelempore, sondern auf dem Lettner positionierten „Chorus musicus“ erbracht: der solistischen, der doppelten sowie der vokalbassverstärkten Variante. Im Anschluss an Joshua Rifkin gelangt der Verfasser zu folgerichtigen interpretatorischen Forderungen hinsichtlich der „kompromisslosen Wiederanwendung der seinerzeit geübten Praxis, bei konzertierender Vokalmusik die vollstimmigen Abschnitte (Chöre) von denselben Sängern singen zu lassen, denen auch die geringstimmigen Abschnitte (Rezitative, Arien, Duette, Terzette) obliegen“ (S. 311). Schwer wiegt der Vorwurf, die Musik entfremde sich von der Klangwelt des Komponisten und drohe zum „Spielball unverbindlicher Beliebigkeit

zu werden“ (ebd.) – gemeint sind all jene Interpretationen mit einem größer besetzten Chor und separaten oder aus dem Chor ausgeführten Vokalsoli. Gleichwohl sind derartige von der Fachwelt durchaus kontrovers diskutierte puristische Auffassungen unter heutigen aufführungspraktischen Bedingungen auch kritisch zu hinterfragen, wären doch in aller Konsequenz Telemanns kirchenmusikalische Kompositionen wohl ausschließlich von professionell in „Alter Musik“ geschulten Vokalistinnen und Instrumentalisten aufführbar, mitnichten aber ‚realisierbar‘, eingedenk ihrer ursprünglich funktionalen, einem konkreten geistlichen Anlass geschuldeten Einbindung sowie weiterer authentischer Aufführungsbedingungen lokaler und temporaler Art oder gar des einstigen soziokulturellen und theologischen Kontextes.

Der herausragende wissenschaftliche Wert der von Jürgen Neubacher akribisch recherchierten Telemann-Monografie soll durch diese Bemerkung jedoch keineswegs geschmälert werden, ist es ihm doch auf der Basis des beschriebenen Quellenmaterials hervorragend gelungen, nicht nur Rückschlüsse auf konkrete Bedingungen historischer Aufführungspraxis protestantischer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert im Hamburger und norddeutschen Raum zu ziehen, sondern gleichermaßen erhellende Einblicke in die regionale Musikgeschichte zu ermöglichen wie auch neue Erkenntnisse zur Biografie und zur Institutions-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte zu vermitteln. Nicht nur für die Telemannforschung dürfte daher Band XX der *Magdeburger Telemann-Studien* ein großer Gewinn sein.

(März 2010)

Christine Klein

*Librettoübersetzungen. Interkulturalität im europäischen Musiktheater.* Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Rainer SCHMUSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 360 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 32.)

Der vorliegende Sammelband widmet sich dem Problem der sangbaren Librettoübersetzungen von 1800 bis zur Gegenwart. Drei der insgesamt elf Beiträge behandeln das Thema aus allgemeiner Perspektive, die übrigen Aufsätze liefern Spezialstudien, die zeitlich von Beet-

hovens Leonoren-Libretti und ihren französischen Vorlagen (Arnold Jacobshagen) bis hin zur Rückübersetzung von Aribert Reimanns Lear-Oper ins Englische (Albert Gier) reichen.

Rainer Schmusch stellt einleitend einige Stationen und Positionen der Forschung zum Problem der Librettoübersetzung vor. Zu Recht weist er darauf hin, dass die Oper seit den Anfängen der Gattung zum kulturellen Transfergut *par excellence* gehört, Kulturtransferforschung sich daher vorrangig gerade auch mit der Oper beschäftigen muss. Sein Forschungsüberblick schließt denn auch mit dem von Michel Espagne und Michael Werner seit den 1980er Jahren entwickelten Konzept des Kulturtransfers, das von Herbert Schneider schon für die Musikwissenschaft fruchtbar gemacht worden ist.

