

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung
Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kilian Sprau

»... an inborn architectural sense...«

Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas

ABSTRACT: Die Tradition, der zufolge sich Werkanalyse mit Notentexten befasst – ‚Werken‘ in ihrer Gestalt als Partituren – wird mittlerweile in zahlreichen musikologischen Zusammenhängen hinterfragt. So findet die Analyse von Musik als klingender Praxis (in Bereichen wie Populärmusikforschung und Ethnomusikologie seit langem etabliert) aktuell regen Zuspruch im Diskurs der sich disziplinär formierenden Interpretationsforschung/*Performance Studies*. Interessanter Weise lässt sich im Schrifttum zu bedeutenden Interpret*innen westlicher Kunstmusik eine quasi komplementäre Tendenz beobachten: Nicht selten verwenden Untersuchungen von Performances hochrangiger Künstlerpersönlichkeiten zur Beschreibung Begriffe, die zugleich Schlüsselkategorien der Analyse schriftlicher Notentexte darstellen (etwa solche aus dem Bereich der musikalischen Formenlehre). Diese Strategie unterstreicht indirekt die Einordnung des vermeintlich peripheren Klangereignisses als Analysegegenstand eigenen Rechts. Der Beitrag belegt diese Beobachtung an Beispielen aus der Literatur zum diskographischen Vermächtnis der Sängerin Maria Callas. Von dort ausgehend werden zunächst methodologische Grundsatzfragen thematisiert: Hat die Erschließung textanalytischer Kategorien für die Performance-Analyse lediglich metaphorische Qualität, oder birgt sie konkret-methodisches Potenzial zur Untersuchung musikalischer Aufführungen? Dass Letzteres zutrifft, wird anschließend am Beispiel einer Einspielung der *Scena* „O rendetemi la speme“ aus Vincenzo Bellinis Oper *I Puritani* durch Maria Callas (1953) gezeigt.

The traditional focus of musical analysis on scores – music in its written form as notated »text« – is by now questioned in several musicological contexts. For instance, the analysis of music as sounding practice (as it is well-established e.g. in popular music research and ethnomusicology) is highly acclaimed in the realms of *Interpretationsforschung*/performance studies, research fields currently undergoing organization as disciplinary integrated scientific discourse formations. Interestingly, in publications on major performers of Western art music, tendencies in a virtually opposite direction can be observed. It is not uncommon that analyses of high-quality performances make use of concepts known as central categories of »musical text analysis« (e.g. features of musical *Formenlehre*). This strategy can be understood as emphasizing the recognition of the performative event as an object worth of analysis by its own. This article gives evidence for this by quoting publications on the discographical legacy of Maria Callas. Following these observations, basal methodological questions are considered: can the valorisation of categories traditionally located in musico-textual analysis have anything more than purely metaphorical function in the context of performance research? That it indeed offers methodological potential of great value for performance analyses is shown by

investigating a recording of the *scena* »O rendetemi la speme« from Vincenzo Bellini's opera *I Puritani* by Maria Callas (1953).

Schlagworte/Keywords: Belcanto; Interpretationsforschung; Maria Callas; Methodik der Interpretationsanalyse; methodology of performance analysis; performance studies; performance style; Performancestil

[...] ich sprach – halb noch unbewußt – mein wissen davon aus, – daß nur der *darsteller* der eigentliche wahre künstler sei. Unser ganzes dichter- und componisten-schaffen ist nur *wollen*, nicht aber *können*: erst die darstellung ist das können, – die *kunst*.¹

Es mag überraschen, dass das Motto dieses Beitrags ausgerechnet von Richard Wagner stammt. Offenkundig räumte selbst derjenige Komponist, dessen Schaffen wie kaum ein anderes dazu beigetragen hat, der Orientierung am Willen des ›Werkschöpfers‹ – Werk- bzw. Texttreue – im Bereich des Musiktheaters Geltung zu verschaffen,² der eigenständigen künstlerischen Leistung der Werk-Performance einen hohen Stellenwert ein. Dabei formuliert seine oben zitierte Äußerung einen Anspruch, dem sich die Analyse von Musik stellen muss, wenn sie Musikanalyse in umfassendem Sinn sein will. Im Notat der kompositorischen Intention – der Partitur – liegt Musik, so Wagner, nur auf unvollkommene Weise vor; zur »Kunst« wird sie erst im Moment der konkreten Aufführung, ins Leben gerufen durch die *Performer* als die ›wahren Künstler‹. So scheint es geboten, Wege zu finden, auf denen das performative Verhalten ausübender Musiker in den Blick genommen und im Hinblick auf seinen Kunstcharakter erschlossen werden kann.

Der »performative turn«,³ der, von den Humanwissenschaften ausgehend, im Laufe der 1990er Jahre die Musikwissenschaft erfasst hat, scheint für entsprechende Vorhaben gute Voraussetzungen geschaffen zu haben. Im deutschsprachi-

1 Richard Wagner an Franz Liszt, Brief vom ca. 20. Juli 1850 (Strobel/Wolf 1983, 355; Hervorhebungen original). Im Original folgt noch der Satz: »Glaub' mir, ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich *dramatischer darsteller*, statt dramatischer dichter und componist wäre.« (ebd.)

2 Dies durchaus nicht ohne problematische Implikationen: vgl. Mösch 2012, bes. 470–472 und 476.

3 Vgl. Jost 2013; Cook 2013, 25. Einschränkend zum Begriff ›performative turn‹ mit Bezug auf die Musikwissenschaft: Hinrichsen 2011, 30.

gen Raum hatte besonders das 1992 von Hermann Danuser als Band 11 des *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* herausgegebene Kompendium *Musikalische Interpretation* substanziell dazu angeregt, die individuelle »Klangrealisation«⁴ eines musikalischen Kunstwerks als »Kunstwerk« sui generis⁵ zu untersuchen. Seither hat die deutschsprachige Interpretationsforschung, als Gegenstück und Ergänzung zu den englischsprachigen *Performance Studies*, in systematisch, methodologisch und/oder historiographisch ausgerichteten Diskursbeiträgen ein facettenreiches Profil entwickelt,⁶ das in aktuellen Forschungsvorhaben weiter ausgebaut und differenziert wird.⁷ Im englischsprachigen Raum haben nach wegweisenden Publikationen⁸ insbesondere zwei zwischen 2004 und 2014 an mehreren britischen Institutionen kooperativ stationierte Forschungsprojekte zur Formierung eines vielseitig informierten, methodisch fundierten Forschungsdiskurses beigetragen.⁹ Längst liegen umfängliche themenspezifische Handbücher und Nachschlagewerke vor.¹⁰ In beiden Sprachräumen hat sich parallel die Tonträgerforschung zu einem etablierten, ausbaufähigen Forschungsfeld entwickelt – eine für die Performance- bzw. Interpretationsforschung aus quellenkundlicher Sicht unverzichtbare Nachbardisziplin.¹¹

4 Danuser 1992, 301.

5 Ebd., 320.

6 Vgl. etwa Gottschewski 1996, Gellrich 1999, Hinrichsen 1999, Loesch/Weinzierl 2011, Stenzl 2012.

7 Vgl. etwa die im Rahmen des »Forschungsschwerpunkts Interpretation« an der Hochschule der Künste Bern durchgeführten Projekte (<https://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/projekte>), das 2016 in Kooperation zwischen Universität Paderborn und Hochschule für Musik Detmold gestartete Forschungsprojekt *Technologien des Singens* (<http://www.hfm-detmold.de/die-hochschule/forschung/aktuelle-projekte/technologien-des-singens-dfg>) sowie das an der Kunstuniversität Graz durchgeführte Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL: <http://petal.kug.ac.at>).

8 Vgl. etwa Rink 1995, Cook/Everist 1999, Rink 2002.

9 2004–2009: *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM; http://www.charm.kcl.ac.uk/about/about_structure); 2009–2014: *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP; <http://www.cmcp.ac.uk>).

