

Buches. Die generell spärliche Annotationsweise Heiles führt jedoch zu Irritationen; an einigen Stellen wird nicht deutlich, aus welcher Quelle die betreffenden Aussagen kommen. Zwar gibt Heile an, exklusive Informationen von Kagel erhalten zu haben (S. 175), in manchen Fällen referiert er aber auch offensichtlich nur die zum großen Teil anekdotische Sekundärliteratur. Beispielsweise summiert Heile den Einfluss Witold Gombrowicz' auf den jungen Kagel folgendermaßen: „Kagel's scepticism towards lofty ideas and bourgeois high culture, his contempt for concert hall rituals, his sarcasm and surreal wit as well as his capacity for scandal owe a great deal to the Polish polemicist“ (S. 12). Allerdings, so Heile, war Gombrowicz nur durch eine Schachpartie zum Reden zu bringen. Wie viele Schachpartien waren wohl nötig, um den jungen Kagel derart nachhaltig zu beeinflussen? Wäre hier nicht mehr Skepsis gegenüber den Aussagen des Komponisten und seiner Exegeten angebracht?

Der Mangel an Belegen ist das größte Manko des Buches, und er scheint nicht nur durch die spezielle ‚Publikationsgattung‘, welche Bücher mit Titeln „The Music of...“ bilden, bedingt. Besonders deutlich wird dies in den Passagen, wo Heile auf die von ihm eingeschienen Quellen der Sammlung Kagel in der Paul Sacher Stiftung rekurriert. Gerade bei den frühen Werken Kagels, die nicht publiziert wurden und zu denen auch keine Manuskripte überliefert sind, führt der Mangel an Belegen zu Unklarheiten. So zeigt z. B. das Notenbeispiel auf S. 13 nicht, wie der Zusammenhang und die Bildunterschrift annehmen lassen, die ersten sieben Takte der *Variationen für gemischtes Quartett* von 1952, sondern deren revidierte Fassung von 1991, zudem offensichtlich keine Transkription eines Manuskripts, sondern eine Repräsentation des Druckes. Wer mit den ‚Revisionen‘ Kagels Erfahrungen gemacht hat (wie Heile ja auch selbst beim *Sexteto de cuerdas*, S. 20 f.), reagiert auf solche unnötigen Ungenauigkeiten gereizt, die überwiegende Mehrzahl der Leser muss dem Autor in solchen Fällen glauben.

Die problematische Wissenslage zum Frühwerk zieht sich bis in das chronologische Werkverzeichnis fort; die Zahl der Werke von Kagels Erstling *Palimpsestos* bis hin zu *Anagrama* ist seit Schnebels Werkverzeichnis von 1970 um drei auf zwölf angestiegen. Woher die neuen,

zusätzlichen Angaben kommen, bleibt dem Leser an dieser Stelle verborgen, auf S. 14 wird aber auf einen Programmzettel (mit dem bibliographischen Vermerk „kept at the Paul Sacher Foundation“) und auf einen Brief Kagels an den Autor vom 12. August 2004 verwiesen; beide Quellen sind nicht abgebildet oder zitiert. Grundsätzlich ist hierzu zu bemerken, dass bis auf das *Sexteto* und die *Variationen* (nur in revidierter Fassung 1991) alle Werke aus diesem Zeitraum weder publiziert noch als Manuskript erhalten sind. Skepsis ist daher auch bei den Spekulationen über Einflüsse auf den jungen Kagel geboten: So ist beispielsweise die bekannte „Beleuchtungspartitur“ für *Musica para la torre* von 1954 (siehe Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik. Theater. Film*, Köln 1970, S. 10), welche als Indiz für eine frühe Auseinandersetzung Kagels mit dem Bauhaus und zeitgenössischer Kunst fungieren könnte (Heile, S. 14), nur aus einem zehn Jahre später veröffentlichten Beitrag Kagels bekannt, ein Manuskript existiert nicht. Das zugängliche Quellenmaterial zum Kagel'schen Frühwerk weist aber bei näherer Betrachtung keine Einflüsse aus der Literatur oder der Bildenden Kunst auf. Heile bemerkt dies zwar ansatzweise am *Sexteto de cuerdas* (S. 20 f.), aber auch hier mangelt es an der nötigen Dokumentation, so dass der spätere Nachvollzug seiner philologischen Erkenntnisse an den Quellen erschwert bzw. unmöglich gemacht wird. Wenigstens für die Werke der frühen Phase sowie für die zahllosen Fundstücke im Bereich der Varianten und Fassungen wäre ein detailliertes Quellenverzeichnis dringend notwendig gewesen.

