

die eingangs angesprochenen Übergangsfelder legen und damit verknüpfte ästhetische Konsequenzen näher beleuchten. Besonders gut gelingt dies Arne Stollberg in seiner an Benjamin Brittens drei »Parables for Church Performance« (*Curlew River*, 1964; *The Burning Fiery Furnace*, 1966; *The Prodigal Son*, 1968) ansetzenden Studie zu den »durch konsequente Formalisierung und Stilisierung« (S. 116) entstehenden ritualhaften Zügen des Musiktheaters, die teils auf einer Rezeption von Theaterformen wie dem mittelalterlichen Mysterien- oder dem japanischen Nō-Theater gründen. Dabei kann Stollberg auch die historische Relevanz einer am Einzelfall gewonnenen Erkenntnis nachweisen, indem er nämlich deren Tragweite für eine bestimmte Art des britischen Musiktheaterschaffens nachspürt und sie bis in szenische und instrumentale Kompositionen Harrison Birtwistles hinein verfolgt. Als fruchtbar erweist sich auch der Blick der Literaturwissenschaftlerin Britta Herrmann auf Schriftkompositionen wie John Cages *45' for a Speaker*, deren Fixierung in Textgestalt einerseits wie eine Partitur »in ihrer Materialität zum Gegenstand einer Aufführung« werden kann, während sie sich zugleich aufgrund ihrer Erscheinungsweise dem graphischen wie literarischen Schaffen zuordnen lässt und beide Aspekte zudem von den »Mitteln einer inszenierenden Typographie« profitieren, mit deren Hilfe Sprache und Klang zur Anschauung gebracht werden (S. 95). Vor allem diesen performativen Aspekten spürt die Autorin im Anschluss anhand der von Heinz von Cramer und Ernst Jandl gefertigten, experimentellen Hörspielversion *45' für einen Sprecher*

nach, indem sie die Wahl spezifischer Möglichkeiten zur technischen Realisierung als Gestaltung eines imaginären theatralen Raums deutet.

Dass nicht alle Beiträge des Bandes diese Argumentationshöhe erreichten, zeigt der Aufsatz von Christina Richter-Ibáñez, der sich anhand ausgewählter Beispiele dem Aspekt des Melodramatischen in neueren Kompositionen als Möglichkeit einer musikalischen Inszenierung von Sprechstimmen widmet. Dass die Autorin dabei zu einigen nicht unbedingt nachvollziehbaren Schlussfolgerungen kommt, hängt mit ihrer Eigenart zusammen, die Exempel relativ isoliert zu betrachten, die ästhetischen Positionen der erwähnten Komponisten und damit auch die historischen Perspektiven der jeweiligen Arbeiten als wichtigen Hintergrund für kompositorische Detailentscheidungen also weitgehend unberücksichtigt zu lassen. Gerade dies verdeutlicht jedoch, dass man den diskutierten Phänomenen nicht wirklich gerecht werden kann, wenn man entsprechende Gesichtspunkte ausklammert, sondern dass vielmehr ein genaueres Mitbedenken der jeweiligen Kontexte gefordert ist, um zu schlüssigen Ergebnissen zu gelangen. Trotz solcher Kritikpunkte – und ungeachtet des manchmal aufkeimenden Eindrucks, dass die Autoren in einzelnen Fällen ihre Argumentationen lediglich auf Beiträge aus der Sekundärliteratur stützen, ohne die besprochenen Werke wirklich genauer rezipiert zu haben – kann man den Sammelband mit einigem Gewinn lesen, lassen sich ihm doch eine ganze Reihe wichtiger Anregungen entnehmen und produktiv weiterdenken. ◀◀

Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld (Hgg.)

**»In Search of the »Great American Opera«.
Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters**

Münster: Waxmann 2016; 236 S.; ISBN 9783830931249

Hartmut Möller

Die Suche nach dem »Amerikanischen« auch in der Musik, in Anknüpfung an die noch ältere Suche nach dem »großen amerikanischen

Roman«, begann spätestens mit Horatio C. Kings 1876 veröffentlichtem Diktum »The Great American Opera [nachfolgend abgekürzt als GAO]



is still unwritten« (S. 45). Die deutschsprachigen Beiträge dieses Bandes gehen auf Vorträge am Berliner Sonderforschungsbereich »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« am 6. Dezember 2013 zurück, die englischsprachigen kamen nach einem Call for Articles im englischsprachigen Bereich hinzu. Entsprechend grobmaschig ist die Auswahl der Themenschwerpunkte.