10 Vgl. etwa Danuser 1992, Brown 1999, Elliott 2006, Lawson/Stowell 2012. Vgl. etwa auch die im Laaber-Verlag erscheinende Lexikon-Reihe *Lexikon des Klaviers* (Kammertöns/Mausser 2006), *Lexikon der Gesangsstimme* (Mecke/Pfleiderer/Richter/Seedorf 2016) usw., deren Schlagwortkataloge neben komponisten- und werkorientierten in hohem Maß auch interpreten- und performance-orientierte Aspekte berücksichtigen.

11 Vgl. etwa Brock-Nannestad 1981, Philip 1992, Day 2000, Cook/Clarke/Leech-Wilkinson/Rink 2009, Leech-Wilkinson 2009, Katz 2010.

Interessanterweise allerdings scheint diese vielversprechende Entwicklung bislang nur wenig dazu beigetragen zu haben, die Musikwissenschaft für ein Kräftemessen mit dem eingangs zitierten von Wagner erhobenen Anspruch auszurüsten. Der eigenständige Kunstcharakter der von Musikern und Musikerinnen während einer Aufführung erbrachten performativen Leistung ist bislang kaum je in den wissenschaftlichen Fokus gerückt – nicht jedenfalls in *Differenz* zum aufgeführten Werk. Zwar signalisiert der deutschsprachige Terminus ›Interpretationsforschung‹ den Anschluss an gewachsene Formen der Betrachtung von *Kunst* – in der hermeneutischen Tradition der Analyse von Kunstwerken hat der Interpretationsbegriff ja einen angestammten Platz.¹² Doch verortet die Logik dieser Tradition die Aktivität des Interpreten stets im Schatten des Musikwerks: ›Interpretation‹ benötigt als Objekt das interpretierte Werk, und was immer Interpret*innen tun, ist unter diesem Aspekt von vornherein auf die vom ›Werk‹ ausgeprägten Sinnzusammenhänge bezogen. In dem Maße, in welchem Musikanalyse in der Musikwissenschaft traditionell vor allem ›Werkanalyse‹ bedeutet,¹³ besteht also das Risiko, dass das performative Tun der Musikerpersönlichkeit gerade *nicht* in seiner Eigenständigkeit, seinem autonomen Kunstcharakter in den Blick gerät, sondern auf den Vollzug einer von fremder Schöpferhand gestifteten Kunsthaftigkeit eingeschränkt erscheint.

Im Diskurs der englischsprachigen *Performance Studies* wiederum fällt der Akzent eher auf die Absetzung von werkorientierten musikanalytischen Konzeptionen. So wandte sich José Bowen 1992 in einem Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Finding the Music in Musicology« gegen einen ausschließlich am schriftlichen ›Text‹ orientierten Zugang zum musikalischen Kunstwerk und plädierte für die Modellierung eines musikalischen Werkbegriffs, der die performative Dimension, die real erklingende Umsetzung des Notentexts und deren geschichtliche Dimension ebenso berücksichtigt.¹⁴ Dieser Ansatz wird von Nicholas Cook in seinem 2013 erschienenen Buch *Beyond the Score* aufgegriffen und eloquent radikalisiert: Den ›traditionellen‹ textorientierten Zugang zur Musikanalyse stigmatisiert Cook zur platonisch-idealistischen, von der konkreten musikalischen Erfahrung abgekoppelten Scheinauseinandersetzung mit dem Gegenstand

12 Vgl. Danuser 1996, 1053–1055.

13 Vgl. Gruber 1994. Zum Gebrauch des Traditionsbegriffs in diesem Zusammenhang vgl. Cook 2013, 262. Vgl. auch ebd., 8–24 (»Sounded Writing«).

14 Vgl. Bowen 1999.

Musik.¹⁵ Ähnlich Daniel Leech-Wilkinson,¹⁶ mit dem er in den Forschungsprojekten CHARM und CMPCP zusammenarbeitete, propagiert Cook eine Analyse des performativen Geschehens gerade in Unabhängigkeit von einer vermeintlich autonomen Sinnhaftigkeit der Partitur. Diese erregt sein Interesse vor allem als ›social script‹, sozusagen als Drehbuch für die in der Performance sich vollziehenden sozialen Interaktionen der Performer.¹⁷ Die vielfältigen Ansätze, die sich aus dieser Herangehensweise ergeben, von der rezeptionsorientierten Empirik bis hin zu tiefenpsychologisch informierter Spekulation, sind interessant, erkenntnistiftend und inspirierend – den Aspekt der Kunsthaftigkeit des Musizierens jedoch verlieren sie aus dem Blick. Denn eine dem Werkbegriff äquivalente Kategorie, die den autonomen Kunstcharakter der musikalisch-performativen Leistung erfasst (so wie die Vorstellung des schriftlich niedergelegten opus perfectum et absolutum die Kunsthaftigkeit des kompositorischen Schaffens verbürgt¹⁸), steht der Musikanalyse bislang nicht zur Verfügung.

Solche Überlegungen eröffnen die Sicht auf ein bislang noch verhältnismäßig wenig bestelltes Forschungsfeld. Es definiert sich durch die Fragestellung, mit welchen Mitteln das Verhalten von musikalischen *Performern* so beobachtet und beschrieben werden kann, dass es als autonomes Tun und nicht lediglich in seiner Bedingtheit durch den vom Komponisten fixierten Notentext sichtbar wird. Auf welchem Weg können diejenigen Elemente einer musikalischen Performance, die zur Umsetzung des in der Partitur schriftlich Fixierten hinzutreten, in ihrer Eigenart und ihrem wechselseitigen Zusammenhang deutlich gemacht werden?

Einen Beitrag zu dieser Diskussion leistet die folgende Untersuchung. Aus der Lektüre ausgewählter Literatur im Umfeld von Interpretationsforschung und *Performance Studies* entwickelt sie theoretisches Gerüst und methodische Strategie für die analytische Untersuchung eines Spezialfalls von Performance: der Darbietung einer Opernszene Vincenzo Bellinis durch Maria Callas (1923–1977), wie sie auf einer Aufnahme aus dem Jahr 1953 zu hören ist. Das Interesse der Analyse gilt dem performativen Verhalten der Sängerin in Differenz zur Partitur, also einem bestimmten Element einer Performance, zu der Komponist und Sängerin auf jeweils eigene Weise Substanzielles beitragen. Unter Performance sei dabei, in Orientierung an Cook, die soziale Aktivität der Musizierenden während

15 Vgl. Cook 2013, 8–32 (»Plato's Curse«).

16 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1 (»Introduction«).

17 Vgl. Cook 2013, 249–287 (»Social Scripts«).

18 Vgl. Eggebrecht 1977, 228.

des Musizierens verstanden, unter Performance-Analyse dementsprechend die analytische Beobachtung des Verhaltens von Musizierenden im Verlauf einer Performance.¹⁹

Nicht abschließend behandelt werden kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags die Frage, inwieweit dem performativen Verhalten der Sängerin aufgrund der angestellten Beobachtungen tatsächlich ein eigenständiger *Kunst*charakter im emphatischen Sinn zugesprochen werden kann oder sollte. Diese philosophisch-ästhetische Fragestellung erforderte eine Behandlung in weitläufigerem Zusammenhang. Wenn der vorliegende Text jedoch zur Entwicklung von Kriterien beiträgt, die den Diskurs in dieser Richtung beflügeln, so ist sein Zweck erfüllt.