(Juli 2007)

Knut Holtsträter

*Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils. Hrsg. von Hermann CONEN. Köln: Verlag Dohr 2006. 202 S., Nbsp.*

Der von Hermann Conen herausgegebene Beitragsband beschäftigt sich mit Arvo Pärts Werken im Tintinnabuli-Stil, wobei es das laut Herausgeber hauptsächlich Anliegen des Buches ist, „handfestes Wissen über die Musik des Tintinnabuli anzubieten und damit den Diskurs auf Grundlagen zu stellen, die aus der Musik selbst gewonnen wurden“ (S. 14). Arvo Pärts Tintinnabuli-Stil prägte ab 1976 sein

Komponieren, „die Abkehr von der Dodekaphonie und Hinwendung zur Tonalität, die (auch schon im früheren Werk praktizierte) strikte Einforderung und Reduktion auf einfachste Prozesse, und als wichtigste stilbildende Eigenschaft die charakteristische Verbindung von Melodie- und Dreiklangsstimme(n)“ (S. 25) bilden hierbei den Bezugsrahmen. Die beiden längsten Beiträge sind vom Herausgeber Hermann Conen und von Leopold Brauneiss verfasst. Beide Autoren gehen von der Auffassung aus, dass Pärt Regelwerke prädisponiert, die den Verlauf des jeweiligen Werkes vollständig determinieren. Damit kann Pärts Tintinnabuli-Stil als Weiterführung seiner frühen seriellen Phase angesehen werden. Diese These wird durch eine Reihe von Beispielen aus Pärts Werk eindrucksvoll belegt und zu einer Systematik ausgebaut. Insgesamt werden – wenngleich auch manches Mal unfreiwillig – die Desiderate innerhalb der Forschung über Arvo Pärt gezeigt, was aber die eigentliche Leistung des Buches nicht mindert, den ‚kompositorischen Quellcode‘ des Tintinnabuli-Stils offengelegt zu haben.

Zwischen diesen beiden großen Beiträgen steht ein kleiner vierseitiger Beitrag beider Autoren zu den „Grundlagen der Satztechnik“, der ohne die Lektüre des Beitrags von Brauneiss nur schwer zu verstehen ist und daher wohl eher zum späteren Nachschlagen dient.

Der Beitrag des Herausgebers nimmt den Löwenanteil des Buches ein (S. 9–98). Conens explizit diskursiver Zugang wird dem Gegenstand insofern gerecht, als er allzu offensichtliche und einfache Interpretationswege (zumeist diejenigen der bestehenden Literatur) zu hinterfragen sucht. Der in der Literatur über Pärt oft geäußerte Vorwurf des Innovationsmangels und des fehlenden Kunstcharakters dieser Musik wird durch Conens Ansatz im Vorhergehen mit dem Postulat unterbunden, „dass die Musik des Tintinnabuli in ihrem Kern nicht die Entfaltung der innermusikalischen Potentiale zum Ziel hat, sondern – zunehmend über die Jahre und heute fast ohne Ausnahme – eine ritualisierte musikalische Lesung des christlichen Wortes“ (S. 20). In diesem größeren Kontext analysiert Conen dann auch Pärts *Miserere*; diese Abschnitte sind durch einen serifenlosen Schrifttyp als Einschübe gekennzeichnet.

