

ein Schandfleck der deutschen Musikgeschichte bleiben.

Die Exilkomponistin Pia Gilbert vertritt im Vorwort die Ansicht, dass „Komponisten sich nicht als Frauen oder als ‚victims‘ vorstellen sollten“. Man würde sich in der Tat eine Musikkultur wünschen, in der nur die Qualität der Musik zählt, doch ist nicht abzustreiten, dass die Musik von Frauen sowie von Exilkomponisten (Männern wie Frauen) bis heute im Konzertleben randständig ist. Aufklärung tut daher Not, und der vorliegende Band leistet mit der Sammlung und Auswertung versprengter Spuren einen bedeutsamen Beitrag. Allein wie die exilierten Frauen sich eine neue Existenz aufbauten, fern der Heimat, im Umgang mit fremder Kultur, ist für sich gesehen beeindruckend zu lesen. Die von Claudia Maurer Zenck souverän eingeleitete Aufsatzsammlung bietet eine wertvolle forschungsgeschichtliche Aufarbeitung, zumal sie dazu beiträgt, die bewegende Erinnerung an die ermordeten und vertriebenen Künstlerinnen lebendig zu halten.

(Juni 2004)

Eva Rieger

*Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Hrsg. von Hermann DANUSER in Zusammenarbeit mit Matthias KASSEL. Mainz u. a.: Schott 2003. 445 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 9.)*

*Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980). Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Christina PFARR. Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 378 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 41.)*

Das Musiktheater der Gegenwart steht im Zentrum zweier konzeptionell und editorisch sehr unterschiedlich gestalteter Tagungsberichte. Im einleitenden Grundsatzreferat des Bandes *Musiktheater heute* skizziert Hermann Danuser sechs Aspekte als Ausgangspunkt für eine Standortbestimmung: die Öffnung für Theater- und Filmregisseure, die produktive Spannung von harmonisierender Gesamtkunstwerk- und dissoziativer Multimediaästhetik, die Reflexion auf die Multimedialität des Musiktheaters, die Umbruchsituation der Musikkultur und ihrer Institutionen, die Dynamik dieser Kultur und schließlich die Aktualität des Musikthea-

ters zwischen zeitgenössischem Schaffen und Repertoire. Sodann werden die wesentlichen Nachkriegsentwicklungen von Wulf Konold anhand der Dialektik „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“ interpretiert. Wenn Konold von der „Theorieresistenz der Oper“ spricht und formulierte Gattungskonzepte der Vergangenheit wie jene Glucks, Wagners oder des Verismo primär unter dem Aspekt ihrer „Marketingfunktion“ betrachtet, wird indes klar, wie weit er die Oper gegen die Versuchungen der Avantgarde in Schutz zu nehmen bereit ist: „Ist die Verweigerung des Avantgardistischen nicht ein absurder Vorwurf einer Gattung gegenüber, die – von Monteverdi und Wagner abgesehen – in ihrer vierhundertjährigen Geschichte nie an der Spitze des Fortschritts marschierte, weil ihre institutionellen Anforderungen so gewaltig sind, dass sie auf die weitgehende Übereinstimmung mit der tradierten Kulturszene angewiesen ist, will sie nicht ihre gesamte Existenz aufs Spiel setzen?“ (S. 50). Mit der Theorie des *Postdramatischen Theaters* (so der Titel von Hans-Thies Lehmanns Buch aus dem Jahre 1999) setzt sich Albert Giers Text über „Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater“ kritisch auseinander und eröffnet damit auch für die Musikwissenschaft endlich eine längst überfällige Diskussion. Dass Gier die Schwächen des postdramatischen Theaterbegriffs hervorhebt, sollte indes angesichts der noch immer verbreiteten Neigung, auch das Musiktheater der Gegenwart primär unter dem Blickwinkel des musikalischen „Materialfortschritts“ zu beurteilen, nicht den heuristischen Wert des theaterwissenschaftlichen Konzepts in Frage stellen. Unter rein musikologischen Prämissen werden nur allzu oft die Begriffe „experimentelles Musiktheater“ einerseits und „traditionelle Oper“ andererseits gegeneinander ausgespielt, ein Antagonismus mithin, der sich im Lichte des postdramatischen Theaters weithin als gegenstandslos erweisen müsste. Zu Recht weist Gier allerdings darauf hin, „dass Lehmann dem postdramatischen Theater ein monolithisch aufgefasstes Konzept des Dramas gegenüberstellt und die Gegensätze zwischen beiden pointiert zuspitzt“ (S. 69). Bei der literarischen Struktur setzen auch die Beiträge von Siegfried Mauser über „Textdramaturgische Strategien im aktuellen Musiktheater“ und Jürgen Maehder über die „Textbasis des Musiktheaters bei

