

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.

Stefan Weiss beschreibt die Zeit zwischen 1955 und 1972, zwischen dem Weggang des Generalmusikdirektors Franz Konwitschny und der Anstellung von Harry Kupfer als Opernspielleiter. Diese Phase ist nicht durch eine nennenswerte künstlerische Profilierung des Opernhauses interessant, sondern durch die Anstrengungen zur „Institutionalisierung eines sozialistischen Opernlebens“ (S. 155); der Schwerpunkt lag auf dem osteuropäischen Repertoire, sowjetischen Opern von Sergej Prokofjew und Tichon Chrennikow sowie einheimischen Produktionen von Jean Kurt Forest, Karl-Rudi Griesbach, Siegfried Matthus, Paul Dessau und Rainer Kunad. Am Beispiel Griesbachs zeigt Weiss, dass für die sogenannte sozialistische Oper eine nicht-avantgardistische, traditionelle Musiksprache favorisiert wurde; bei Neuinszenierungen älterer Opern sollten „gesellschaftskritische“ Tendenzen verstärkt werden.

Der hierauf folgende Beitrag von Friedbert Streller widmet sich den Inszenierungen von Harry Kupfer, Christine Mielitz, Joachim Herz und Ruth Berghaus bis 1989. Auf die Nach-Wendezeit wird in einem Interview mit dem langjährigen Intendanten Christoph Albrecht ein Licht geworfen. Ergänzt wird der gelungene Band durch einen Bericht von Winfried Höntsch über Musiktheater-Gastspiele in Dresden, einen Text von Hella Bartnig zur Position von Oper in der Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts und einen Anhang mit zahlreichen Fotografien.

(September 2007)

Panja Mücke

*CHRISTINA und BIRGER PETERSEN: Akademische Musiktheorie in der jungen Bundesrepublik. Eutin und Norderstedt: Books on Demand 2006. 155 S., Abb., Nbsp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Neue Folge. Band 5.)*

Trotz der Fülle der in den letzten Jahren zur Geschichte der deutschen Musiktheorie erschienenen Literatur hat man den Eindruck, als markiere der Zweite Weltkrieg eine Zäsur für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Fachgeschichte. Im Unterschied zu den USA, wo insbesondere die intensive Schenker-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg bereits vielfach Gegenstand musiktheoretischer For-

schung geworden ist, steht dieser Aufarbeitung in Deutschland das durchaus berechtigte, in seiner Absolutheit jedoch nicht ausreichend differenzierte Urteil entgegen, dass die hiesige Geschichte des Faches nach 1945 in erster Linie eine Geschichte des Niedergangs sei.

In dem von der Kirchenmusikerin Christina Petersen und dem Musiktheoretiker Birger Petersen gemeinsam verfassten Band umreißen die Autorin und der Autor in zwei Fallstudien „in ihren Extremen den Rahmen“, wie es in der Einleitung heißt, „in dem sich Musiktheorie als akademisches Lehrfach an Musikhochschulen in den Aufbaujahren der Bundesrepublik Deutschland entwickelte“. Die beiden unabhängig voneinander entstandenen Studien widmen sich auf der einen Seite der pädagogisch-praktischen Kontrapunktlehre des Münchner Theoretikers und Komponisten Wolfgang Jacobi und auf der anderen Seite der Phänomenologie und Systematik in den Schriften des Lübecker Theoretikers und Komponisten Roland Ploeger. Das im Titel des Buches explizit im Zusammenhang mit der Musiktheorie erwähnte Attribut „akademisch“ mag zunächst erstaunen, da das Fach gerade von der „akademischen“ Musikwissenschaft nach wie vor häufig in den Bereich der unwissenschaftlichen Propädeutik im Bereich der Musikhochschulen verbannt wird.

Christina Petersen stellt Jakobis für den Unterricht konzipiertes Lehrwerk in den Kontext der kanonischen Kontrapunktlehren von Johann Joseph Fux und Knud Jeppesen. Jakobis pädagogischer Pragmatismus zeigt sich beispielsweise darin, dass auf die Verwendung der plagalen Unterarten der authentischen Tonarten verzichtet wird. Gleichzeitig erwartet Jakobi von den Studierenden, dass sie die Cantus firmi für die jeweiligen Übungen selber entwerfen. Dabei legt er großen Wert auf die melodische Schönheit – ein Aspekt übrigens, der Jakobis Ansatz von demjenigen Jeppesens und Fuxens unterscheidet und für seine kompositorische Perspektive auf den Gegenstand steht. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Christina Petersen Jakobis Kontrapunktlehre nicht nur in den Kontext dieser beiden älteren Lehrwerke stellt, sondern als „zeitgenössische“ Referenzen die Lehrbücher des Münchener Hochschulpräsidenten Joseph Haas sowie Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* heran-