An Conens weiteren Ausführungen ist zu bemängeln, dass der Autor seine detailreichen

analytischen Beobachtungen durch Pärts Selbstaussagen leiten lässt; die Analysen dienen in solchen Fällen letztlich dazu, die Deutungshoheit des Komponisten zu untermauern. Ebenso wirken aber auch Transfers aus anderen Kontexten teilweise bemüht. So löst Conen die Begriffe des Ursatzes (S. 47) und der Formel (S. 79) aus ihren jeweiligen Kontexten (Schenker und Stockhausen) heraus, jedoch ohne zu berücksichtigen, dass die Begriffe durch ihre historische Setzung und auch in deskriptiver Hinsicht offensichtlich wesentlich mehr bedeuten als dasjenige, was Conen bei Pärts Kompositionen beobachtet. In diesem Zusammenhang einen Gerüstsatz als „Ursatz“ (S. 63 und 101) und eine kurze formelhafte Figur unter Evokation von Stockhausens *Cœuvres* als „Formel“ zu bezeichnen (S. 100 f.), heißt mit Kanonen auf Spatzen schießen. Weiterhin wenig überzeugen kann den Rezensenten Conens Behauptung (u. a. S. 46), dass die Suche nach historischen Vorbildern in Pärts Musik generell zum Scheitern verurteilt sei.

Dieser Hang zur Ungenauigkeit macht sich auch auf der formalen Ebene bemerkbar: So referiert Conen „ohne weitere Nachweise“ (S. 55) aus einer Diplomarbeit von „Tom Schulz-Mebold, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1989“. Auch nach eingehender Recherche war weder das Werk noch der Autor zu ermitteln. Daher wurde auch nicht deutlich, in welchem Umfang Conen Übernahmen aus der genannten Quelle vornimmt.

Einen ungleich überzeugenderen Eindruck hinterlässt dagegen Leopold Brauneiss' Beitrag „Pärts einfache kleine Regeln“, der sich auf satzanalytische Fragen beschränkt. Brauneiss macht keinen Hehl aus der Unmöglichkeit, eine komplette Poetik zu schreiben. Trotzdem deckt er ein System von kleinen Regeln auf, die in ihrem Kombinationsreichtum ein facettenreiches und lebendiges Bild des Tintinnabuli-Stils Pärts geben.

Unter dem Abschnitt „Aufführungspraxis“ finden sich kürzere Beiträge von Paul Hillier und Andreas Peer Kähler, die die Chor- bzw. Instrumentalmusik des Tintinnabuli-Stils unter aufführungspraktischen Bedingungen beleuchten. Die beiden Beiträge runden das Bild des Bandes gut ab, zumal sie den Tintinnabuli-Stil sehr konzise unter dem jeweiligen Praxisbezug erörtern. Der Anhang versammelt

neben den obligatorischen Registern eine Diskographie der Tonträger mit Pärts Beteiligung und ein zusätzliches Werkregister mit Uraufführungsdaten.

Insgesamt ist zu sagen, dass das Buch durch seine schiere Informationsfülle und Systematik ein Desiderat ausgefüllt hat, jedoch in puncto Interpretationsmöglichkeiten sicher noch viel Spielraum für weitere Forschungsarbeiten offen lässt. Conen und Brauneiss beweisen eindrucksvoll, dass die Beschäftigung mit dem Tintinnabuli-Stil Arvo Pärts sehr fruchtbar sein kann.

Das Buch ist mit Fadenbindung und festem Einband sehr schön ausgestattet, das angenehme Schriftbild und eine große Zahl an übersichtlich annotierten Notenbeispielen laden zur vertiefenden Lektüre ein.

(Dezember 2007) Knut Holtsträter

*Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 288 S., Abb. (Musik in Dresden. Band 7.)

