

liche Überlegungen zum „Realitätsgehalt“ musikalischer Erscheinungen im Allgemeinen und innerhalb der Gattung Oper im Besonderen an, bevor Brettenthaler verschiedene Definitionsversuche des „Opern-*verismo*“ vorstellt (S. 210–223), denen vor allem gemein ist, dass „ein entscheidendes Moment, nämlich die Musik bzw. kompositionstechnische Charakteristika, lange Zeit (nahezu) völlig ausgeklammert blieben“ (S. 223). Über den Zwischenschritt des „*Verismo* als negative Etikettierung“ (S. 223–231) gelangt die Autorin schließlich zu einer Zusammenstellung „gängiger Kriterien für die Zuordnung einzelner Opern zum *verismo*“ (S. 231–235). Nun folgen einige Ausführungen zu Leben und Werk der Hauptvertreter der ‚*giovane scuola siciliana*‘, namentlich Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, Francesco Cilea sowie einer stattlichen Anzahl weiterer Komponisten, die unter der Rubrik „epigonales Schaffen“ (S. 280–289) firmieren, bevor die Autorin erörtert, inwiefern ‚*giovane scuola italiana*‘ und *Verismo* deckungsgleich sein könnten. Dass die Bezeichnung ‚*veristisch*‘ für keine einzige Oper „ohne Einschränkungen Gültigkeit hat“ (S. 301) ist jedoch kein allzu überraschendes Ergebnis und rechtfertigt schwerlich das Fazit: „Was das Wesen der ‚*veristischen*‘ Oper ausmacht, ist weniger ihre Sujetwahl als vielmehr die Struktur ihres Libretts und die Art ihrer Musik“ (S. 301). Immerhin erklärt sich vor diesem Hintergrund aber der Versuch, auch Verdi mittels Zuordnung zur ‚*giovane scuola italiana*‘ in eine *veristische* Tradition einzuordnen. Auf den vorangegangenen literatur- und operngeschichtlichen Ausführungen aufbauend untersucht Brettenthaler nun in einem dritten großen Kapitel „die beiden Hauptwerke des italienischen Opern-*verismo*“ (S. 317–437) und zwar vor allem hinsichtlich der textlichen Grundlagen und der „musikalischen Umsetzung der *veristischen* Inhalte“ (ab S. 385 bzw. 430). Doch während die Ergebnisse der musikalischen Analyse bei Mascagni weitgehend harmlos sind („Das Orchestervorspiel der *Cavalleria rusticana* ist auf eine Reihe der eingängigsten Melodien der Oper aufgebaut“; S. 385), muten ihre Bemerkungen zu den *Pagliacci* durchaus schwierig an: „Das ist Musik, die schamlos an die Gefühle des Zuhörers appelliert“ (S. 433). Brettenthalers konzise Zusammenfassung des Vergleiches zwischen literarischem und musik-