Maria Callas: Performance als ›Architektur‹

Startpunkt der folgenden theoretischen und methodologischen Überlegungen ist die Darstellung, die dem Gesang von Maria Callas in den Schriften von Jürgen Kesting zuteilgeworden ist. Die Bezugnahme auf eine Textsorte, die den Kriterien wissenschaftlicher Kommunikation nicht entspricht, mag im Rahmen eines Beitrags zur Methodologie wissenschaftlicher Studien irritieren. Doch hat Kesting in langjähriger Tätigkeit als Rundfunkredakteur, Kulturjournalist und Musikschriftsteller den deutschsprachigen Diskurs über das Singen, über Sänger*innen und Gesangsästhetik erheblich bereichert, und mit Daniel Leech-Wilkinson ist nachdrücklich auf die überragende Bedeutung hinzuweisen, die ›vorwissenschaftlichen‹ Forschungsleistungen für Studien im Bereich *Performance Studies* zukommt. Auf dem Gebiet der Aufnahmeforschung etwa, so betont Leech-Wilkinson, hätten Material- und Datensammlung, aber auch der kritische Diskurs über performative Interpretationsleistungen nahezu das gesamte 20. Jahrhundert hindurch im nichtakademischen Bereich stattgefunden und so eine Akkumulation von Wissen befördert, die von der akademischen Forschung kaum mehr eingeholt werden könne, vielmehr mit größtem Respekt ausgewertet werden müsse.²⁰ Gerade etwa die von der Tonträgerkritik entwickelten Formen der sprachlichen Verständigung über performative Leistungen von Musizierenden dürften nicht grundsätzlich aufgrund ihrer ›Unwissenschaftlichkeit‹ abgetan werden, seien

19 Cook 2013, 250: »social activity«. Vgl. ebd., 256: »to study performance is to study people interacting through sound«.

20 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 1.2.

vielmehr in ihrer Leistungsfähigkeit wertzuschätzen und für den wissenschaftlichen Diskurs fruchtbar zu machen.²¹ Zu berücksichtigen ist dabei freilich Danusers Mahnung zu quellenkritischem Bewusstsein, etwa im Hinblick auf eingeschränkte Verlässlichkeit der Kriterienbildung in Textsorten wie Schallplattenkritik und Rundfunkfeature.²²

Ein repräsentatives Beispiel für aufgrund ihres Datenreichtums wertvolle, zugleich kritisch auszuwertende ›außerwissenschaftliche‹ Literatur stellt das publizistische Werk von Jürgen Kesting dar. Zu den besonderen Charakteristika der von Kesting verfassten Schriften gehört, dass sie nicht nur detailliert von der umfassenden Informiertheit und Hörkompetenz zeugen, die sich ihr Verfasser selbst im Laufe Jahrzehnte langer Beschäftigung mit den Leistungen ›großer‹ Sängerinnen und Sänger angeeignet hat. Vielmehr ist Kestings Schreiben geprägt durch die Lektüre einer Fülle von Texten anderer Autoren, die sich in Vergangenheit und Gegenwart mit Gesang und Sängerpersönlichkeiten auseinandergesetzt haben. So gleicht sein *Opus magnum*, die auf vier Bände angewachsene letzte Fassung der Monographie *Die großen Sänger* (2008), einem sprachlichen Brennglas, in dem der vielstimmige und epochenübergreifende Diskurs zur Kunst des Gesangs gebündelt erscheint. Zu den Usancen außerwissenschaftlicher Kommunikation gehört freilich, dass Kesting Zitate in der Regel nicht mit detaillierten Quellenverweisen versieht, wie sie etwa im Rahmen eines wissenschaftlichen Apparats üblich wären. Immerhin aber – und dies ist für ein unter anderem an der journalistischen Berufspraxis geschultes Schreiben nicht selbstverständlich – zeigt Kesting deutlich das Bestreben, zumindest die Urheber, in vielen Fällen auch die Titel der Publikationen offenzulegen, denen er von fremder Hand geprägte Formulierungen und Konzepte entnimmt.²³

Gleiches gilt prinzipiell für seine Monographie über das Singen von Maria Callas (erstmalig erschienen 1990). Zu einem detaillierten Porträt verbinden sich darin Erkenntnisse, die der Autor selbst durch *Live*-Erfahrungen und die Beschäftigung mit dem diskographischen Vermächtnis der Sängerin gewonnen hat, mit Beobachtungen aus dem – kritisch ausgewerteten – Callas-Schrifttum. Deutlich wird die epochale Leistung der griechischen Primadonna, ohne deren Lebenswerk die Wiederbelebung des Belcanto-Stils, wie sie sich im Laufe des 20. Jahrhunderts

²¹ Ebd., Kap. 1.2.3 (*Metaphor*).

²² Vgl. Danuser 1992, 310–316.

²³ Vgl. Kesting 2008, S. XXX.

vollzogen hat, so nicht stattgefunden hätte.²⁴ Ähnlich wie in der Monumentalpublikation *Die großen Sänger* findet sich auch in Kestings Callas-Buch wiederholt der Begriff der ›Architektur‹, eingesetzt zur metaphorischen Beschreibung spezifischer performativer Verhaltensweisen²⁵ der Sängerin.

Sie konnte die Zeit anhalten nur dank ihrer fast rätselhaften Fähigkeit, selbst die beiläufigste Formel oder Floskel in musikalische Architektur zu verwandeln: Durch ein ganz spezifisches Gespür für Maß und Proportion der Zeit.²⁶

[Als Zitat des Dirigenten Nicola Rescigno ausgewiesen:] Sie besaß einen architektonischen Sinn, der ihr genau sagte, welches Wort sie in einem musikalischen Satz hervorzuheben hatte und welche Silbe sie in diesem Wort betonen mußte.²⁷

Ihr [Callas'] Singen hat [...] eine gespannte Mobilität, wie man sie nur bei den besten Tänzern erleben kann. Sie liegt in der Möglichkeit, ein Wechselspiel von Bewegung und Entspannung herzustellen oder auch: eine Architektur der Zeit. Vor allem die Rezitative der Callas sind architektonische Gebilde, und selbst bei der wiederholten Reproduktion, durch die viele *rubato*-Effekte sich verschließen [sic], bewahren sie ihre Spannung.²⁸

Zu den Charakteristika vorwissenschaftlichen Schreibens gehört es, dass Kesting die von ihm verwendeten Begriffe in der Regel nicht systematisch definiert, dass der/die Leser*in ihr Bedeutungsspektrum also aufgrund der Verwendungskontexte selbst erschließen muss. Dies gilt auch für Kestings Verwendung des Architekturbegriffs. Die zitierten Textausschnitte legen nahe, dass Kesting ihn auf die performative Zeitgestaltung der Sängerin anwendet. Diese Interpretation wird durch einen vergleichenden Blick in *Die großen Sänger* unterstützt: Dort spricht Kesting etwa von der »rhythmische[n] Architektur«,²⁹ die das Singen des Tenors Giovanni Martinelli ausgezeichnet habe. Gelungene »Phrasen-Architektur« wird als eine »Frage des *Timing*«³⁰ betrachtet. Durch übermäßigen Gebrauch gehaltener Hochtöne kann die »Architektur der Phrasen« »zerstört«³¹ werden; ein zu

24 Vgl. Blyth-Schofield 2000, 1693.

25 Als Kategorie menschlichen ›Verhaltens‹ («a category of human behavior») wird der persönliche Performance-»style« einer/s Musizierenden von Plack (2008, 154) konzeptualisiert. Zum Begriff »performance style« vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 8, Absatz 18.

26 Kesting 2000, 77.

27 Ebd., 101.

28 Ebd., 283 (Hervorhebung original).

29 Kesting 2008, 931.

30 Ebd., 1410.

31 Ebd., 523.

langsam gewähltes Zeitmaß kann ein Musikstück »in Teile zerfallen«³² lassen wie ein morsches Bauwerk. Dass der Zeitaspekt im Zentrum von Kestings Architekturbegriff steht, wird beglaubigt durch dessen gezielte Anwendung auf frei zu gestaltende rhythmische Abläufe, z. B. Kadenzten, die etwa Callas »mit Gespür für die musikalische Architektur«³³ bewältige, oder Rezitative, die in besonders exemplarischer Weise »architektonische Gebilde«³⁴ seien. In jedem Fall betrachtet Kesting die sängerische ›Architektur‹ ganz offenkundig als etwas von der schriftlich notierten Gestalt des Komponierten Verschiedenes: als eine Qualität, die der Musik erst die *performende* Sängerpersönlichkeit »geben«³⁵ kann.

