

SIGLIND BRUHN: *Saints in the Limelight. Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*. Hillsdale, NY: Pendragon Press 2003. XXVI, 635 S., Abb., Notenbeisp. (*Dimension & Diversity Series*. No. 5.)

Religiöse Themen spielten in der Oper lange Zeit nur eine periphere Rolle. Umso bemerkenswerter erscheint es, dass sich gerade im 20. Jahrhundert, in dem die Religion in der Gesellschaft stark an Einfluss verlor, viele (darunter auch sehr bekannte) Komponisten diesem Genre zuwandten. Diese Entwicklung wurde von der Musikforschung bislang kaum beachtet: Zwar erschienen bereits einige Studien zu einzelnen Werken, jedoch keine vergleichende, gattungsgeschichtliche Untersuchung. Die umfangreiche Monographie der deutsch-amerikanischen, stark interdisziplinär orientierten Musikforscherin und Pianistin Siglind Bruhn hat somit den Rang einer Pioniertat. Die Autorin konzentriert sich allerdings auf den Aspekt der religiösen Suche (vor allem von Heiligen) und schließt damit andere Teilgebiete des modernen religiösen Musiktheaters aus wie etwa Opern mit alttestamentlichen Sujets (z. B. Krzysztof Pendereckis *Paradise Lost* und Mauricio Kagels *Erschöpfung der Welt*) sowie avantgardistische, sehr individuelle Konzepte (z. B. Karlheinz Stockhausens *Licht-Zyklus*). Das von Bruhn gewählte Eckdatum 1945 ist vor allem durch ihren speziellen thematischen Blickwinkel begründet, fiel doch der erste Höhepunkt des modernen religiösen Musiktheaters bereits in die Zwischenkriegszeit (mit Beiträgen u. a. von Arthur Honegger, Bohuslav Martinů, Darius Milhaud, Ildebrando Pizzetti, Arnold Schönberg und Kurt Weill). Trotz dieser Einschränkungen beeindruckt die Vielfalt und internationale Breite der 38 von Bruhn untersuchten, teilweise nur wenig bekannten und nicht leicht zugänglichen Werke, die von 34 Komponisten aus 16 Ländern stammen (neben dem englisch-, deutsch- und französischsprachigen Raum ist auch der skandinavische stark vertreten).

Die Autorin erklärt die Neigung zeitgenössischer Komponisten zum modernen religiösen Musiktheater damit, dass das menschliche Bedürfnis nach Spiritualität und geistigen Vorbildern im 20. Jahrhundert neue Ausdrucksmöglichkeiten außerhalb der kirchlichen Institutionen und Konventionen gesucht und dabei in der zuvor kaum mit religiösen Gehalten assoziiert

ten Oper ein neues Forum gefunden habe (S. 586 ff.). Im Zentrum der Untersuchung stehen indes nicht die gesellschaftlichen, ästhetischen und religiösen Ursachen dieser Entwicklung, sondern die Werke und vor allem ihre Protagonisten. Der Hauptteil des Buches besteht aus Analysen der einzelnen Opern und ist nach inhaltlichen Kriterien gegliedert: Übermenschliche, der Alltagsrealität weitgehend entthobene religiöse Vorbilder werden jeweils solchen Protagonisten gegenübergestellt, die zumindest anfangs menschliche Schwächen zeigen und gerade dadurch ein besonderes Identifikationspotential bieten. So kontrastiert Bruhn Helden (u. a. *Das Mädchen von Domrémy* von Giselher Klebe) mit Antihelden (*Dialogues des Carmélites* von Francis Poulenc), Propheten (*Patmos* von Wolfgang von Schweinitz; *Luther* von Kari Tikka) mit Vertretern der Compassio (*Saint François d'Assise* von Olivier Messiaen; *Siddharta* von Per Nørgård), Mystiker (*Infinito nero* von Salvatore Sciarrino) mit Märtyrern (*Le Jeu de Sainte Agnès* von Marius Constant; *Bonhoeffer* von Ann Gebuhr), wobei sie oft Anhänger unterschiedlicher Konfessionen und Religionen in einer Gruppe zusammenfasst. Bruhn erörtert zunächst den geschichtlichen und religiösen Hintergrund des jeweiligen Protagonisten (bei denen es sich bis auf zwei Ausnahmen um historische Figuren handelt) und anschließend seine Darstellung in Libretto und Partitur einer oder mehrerer Opern. Etliche Werke (z. B. von Henri Tomasi und John Tavener) werden hier erstmals eingehend untersucht; doch auch bekannteren Stücken wie Bohuslav Martinůs *Greek Passion* und Philipp Glass' *Satyagraha* vermag die Autorin bei ihrer stets sehr klaren Darlegung der oft komplexen Sachverhalte neue Gesichtspunkte abzugewinnen.