theatralischem *Verismo* bietet schließlich einige gute Gedanken und Ergebnisse, deren Präsentation man sich jedoch häufig genug schon weit eher gewünscht hätte. So dürfte die (durchaus richtige) Beobachtung, dass „die Ideologie des literarischen *verismo* für sie [die Komponisten der ‚*giovane scuola italiana*‘] nebensächlich (oder überhaupt bedeutungslos) war“ (S. 449), schlechterdings schon eine wesentliche Voraussetzung für jegliche Überlegungen zur Vergleichbarkeit des Begriffs *Verismo* in Literatur und Oper sein. Überhaupt geht die Verfasserin leider viel zu sparsam mit eigenen Gedanken um und verlässt sich allzu oft auf die Meinung anderer, und dies obendrein noch in unkritischer Auseinandersetzung mit der reichlich zitierten Literatur: Mag man die „im Vergleich zu anderen europäischen Staaten völlig unterschiedlichen völkischen [!], politischen und regionalen Gegebenheiten der Halbinsel“ (S. 48) noch als unüberlegte Formulierung werten, so ist Carmens „für eine Zigeunerin außergewöhnliche Schönheit“ (S. 164) wenigstens ärgerlich. Auch dass die Autorin behauptet, in „maßgebenden Enzyklopädien scheint der Begriff [*Verismo*] zuweilen überhaupt nicht auf (etwa in der *Musik in Geschichte und Gegenwart*)“ (S. 211), trifft so nur für die erste Auflage der MGG zu, doch der entsprechende Artikel von Manuela Jahrmärker in MGG2 (Sachteil, Bd. 8, Sp. 1398–1406) von 1998 findet gleich gar keine Erwähnung. Sabine Brettenthalers Versuch, *Verismo* in der Oper konsequent mit literaturwissenschaftlichen Überlegungen zu verbinden, ist sowohl hinsichtlich der Ausgangsüberlegung als auch vom systematischen Aufbau her ein durchaus viel versprechender Ansatz, indes: Sich bei der inhaltlichen Füllung in allzu großem Maße auf die Argumentationen anderer zu verlassen, birgt ganz offenbar das Risiko, dass manch gute eigene Idee schnell untergeht. (September 2003) Thorsten Hindrichs

*Irish Music in the Twentieth Century. Edited by Gareth COX and Axel KLEIN. Dublin: Four Courts Press 2003. 208 S., Notenbeisp. [Irish Musical Studies. Volume 7.]*

Der Diskurs um Nationalismus und nationale Musikstile gilt heute als ein eher historisches, weitgehend abgeschlossenes Thema und wurde im deutschsprachigen Raum ohnehin stets

anders geführt als etwa in Ost- oder Nordeuropa, wo die Entwicklung eines nationalen Kunstmusikstils als Emanzipation vom vorherrschenden deutschen Modell aufgefasst wurde. So ist es für deutschsprachige Leser besonders interessant, eine zeitlich und örtlich verschobene Variante dieses Diskurses kennen zu lernen. Aus besonderen historischen Gründen hat sich in Irland eine eigenständige Kunstmusik im 19. Jahrhundert nicht entwickeln können, und erst seit wenigen Jahrzehnten gibt es Komponisten, die Kunstmusik von internationalem Anspruch schreiben. Infolgedessen findet die Debatte über einen stilistischen und/oder inhaltlichen Bezug zu nationalen und internationalen Modellen jetzt statt und prägt zu einem großen Teil die Beiträge der vorliegenden Publikation. Bei den *Irish Musical Studies* handelt es sich um eine Serie, die seit 1990 herausgegeben wird. Ihr jüngster Band widmet sich der Entwicklung der Kunstmusik im Irland des 20. Jahrhunderts. In zehn Artikeln werden zum Teil herausragende Kompositionen vorgestellt, vor allem aber allgemeine Probleme der Produktion und Wahrnehmung von Kunstmusik auf der „grünen Insel“ diskutiert. Von besonderem Gewicht sind dabei die Beiträge von Harry White und Axel Klein, die die übrigen Artikel einrahmen.

Klein schildert die Ursachen für die späte Entwicklung einer irischen Kunstmusikszene. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts wurde Kunstmusik irischer Komponisten (wie etwa Charles V. Stanford) häufig als Repräsentantin britischer Kultur (also der damaligen und später ehemaligen „Kolonialmacht“) angesehen und deshalb abgelehnt. Klein betrachtet Aloys Fleischmann, Frederick May und Brian Boydell als „grandfathers“ einer eigenständigen irischen Kunstmusik, deren Fackel von Seán Ó Riada aufgenommen wurde und nun von Seóirse Bodley, Frank Corcoran, John Buckley oder Raymond Dean weitergetragen wird.