Die Aufsätze von Hugh Macdonald und Gottfried R. Marschall lassen sich als Plädoyers für bzw. gegen die sangbare Librettoübersetzung lesen. Macdonalds Hauptargument, nur in der jeweiligen Landessprache könne das Publikum den Text einer Oper auch verstehen, ist nicht besonders stichhaltig, denn die Theaterpraxis zeigt, dass das Textverständnis selbst für Muttersprachler selten gegeben ist, so dass etwa in deutschen Opernhäusern neuerdings auch deutschsprachige Opern mit Übertiteln präsentiert werden. Differenzierter ist dagegen Marschalls Plädoyer für die Aufführung von Opern in der Originalsprache, da die Übertitelungspraxis sich weitgehend durchgesetzt habe. Er geht zunächst von Spezialfällen aus, in denen ihm die sangbare Übersetzung gänzlich unmöglich scheint: Dialektopern etwa oder Opern, die den Text als Klangmaterial benutzen. Für eine Übersetzung, die dann freilich eher einer Nachdichtung gleicht, stimmt Marschall nur dann, wenn der Sprachwitz essenziell für die Oper ist, wie etwa bei Ligetis *Le grand macabre*.

Die im Band enthaltenen Spezialstudien sind eher traditionell komparatistisch angelegt und nehmen die Anregungen der Kulturtransferforschung kaum auf. Nun ist die komparatistische Forschung, wenn sie philologisch so souverän gehandhabt wird, wie das Herbert Schneider in seinem umfangreichen Beitrag zu den französischen und italienischen Parsifal-Übersetzungen gelingt, nach wie vor ein legitimes, Erkenntnisgewinn versprechendes methodisches

Instrumentarium. In anderen Aufsätzen werden jedoch die Grenzen des traditionellen Ansatzes deutlich. So weist etwa Mark Everist minutiös für die französische Fassung von Rossinis *Otello* und das Pasticcio *Robert Bruce* die verschiedenen Übernahmen und Änderungen nach, macht aber nicht deutlich, inwiefern wir es mit einem Transfer von der italienischen Ausgangs- in die französische Zielkultur zu tun haben. Mithin bleibt offen, was denn nun das Französische an den beiden Opern jenseits der Sprache ist.

Ähnliche Probleme stellen sich in dem Aufsatz von Rainer Schmusch ein. Schmusch beschreibt den durch Nervals Übersetzung geleiteten Transfer von Goethes *Faust I* nach Frankreich, die dortige Rezeption durch Berlioz' *Damnation de Faust* sowie die Rückübersetzung des Textes in eine sangbare deutsche Fassung. Berlioz' *Faust* leidet nicht so sehr unter den Unbildern der Erkenntnis, sondern unter „ennui“. Diese Umakzentuierung wäre ein dankbares Thema für die Kulturtransferforschung, da „ennui“ nicht nur eine zentrale Kategorie der französischen Aufklärung ist (Dubos), sondern in den 1830er Jahren zu einer wichtigen Eigenschaft des Dandys wird, wie er beispielsweise in den Romanen Balzacs auftritt. Gerade dieser Verwurzelung der Begriffe in einer breiteren kulturellen Praxis möchte die Kulturtransferforschung nachgehen. Schmusch begibt sich stattdessen auf die phonologische Ebene und zeigt anhand von Vokaldreiecken, wie das Vokalsystem der französischen in der deutschen Sprache nachgeahmt wird. Die phonologische Ebene ist allerdings jene Ebene, die durch Kulturtransfer nur selten modifiziert wird, denn dazu muss das ganze phonologische System einer Sprache umgebaut werden, was nur bei massiven Kulturkontakten wie etwa Eroberungen geschieht.

Arnold Jacobshagen bringt in seinem Beitrag zur Transformation der französischen Vorlagen in Beethovens Leonoren-Libretti mehrere Beispiele, die die unterschiedlichen kulturellen Normen von Ausgangs- und Zielkultur deutlich machen: Während die französische Marcelline als selbständige Arbeiterin gezeichnet wird, ist die deutsche Marzelle eine unselbständige, von ihrem Vater abhängige Tochter. Auch die unterschiedlichen Standards der Bühnentechnologie (begehbare versus gemalte Ku-

lissen) verdeutlichen die jeweils verschiedenen kulturellen Praktiken in Paris und Wien.

So anregend der Band mit einzelnen seiner Beiträge wirkt, es bleiben doch viele Fragen offen. So hätte etwa der Zusammenhang zwischen den seit dem 19. Jahrhundert virulenten Nationalkonzepten und der Übersetzungspraxis herausgearbeitet werden müssen. Die Vorstellung, eine Oper nur in der jeweiligen Nationalsprache zu singen, ist ja keine naturgegebene, sondern galt noch im 17. und 18. Jahrhundert als eine Möglichkeit neben anderen. Erst im 19. Jahrhundert entsteht ein Zwang zur sangbaren Übersetzung. Für die Kulturtransferforschung bleibt trotz der Verdienste des Bandes noch einiges zu tun.

