

und Begriffsverwendungszusammenhänge diskutiert. Die sich hierbei abzeichnende typologische Unschärfe wird dann zum Anlass genommen, in zwei Kapiteln, die den eigentlichen Kern der Untersuchung bilden, die Verankerung der Opera semiseria im Produktionssystem des Theaters aufzuzeigen und ferner ihre Prägung durch die französische Oper als wesensbestimmend zu kennzeichnen. Jacobshagen weist hier überzeugend nach, dass „Gattungsunterschiede im italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts angesichts einer durch äußere Faktoren stark eingeschränkten ästhetischen Autonomie weniger unter poetologischen als vielmehr unter sozioökonomischen, theaterrechtlichen und institutionellen Aspekten relevant waren“ (S. 9) und sich die Rezeption französischer Elemente keineswegs statisch, sondern als Kulturtransfer innerhalb eines transnational gewordenen ästhetischen Rahmens vollzog – keineswegs zufällig wurden daher „periphere“ Städte mit einem jahrzehntelangen Neben- und Miteinander französischer, italienischer und lokaler Theatertraditionen wie Wien oder Dresden zur „Drehzscheibe der italienischen Oper“ um 1800, wie in einem Exkurs ausgeführt wird. Die Verortung dieser Gattungskonstituenten in den „Zentren der italienischen Oper“ Venedig, Neapel und Mailand beschließt den ersten Teil, eine Auswahl, die vor allem durch die Uraufführungsintensität in diesen Städten gerechtfertigt wird.

Die zwangsläufig ein wenig holzschnitthaften Beobachtungen im Rahmen dieser Schlaglichter erfahren ihre im Sinne der Zielsetzung der Arbeit weitaus prägnantere Konkretion im zweiten Teil, der sich in fünf Fallstudien ausführlich mit den Einzelwerken *Camilla* in den Vertonungen von Ferdinando Paër und Valentino Fioravanti, *Elisa* von Giovanni Simone Mayr, *Clotilde* von Carlo Coccia, *La gazza ladra* von Gioachino Rossini sowie *Margarita d'Anjou* von Giacomo Meyerbeer beschäftigt.

Jacobshagens Buch bietet eine maßstabsetzende Annäherung an eine zentrale, gleichwohl zumeist miss- bzw. unverständene Gattung des Musiktheaters, die die weitere Auseinandersetzung mit der Opera semiseria sowie den musikalischen Gattungstransformationen um 1800 generell wesentlich prägen wird. Die neueren Erkenntnisse zur Institutions-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Opern-

produktion sowie das theoretisch-methodische Konzept des Kulturtransfers in ein erweitertes Gattungsmodell eingebracht zu haben, bildet zudem ein besonderes, über den konkreten Gegenstand hinausweisendes Verdienst dieser Studie.

Der Aspekt des Kulturtransfers, der insbesondere in den Fallstudien konkret gemacht wird und sich, was die französischen Einflüsse in Italien anbetrifft, vor allem auf die grundlegenden Untersuchungen Marco Maricas stützt, hätte freilich durch die Berücksichtigung von Carolyn Kirks materialreicher Dissertation *The Viennese Vogue for opéra-comique, 1790–1819* (St. Andrews 1983) eine Präzisierung des komplexen Facettenreichtums der Transferprozesse insbesondere im Hinblick auf Ferdinando Paërs entscheidende Wiener Beiträge zum Untersuchungsgegenstand erlaubt. Überdies hätte man sich zumindest in Exkursen oder einem Ausblick die Thematisierung weiterer prinzipieller Annäherungsmöglichkeiten an das Phänomen der Opera semiseria gewünscht, so etwa ausgehend von der angesichts massiver Verschiebungen der Sozialstruktur des Publikums sich wandelnden prinzipiellen Funktion und Bedeutung von Komik und Tragik auf der Bühne und den hieraus resultierenden Konsequenzen für ihre die Gattungsgrenzen relativierenden Vermischung.