Harry Whites Beitrag ist speziell der Entwicklung der letzten dreißig Jahre gewidmet. Das Grundproblem irischer Kunstmusik sieht er darin, dass die irische Volksmusik ein zentraler Bestandteil der nationalen Identität sei. Anders als etwa in Skandinavien oder Osteuropa konnte die Kunstmusik nie eine zentrale, identitätsstiftende Rolle übernehmen, weil diese Position in stärkerem Maße als anderswo bereits von der traditionellen Musik eingenommen wurde.

Heute existieren zwei Traditionen in der irischen Kunstmusik. Die Werke zahlreicher Komponisten beruhen auf Elementen traditioneller Musik und bringen die Errungenschaften der europäischen Avantgarde allenfalls gelegentlich zur Anwendung. Eine andere Gruppe von Komponisten lehnt hingegen jede Referenz zu irischen Melodien oder Rhythmen ab und experimentiert mit den Errungenschaften der europäischen Avantgarde. Allerdings ist ihre Musik häufig dennoch „irisch“ zu nennen, etwa durch programmatische Bezüge.

Joseph J. Ryan befasst sich mit der Situation der Oper in Irland vor 1925. Da es auf der Insel kein festes Opernhaus gab (und bis heute nicht gibt), war die Rezeption auf Gastspiele beschränkt, die nur in den größeren Städten wie Dublin, Belfast oder Cork stattfanden. Mehrere Versuche, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eigens komponierte Opern in irischer Sprache zu etablieren, scheiterten jedoch.

Philip Graydon beschreibt die Reflexion der musikalischen Moderne in den Werken Mays, Boydells und Fleischmanns, dreier zentraler Figuren in der neueren irischen Musik. Alle studierten im Ausland und bemühten sich um eine Integration von irischer Tradition und Avantgarde-Techniken. Fleischmann schrieb populäre Orchesterwerke, die häufig auf irischen Melodien und Themen beruhen, experimentierte daneben aber auch in einigen (speziell kammermusikalischen) Werken mit Bitonalität und anderen Kompositionstechniken seiner Zeit. Während er so in zwei unterschiedlichen Stilen komponierte, verschrieben sich May und Boydell eindeutiger der Moderne. Beide stießen dabei auf kulturell bedingte Akzeptanzprobleme – May als Protestant in einer vorwiegend konservativ-katholischen Gesellschaft, Boydell aufgrund seiner „englischen“ Abstammung.

Drei Aufsätze befassen sich mit irischen Beiträgen zur prestigeträchtigen Gattung Streichquartett. Robert W. Wason widmet sich „interval cycles and inversional axes“ in Mays *Quartett in c-Moll*. Gareth Cox untersucht Bodleys *Erstes Streichquartett* aus dem Jahr 1968, das Techniken der Darmstädter Avantgarde der 1960er-Jahre reflektiert. Robin Elliott geht auf die bislang fünf Streichquartette des nordirischen Komponisten Ian Wilson ein. Hier stehen insbesondere deren außermusikalische Bezüge

etwa zu biblischen Zitaten, zu Skulpturen Alberto Giacomettis oder zu Gemälden Paul Klees und Edvard Munchs im Mittelpunkt.

Wilson, der zu den meistgespielten Komponisten der jüngeren Generation in Irland zählt, steht auch im Zentrum des Beitrages von Michael Russ. Hier geht es um sein *Konzert für Orgel und Orchester*. Russ beklagt, dass in der Analyse zeitgenössischer Musik oft zu viel Aufmerksamkeit auf die Strukturelemente gerichtet werde, während die Form häufig ins Hintertreffen gerate, und analysiert das Konzert als „dreisätzig in der Einsätzigkeit“.

Frank Corcorans *Zweite Symphonie* steht im Mittelpunkt von John PAGES Beitrag. Zunächst reflektiert der Autor umfassend (auch unter Einbezug von Beispielen anderer Komponisten) über die Möglichkeiten, eine „irische“ Symphonie zu schreiben, bevor er das Werk des in Hamburg lehrenden Corcoran untersucht. Danach erfolgt allerdings keine Einordnung der Ergebnisse in die einleitend beschriebene Tradition, so dass die beiden Teile ein wenig disparat wirken.