Luciano Berio und Sylvano Bussotti“ an, während Andrew Porter unter dem provokativen Schlagwort der „CNN Opera“ das Phänomen der zeitgeschichtlichen Opersujets am Beispiel von John Adams *Nixon in China* (1987) und *The Death of Klinghoffer* (1991) sowie Priti Paintals *Biko* (1992), Steward Wallaces *Harvey Milk* (1995) und Jake Heggies *Dead Man Walking* (2000) untersucht. Exemplarische musikalische Werkanalysen bieten die Beiträge von Anne C. Shreffler (zu Elliott Carters *What Next?*), Michael Taylor (zu Harrison Birtwistles *The Mask of Orpheus* und *Yan Tan Tethera*), Dörte Schmidt (zu Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*), Ulrich Mosch (zu Wolfgang Rihms *Séraphin*-Projekt) und Martin Zenck („Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater“). Abgerundet wird der Band durch aufführungsanalytisch (Erika Fischer-Lichte und Gabriele Brandstetter) bzw. bühnenpraktisch (Rudolf Kelterborn und Barbara Beyer) ausgerichtete Grundsatzbeiträge sowie die Dokumentation eines Werkgesprächs mit Klaus Huber und einer Podiumsdiskussion mit Peter Ruzicka, Sylvain Cambreling, John Dew, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm, Michael Schindhelm, Jürg Stenzl und Jürg Wyttenbach. Hervorzuheben ist die inhaltliche Zusammenstellung der Texte, die unter den Überschriften „Zeitdiagnosen“, „Text-Dramaturgie“, „Musik-Dramaturgie“, „Bild-Dramaturgie“ und „Musiktheater im Dialog“ beziehungsreich gruppiert sind und so zu einer kontinuierlichen Lektüre einladen.

Auf eine solche innere Dramaturgie verzichtet der zweite, nicht minder gewichtige Band offenbar ganz bewusst. Der unverbindliche Titel *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment* gewinnt durch den Zusatz „1960–1980“ kaum an Schärfe, beschäftigen sich doch immerhin 15 der insgesamt 34 Beiträge ausschließlich oder überwiegend mit Musiktheater, das (teilweise deutlich) nach 1980 entstanden ist. Auch der im Vorwort versprochene „zusammenhängende Ein- und Überblick über die Entwicklung auf dem Gebiet des Musiktheaters“ lässt hinsichtlich Zusammenhang und Überblick Wünsche offen. Immerhin findet sich in der zweiten Hälfte des Buches – zwischen Texten zum Musiktheater Bulgariens zur Zeit der Wende (Rumen Neykov) und zu Dieter Schnebel (Matthias Brzoska) – auch ein Beitrag, der Generelles ins Visier nimmt: „Du théâtre lyrique con-

temporain – exode contre sédentarité“ von Danielle Cohen-Levinas. Über das reale Musiktheater der Gegenwart ist dieser philosophische Entwurf erhaben, doch deutet er immerhin die Möglichkeit an, dass nach dem von Adorno postulierten Ende der Oper die Ästhetik des Palimpsests einen Ausweg bieten könnte. Die anderen Autoren tragen z. T. außerordentlich erhellende Einzelstudien bei, deren latente Verbindungslinien aufzuspüren den mitdenkenden und ausdauernden Leser fordert. Tatsächlich haben die Herausgeber in der Anordnung des Materials mit dem Zufallsprinzip konsequent ein ästhetisches Konzept ihres Untersuchungszeitraums realisiert. So erklärt sich wohl, dass die sehr lesenswerten Texte zu Bruno Maderna von Raymond Fearn (S. 61–68) und Horst Weber (S. 211–220) innerhalb des Bandes ähnlich distanziert zueinander stehen wie die beiden kursorischen Artikel zu Hans Werner Henze von Wulf Konold (S. 95–104) und Siegfried Mauser (S. 229–234). Im Übrigen ist das Spektrum der Beiträge beeindruckend und umfasst in überzeugenden Analysen und Interpretationen neben den bereits genannten Komponisten u. a. auch Werke von Thommessen (Heinrich W. Schwab und Olav Anton Thommessen), Lopes-Graça (Mário Vieira de Carvalho), Hindemith (Giselher Schubert), Palester (Zofia Helman), Rihm (Jürg Stenzl), von Bose (Achim Heidenreich), Trojahn (Jürgen Schläder), Zimmermann (Manfred Schuler), Fried (Joseph Dorfman), Goebbels (Heiner Goebbels), Dittrich (Kathrin Eberl), Dessau (Gerd Rienäcker), Goldmann (Ingeborg Allihn), Kagel (Wolfgang Ruff), Stockhausen (Dieter Gutknecht), Searle (Silke Leopold), Cage (Dieter Torkewitz), Heininen (Tomi Mäkelä), Reimann (Hanns-Werner Heister) und Lombardi (Volker Kalisch, Reihenfolge der Beiträge wie im Buch). Insgesamt leisten die beiden weitgehend komplementären Bände zur Standortbestimmung des gegenwärtigen Musiktheaters einen wesentlichen Beitrag und rechtfertigen die hohen Erwartungen, die der Herausgeber von *Musiktheater heute* so formuliert hat: „Nicht die Erde soll es bewegen, hoffentlich aber einiges in den Köpfen derer, denen das künftige Schicksal des Musiktheaters nicht gleichgültig ist.“

(März 2004)

Arnold Jacobshagen