Wie Gregor Herzfeld in seinem einführenden Beitrag deutlich macht, geht der exemplarische Romanbeitrag zum amerikanischen Erhabenheitsdiskurs auf Herman Melvilles *Moby Dick* (1854) zurück. Von Bernard Herrmanns gleichnamiger symphonischer Kantate (1938) schlägt Herzfeld überzeugend die Brücke zu Hermanns Oper *Wuthering Heights* (1951), die in nicht zu überhörender Ähnlichkeit zur Musiksprache Puccinis große Emotionen und Leidenschaften eines erhabenen Stoffes auf die Bühne bringt. Der Vorgeschichte widmet sich Aaron Ziegel, der anschaulich an vier exemplarischen Opern von Arthur Nevin, Victor Herbert, Frederick Converse und Mary Carr Moore aus den Jahren 1910–1912 verdeutlicht, dass schon früh die Grundlagen für eine spezifisch Amerikanische Oper gelegt wurden, wenn auch zunächst mit geringem Erfolg, da die Werke aus Sicht zeitgenössischer Kritiker noch nicht amerikanisch genug waren. Anschließend arbeitet Marcus Gräser aspektreich heraus, dass in den 1930er Jahren die Suche nach dem genuin ›Amerikanischen‹ in der Musik einerseits eine Frage der künstlerischen Produktion, andererseits aber auch der (ersehten) öffentlichen Wirkung war. Aaron Coplands wenig beachtete Schulooper *The Second Hurrican* (1936/37) könnte als Parabel sowohl auf die Große Depression als auf den New Deal gelesen werden. Insofern ist Coplands Werk auch in seiner Theatralisierung des Politischen »recognizably American« (S. 60).

Mit dem populärsten Theaterwerk der 1930er Jahre, dessen Text und Musik von Afroamerikanern geschaffen wurde, befasst sich Micah Wittmer: Hall Johnsons *Run, Little Child!* (1933). George Gershwin besuchte mehrere Vorstellungen und nahm daraus Inspirationen für seine *Porgy and Bess* mit, die er deshalb auch

mit dem Untertitel »an American Folk Opera« versah. Als Reaktion auf eine zunehmend negative Sicht auf die Grand Opera der New Yorker Metropolitan Opera wurde, wie Christopher Lynch ausführt, der Broadway zum Experimentierfeld mit den Konventionen der Oper, von Gershwins *Porgy and Bess* (1935) bis zu Bernsteins *West Side Story* (1957). Lynch zeigt exemplarisch, wie unübliche Songformen und Ensembleszenen Musik und Drama verbinden können, weist aber auch auf eine generelle Tendenz im untersuchten Zeitraum hin: »It seems that the more operatic procedures a show employed, the shorter was its run on Broadway« (S. 77) – was mit dazu beitrug, dass ab den 1960er Jahren Broadway-Autoren auf die Verwendung opernhafter Konventionen verzichteten.

Anschließend geht Nils Grosch eloquent der Frage nach, warum Werke wie Kurt Weills *Streetscene* (1946) und Leonard Bernsteins *West Side Story* (1957) dem Operngenie zugeschrieben wurden. Angelehnt an Nelson Goodman spricht er von einer »symbolischen Zuordnung« in diskursiven Zuschreibungen. Im Fall der *West Side Story* wurde mit der repräsentativen Aufnahme bei der Deutschen Grammophon das Stück wirkungsmächtig geradezu als US-amerikanische Nationaloper neu erfunden. Marie Louise Herzfeld-Schild untersucht aufschlussreiche Ersetzungen von Nummern des Erfolgsmusicals *The sound of Music* (1959) in der spektakulären Verfilmung durch Robert Wise 1965 und begründet dies schlüssig einmal mit dem Wandels des Frauenbildes in dieser Zeit und zum anderen mit den dramatischen politischen Ereignissen Anfang der 1960er Jahre. Überzeugend ist ihre an Nils Grosch anknüpfende Deutung des Musical-Orts Österreich als »idealisiertes, abstraktes Amerika« (S. 125), eher beliebig allerdings ihre abschließende Argumentation, bei Musical und Film einen Fahndungserfolg bei der Suche nach der GAO zusammenzubringend erreicht zu haben.