Angesichts der grundlegenden Qualitäten von Jacobshagens Buch fallen diese wenigen Monita allerdings nicht grundsätzlich ins Gewicht, zumal es sich dank seiner klaren Anlage und der Fähigkeit des Autors zur souveränen Fokussierung komplexer Zusammenhänge durch eine außerordentlich gute Lesbarkeit auszeichnet.

(September 2008) Klaus Pietschmann

AXEL SCHRÖTER: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters. Sinzig: Studio Verlag 2006. 339 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 4.)*

BEATE AGNES SCHMIDT: *Musik in Goethes „Faust“. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig: Studio Verlag 2006. 509 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 5.)*

Die vorliegenden Studien sind im Kontext des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ (Teilmodul „Musik und Theater“) entstanden und somit im Koordina-

tensystem der Weimarer Klassik angesiedelt. Obgleich beide Studien das Thema Schauspielmusik zum Gegenstand haben, reflektieren sie das Umfeld Weimar auf ganz unterschiedliche Weise. Eines haben sie gemeinsam: Nach der Lektüre wird niemand mehr ernstlich von einer Opposition von „Oper und Drama“ sprechen können. Was wir gemeinhin als Sprechtheater rubrizieren, war schlechterdings musikalisches Theater, das sich auf dem Weg zwischen Werkintention und Aufführung konstituierte. Diese ‚Wegbeschreibung‘ bedarf keiner Metadiskurse, sondern grundlegender philologischer Arbeit – und dies leisten beide Monographien auf vorzügliche Weise. Die philologische Annäherung vermag aber noch viel mehr: Sie konturiert nämlich geradezu exemplarisch Inszenierungen (und nicht Werke). Die Tatsache, dass Schauspielmusik eine relativ instabile ‚Gattung‘ darstellt, wird hier zum Vorteil, indem sie einerseits jeweils unterschiedliche Versionen eines Werkes hervorbringt und andererseits den Blickwinkel der Forschung auf gänzlich andere Kategorien richtet, nämlich auf die Parameter einer Aufführung. Vor diesem Hintergrund sind die vorliegenden Arbeiten gleichermaßen für die germanistische wie die theaterwissenschaftliche Forschung relevant, auch wenn sie sich nicht den Axiomen der Performativität verschreiben.

Der Titel der Dissertation von Beate Agnes Schmidt ist bereits programmatisch, indem er auf die konstitutive Zugehörigkeit der Musik in Goethes *Faust* verweist. Die Studie nähert sich dem Gegenstand indes zunächst über die Gattung, indem sie die theoretischen Denkmotive von Schauspielmusik in den Blick nimmt. Diese Betrachtung findet jedoch immer vor der Folie aufführungspraktischer und institutioneller Gegebenheiten statt, hier dem Weimarer Theater. Diese Verschränkung vermag nicht nur ungemein interessante Details zutage zu fördern (Anstellungsverhältnisse, Kompilation von Kompositionen, Organisation von Bühnenmusik, Zwischenaktmusik als Forum für durchreisende Virtuosen usw.), sondern die Autorin entwickelt aus diesem Spannungsfeld auch das Denkmodell für die weitere Untersuchung. Schmidt unterscheidet hier zwischen „imaginiertes Dramaturgie“ im Sinne der Autorintention und der „Bühnen-Dramaturgie“ (S. 79), d. h. die theaterpraktische Realisierung, in der neben dem Komponisten auch der Regisseur

als Bearbeiter eine zentrale Instanz darstellt. Der theoretisch-ästhetische Teil der Arbeit unterscheidet sich aufgrund dieser Rückbindung in eine bühnenpraktische Perspektive à fond von der älteren Literatur zum Problem Schauspielmusik. Die Explikation dieses Spannungsfelds zwischen Werktext und Aufführungstext, in dem sich Schauspielmusik im Besonderen wiederfindet, verliert sich allerdings im Laufe der Arbeit etwas; hier hätte die Autorin ihrem Ansatz durchaus etwas mehr Kontur verleihen dürfen. In diesem Zusammenhang wäre auch eine Schärfung der dramaturgischen Kategorien bzw. Funktionen denkbar gewesen, insbesondere der „Bühnenmusik als Realitätszitat“ (S. 79), die weitgehend instrumental konnotiert ist und die vokalen Erscheinungsformen kaum hinreichend abdeckt. (Überdies sollte von den veralteten und unpräzisen Begriffen Einlagelied und Gesangseinlage für diegetische Musik Abstand genommen werden; unbegreiflicher Weise macht auch die jüngere Filmmusikforschung davon noch Gebrauch).