Am Beispiel der Dresdner Oper lassen sich für das 20. Jahrhundert symptomatische kulturhistorische Strömungen und Entwicklungszüge zeigen, die sich hier wie in einem Brennglas bündeln: In den künstlerisch glanzvollen Phasen unter den Generalmusikdirektoren Ernst von Schuch und Fritz Busch kam es zu den viel beachteten Uraufführungen von Richard Strauss' *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier*, *Intermezzo* und *Die ägyptische Helena*. Gegenüber der Avantgarde der 1920er-Jahre zeigte man sich in Dresden indes ein wenig reserviert; hierfür waren die Opernhäuser in Berlin und Leipzig führend. Nach der Zerstörung des Semperbaus im Zweiten Weltkrieg spielte das Opernensemble in Ausweichspielstätten wie dem Schauspielhaus am Theaterplatz, am 13. Februar 1985 erfolgte – nach aufwändiger Restaurierung – die viel beachtete Wiedereröffnung des Hauses mit Joachim Herz' Inszenierung von Carl Maria von Webers *Der Freischütz*. Gut in Erinnerung ist auch Christine Mielitz' *Fidelio*-Inszenierung, deren Premiere am 7. Oktober 1989 stattfand; Mielitz ließ ihre Opernfiguren in beklemmender Weise hinter Stacheldraht agieren, während wenige Tage zuvor die Prager Botschaftsflüchtlinge in

die Bundesrepublik ausreisen durften und sich bei der Durchfahrt der Züge am Dresdner Hauptbahnhof dramatische Szenen abgespielt hatten. Nach der politischen Wende 1989 wurde die Dresdner Oper zum heute beliebtesten Opernhaus in Deutschland mit hoher Publikumsauslastung und Vermarktung in Event-Tourismus und Fernsehwerbung.

Der von Michael Heinemann und Hans John herausgegebene, stringent aufgebaute, gut lesbare und interessante Band entfaltet diese und weitere Aspekte der Dresdner Operngeschichte in chronologischer Form. Die ersten drei Beiträge von Hans John, Annett Schmerler und Matthias Hermann fokussieren auf die Kapellmeisterpersönlichkeiten – erstens Schuchs späte Jahre (1900–1914), zweitens die Interimszeit unter Hermann Kutzschbach und Fritz Reiner (1914–1922), drittens Fritz Busch (1922–1933) – und erläutern die institutionellen Voraussetzungen, das Ensemble und die Repertoiregestaltung. Beeindruckend sind hierbei die von Herrmann ausgewerteten Dokumente zur Entlassung Buschs im März 1933, einer Entlassung, die durch gezielte Störmanöver der SA, eine Presse-Kampagne gegen seine angeblich „juden- und ausländerfreundliche Personalpolitik“ und „seine unfruchtbare Spielplanpolitik“ (S. 87) sowie das illoyale Verhalten von Ensemblemitgliedern forciert wurde. Kerstin Hädrich widmet sich in ihrem Text der NS-Zeit, sie zeigt die Charakteristika der Spielplangestaltung mit einer Konzentration auf Wagner, Strauss, Mozart, Verdi und Puccini. Michael Heinemann erläutert das erste Nachkriegsjahrzehnt, in dem sich eine politische Beeinflussung in einer Hinzunahme von osteuropäischen Opern (Tschaikowsky, Smetana, Dvořák, Rimsky-Korsakow, Janáček, Musorgski) und im Zurückdrängen von Werken Wagners und Strauss' niederschlug, was sich nach der Gründung der DDR 1949 noch verstärkte. In Dresden wurde – wie Heinemann anhand von Quellen belegt – ein von den kulturpolitisch Verantwortlichen gefordertes konventionelles Repertoire unter Verzicht auf Werke des 20. Jahrhunderts geboten; man konzentrierte sich auf die populären Opern Mozarts, Verdis, Puccinis und Webers, um nicht mehr das bürgerliche Publikum der vergangenen Jahrzehnte, sondern die Arbeiterschicht erreichen zu können.