Ableiche mit anderen Stellen der Publikation *Die großen Sänger* machen deutlich, dass Kesting den Architekturbegriff als Komplement zu einem spezifischen ›Form‹-Begriff verwendet, der einer eigenen Erörterung wert wäre. Zur sängerischen ›Formung‹ eines musikalischen Ablaufs zählt Kesting den performativen Einsatz dynamischer Gestaltungsmittel sowie von *Portamento*- und Verzierungstechniken.³⁶ ›Architektur‹ und ›Formung‹ werden also als prinzipiell differente Aspekte der musikalischen Gestaltung betrachtet, müssen allerdings aufeinander abgestimmt sein, damit eine Performance als gelungen betrachtet werden kann.³⁷ Bei mangelnder »Phrasen-Architektur« kann eine Performance »formlos«³⁸ wirken. Callas wird von Kesting als Sängerin beschrieben, die die Musik in spezifischer Weise »formt«.³⁹ Wenn allerdings von ihrem ›architektonischen Singen‹⁴⁰

32 Ebd., 1966.

33 Ebd., 1883.

34 Vgl. Anm. 28.

35 Kesting 2008, 710.

36 »Detaillierte dynamische Nuancen gaben der Phrase eine plastische Form (ließen sie dreidimensional werden, im Gegensatz zur flächigen Qualität einer nur durch Rhythmus und Tonhöhe definierten Phrase).« (ebd., 94.) »*Portamenti* in Verbindung mit dynamischen Abstufungen sichern jeder einzelnen Phrase Form oder, bildhaft gesprochen, das Relief einer Skulptur.« (ebd., 120; Hervorhebung original.) »Ezio Pinza etwa formt Arien [...] sowohl dynamisch als auch ornamental« (ebd., 418). »[...] es sind die *Portamenti*, die der Phrasierung Spannung und Form geben.« (ebd., 566)

37 So beschreibt Kesting (ebd., 1144) den Vortrag des Bassisten Ezio Pinza: »Die Akzentuierung innerhalb einer Phrase geht nie auf Kosten des *Legato*, das seine Spannung bekommt durch das nur von Meistersängern beherrschte Timing.« (Hervorhebung original)

38 Ebd., 1410.

39 Ebd., 142. Vgl. ebd., 297 (»gut geformten [...] Phrasen«), 303 (»Sie bequemt die Partie nicht der Stimme an, sondern führt jede vokale Formel aus und bindet sie ein in eine große Form.«) und 317 (»die genaue Ausformung von Linie und vokaler Formel«). Vgl. auch ebd., 119: »Wie ein Bildhauer den Marmor zur Skulptur formt, bildet der Sänger, vollendet phrasierend, eine Klanggestalt.«

die Rede ist, gerät – davon ist nach dem Gesagten auszugehen – speziell die Art und Weise in den Blick, in der sie musikalische Abläufe auf der Ebene der Zeitgestaltung strukturiert. Der Einsatz der Architekturmetapher zur Beschreibung sängerisch-performativen Verhaltens ist dabei keine Spezialität von Kesting. Wie sein (oben wiedergegebenes) Zitat einer Äußerung des Dirigenten Nicola Rescigno zeigt, wurde diese Metapher schon früher zur Beschreibung des Callas'schen Singens eingesetzt. Kestings Rescigno-Zitat gleicht dabei bemerkenswert genau einer Formulierung aus John Ardoins Buch *The Callas Legacy*, worin es heißt:

When it came to recitatives, Callas had an inborn architectural sense that told her just which word in a musical sentence to emphasize and even which syllable within that word to bring out.⁴¹

Auch anderswo im Callas-Schrifttum finden sich Formulierungen, die zwar nicht die Architekturmetapher selbst, aber immerhin räumliche Vorstellungen in metaphorischer Weise aktivieren, etwa in John Ardoins wichtiger Publikation zu Callas' diskographischem Vermächtnis, in der von »plasticity of phrase«⁴² die Rede ist. Im Horizont der Architekturmetapher liegt, wie weiter unten deutlich werden wird, auch Rodolfo Cellettis Wort von der »analytischen Phrasierung«,⁴³ die Callas' Singen auszeichne.

Die skizzierte Verwendung des Architekturbegriffs illustriert (ebenso wie Kestings Gebrauch des Terminus ›Form‹), dass in performance-bezogener Literatur zwar Abgrenzungsbewegungen zu ›traditionellen‹, notentextorientierten Analysekategorien zu beobachten sind, ebenso aber Formulierungen, Begriffsgebräuche und Beschreibungspraktiken, die sich offensichtlich an überkommene musikanalytische Strategien oder jedenfalls deren Terminologie anlehnen. Diese Beobachtung motiviert dazu, das Potenzial näher zu untersuchen, das der Architekturmetapher für die Beschreibung performativer sängerischer Verhaltensweisen inneohnt. Dies geschieht im Folgenden in vier Schritten: Erstens werden prominente Orte des musikologischen Diskurses überhaupt benannt, an denen der Architekturbegriff zum Einsatz kommt, und es wird der spezifischen Funktion nachgegangen, die er an diesen Stellen übernimmt. Hieraus werden zweitens Möglichkeiten abgeleitet, den Einsatz der Architekturmetapher durch Kesting näher aus-

40 Vgl. ebd., 1330, wo von der »architektonisch singenden Maria Callas« die Rede ist.

41 Ardoin 1995, 8 f.

42 Ebd., 129.

43 Celletti 2014, 210.

zudeuten. Diese Deutungsmöglichkeiten werden drittens auf ihr Potenzial zur Bereicherung performance-analytischer Methodik befragt, das viertens im Rahmen einer exemplarisch durchgeführten Performance-Analyse erprobt wird. Als Objekt der Analyse dient die Aufnahme eines Ausschnitts aus Vincenzo Bellinis Oper *I puritani* durch Maria Callas.

Zur Architekturmetapher im musikologischen Kontext

Die Verwendung der Architekturmetapher in musikkaffinen Kontexten hat eine bis in die Antike nachweisbare Tradition.⁴⁴ Ganz offensichtlich kommt sie einer ‚synästhetischen‘ Veranlagung der musikbezogenen Begriffsbildung entgegen: Demnach werden »musikalische Gegebenheiten« bevorzugt »in räumlicher Anschauung« zur Sprache gebracht; die »Zeitkunst«⁴⁵ Musik verwandelt sich in der diskursiven Darstellung gewissermaßen in eine »Raumkunst«. Insbesondere dort, wo Musik als ein auf Zahlenproportionen basierender Zusammenhang konstruiert wird, liegt offensichtlich die Bildung von Analogien zu architektonischen Prinzipien nahe.⁴⁶

Anders als Kesting, der die Architekturmetapher als *Gegenstück* zur Idee einer performativen »Formgestaltung« nutzt, setzt das musiktheoretische Schrifttum den Architekturbegriff eher zur *Differenzierung* des Begriffs musikalischer Form ein.⁴⁷ Auf Hans Mersmann lässt sich die Prägung des Gegensatzpaars »architektonische[r]« und »organisch[er]«⁴⁸ Form im musikalischen Kunstwerk zurückführen. Der Begriff der »organischen Form« aktiviert dabei mit der Organismusmetapher die Vorstellung eines »lebendige[n]«, »freie[n] Wachstum[s]«⁴⁹ der musikalischen Struktur, indem sie deren Entfaltung in der Zeit mit der Entwicklung eines Lebewesens vergleicht.⁵⁰ Demgegenüber wird in der »architektoni-

44 Vgl. Steinhäuser 1997, 729.

45 Kunze 1974, 1.

46 Prominent findet solche Analogiebildung in der Tradition der pythagoräischen Musikanschauung statt, die insbesondere im Renaissance-Schrifttum eine intensive Neubelebung erfuhr (vgl. Naredi-Rainer 1985).