Die restlichen Beiträge bringen für das Nachdenken über die Suche nach der GAO unterschiedliche Werke seit den 1990er Jahren ins Gespräch: Mauro Fosco Bertola widmet sich Philip Glass' *The Voyage* (1992) und deutet das

Motorisch-Hypnotische seiner Musik als musikalische Chiffre eines unersättlichen wissenvermehrenden Kreisens. Frédéric Döhl präsentiert anhand André Previn's *A Streetcar named Desire* (1998) und *Brief Encounter* (2009) eine dreistufige Adaption-Formel: ein erfolgreiches Schauspiel wird zu einem populären Film und anschließend zu einer Oper adaptiert. Wie eine eindrucksvolle Liste (S. 149–51) belegt, bewährt sich diese Formel seit Ende der 1980er Jahren bis zu jüngsten Werken 2015/16. Sie wirft zusammen mit der Information, dass seit 1990 in den USA etwa 700 neue Opern geschrieben und aufgeführt worden sind, allerdings die Frage auf, welche Kriterien über die Vorliebe der beschreibenden Autoren hinaus die Auswahl der besprochenen Stücke regelten. Am Beispiel der beiden Previn-Opern jedenfalls kann Döhl diagnostizieren, dass der Komponist weitgehend nicht auf die konkrete Filmmusik der Adaptionvorlage Bezug nimmt, so sehr seine Opernpartitur im Fall von *A Street Car named Desire* auch Nähe zur Filmmusik aufweist. John Link hat sich *What Next?*, einen komischen Einakter von Elliott Carter ausgesucht, der 1999 in Berlin Premiere hatte. Im Libretto von Paul Griffith ist jede dramatische Handlung bewusst unterbunden – wie Carter pointierte: »the only real event happens as the curtain rises« (S. 181).

Anschließend richtet Sharon Mirchandani ihren Blick auf ein Werk der vielseitigen Komponistin Libby Larsen (*1950). Ihre Kammeroper *Barnum's Bird* (2002), in der es um die Amerikatournee von Jenny Lind im 19. Jahrhundert geht, sei ebenfalls ein starker Kandidat für eine Einordnung als GAO. Das jüngste der in diesem Band ausgewählten Werke bespricht abschließend Amy Bauer, formal originell auf ihr Sujet abgestimmt: David Langs *The Difficulty of Crossing a Field* (2011) beruht auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Ambrose Bierce und löst diesen knappen Text in sieben unabhängige komplementäre Narrative auf.

Was aber bleibt von all diesen, wie es Marie Louise Herzfeld-Schild formulierte, »unterschiedlichsten Fahndungserfolgen« (S. 128) auf der Suche nach der GAO? Auf jeden Fall sehr viel davon, was der Untertitel verspricht: vielseitige und detaillierte Einblick in Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters. In der Frage, wie eine GAO zu definieren sei, sind sich die Autoren erwartungsgemäß uneinig, und so steht der Ober- und Untertitel des Bandes völlig zu Recht in Anführungsstrichen. Am überzeugendsten erscheint die Anregung von Nils Grosch, den Ball bewusst flach zu halten: »American Opera ist keine strukturell in Werken der Broadwayliteratur festzumachende Kategorie. Es ist eine Zuschreibung [...]« (S. 110). ◀◀

Katrin Beck

Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre.

Clytus Gottwald und die Folgen

Neumünster: von Bockel 2016; 449 S.; ISBN 9783956750137

Andreas Münzmay

»Während sich die Mondrakete der Raumfahrtmission Apollo 11, die am 16. Juli gestartet war, noch in der Luft befand«, erlebte man am Abend des 18. Juli 1969 »auf der Erde eine ganz andere Art von Sternstunde«, einen »Gottesdienst, wie man ihn selten gesehen hatte« (S. 11). Mit solch schwungvoller Geste zieht Katrin Beck den Leser auf der ersten Seite ihrer Studie direkt in ihr Thema. Die Rede ist vom zweiten der

Informellen Gottesdienste, die Clytus Gottwald als Kantor der Pauluskirche im Stuttgarter Westen angezettelt hatte, um ein radikales Umdenken in Bezug auf protestantische Liturgie und Kirchenmusik einzufordern. Auf über 400 bestens recherchierten Seiten widmet sich Beck dem tatkräftigen Pioniergeist, der musikalischen Originalität und dem theologisch-philosophischen Nachdruck, mit denen Gottwald zwischen 1958

