

nach 1945 aus dem gesamten Buch zusammen suchen und erhält dadurch kein geschlossenes Gesamtbild dieses eigenartigen Wanderers zwischen verschiedenen musikalischen und kulturellen Welten. Störender noch sind die zahlreichen inhaltlichen Redundanzen, die den (Lektüre-)Wert der insgesamt verdienstvollen und lebendig geschriebenen Studie unnötig schmälern.

(März 2003)

Wolfgang Rathert

ALBERT GIER: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2000. 503 S. (insel taschenbuch. Band 2666.)

Diese 1998 bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft veröffentlichte und im Jahre 2000 erneut im Insel-Verlag erschienene Monographie des Romanisten Albert Gier gilt als Initiation der deutschsprachigen Librettoforschung. Das Libretto steht als Textform, die zumeist im Hinblick auf ihre Ergänzung durch die Musik verfasst wird, zwischen den Disziplinen. In der Literaturwissenschaft hatte der Operntext lange den Ruf einer qualitativ minderwertigen Zweckgattung. Daher wurden die unzähligen durch das Massenmedium Oper transportierten Texte kaum untersucht; erst seit den siebziger Jahren erregten sie als Dokumente literarischer Produktion und Rezeption vermehrt das Interesse der Forschung. Eine grundlegende Würdigung des Librettos sowie eine Reflexion angemessener Analysemethoden für diese durch Musik zu ergänzende Textform war also ein Forschungsdesiderat. Wie bereits der Titel von Albert Giers Monographie verspricht, ist es sein Anliegen, sowohl einen Beitrag zur „Theorie“ als auch zur „Geschichte“ des Librettos zu leisten. Dementsprechend gliedert sich das Buch in zwei Teile, einen theoretisch-methodischen Definitionsteil („Grundfragen der Librettoforschung“) und einen historischen Abriss („Stationen der Geschichte des Librettos“), der einen exemplarischen Überblick über die 400-jährige Geschichte der Operntexte von der Entstehung der Oper bis zum experimentellen Musiktheater der Gegenwart zu geben versucht. Hier erweist sich Gier als Kenner der Operntexte aus den unterschiedlichsten Jahrhunderten, wobei Nacherzählungen des Inhalts im Gegensatz zur kulturhistorischen Dimensi-

on des Librettos als Dokument einer vielfältigen und transformierenden Rezeptionsgeschichte vergleichsweise viel Raum einnehmen.

Insbesondere im methodischen Teil hinterlässt aber die altbekannte Problematik der Beschäftigung mit Operntexten, die auf eine interdisziplinäre Ausrichtung nicht wird verzichten können, ihre Spuren. Giers Intention ist es, das Libretto von seinen „eigenen ästhetischen und dramaturgischen Prämissen her zu verstehen“ (S. 33), und so aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zu allgemeingültigen Aussagen über strukturelle Merkmale von Operntexten zu gelangen. Dabei betrachtet er ausschließlich den Text der Oper als „autonome Bedeutungsebene“, die der Vertonung in der Regel vorausgehe (S. 35). Dieser Ansatz muss für eine „Gattungspoetik des Librettos“ (S. 41) problematisch bleiben, da allgemein gültige Aussagen über die Struktur dieser Textsorte letztendlich nur unter Einbeziehung der Gesamtwirkung, die durch Libretto, Musik und Szene entsteht, getroffen werden können. Die (zumeist) später zu dem Text hinzutretende Musik beeinflusst die Konzeption eines Librettos von Beginn an wesentlich, wie zahlreiche Äußerungen von Librettisten belegen. Operntexte werden fast immer mit bewusst eingehaltenen Bedeutungsfreiräumen im Hinblick auf ihre Ergänzung durch Musik geschrieben; eines ihrer Merkmale ist ihre Musikalisierungsfähigkeit. So scheint es fraglich, ob Gier gattungspoetischen Intentionen für eine Textform, die auf eine Interrelation von Text und Musik hin angelegt ist, bei ausschließlicher Betrachtung des Textes gerecht werden kann. Das Postulat der ausschließlichen Textbetrachtung kann er denn auch nicht erfüllen: Schon bei seinen Erläuterungen zu der Zusammenarbeit von Librettist und Komponist bemerkt er, dass „eine klare Unterscheidung zwischen musikalischen und dramaturgischen Erwägungen [...] ohnehin kaum möglich“ scheint (S. 36). Auch im historischen Abriss werden von ihm vereinzelt Erläuterungen zur Musik der jeweiligen Oper in die Besprechungen integriert.