Bei den musikalischen Analysen werden vor allem traditionelle religiöse Topoi (Choralzitate, Figuren, Zahlensymbolik etc.), symbolisch eingesetzte Leit motive und Klangfarben sowie makro- und mikrostrukturelle Symmetrien aufgezeigt, die als Sinnbild einer transzendenten Ordnung gedeutet werden. Mit diesen Elementen belegt Bruhn ihre Kernthese, dass in den überzeugenden Gattungsbeiträgen „the essential interpretative dimension is embodied in the musical language“ (S. XVII). Die Konstanz, mit der die genannten Elemente in den meisten Werken zu finden sind, ist in der Tat bemerk-

kenswert (wenngleich dieses Ergebnis durch den gezielt hermeneutischen Ansatz der Autorin begünstigt wird). Bruhn konzentriert sich allerdings weitgehend auf diesen zeichenhaft-figürlichen Aspekt, der sich vornehmlich bei intensivem Studium der Partitur erschließt und ebenso für szenische wie für nicht-szenische religiöse Musik charakteristisch ist. Welche Möglichkeiten sich hinsichtlich der Vermittlung religiöser Gehalte durch das Aufeinandertreffen von musikalischen, verbalen und szenischen Eindrücken während des plurimedialen sinnlichen Musiktheatererlebnisses ergeben und worin sich die religiöse Oper somit essentiell von den ihr verwandten Gattungen des Oratoriums und des religiösen Sprechtheaters unterscheidet, bleibt unklar. Auch wäre es wünschenswert, den werkübergreifenden typologischen Vergleich struktureller Aspekte der Dramaturgie, der musikalischen und szenischen Darstellungsmittel des Transzendenten, den Bruhn in ihrer Zusammenfassung ansatzweise skizziert, weiterzuführen. Freilich wird eine systematischere Analyse dieser nicht-inhaltlichen Gattungsaspekte durch die Vielfalt und Komplexität der Werke und den Mangel an Einspielungen und szenischen Aufführungen erheblich erschwert – gerade darin sollte jedoch ein Anreiz für zukünftige Forschungen liegen, denen sich hier ein weites Themenfeld bietet. In der Eröffnung eines Weges zu diesem Feld besteht – neben der Vielzahl analytisch-hermeneutischer Beobachtungen – das große Verdienst von Bruhns Buch.

(Februar 2004)

Stefan Keym

*Opera on Stage. Edited by Lorenzo BIANCONI and Giorgio PESTELLI. Chicago/London: The University of Chicago Press 2002. XIII, 346 S., Abb. (The History of Italian Opera. Part II / Systems. Volume 5.)*

Die auf sechs Bände angelegte *Storia dell'Opera italiana* markiert ohne Zweifel eines der bedeutendsten Projekte der internationalen Opernforschung während der letzten Jahrzehnte. Umso bedauerlicher ist es, dass dieses Vorhaben nach Erscheinen von lediglich drei Bänden vorerst auf der Strecke geblieben zu sein scheint. Gleichwohl erlangte das Werk auch als Torso rasch den Rang eines internationalen Standardwerks und wurde bereits 1992 ins Französische

(Éditions Mardaga, Liège) und ins Deutsche (Laaber-Verlag) übersetzt. Erst mit erheblicher Verzögerung legte Chicago University Press nach Band 4 (1998) auch Band 5 der Reihe in amerikanischer Übersetzung vor. Dieser ist unter den drei Bänden wohl der unentbehrlichste, denn während der zentrale Beitrag von John Rosselli in Band 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*, Turin 1987) erhebliche Überschneidungen mit den diesbezüglichen Referenzwerken desselben Autors aufweist und manche Essays des „literarischen“ Bandes 6 (*Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Turin 1988) bereits etwas Patina angesetzt haben, wird in den drei in Band 5 (*La spettacolarità*, Turin 1988) versammelten, primär theaterwissenschaftlich ausgerichteten Kapiteln in erheblichem Maße Neuland beschritten. Für die Neuausgabe wurden die Aufsätze von Mercedes Viale Ferrero zur Geschichte des Bühnenbildes und von Gerardo Guccini zur Opernregie übersetzt und lediglich bibliographisch etwas aktualisiert. Dagegen stellt der dritte und bei weitem umfangreichste Beitrag, „Theatrical Ballet and Italian Opera“ von Kathleen Kuzmick Hansell, eine Überarbeitung des ursprünglichen amerikanischen Textes dar, der nun erstmals in der Originalsprache publiziert vorliegt. Er bietet eine unübertroffene Gesamtdarstellung über den Bühnentanz im Aufführungskontext der „großen“ italienischen Oper des 18. und 19. Jahrhunderts. Obwohl Ballettaufführungen nach den einzelnen Akten von Opere serie in dieser Zeit die Regel waren (im Unterschied etwa zu den nur vorübergehend und nur innerhalb bestimmter Traditionen gepflegten Intermezzi), hat die musikwissenschaftliche Forschung diesen Zentralbereich des italienischen Musiktheaters bislang sträflich vernachlässigt. Neben einem fundierten historischen Überblick widmet sich Kathleen Kuzmick Hansell nicht zuletzt der äußerst brisanten Quellenproblematik und zeigt die wichtigsten Forschungsdesiderate auf. Vor allem wegen dieses aktualisierten, 130 Textseiten umfassenden Beitrags lohnt es sich, die amerikanische Neuausgabe zur Hand zu nehmen.

(März 2004)

Arnold Jacobshagen