47 Vgl. Kühn 1995, 613 f.

48 Mersmann 1952, 115.

49 Ebd.

50 »Organische Form« sieht Mersmann beispielhaft in der Polyphonie Orlando di Lassos realisiert, deren »unaufhörliche Verwandlung« gemäß dem Varietas-Prinzip keine wörtliche Wiederkehr des musikalischen »Augenblick[s]« gestatte (ebd.).

schen‹ Formgestaltung das Kunstwerk als von Menschenhand geschaffenes Produkt kenntlich: »Die architektonische Form [...] ist gebaut«, »geprägt«, »gestaltet«; sie ist bestimmt durch die ›Wiederkehr‹ fest gefügter Einheiten, ihr ästhetisches Prinzip ist die »Ausgewogenheit«⁵¹ zueinander ins Verhältnis gesetzter Elemente, nicht das ›freie Wachstum‹. Repräsentative Umsetzung des architektonischen Formprinzips ist für Mersmann die barocke Polyphonie, als deren ›Gipfelpunkt‹ die Fuge mit ihren (verhältnismäßig) fest umrissenen Themen, Kontrastsubjekten usw. firmiert.

In jüngster Zeit hat Christian Utz die Antinomie ›architektonische‹ versus ›organische‹ Form neu beleuchtet. Aus seinem Aufsatz »Räumliche Vorstellungen als ›Grundfunktionen des Hörens‹«⁵² geht hervor, dass die beiden Begriffe nicht zwangsläufig als Gegensatzpaare verstanden werden müssen, sondern auch als verwandte Konzepte gesehen werden können, als komplementäre Ausprägungen einer gemeinsamen Grundannahme: der Vorstellung, dass im musikalischen Zusammenhang nicht nur zeitlich unmittelbar benachbarte Ereignisse miteinander verknüpft werden, sondern auch weit voneinander entfernte Zeitpunkte eines musikalischen Ablaufs aufeinander bezogen erscheinen. Das semantische Potenzial der Architekturmetapher wird in diesem Zusammenhang besonders deutlich sichtbar: Ebenso wie der Formbegriff selbst übersetzt sie musikalische Sachverhalte in die »räumlich-anschauliche[.] Sphäre«⁵³ und suggeriert damit einen Zustand, der in der zeitlichen Realität des musikalischen Ablaufs unmöglich ist: die simultane und perpetuierte Präsenz sämtlicher ›Teile‹, die gemeinsam und in ihrer wechselseitigen Bezogenheit den Zusammenhang des Ganzen ausmachen.⁵⁴

Im Bereich der Interpretationsforschung wurde der Architekturbegriff prominent von Hermann Gottschewski eingesetzt. In einem Aufsatz über Mozarteinspielungen des Pianisten Carl Reinecke (Klavierrollen aus den Jahren 1905 und 1906) untersucht er deren »Tempoarchitektur« und befragt diese auf ihre Relevanz für das spezifisch »›Klassische‹ in Carl Reineckes Mozartspiel.«⁵⁵ Die Archi-

51 Ebd.

52 Utz 2016.

53 Kunze 1974, 1.

54 Vgl. auch Mersmanns plastische Metaphorik, wenn er von den Themeneinsätzen der Fuge als von »wiederkehrende[n] Pfeiler[n]« spricht, über denen sich »in klarer, statischer Ausgewogenheit die Bogen« des musikalischen Ablaufs »wölben« (1952, 115).

55 Gottschewski 1993 (Titel).

tekturmetapher spiegelt Gottschewskis Strategie, die performative »Zeitgestaltung auf mehreren Ebenen gleichzeitig in den Blick zu nehmen«:⁵⁶

Das Modell der Tempoarchitektur geht von der Annahme aus, daß die Tempogestalt sich aus agogischen Elementen zusammensetzt, die nach der Baustatik vergleichbaren Grundregeln aufeinander aufgebaut sind. Wie sehr die Tempogestalt eine Ganzheit bildet, hängt dabei davon ab, inwieweit die Elemente als tragende und getragene Elemente zueinander in Beziehung stehen.⁵⁷

Die ›architektonische‹ Konzeptualisierung des Gegenstands Musik ist kennzeichnend für die (sensu Cook) ›traditionelle‹ analytische Beschäftigung mit musikalischen Werken. In den Augen von Kritikern wie Cook droht sie das Bewusstsein für andere mögliche Perspektiven auf Musik zu verdrängen. In scharfem Gegensatz steht sie zu einem Konzept wie dem von dem Philosophen Jerrold Levinson verfochtenen ›concatenationism‹, also zur empirisch wie ästhetisch begründeten Überzeugung, dass »understanding music is centrally a matter of apprehending individual bits of music and immediate progressions from bit to bit«.⁵⁸ Nach ›concatenationistischer‹ Auffassung ist musikalische Form »centrally a matter of cogency of succession, moment to moment and part to part.«⁵⁹

Zum semantischen Potenzial der Architekturmetapher

Levinsons *concatenationism* ist auf Widerspruch,⁶⁰ durchaus aber auch auf offene Ohren gestoßen, Letzteres etwa im Umfeld der Performance-Forschung. So schreibt Daniel Leech-Wilkinson, mit Bezug u. a. auf Levinson:

the musical surface matters much more when one is listening to a piece than the musicological study of pieces leads us to believe. Most meaning is produced from moment to moment, by gestures in sound (whether composed or contributed by the performer) that take seconds, or less, rather than minutes. And there is therefore a case for an analytical view of music that pays far more attention to events at the surface than to longer-term patterning.⁶¹

56 Ebd., 102.

57 Ebd., 104 f.

58 Levinson 1997, 13.

59 Ebd., 14. Vgl. Utz 2016, 195.

60 Vgl. Utz 2016, 195.

61 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 29.

Die Relevanz solcher Überlegungen für die Analyse des performativen Verhaltens von Musizierenden liegt auf der Hand. Im Rahmen einer Performance befinden sich die Musizierenden hinsichtlich der Wahrnehmung musikalischen Zusammenhangs in derselben Situation wie die Rezipierenden: Der musikalische Augenblick ist flüchtig; Vergangenes kann mit Gegenwärtigem nur durch Gedächtnisleistung, mit Zukünftigem nur durch gedankliche Antizipation in Verbindung gebracht werden.⁶² Folgt man der Argumentation des *concatenationism*, erscheint somit fraglich, inwieweit die künstlerische Betätigung musizierender Personen Zusammenhänge ausprägt, die über das bloße Fortschreiten »von Moment zu Moment hinaus« wirksam sind. Wahrscheinlicher wirkt unter dieser Voraussetzung das Gegenteil: dass zumindest in der *Live*-Situation spontan getroffene interpretatorische Entscheidungen von Musizierenden sich eher auf unmittelbar vorangegangene oder bevorstehende Momente des musikalischen Ablaufs beziehen als auf weiter zurück oder in der fernerer Zukunft liegende.⁶³ In Frage steht mit anderen Worten, ob überhaupt musikalische Performances so analysiert werden sollten, wie die musiktheoretisch informierte Formanalyse traditionell im Notentext niedergelegte Kompositionen untersucht – nämlich im Hinblick auf »longer-term patterning«.⁶⁴

Vor diesem Hintergrund wird die spezifische Funktion der Architekturmetapher in der Beschreibung des Performance-Stils von Maria Callas greifbar. Nicht zufällig bezeichnet Kesting Callas' sängerische Rollenporträts einmal als »Artefakte«:⁶⁵ Wenn er und seine Gewährsleute dieser Sängerin einen »architektonischen Sinn«⁶⁶ attestieren, bringen sie damit zum Ausdruck, dass Callas' Phrasengestaltung eben mehr sei als bloß »Music in the Moment«:

Bei Maria Callas ist die Wiedergabe einer Arie mehr als die Aneinanderreihung von gut geformten [!], klangvollen Phrasen. Sie folgt – in jedem Rezitativ, jeder Arie, in der Anlage einer jeden Rolle – einem Plan. Einem Plan der dramatischen und musikalischen Progression.⁶⁷

62 Vgl. Levinson 1997, 2 und 14–21.

63 Mit der Überprüfung dieser Annahme ebenso wie mit gegensätzlich argumentierenden Hypothesen beschäftigt sich das methodenpluralistisch angelegte Forschungsprojekt PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*); vgl. Anm. 7.

