

*musik nachdenken. Reinhold BRINKMANN und Wolfgang RIHM im Gespräch. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft 2001. 153 S., Abb.*

Ein Komponist und ein Musikwissenschaftler im Gespräch, die sich erfreulich unpräzise und dennoch zugleich „mit engagiertem Ernst über Musik und ihre kulturellen Bedingungen heute“ austauschen (so Reinhard Schulz im Nachwort, S. 152) – in diesem Sinne trafen sich Anfang 2001 Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm zu einem zweitägigen Gedankenaustausch im Umfeld der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises an Brinkmann 2001. Ein in vielfältiger Weise anregender Kunst- und Kulturdialog, wobei in einer Art Rollentausch hier eher der Komponist fragt bzw. nachfragt und der Musikwissenschaftler zur Auskunftsperson gerät und so die undankbare Rolle des bloßen musikwissenschaftlichen Stichwortgebers vergleichbarer Komponistengespräche vermeidet. Neben zahlreichen Themen überwiegend zu Musik, Geistesgeschichte und kulturellem Umfeld des 19. und 20. Jahrhunderts werden auch grundlegende Entwicklungen des Faches Musikwissenschaft berührt – ausgehend zumeist von einer amerikanischen Perspektive, für die der sowohl in Deutschland wie in den USA (Harvard University) lehrende Brinkmann einen idealen Ansprechpartner darstellt. Besonders überzeugend mutet dabei das offenherzige wie pragmatische Eingeständnis von Soll (!) und Haben der amerikanischen „New Musicology“ an (vgl. etwa S. 113–118) – ein wohlthuender Kontrast auch angesichts einer aktuellen Larmoyanz-Debatte zur Situation der deutschsprachigen Musikwissenschaft, die in einem oft überbetonten Vergleich zur Situation der amerikanischen Musikwissenschaft, so möchte man meinen, gegenwärtig nur noch Defizite zu kennen scheint. Dass dagegen auch hier ein mehr sachlicher Blick auf vergleichbare Stärken und Schwächen des Faches wünschenswert wäre – auch in Bezug auf die institutionell unterschiedliche Ausgangslage von deutscher und amerikanischer Musikwissenschaft –, macht das Beispiel von Brinkmann zur Genealogie der New Musicology deutlich: Denn ein wesentlicher Impuls für die Entwicklung der New Musicology bildete die Abkehr von solchen „Buchhalteranalysen“, die als Produkt des amerikanischen Faches „Music Theo-

ry“ im Rahmen der „Set Theory [...] gut vier Jahrzehnte lang die amerikanische Theorieszene beherrschte“ (Brinkmann, S. 115). Solches nun in Analogie als Problemlage einer deutschsprachigen Musikwissenschaft anzulasten, um dann von hier aus pauschal einen weiterführenden Kontextualismus einzufordern, greift sicherlich fehl: Wesentlichen Protagonisten des Faches wie Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Friedhelm Krummacher oder Peter Gülke ist nun wahrlich kein Vorwurf einer reinen Strukturanalyse (einer pragmatisch ausgerichteten „Set Theory“ vergleichbar) zu machen, haben diese doch stets mit Anspruch auf hermeneutische wie ästhetische Reflektion auch weiterführend kontextualistische Aspekte und Fragestellungen berücksichtigt. Das davon unbeschadet die berechtigte Forderung für die deutschsprachige Musikwissenschaft bestehen bleibt, wie in Amerika „den Kontext von Musik, ihre Eingebundenheit in kulturelle Zusammenhänge“ (Brinkmann, S. 115) stärker als bisher in bestimmten Themenfeldern aufzugreifen, steht auf einem ganz anderen Blatt – auch eingedenk der Pointe, dass die vielbeschworene Öffnung im Zuge einer verstärkt geforderten Kontextualisierung in der amerikanischen Musikwissenschaft, als dem hierbei immer wieder angeführten Vorbild, bisher wohl auch nicht zu einer wirklichen Repertoire-Erweiterung geführt hat, indem die „neue Musikwissenschaft genau den Werk-Kanon der alten perpetuiert“ (Brinkmann, S. 116).

Die Schwierigkeit einer stimmigen Adaption innovativer Methoden auf musikwissenschaftliche Themenfelder zeigen auch solche zugespitzten Entwicklungen innerhalb der (wiederum von Amerika ausgehenden) Gender Studies. Körperdiskurse als vernachlässigte Kategorie für die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung zur europäischen Kunstmusik zu reklamieren, ist die eine (berechtigte) Sache; diesen Ansatz aber in einer forcierten Interpretation zu verabsolutieren und den Werken gewaltsam überzustülpen, die andere (auch mit einer dabei nicht selten aufrechnenden Volte, den ästhetischen wie ideengeschichtlichen Gehalt der Werke als Produkt einer vermeintlich obsoleten Musikgeschichtsschreibung zu negieren). In diesem Sinne kann man Rihms exemplarischen Einwand auf Susan McClary nur unterstreichen, die den ersten Satz der 9. Sym-

