

kommentars zu rekonstruieren seien. Bevor Gratzter im umfangreichen dritten Hauptkapitel des Bandes derartige Mikrogeschichten in Form von neun Fallstudien präsentiert, exponiert er in zwei gehaltvollen Kapiteln zunächst die Frageperspektive, aus der er sich seinem Gegenstand in theoretischer Hinsicht nähern möchte. Grundlegend für Gratzters Herangehensweise ist hierbei die Verortung der Komponistenkommentare im Kontext des Konzeptes der „Autorenintention“ (S. 39 ff.). Ausgehend von einigen ungewöhnlichen und hinsichtlich der Erschließung ihrer Bedeutung problematischen Vortragsangaben eines Klavierstücks von Erik Satie erfolgt hier eine subtile Prüfung der meist unreflektiert akzeptierten Vorstellung, in kompositorischen Texturen oder auktorialen Erläuterungen manifestiere sich „die“ Intention des Komponisten; dem setzt Gratzter unter anderem die Komplexität von autorintentionalen Prozessen, die Instabilität der ihnen zugrunde liegenden Gegenstände sowie die Abhängigkeit ihrer Verbalisierung vom kommunikativen Interesse und dem sprachlichen Potential des Autors entgegen. Werkkommentare müssten demzufolge als „perspektivische und höchst kontextabhängige Selbstinterpretationen“ (S. 65) begriffen werden. Der Kommentarbegriff, der Gratzters Überlegungen zugrunde liegt, ist dabei zunächst recht weit gefasst: Er umfasst neben Werkeinführungen, Programmtexten und Interviews unter anderem auch alle nicht allein aufführungspraktisch motivierten verbalen Zusätze zur Notation, also beispielsweise Werktitel, Satzüberschriften und vorangestellte Zitate – wobei freilich zu fragen wäre, ob nicht jegliche verbalen Vortragsanweisungen prinzipiell einen bedeutungsgebenden Mehrwert implizieren. Im zweiten Kapitel erfolgt dann neben einer genaueren systematischen Differenzierung zwischen texturinternen und -externen Kommentaren ein knapper historischer Überblick, bei dem deutlich wird, dass Komponistenkommentare im engeren Sinne – also texturexterne Erläuterungen – trotz vereinzelter Zeugnisse seit dem Mittelalter im Wesentlichen ein Phänomen der letzten zwei Jahrhunderte darstellen. Dementsprechend betreffen die neun Fallstudien des zentralen dritten Kapitels Komponisten aus dem Zeitraum von Georg Joseph Vogler bis Karlheinz Stockhausen. Dass Gratzter hierbei weniger die konkreten rhetorischen

und diskursiven Strategien oder das Verhältnis der Selbstkommentare zu analytisch greifbaren kompositorischen Sachverhalten als den jeweiligen Verstehensbegriff der Komponisten, ihr Verhältnis zur Rezeption musikalischer Werke und ihre Position in der Frage der Verbalisierung von Musik thematisiert, entspricht ganz dem in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten, insgesamt deutlich hermeneutisch ausgerichteten Erkenntnisinteresse. In diesem Zusammenhang wiegt der denkbare Einwand nicht allzu schwer, dass die Auswahl von Komponisten wie Robert Schumann, Richard Wagner, Arnold Schönberg oder John Cage als Studienobjekte zur Selbstkommentierung nicht unbedingt von allzu großer Originalität zeuge: Indem Gratzter nämlich über die Einzeldarstellungen hinaus immer wieder auch Anknüpfungen, Abgrenzungen und Negationen zwischen den Autoren des betrachteten Zeitraums thematisiert, gelingt ihm zugleich eine erste Skizze eines teils expliziten, teils latenten Traditionsgeflechts, die zukünftigen Detailstudien eine wertvolle Grundlage bieten kann. Denn gewiss ist, dass das Forschungsfeld, das Gratzter mit seiner anregenden Arbeit erstmals umfassend eröffnet hat, noch weiterer intensiver Bearbeitung harrt – zumal die Produktion von Komponistenkommentaren ja gerade im Bereich der zeitgenössischen Musik allen Vermeldungen des „Tods des Autors“ zum Trotz mit gesteigerter Intensität fortgesetzt wird. Auch darum ist Gratzters sprachlich sensibel verfasster Studie, der allerdings neben einem übersichtlicheren Literaturverzeichnis bisweilen ein sorgfältigeres Lektorat zu empfehlen gewesen wäre, ein großer Leserkreis zu wünschen.

(April 2006) Ralph Paland

*Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe.* Hrsg. von Elisabeth SCHMIERER unter Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth und mit einem Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Band 1: 855 S., Abb.; Band 2: 851 S., Abb.