64 Leech-Wilkinson 2009, Kap. 2, Abs. 29. Levinson (1997, ix) spricht von »large-scale structural relationships«.

65 Kesting 2000, 209.

66 Ebd., 101, Rescigno zitierend. Vgl. Anm. 27.

67 Kesting 2000, 297.

Kestings Ausführungen signalisieren, dass sich im Vortrag von Callas die »Fülle realisierter Details«⁶⁸ zu einem Ganzen zusammenschließt, das »mehr [ist] als die Summe von [aneinandergereihten] Details«. ⁶⁹ Callas konstituiert demnach singend Zusammenhänge, die über die bloße Relation eines Momentereignisses zum nachfolgenden hinausgehen und sich zu einem von internen Querbezügen stabilisierten, komplexen Sinnzusammenhang verbinden. Hervorgehoben wird der Beitrag, den hierzu die performative Zeitgestaltung leistet: (Phrasen-) »Architektur« sei die »Spannung«, die sich »aus einem *wohl aufeinander bezogenen* Auf und Ab«⁷⁰ ergebe. Rubati etwa (als Element der Zeitgestaltung eine Strategie performativer ›Architektur‹) seien genau »dann sinn- und wirkungsvoll, wenn sie einem rhythmischen Plan folgen«. ⁷¹ Insgesamt suggeriert die in der Architekturmetapher gezogene Parallele zwischen ›traditioneller‹ Formanalyse und Performance-Analyse, dass Callas' Gestaltung musikalischer Abläufe der Leistung vergleichbar sei, die ein Komponist bei der Gestaltung eines komplexen musikalischen ›Werks‹ vollbringe. Unterstrichen wird damit auch die Sinnhaftigkeit einer Analyse Callas'scher Performances, die nach wechselseitigen Bezügen zwischen zeitlich entlegenen Ereignissen fragt.

Der hiermit umrissenen Aufgabe stellt sich die nachfolgende Analyse. Dabei ersetzt sie den Kesting'schen Begriff der ›Architektur‹ durch den der ›Dauernordnung‹. Denn wenn performative Architektur eine »Architektur der Zeit« ist, dann liegt der Weg zu ihrer Erfassung in der Messung performativ gestalteter Zeitspannen (Dauern). Der Begriff der ›Dauernordnung‹ greift also wesentliche Aspekte dessen auf, was Kestings Architekturbegriff meint. Er impliziert aber, im Gegensatz zu diesem, gerade *nicht* von vornherein, dass eine performative Ordnung von Zeitdauern mehr sei als rein ›concatenationistisch‹, ja nicht einmal, dass sie etwas anderes als beliebig sei. Dies nämlich soll in der folgenden Analyse gerade nicht vorausgesetzt sein, sondern überprüft werden.

68 Ebd., 318.

69 Ebd., 327 (Einfügung des Verfassers).

70 Kesting 2008, 1892 (Hervorhebung des Verfassers). Aussagekräftig ist die hervorgehobene Wendung ›wohl aufeinander bezogen‹, nicht die die Diffusität der Formulierung »Auf und Ab«. Vgl. auch Kesting 2000, 150: performative »Zeiteinteilung« als »Gliederung der Zeit durch gespannte und sich entspannende Bewegung«.

71 Kesting 2008, 1165 (Hervorhebung original).

Analyse-Beispiel: Callas' Aufnahme der *scena*

»O rendetemi la speme« von 1953

Gegenstand der folgenden Analyse ist eine Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« aus dem zweiten Akt von Vincenzo Bellinis Oper *I puritani* (1835). Die Einspielung entstand 1953 für die Firma EMI; Solistin der Aufnahme ist Maria Callas, die vom Orchester der Mailänder Scala unter der Leitung von Tullio Serafin begleitet wird.⁷² Die von der weiblichen Hauptrolle (Elvira), mithin Maria Callas zu beistreitende *scena*⁷³ umfasst acht Takte; sie eröffnet eine Großform, die nach dem von Harold Powers explizierten Modell als Standardform einer musikalisch-dramatischen Einheit in der italienischen Oper des früheren 19. Jahrhunderts, als *solita forma*, beschrieben werden kann.⁷⁴ Funktion der *scena* ist die Etablierung einer dramatischen Situation, die geeignet ist, bei den beteiligten Figuren starke Emotionen hervorzurufen.⁷⁵ Sie mündet auf typische Weise in einen sanglichen Abschnitt (ab T. 9),⁷⁶ der den erreichten emotionalen Zustand als Affekt musikalisch entfaltet.⁷⁷ Besonderes Kennzeichen der *scena* »O rendetemi la speme« ist, dass sie sich zum nachfolgenden *Cantabile* nicht, wie in anderen Fällen üblich,⁷⁸ durch eine eher deklamatorische Führung der Singstimme in Kontrast setzt. Vielmehr weist der Gesang durch getragenen Gestus, weit geschwungene Melodiebögen und melismatische Textbehandlung bereits entschieden ariose Qualität auf, was durch einen regelmäßig-periodischen Phrasenbau (Vorder- und Nachsatz von jeweils vier Takten Länge) noch unterstützt wird. Die beiden Textzeilen »O rendetemi la speme / o lasciatemi morir« (»Oh gebt mir die Hoffnung wieder / oh lasst mich sterben«) machen die extreme Gefühlslage einer Figur in existenzieller Notsituation unmissverständlich deutlich. Die kompositorische Faktur der Passage legt daher eine Ausführung im expressiven *canto spianato* nahe, dem wichtigsten per-

72 Vgl. Ardoin 1995, 65 f.

73 Bellini 1944, 171.

74 Vgl. Powers 1987.

75 Vgl. ebd., 81.

76 Bellini 1944, 171, letztes System bis 180, erstes System. Powers verwendet den Begriff »Adagio« als Synekdoche für »langsamer Satz« (vgl. Powers 1987, 79 f.).

77 Als überleitendes *Tempo di mezzo* dient die Passage Bellini 1944, 180, zweites System – 182, drittes System; ihr folgt die virtuos abschließende *Cabaletta*, ebd., 180, letztes System bis 190, zweites System.

78 Vgl. Powers 1987, 81.

formativen Gesangsstil des Belcanto neben *canto fiorito* und *canto declamato*.⁷⁹ Diese vokalistische Kategorie ermöglicht bzw. verlangt die Anwendung eines großen Spektrums vokal-performativer Stilmittel; zugleich ermöglicht die betreffende Passage der Gesangssolistin große agogische Freiheit, da Bellini im Orchester anstelle einer rhythmisch autarken Begleitfiguration (etwa gebrochenen Akkorden in Achteln oder Achteltriolen) Akkordtremoli vorschreibt, die ohne Komplikation des Ensemblespiels gekürzt oder verlängert, mithin der agogischen Gestaltung der Sängerin angepasst werden können. Das Zusammentreffen dieser kompositorischen Gestaltungsmittel macht die betreffende Passage für eine Analyse unter dem Aspekt der ›performativen Dauernordnung‹ besonders ergiebig.