phonie von Beethoven allen Ernstes als eine „Vergewaltigungsszene“ beschrieben hat. „Brinkmann: Und dann hat Susan McClary, eine prominente Vertreterin dieser New Musicology, eine Analyse des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven vorgelegt und die Interpretation als ‚rape‘ bis ins Detail durchgeführt. [...] und es bleibt ein Moment der Irritation, wenn man erkennt, welche physischen Gewalten dort am Werk sind und auch welche Körperlichkeit in der ästhetischen Erfahrung sublimiert werden soll. Diese Dinge muss man wieder neu bewusst machen. Rihm: Aber sie als Vergewaltigung zu interpretieren, das ist, finde ich, der falsche Schritt. Der erste Schritt wäre doch, es als auf den Autor selber bezogene autoaggressive Form des Umgangs mit musikalischem Material zu interpretieren“ (S. 117 f.). Den Blick auf solche fachimmanenten Probleme zu richten, ohne dabei in schulmeisterlicher Attitüde zu verweilen, und zugleich die Perspektive weiträumig auf vielfältige Rückkoppelungen von Kunst und Gesellschaft zu lenken, stellt eine ansprechende Leistung dieser insgesamt nur zu empfehlenden Gesprächsmitschrift dar.

(Dezember 2002)

Joachim Brügge

*L'Opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque Franco-Italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997). Sous la direction d'Hervé LACOMBE. Paris: Société Française de Musicologie 2000. 320 S. (Publications de la Société Française de Musicologie. Troisième série. Volume 8.)*

Die französische und italienische Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstalten im zweijährigen Zyklus eine gemeinsame Tagung. Im Jahre 1997 fand diese Veranstaltung in der Académie musicale de Villecroze statt und war den französisch-italienischen Beziehungen auf dem Gebiet der Oper gewidmet. Der vorliegende Kongressbericht enthält zwölf Referate und eine Einleitung des Herausgebers. In seiner Skizze der Entwicklung dieser Beziehungen betont Hervé Lacombe, gestützt auf Gille de Van, die Dichotomie zwischen italienischer Vokalität und der von der Pariser Presse geforderten Priorität des Literarischen. Die Macht des Affekts und die Logik der Bedingungen des

Affektiven, die suggestive und expressive Stärke der Singenden seien die Basis der italienischen Oper, für die französische dagegen die logische Entwicklung der Intrige und der Handlungsweise der Personen. Das Verhältnis zwischen beiden Opern bewege sich seit jeher zwischen den Polen der Annäherung bzw. Identifikation bis zur strikten Abgrenzung.

A. Fabiano behandelt wie schon vor ihm Marco Marica und Emilio Sala, die beide nicht zitiert werden, die Übertragung französischer Opéras comiques ins Italienische und ihre Neuvertonung im späten 18. Jahrhundert. In einem Brief Grétrys an Beaumarchais hatte dieser bereits die Frage des Autorenrechts für solche Übersetzungen gestellt, da er Libretto und Vertonung als Einheit sah, also auch die Rechte des Komponisten bei Libretto-Übersetzungen und Neuvertonungen berührt sind. Giuseppe Carpani setzte sich angesichts des Verfalls der Opera buffa für die neue Gattung der Opera semiseria ein, da er die Opéra comique für besser strukturiert hielt als die moderne „Farsa“. Während seiner Tätigkeit am Theater im Monza zwischen 1787 und 1795 übersetzte er eine Reihe von Opéras comiques ins Italienische, u. a. *Camille* von Marsollier und Dalayrac für Paër, die 1804 im Théâtre italien in Paris aufgeführt wurde und von Fabiano exemplarisch untersucht wird.

François Lévy geht es um den Paradigmenwechsel vom Melodram und der Opera semiseria zu Romanis und Bellinis *Il Pirata*. Am Beispiel der Umwandlung von Pixérécourts Melodram *La Citerne* zu Chiara e Serafina, ossia *Il Pirata* und des Melodrams *Bertram, ou Le Pirate* des Baron Taylor und Charles Nodiers zu *Il Pirata*, beide durch Romani, zeigt Lévy die völlige Neuorientierung im letztgenannten Werk auf. Er erläutert die Funktionsweise des Melodrams, für das der Verlauf der Intrige – der Triumph der unterdrückten Unschuld, die Bestrafung des Verbrechens und der Tyrannei – und ihre Inszenierung entscheidend ist, während die Personen darin zu Typen reduziert seien. Das Drame lyrique des 18. Jahrhunderts, die Comédie larmoyante und das Melodram stellen die Ausgangsgattungen für die Opera semiseria dar, wobei der sentimentale Typus à la *Nina* von Paisiello von der Semiseria zu unterscheiden ist. Für Lévy ist das Melodram die wichtigste Ausgangsgattung für die sich um