Äußerst instruktiv ist die Suche nach musikdramatischen Vorbildern für die musikalischen Szenen in Goethes *Faust I*. Hier werden eine Fülle von Szenen und Szenentypen namhaft gemacht (Traum- und Zauberszenen, religiöse Szenen, Gesellschaftslieder etc.), welche die Basis für die spätere Betrachtung der *Faust*-Musiken abgibt. Entscheidend sind auch hier die Grenzbereiche zur Oper, d. h. solche Szenen, die über die traditionelle Funktionalität von Schauspielmusik hinausweisen. In diesem Zusammenhang werden auch melodramatische Passagen diskutiert, wobei auch hier die aufführungspraktische Perspektive bei der Annäherung dominiert: Weniger das Partiturnotat des Melodrams ist von Interesse, sondern vielmehr die Praxis des Sprechens zu Musik.

Der zweite Teil der Arbeit ist Fallstudien verschiedener *Faust*-Musiken gewidmet. Neben Anton von Radziwill, Carl Eberwein und Peter Joseph Lindpaintner kommen auch Gemeinschaftskompositionen sowie Misch- bzw. Pasticcio-Formen zur Sprache. Die Untersuchung umfasst zeitlich vor allem das Ende der 1820er- und den Beginn der 1830er-Jahre. Im Zentrum steht die Analyse der Schauspielmusik des Fürsten Radziwill, die *Compositionen zu Göthe's Faust*, deren Genese und Aufführungsgeschichte sich von 1808 bis 1832 erstreckt. In

diesem Abschnitt wird deutlich, wie gleichsam ohnmächtig Goethes ‚Chefideologen‘ in Sachen Musik (Zelter, Reichardt) dieser Vertonung eines Dilettanten gegenüberstanden. Schmidts Ausführungen zu dieser frühen *Faust*-Musik offenbaren eindrücklich, dass Radziwills Musik ‚moderner‘, d. h. medialer, kaum hätte gedacht sein können. Überzeugend vermag sie beispielsweise darzulegen, dass auch die Implementierung präexistenter Musik, hier Mozarts *Adagio und Fuge* KV 546 in der Ouvertüre, eine individuelle kompositorische Lösung hinsichtlich des ideellen Gehalts des Werkes darstellt. In dem gesamten Kapitel „Komponist und Bühne“ erkundet die Autorin nicht nur analytisches Neuland, sondern sie kontextualisiert die je spezifischen musikalischen Konzeptionen seitens der Ästhetik, der Dramaturgie und ihrer institutionellen Verankerung. Das Ergebnis ist gleichermaßen beeindruckend wie bedeutsam: Es ist nicht weniger als ein Stück (deutscher) Theatergeschichte, die sich dem Leser hier entfaltet, eine Theatergeschichte, die nicht einer diffusen Vorstellung von ‚Weltliteratur‘ anhängt, sondern sich vielmehr ganz auf die Aufführungstexte und deren Konkretisierung in Inszenierungen stützt. Gerade deshalb ist das Buch auch eine fundamentale Arbeit zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Goethes *Faust*.

Die Studie von Axel Schröter verfolgt einen – von der Materialseite aus betrachtet – umfassenderen Ansatz, indem sie die Musik in sämtlichen Schauspielen August von Kotzebues in den Blick nimmt. Insofern leistet die Monographie weit mehr als es der Untertitel mit seiner Fokussierung auf Weimar suggeriert, zumal auch mehrfach Seitenblicke nach Wien oder Berlin unternommen werden. Allerdings entsteht durch den primären Weimar-Bezug einerseits und den Versuch einer Gesamtdarstellung der Kotzebue’schen Schauspielmusiken andererseits eine methodische Schiefelage. Diese spiegelt sich nicht zuletzt auch in komplizierten Überschriften wider (z. B. „Hinweise auf Musik in den Texten der in Weimar zwischen 1791 und 1817 aufgeführten Schauspiele“). Ein Zweites: die Studie leistet zwar einen exemplarischen Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen von Schauspielmusik – und Kotzebue kann hier in der Tat als Exempel figurieren –, auf der anderen Seite vermag sie die analysierten Phänomene kaum in eine überge-