Performative Gestaltungsmittel des *canto spianato*

Die zentralen performativen Stilmittel des *canto spianato* sind nach Peter Berne dynamische Nuancierung (insbesondere durch das Ausdrucksmittel der *messa di voce*), der Gebrauch von *portamento* in verschiedenen Spielarten,⁸⁰ agogische Differenzierung sowie das Anbringen bestimmter Ornamente.⁸¹ Alle vier Gestaltungsmittel kommen in der hier zu besprechenden Aufnahme von Maria Callas zum Einsatz; da sich allerdings die Applikation einer Verzierung auf einen einzigen, zudem vom Komponisten vorgegebenen Fall beschränkt, liegt es nahe, mit der folgenden Untersuchung der Performance beim Gebrauch der Gestaltungsmittel Dynamik, gleitender Tonhöhenübergang (*portamento*) und Agogik anzusetzen.⁸² Sicherlich lässt sich deren Anwendung durch Callas nicht in völliger Unabhängigkeit von Bellinis Partitur beschreiben, durchaus jedoch in *Differenz* zu

79 Vgl. Berne 2008, 135–140.

80 Gemäß Harris 2001a bezeichnet der Begriff *portamento* im Bereich der Vokalmusik »the connection of two notes by passing audibly through the intervening pitches«, also die diastematisch gleitende Verknüpfung zweier Tonhöhen. In diesem allgemeineren Sinn verwendet (vgl. auch Brown 1999, 436), stellt der Terminus *portamento* einen Oberbegriff für verschiedene Spielarten solch gleitender Tonhöhengestaltung dar.

81 Vgl. Berne 2008, 137. Die agogische Gestaltung beschränkt Berne für den *canto spianato* auf das von ihm so genannte ›barocke Rubato‹, also rhythmisch-agogische Freiheiten der Solostimme bei gleichbleibendem Fluss der Begleitung (vgl. ebd., 118). Die Gestaltung der hier besprochenen Aufnahme schließt allerdings auch das vom begleitenden Orchester mitvollzogene Rubato ein.

82 In der Summe ergeben die Gestaltungsmittel dynamische Differenzierung, gleitender Tonhöhenübergang, Verzierungsgebrauch und agogische Nuancierung das Zusammenspiel von ›Form‹ und ›Architektur‹ im Begriffsverständnis Kestings (siehe oben, Abschnitt *Maria Callas: Performance als ›Architektur‹*).

dieser: Tatsache ist jedenfalls, dass das Notat (Bsp. 1) kaum explizite Anweisungen hinsichtlich dieser Gestaltungsmittel gibt, weshalb diese in hohem Maß als Resultate autonomer performativer Gestaltung gelten können. Ausnahmen stellen die beiden notierten Fermaten in Takt 7 und das durch die Bogensetzung in Takt 9 signalisierte *portamento*⁸³ dar; vorgegeben ist außerdem eine *acciaccatura* zum Auftakt des periodischen Nachsatzes (T. 5). (Der in Takt 5 vorgeschriebene dynamische Schwellvorgang hingegen bezieht sich offensichtlich lediglich auf das Orchester.) Grundlage dieser Beobachtungen am Notentext ist ein Klavierauszug der Oper, dessen Erscheinungsdatum (1944) fünf Jahre vor der ersten Einspielung des Werks durch Maria Callas und neun Jahre vor der Entstehung der hier untersuchten Aufnahme (Audiobsp. 1) liegt.

(di dentro)


O ren - de - te mi - la - spe - me o la -

scia - te, la - scia - te mi - mo - rir. O ren - de - te mi - la -

spe - me o la - scia - te, la - scia - te mi - mo - rir.

Beispiel 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9 (Klavierauszug)

83 Vgl. Brown 1999, 570.

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/54/attachments/p17-17_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9 (Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, *Bellini. I puritani*, EMI Classics 7243 5 85649 2 1, Track 5, 0:00–1:00 [Aufnahme 1953])

Systematische Annotation zum Verhältnis zwischen Performance und Aufnahme

Gegenstand der folgenden Analyse ist eine Aufnahme, nicht eine Performance, ist die Aufzeichnung *live* vollzogener sozialer Interaktionen,⁸⁴ die selbst nicht mehr greifbar sind.⁸⁵ Begreift man eine Aufnahme in Differenz zur aufgenommenen Performance, so erscheint es unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten sinnvoll, zwischen zwei Qualitäten einer Aufnahme zu unterscheiden: der ›Reproduktion‹⁸⁶ von Performance einerseits, der ›Fiktion‹⁸⁷ von Performance andererseits. Von der ›Reproduktion‹ einer Performance lässt sich dann sprechen, wenn eine mediale Aufzeichnung die sozialen Interaktionen eines performativen Ablaufs wiedergibt, ohne dass nachträglich bearbeitende Eingriffe in die Aufzeichnung stattgefunden haben; ein Beispiel wären unbearbeitete Mitschnitte von *Live*-Aufführungen. Von der ›Fiktion‹ einer Performance lässt sich dann sprechen, wenn eine Aufnahme die Reproduktion einer Performance suggeriert, die in der suggerierten Form nie stattgefunden hat. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn eine Aufnahme als Montage von Tonbandschnipseln zustandekommt, die verschiedenen Aufnahmetakes entstammen, oder bei nachträglicher Einflussnahme auf die Soundgestaltung im Zuge des Editing. Eine kompromisslose Differenzierung zwischen beiden Kategorien ist freilich unter anderem deshalb nicht zu erreichen, weil auch bei rein ›reproduzierendem‹ Verfahren ästhetische Vorentscheidungen, die nicht Teil der aufgezeichneten Performance sind, auf die Beschaffenheit des Aufnahmeergebnisses Einfluss nehmen, etwa wenn bei Ton-

84 Vgl. Cooks Definition von Performance als »social activity« (Anm. 19).

85 Natürlich ist es möglich, eine Aufnahme selbst als Performance zur untersuchen. Akteure dieser Performance sind allerdings dann nicht (nur) die Musizierenden im Studio, sondern vor allem auch die Akteure der Aufnahme- und Editingprozesse. Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 105 und Cook 2013, 358 sowie 374–379.

86 Vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 106.

87 Vgl. Cook 2013, 366. Vgl. auch Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 97, der allerdings nicht das Begriffsfeld *fiction* nutzt, sondern formuliert, Aufnahmen vermittelten die »illusion« von Performance.

aufnahmen die Mikrofonierung bestimmte Klangwirkungen ermöglicht, die für Zuhörende in der *Live*-Situation niemals zu erfahren wären.⁸⁸

Im Fall der hier besprochenen Callas-Aufnahme wäre es unangemessen, von einer im obigen Sinne ›reproduzierenden‹ Quelle auszugehen. Die Einführung des Tonbands war Anfang der 1950er Jahre längst flächendeckend vollzogen. Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich selbst bei einem Aufnahmeausschnitt von nur etwa einer Minute Dauer um einen ›montierten‹ Ablauf handelt, ist zu groß, als dass dieser Fall ausgeschlossen werden könnte. So ist also von einer im obigen Sinne ›fiktiven‹ Performance auszugehen. Nichts aber spricht dagegen, auch eine fingierte Performance als Performance zu untersuchen (wie man ja auch einen fiktionalen Ereignisablauf untersuchen kann, ohne dabei die Fiktivität der Ereignisse in Rechnung stellen zu müssen). Entscheidend ist die Tatsache der Fiktionalität allerdings im Hinblick auf die Frage der ›Autorschaft‹. Da die Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« mit Maria Callas von 1953 als fiktive Performance im oben beschriebenen Sinne zu behandeln ist, muss davon ausgegangen werden, dass an den im Laufe der Herstellung und Edition der Aufnahme getroffenen ›Entscheidungen‹ nicht nur die ausführenden Künstler*innen, sondern auch die »recordists«⁸⁹ beteiligt waren. Das hörbare performative Verhalten der Sängerin Maria Callas kann also nicht umstandslos auf die Person Maria Callas zurückgerechnet werden. Fragen der Autorschaft, insbesondere der Intentionalität, werden daher in der folgenden Untersuchung zur Gänze ausgeklammert. Beobachtet wird lediglich, was auf der Aufnahme ›geschieht‹ und welche Sinnbezüge ein Beobachter zwischen den Teilmomenten des Beobachteten herstellen kann. Nicht im Fokus steht hingegen die Fragestellung, welche Instanz für das beobachtbare Verhalten der Sängerin künstlerisch verantwortlich zeichnet bzw. welche Motivation seitens der Akteurin sich hinter ihrem Verhalten verbergen könnte.