(März 2010)

Bernhard Jahn

HECTOR BERLIOZ: *Memoiren*. Neu übersetzt von Dagmar KREHER. Hrsg. und kommentiert von Frank HEIDLBERGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 680 S.

HECTOR BERLIOZ: *Memoiren*. Aus dem Französischen von Hans SCHOLZ. Hrsg. und kommentiert von Gunther BRAAM. Göttingen: Hainholz 2007. 920 S.

Nach ersten erfolgreichen Versuchen der Übersetzung ausgewählter Texte Berlioz' (vgl. meine Rezension in *Mf* 57 [2004], S. 83–85), ist den beiden Bearbeitern, der Übersetzerin Dagmar Kreher und dem Herausgeber Frank Heidlberger, mit der Neuübersetzung der *Memoiren* ein großer Wurf geglückt! Schon die Einleitung besticht durch die genaue Kenntnis des Berlioz'schen Werkes und seiner Einbindung in den von Berlioz selbst beschworenen romanartigen Lebensentwurf, die Heidlberger an zahlreichen Beispielen verorten kann. Auf diese Weise entsteht ein ungeschöntes, aber detailreiches und höchst informatives Bild des Komponisten als eines bedeutenden Vertreters seiner Epoche, die gerade auch für den deutschen „Enthusiasten“ manche Neugewichtung überkommener Einschätzungen bereithält. Von großem Interesse ist seine Periodisierung, die auch die sehr hilfreiche biografische Übersicht am Ende des Werkes bestimmt, die Heidlberger mit bestimmten Werkgruppen zu verbinden versteht. Nicht zufällig entspricht sie dem Verlauf der Krankheit Berlioz', auf den Heidlberger in einer vorsichtigen Fußnote des zen-

tralen XL. Kapitels hinweist. Bis zu *Roméo et Juliette* sind Berlioz' Werke „Gegenwart aus synchroner Perspektive“ und von einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Epilepsie bestimmt, um dann mit Beginn der 1840er Jahre in ruhigeren Bahnen zu verlaufen. So wechseln auch die beiden großen Spätwerke, *L'Enfance du Christ* und *Les Troyens*, zu einer „diachronen Perspektive: Ihr Ton ist klassisch abgerundet und trägt Züge eines reflexiven Altersstils, [...] dem es jedoch [...] niemals an Transparenz mangelt“ (S. 26). Überzeugend vermag er auch die „befremdlich wirkende Anbiederung an den Imperialismus Napoleons III.“ (S. 19) zu motivieren, die dem Komponisten bis heute einen Platz im Panthéon verwehrt (S. 29).

Die grundlegenden Kenntnisse von Zeit und Werk, die Heidlberger auszeichnen, vor allem aber die intensive Zusammenarbeit von Herausgeber und Übersetzerin, die im fertigen Text nur noch im direkten Vergleich mit der französischen Fassung spürbar wird, führten zu einem Ergebnis, das sprachliche Eleganz mit historischer und vor allem auch musikalischer Genauigkeit zu verbinden vermag, wie es bislang keiner Übersetzung gelungen ist. Das wird an jedem Kapitel deutlich, das man sich herausucht. Immer wieder ist man beeindruckt von der Vorsicht und zugleich der Genauigkeit des sprachlichen Ergebnisses, das nur als Resultat unzähliger Überlegungen, die in die Arbeit eingeflossen sind, möglich ist. Hoffen wir, dass diese Übersetzung eines bedeutenden literarischen Textes des 19. Jahrhunderts, der Richard Wagners *Mein Leben* ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann, die unvoreingenommene Beschäftigung mit Leben und Werk des großen Deutschland-Freundes Berlioz zu befördern vermag.

Demgegenüber hat es der Neudruck der Übersetzung von Hans Scholz aus dem Jahre 1914, den Günter Braam im gleichen Jahr veröffentlichte, sehr schwer zu bestehen. Zwar mag man es begrüßen, dass endlich eine andere Übersetzung als die von Elly Ellès nachgedruckt wird, zumal auch einige Korrekturen in den Text von Scholz eingearbeitet wurden, die zudem alle ausführlich dargestellt werden, eine instruktive „Geschichte der deutschen Übersetzungen“ eingeschlossen. Auch besticht die Ausgabe dadurch, dass nicht nur Klarheit in die