Als „ein Kompendium zur schnellen, fachkundigen Information, aber auch ein Lesebuch, das in die faszinierende Welt der Oper einführt“, so lobt Dieter Schnebel in seinem Geleitwort

dieses von Elisabeth Schmierer herausgegebene zweibändige *Lexikon der Oper*. Dazu beigetragen haben neben der Herausgeberin, die beeindruckend viele Artikel selbst verfasst hat, nicht nur Mitarbeiter des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth, sondern insgesamt 76 weitere Autoren, darunter zahlreiche renommierte Forscher. (Wünschenswert wäre allerdings eine Auflistung der Artikel unter dem jeweiligen Autornamen gewesen.) Und das Ergebnis gibt Dieter Schnebel durchaus Recht: Zu vielen – mitunter auch wenig bekannten – Werken und Komponisten finden sich ansprechende und informative Texte. So ergeben sich zahlreiche Querverweise, die durch Artikel über Interpreten und Sachbegriffe wie beispielsweise „Licenza“, „Rondò“ oder „Leitmotiv“, aber auch Gattungen und Orte ergänzt werden. Zu bedauern ist allerdings, dass im Werkverzeichnis der Komponisten- oder Librettisten-Artikel nicht jeweils kenntlich gemacht ist, welche Werke nun zusätzlich einen eigenen Artikel erhalten. Die Bandbreite reicht von allen (etwa bei Richard Wagner) bis zu keinem (etwa bei Pietro Generali), und ein Hinweis würde deutlich machen, wo sich das weitere Nachschlagen lohnt und wo nicht. So findet man bei Händel zwar *Almira*, aber nicht *Agrippina*. Das Auswahlprinzip ist dabei nicht immer nachvollziehbar, denn während von Wagner selbst *Die Feen* und *Das Liebesverbot* mit informativen Artikeln einschließlich Inhaltsangaben gewürdigt sind, fehlen bei Verdi nicht nur die ersten Werke, sondern selbst noch die 1845 in Mailand uraufgeführte *Giovanna d'Arco*.

Vielleicht hätten auch einige weitere Artikel aufgenommen werden sollen, so beispielsweise über Nicola Conforto oder die Librettisten Filippo Livigni, Friedrich Christian Feustking und Barthold Feind. (Die Hamburger Oper ist insgesamt ein wenig stiefmütterlich behandelt.) Aber solche Einwände lassen sich aus der jeweils eigenen Perspektive des Rezensenten bei jedem Lexikon anbringen und sollen über die beachtliche Zahl von Artikeln auch zu weniger bekannten Namen und Werken nicht hinwegtäuschen. Beim Durchblättern bleibt wohl jeder irgendwo mal „hängen“, ob nun bei Antonio Sartorios *Giulio Cesare in Egitto*, Camille Saint-Saëns' *Henry VIII*, Tom Johnsons *Riemannoper*, Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors* oder John Adams' *Nixon in*

*China*. Insofern führt auch das Prinzip der alphabetischen Einordnung der Werktitel (anders als etwa in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*) zu durchaus wünschenswerten ‚Entdeckungen‘.

Ärgerlich ist allerdings – nicht zuletzt für die Autoren der vielen hervorragenden Artikel –, dass einige Beiträge als misslungen bezeichnet werden müssen. Dazu gehört beispielsweise der Artikel über Johann Mattheson, der nicht nur arg kurz geraten ist und nicht einmal eine Auswahl der Werke verzeichnet, sondern dabei auch noch falsche Daten enthält. (Mattheson wurde nicht 1715, sondern 1718 Director musices am Dom und gab diese Stelle auch nicht 1725 – „1825“ ist ein offensichtlicher Druckfehler –, sondern erst 1728 auf. Sein Nachfolger wurde Reinhard Keiser, in dessen Artikel das Datum korrekt wiedergegeben ist.) Der Artikel „Madrid“ wäre nach einer aufmerksamen Lektüre des gleichnamigen Artikels in *The New Grove Dictionary of Opera* (London 1992) sicherlich vollkommen anders ausgefallen, würde jedenfalls eine Reihe verblüffender Behauptungen weniger enthalten. Und schließlich muss auch noch der Artikel *Così fan tutte* hier erwähnt werden, dessen Verfasser offensichtlich nicht mit der Gattungstradition des *Dramma giocoso* seit spätestens Carlo Goldonis und Niccolò Piccinnis *La buona figliola* vertraut sind. („Elemente der Seria-Oper“ bildeten darin jedenfalls keinen Gegensatz.) Immerhin lernen wir, dass Mozart „mit der Partitur zu *Così fan tutte* eine der gattungsästhetisch anspruchsvollsten und interessantesten Lösungen für eine *Opera buffa*“ vorlegte.

Trotz solcher Schwachpunkte verdient das von Elisabeth Schmierer konzipierte und redigierte Lexikon Respekt. Musik- und Theaterwissenschaftler werden wohl auch in Zukunft sicher eher in *The New Grove Dictionary of Opera* und *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* nachschlagen. Doch lohnt sich auch für sie in manchen Fällen der zusätzliche Blick in das *Lexikon der Oper*. Allen denen jedoch, die die genannten Nachschlagewerke nicht zur Hand haben, kann Elisabeth Schmierers *Lexikon der Oper* nur wärmstens empfohlen werden, gerade auch als Ergänzung zu allgemeinen Musikenzyklopädien wie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oder *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

(Mai 2006)

Rainer Kleinertz