Elektroakustische Musik hat in Irland vergleichsweise spät Fuß gefasst – die erste bedeutende Komposition entstand 1971. Wie PASCALL DE PAOR ausführt, hat sich mittlerweile aber eine lebendige „Computer-Musik-Szene“ entwickelt; Studios existieren u. a. an Hochschulen und Universitäten in Waterford, Dublin, Limerick und insbesondere in Belfast.

Den Abschluss des Bandes bildet eine von Axel Klein zusammengestellte Bibliographie zur irischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, die erkennen lässt, dass gerade in den letzten Jahren außerordentliche Forschungsarbeit geleistet wurde – ebenso wie die Kunstmusik hat auch die Musikwissenschaft in Irland einen vergleichsweise späten Aufschwung erlebt.

Der Band bietet eine gute Einführung in die irische Kunstmusik, stellt aber auch eine interessante Studie über die Dialektik des Weges zwischen der Dominanz einer traditionellen Musikkultur und dem Streben nach einer Adaption internationaler Vorbilder dar.

(Juni 2004)

Wolfgang Marx

*Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film. Hrsg. von Christoph METZGER im Auftrag der Akademie der*

*Künste, Berlin. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 250 S., Abb.*

Keine Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts hat sich kritischer mit der Institutionalisierung von Kunst auseinander gesetzt wie die *Conceptual Art*, die eine Verlagerung von akademischen Gattungstheorien in den Bereichen Kunst, Musik, Film und Literatur hin zu einer an der Rezeption orientierten Zuweisung von Bedeutungen bewirkt hat. Dass diesem Gebiet von musikwissenschaftlicher Seite her – gemessen an seiner Verbreitung – bislang relativ wenig Aufmerksamkeit zukam, dürfte damit zusammenhängen, dass man Phänomene wie „Klangkunst“, „Instrumentales Theater“, „Ephemere Musik“, „Performance“, „Experimentelle Musik“ oder „Improvisation“ immer noch gern in einzelne Schubladen verteilt, ohne ihre Vernetzung untereinander sowie mit anderen Kunstbereichen zu betrachten.

Solcher Einordnung setzt der von Christoph Metzger herausgegebene Sammelband *Conceptualisms* eine Vorstellung entgegen, der zufolge die *Conceptual Art* sich aus Kunstäußerungen zusammensetzt, in deren Wirkung sich die Randbereiche singulärer Künste zwar auf unterschiedliche Weise, aber doch immer so weit durchdringen, dass eine isolierte Betrachtung überhaupt nicht mehr möglich ist. Dabei wird der aus der Bildenden Kunst stammende Begriff *Conceptual Art* durch die allgemeinere Bezeichnung *Conceptualisms* ersetzt – was insofern berechtigt ist, als diese sowohl die Differenzen zwischen den Künsten aufhebt als auch der Pluralität der aufeinander treffenden Ansätze besser gerecht wird.

Die größte Stärke des Bandes, der als Begleitbuch zu dem gleichnamigen, im Herbst 2003 in Berlin durchgeführten interdisziplinären Festival konzipiert wurde, liegt sicherlich im gelungenen Nebeneinander von Beiträgen aus Wissenschaft und Praxis, das die Basis für einen wechselseitigen Dialog bildet. So kommen – ergänzt durch einen entsprechenden Bildteil – einige Künstler selbst zu Wort und kommentieren die Bezüge ihrer jeweiligen Konzepte. Neben den Texten von Johannes S. SISTERMANN, Dieter SCHNEBEL und Peter ABLINGER ist der interessanteste Beitrag zu diesem Bereich der ausführliche Einblick, den ROLF LANGEbartels in die Arbeit seiner Galerie Giannozzo und deren Fixierung auf raum-, zeit-, situations- und ereignisbezogene