ordnete Perspektive einzubetten. Da gerade bei Kotzebue die Grenzbereiche zwischen „Schauspiel mit Musik“ und Oper fließend sind, hätte man sich hier konzisere Fragestellungen im Hinblick auf ‚musikalische Dramaturgien‘ gewünscht. So versucht Schröter, Kotzebues Ästhetik weitgehend aus dessen Selbstzeugnissen (Vorworte zu Textbüchern etc.) zu destillieren. Das grundlegende Problem der Funktionalität von Musik im Schauspiel bleibt somit – jenseits der Betrachtung der Einzelszene – weitgehend unkonturiert, vor allem deren Denkfiguren in der Forschungsliteratur. Dass die Arbeit von Benedikt Holtbernd (*Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes*, Frankfurt am Main 1992) nirgendwo aufscheint, ist dafür ebenso symptomatisch wie der fehlende Rekurs auf einen grundlegenden Aufsatz zu Kotzebues Operndramaturgie (Karin Pendle, „August von Kotzebue, Librettist“, in: *The Journal of Musicology* 3, 1984, S. 196–213). Auch ist die gattungsterminologische Seite nicht gänzlich frei von Ungereimtheiten: So ist völlig unklar, warum die Betrachtung von *Das Dorf im Gebirge*, *Die Alpenhütte* und *Feodore* unter der Überschrift „Sonderfall Liederspiele“ firmiert.

Mag die methodisch-theoretische Seite mit einigen Defiziten behaftet sein, so ist der analytische Teil der Arbeit weitaus überzeugender. Wie erwähnt spannt Schröter hier den Bogen weit über Weimar hinaus, indem er Kompositionen aus Wien, Berlin und Paris mit einbezieht. Hier musste Grundlagenforschung im besten Sinne betrieben werden, um überhaupt den Werkbestand, wie er sich in den zahlreichen Übersichtstabellen niederschlägt, dokumentieren zu können. Das Ergebnis gewährt – wie schon bei Schmidt – einen beispiellosen Einblick in die tieferen Strukturen dessen, was gemeinhin etwas abschätzig unter ‚Theaterbetrieb‘ rubriziert wird. In Schröters Untersuchung werden gleichermaßen die Mechanismen dieses Betriebs transparent, wie sie andererseits den Einfluss dieser Mechanismen auf die Werkgestalt offenlegt. Voraussetzung hierfür ist ein minutiöses Quellenstudium, dessen Ergebnisse die gesamte Arbeit durchziehen.

Im Mittelpunkt steht die Analyse des Schauspiels *Die Hussiten von Naumburg*, das anhand von vier Fallstudien näher beleuchtet wird. Da diese Kompositionen aus ganz unterschiedlichen Kontexten stammen (F. S. Destouches/

Weimar, Salieri/Wien, Méhul/Paris nebst einem Pasticcio), sind die vergleichenden Beobachtungen entsprechend aufschlussreich. Vor allem am Beispiel der Instrumentalstücke vermag Schröter die gänzlich unterschiedlichen Annäherungen an die dramaturgische Vorgabe Kotzebues aufzuzeigen. Für die Chöre dieser Schauspielmusik werden exemplarische Nummern analysiert, die im Anhang auch in (neu gesetzter) Partitur wiedergegeben sind. Besonders erhellend ist hier vor allem, inwieweit die unterschiedlichen Vertonungen die Empathie des Zuschauers jeweils in verschiedene Richtungen zu leiten vermögen.