Wünschenswert wäre darüber hinaus bei der grundlegenden methodischen Reflexion zum Libretto begriffliche Klarheit gewesen. Die Ebenen „Oper“, also das Gesamtereignis aus Text, Musik und Szene, einerseits, und „Libretto“,

also die Textgrundlage einer Oper, andererseits, werden von Gier begrifflich nicht hinreichend voneinander abgegrenzt: Nach der Aufzählung von „Gattungen, in denen sich das Musikdramatische ausprägt“ – Gier nennt hier unter anderem „die frühe griechische Tragödie und Komödie, [...] das populäre Melodram des 19. Jahrhunderts und anderes mehr“ – kommt er zu dem Schluss, dass die „wohl wichtigste musikdramatische Gattung [...] das Libretto“ ist (S. 19). Mit „Tragödie“, „Komödie“ und „Melodram“ benennt er Gattungen, die zu meist eine szenische Realisierung implizieren und so begrifflich auf einer Ebene mit „Oper“ stehen. „Libretto“ bezeichnet hingegen eine Textvorlage, die einer Oper, etwa einer „tragédie en musique“, als Grundlage dienen kann.

Gier stützt seine Definition eines Librettos – für ihn ist ein Libretto „jeder vertonbare dramatische Text“ (S. 20) – zudem mit dem Argument, „daß hinsichtlich der Dramaturgie keine grundlegenden Unterschiede zwischen ‚Literaturopern‘ und älteren Libretti bestehen“ und es somit „belanglos“ scheine, „ob der Autor seine Dichtung für die Sprechbühne oder das Musiktheater konzipiert“ habe (S. 19). Bei dieser weit gefassten Definition stellt sich schließlich die Frage, wie eine Poetik des Librettos dessen spezifische Eigenschaften aufzeigen kann, wenn sich ein Operntext nicht mehr durch seine Bestimmung zur Komposition auszeichnet.

Zu Recht weist Gier auf zukünftige Anliegen der Librettoforschung hin, er nennt hier etwa Editionen oder auch rezeptionssoziologische Fragen zu Operntexten, denen auch er sich am Rande widmet. So kann dieses Buch als Initiati-on einer Librettoforschung in dem Sinne angesehen werden, dass es auch zeigt, wie viele Fragen für eine interdisziplinär angelegte Forschung unter Einbeziehung der Musikwissenschaft noch zu klären sind.

(April 2003)

Antje Tumat

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband I: Der Gottesdienst und seine Musik. Kassel: Merseburger 2001. 304 S., Notenbeisp.

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband II: Orgel und Orgelspiel. Kassel: Merseburger 2000. 160 S., Abb., Notenbeisp.

Handbuch Kirchenmusik. Hrsg. von Walter OPP. Teilband III: Chor und Ensembleleitung. Kassel: Merseburger 1999. 170 S., Abb., Notenbeisp.

„Der Opp“ war schon seit Jahren ein handlich-informatives Buch (Edition Merseburger 1133, Kassel ²1977), das den Studierenden der evangelischen Kirchenmusik zur Vorbereitung auf die nebenamtliche, die sog. C-Prüfung diente. Mittlerweile haben sich die Vorstellungen von dem, was evangelische Kirchenmusik sein könne/müsse/dürfe derart pluralistisch aufgefächert, dass Walter Opp von dem ursprünglich einen Band aus eigener Feder zur Dreibändigkeit mit mehr denn 20 Autoren überzugehen für angezeigt hielt. Das ist dem „Handbuch“ ausgezeichnet bekommen. Wie problematisch die derzeitige kirchenmusikalische Großwetterlage insgesamt ist, spricht das Vorwort des 1. Bandes (der bezeichnenderweise als letzter fertig wurde) unumwunden aus: „Gewohntes wird zum Ballast, Verlorengegangenes ist nicht mehr zurückzuholen. Auch das Berufsbild des Kirchenmusiklers ist im Umbruch begriffen. Die Erwartungen an die Kirchenmusik sind hoch, auch wenn sich nicht voraussagen lässt, wie die christliche Kirche und ihre Gottesdienste in 20 Jahren beschaffen sein werden.“ Wohl wahr! In dieser skeptisch-wachsamen Haltung unterscheidet sich das Handbuch grundsätzlich (und wohlthuend) von vielen älteren Publikationen, die – ihres liturgiegeschichtlichen und hymnologischen Wertes ungeachtet – allzu wohlgenut in eine kirchensteuerlich gut gepolsterte Zukunft blickten und vor allem in der vermeintlich reformationskonformen „verordneten Einheit“ (Agende I von 1951–1963) das Heil sahen. Diese Zeiten sind vorbei; was seit 20 Jahren konstant blieb, war eine klägliche 8%-Marke: So viele Evangelische nämlich besuchen im Durchschnitt den Gottesdienst, wobei das Pendel zwischen 1% in großstädtischen Kernbereichen und 20% in kleinen homogenen Orten schwankt. Rosige Zeiten für die Kirchenmusik? Wohl kaum. Dennoch versteht sich das Handbuch als positive Antwort auf die Frage, ob das Erlernen oder Studieren der Kirchenmusik heute noch Sinn mache. – Dies alles sind zunächst Spezialfragen für Kirchenmusiker und musikliebende Pfarrer (früher wäre Letzteres ein Pleonasmus gewesen ...). Doch auch aus distanzierterer, musikwissen-