Den Abschluss der Untersuchung bildet die Betrachtung der beiden Festspiele *König Stephan* und *Die Ruinen von Athen*. Die Tatsache, dass ein Komponist wie Beethoven in den *Ruinen von Athen* zu einer gänzlich anderen und neuartigen Annäherung an das Genre gelangte, mag vielleicht nicht überraschen; gleichwohl ist Schröters analytische Darlegung, warum Kotzebues *Nachspiel* den besseren Nährboden für Innovationen abgab als ein Drama wie *Egmont*, in jeder Hinsicht einleuchtend. Damit wird nicht einer Nobilitierung der Gattung Schauspielmusik durch Beethoven das Wort geredet, sondern vielmehr das große Potenzial offengelegt, das diesem Genre innewohnt.

(August 2008)

Thomas Betzwieser

*MATTHIAS CORVIN: Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2005. 295 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)*

Im Unterschied zu anderen zentralen Gattungen der Instrumentalmusik um 1800 hat die Ouvertüre in der musikwissenschaftlichen Forschung lange Zeit nur eine untergeordnete Rolle gespielt, was umso erstaunlicher erscheint, je mehr man sich die Vielfalt der mit der Ouvertüre in Verbindung stehenden kulturellen Kontexte vergegenwärtigt und das Innovationspotenzial bedenkt, das einer solchen zwischen den verschiedenen Operntraditionen sowie den Gattungen des Oratoriums, des Schauspiels, des Balletts und der reinen Konzertovertüre oszillierenden Erscheinung innewohnen muss. Matthias Corvins vorliegende Kölner Dissertation stellt einen wichtigen Beitrag zur Kategorisierung der in Ouvertüren um 1800 begegnenden

Formkonzepte dar. Bewusst verzichtet der Autor auf eine mehr als cursorische Untersuchung größerer musikästhetischer, kultureller oder aufführungspraktischer Zusammenhänge und lässt so zugleich für künftige Untersuchungen zu diesem Thema noch zahlreiche lohnende Anknüpfungspunkte.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen unterschiedlichen Gewichts, von denen der erste (S. 19–38) die Ouvertürentypen im 18. Jahrhundert (italienische Sinfonia, französische Ouvertüre, deskriptive Ouvertüre, einsätzigige Ouvertüre und Potpourri-Ouvertüre) diskutiert, während der zweite Teil (S. 39–86) die vorkommenden Formtypen des engeren Untersuchungszeitraums – mehrsätzigige Formen, einfache Reprisesform (AA), Reprisesform (ABA), Sonatensatzform, freie Reihungsform, Potpourri und Introduction – systematisch behandelt und darüber hinaus die Aspekte Orchesterbesetzung, Tonarten, Zitateinbindung, Kolorit, Tonmalerei, Programmatik, Melodik, Klang und Integration in das Gesamtwerk zusammenfassend beleuchtet. Den bei weitem umfangreichsten Teil nehmen jedoch nicht weniger als 32 chronologisch angeordnete Einzelanalysen ausgewählter Ouvertüren des Untersuchungszeitraums ein (S. 87–263).

Ein möglicher Einwand zu dieser insgesamt sehr verdienstvollen Untersuchung betrifft die Wahl des Titels. Dieser könnte suggerieren, dass Mozart und Beethoven die beiden für die historische Entwicklung der Ouvertüre im Zeitraum zwischen etwa 1775 und 1810 maßgeblichen Komponisten gewesen seien, was wohl unzutreffend sein dürfte. Zumindest indirekt wird dies vom Verfasser auch durch die Auswahl der Einzelanalysen bestätigt, unter denen Mozart lediglich mit der Ouvertüre zu dem Opernfragment *Lo sposo deluso* (1783) vertreten ist, während seine Hauptwerke nur summarisch Erwähnung finden und im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden. So zieht sich zwar die Formel von der „Ouvertüre von Mozart bis Beethoven“ als häufig repetierter Textbaustein durch die Arbeit, ohne dass auf eine Sonderstellung der beiden Komponisten inhaltlich näher Bezug genommen würde. Vielmehr dient die Polarität „italienischer“ und „französischer“ Formkonzepte als maßgebliches Bezugssystem der einzelnen analytischen Befunde. Wollte man indes für Anfang und Ende des gewählten