Die folgende Untersuchung nimmt die Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« zunächst unter dem Aspekt der Zeitgestaltung, d. h. der ›Dauernordnung‹ in den Blick; anschließend werden die Aspekte Dynamik, *Portamento*-Techniken und (in geringerem Maße) Verzierungsgebrauch einbezogen.

88 Vgl. Heaton 2009, 218; Leech-Wilkinson 2009, Kap. 3, Abs. 85, 87 und 92–107. Es erscheint sinnvoll, die Kategorien ›Reproduktion‹ und ›Fiktion‹ als Idealtypen im Sinne Max Webers zu betrachten, die ihrer Funktion »gedankliche[r] Konstruktion« als »Hilfsmittel der Erkenntnis« (Wagner 1980, 499) auch dann gerecht werden, wenn ihnen ein realer Untersuchungsgegenstand nicht exakt entspricht.

89 Cook 2013, 376: »a term that encompasses both producers and sound engineers, and is useful because the dividing line between them is variable and often fuzzy« (ebd.).

Analyse 1: Agogik

Umfassenden Einfluss auf die agogische Gestaltung nimmt die Vokalsolistin in den Taktgruppen 2–4 und 6–8, die im Folgenden als ›Gesangstakte‹ bezeichnet werden. (Die Takte 1, 5 und 9 können demgegenüber als ›Orchestertakte‹ bezeichnet werden: In Takt 1 setzt die Sängerin erst auf der vierten Zählzeit ein; in Takt 5 schweigt sie auf den Zählzeiten 2 und 3; in Takt 9 wird nur die erste Zählzeit von der Solistin bestritten.) Abbildung 1 macht die Dauern der einzelnen Zählzeiten in den Takten 1–8 sowohl absolut als auch im wechselseitigen Verhältnis deutlich. Die x-Achse bildet die Zählzeiten in fortlaufender Folge ab; die y-Achse ordnet jeder Zählzeit einen Dauernwert in Form einer Sekundenzahl zu.⁹⁰ Grau unterlegt ist der Bereich der in allen Zählzeiten von der Vokalsolistin bestrittenen Takte.

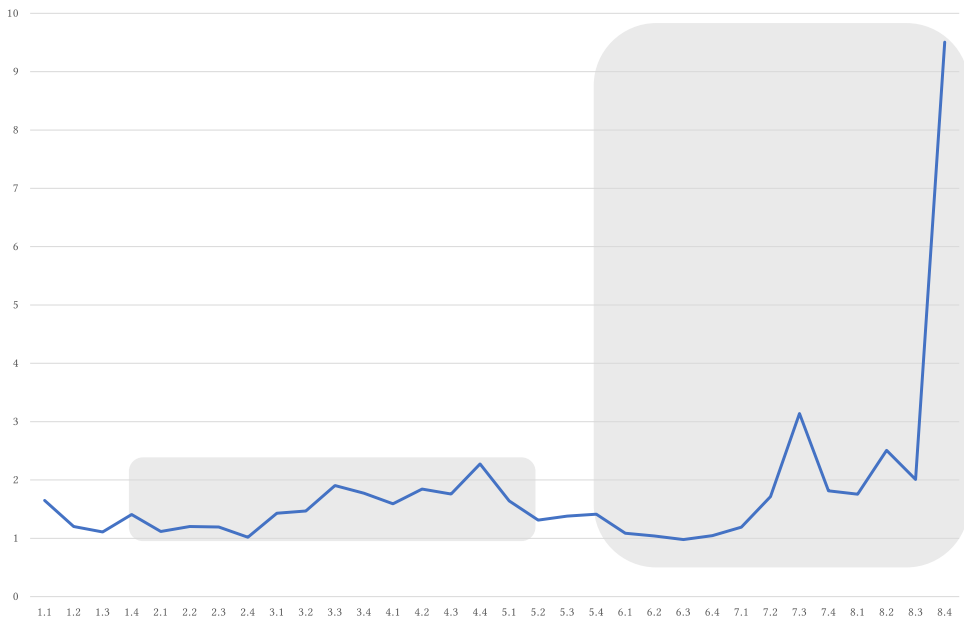


Abbildung 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Dauern der Zählzeiten

⁹⁰ Der Beginn jeder Zählzeit wird dort angenommen, wo der Vokal der ersten auf sie entfallenden Silbe beginnt. Dabei wird die überkommene, noch heute gültige Ausspracheregeln in Anschlag gebracht, wonach im Fall einer Silbe, die mit konsonantischen Lauten beginnt, diese vor der Zählzeit platziert werden müssen (vgl. Martienßen-Lohmann 1920, 86 f.; Heizmann 2001, 80 f.).

Wie Abbildung 1 zeigt, folgt die Ordnung der Zählzeitendauern in Vorder- und Nachsatz einer weitgehend analogen Konstruktion.

- Die beiden Gesangsaufakte (Zählzeiten 1.4 und 5.4) werden gegenüber der jeweils vorangegangenen, vom Orchester gestalteten Zählzeit verlangsamt.
- Die Taktpaare 3/7 und 4/8 zeigen ein analoges Verhalten der Dauernkurve – mit markanteren Steigungen in der zweiten Taktgruppe, besonders auffällig im Fall der relativ stark gedehnten Zählzeiten 7.3 und 8.4.⁹¹
- Die vorletzten Zählzeiten jeder Periodenhälfte (Zählzeiten 4.4 und 8.4) stellen den Höhepunkt der jeweiligen Dauernkurve dar.⁹²

Starke Abweichungen vom entsprechenden Takt des Vordersatzes weist lediglich die Kurvenführung in Takt 6 auf.⁹³ Auffällig erscheint außerdem die Zählzeit 8.4 durch ihre ›extraterritoriale‹ Länge: Mit 9,5 Sekunden nimmt sie über die Hälfte der gesamten Taktdauer ein. Es stellt sich die Frage, ob der damit bezeichnete Zeitraum überhaupt noch sinnvoll als Zählzeit behandelt werden kann: Immerhin hat die Sängerin hier die von Bellini notierte Kadenz unterzubringen, und es ließe sich mit gutem Grund argumentieren, das Kadenzgeschehen setze die Ordnung der Zählzeiten vorübergehend außer Kraft. In diesem Zusammenhang ist jedoch von Interesse, dass Callas' Zeitgestaltung die ›Exterritorialität‹ von Zählzeit 8.4 in mehrfacher Hinsicht relativiert.

91 Die exakte Position von Zählzeit 8.4 zu bestimmen ist insofern schwierig als kein Klangereignis vorliegt, das sie markieren würde; sie ›ereignet sich‹ während des von der Sängerin auf einer Fermate ausgehaltenen Tons *as*². Die vorliegende Analyse geht davon aus, dass die Fermate eine Verlängerung des notierten Notenwerts darstellt und somit erst *nach* Zählzeit 8.4 wirksam wird; diese lässt sich mithin im Anschluss an die Abfolge der vorangehenden Zählzeiten hypothetisch positionieren.

92 Die Dauer der Zählzeit 9.1 ist in Abbildung 1 nicht angegeben, da sie nicht eindeutig bestimmt werden kann: Das agogische Verhalten der Sängerin weicht dafür zu stark von dem des Orchesters ab. Callas nimmt sich für die Ereignisse der Zählzeit 9.1 ziemlich genau die Zeit, die das Orchester auf die gesamte erste Takthälfte verwendet (mit anderen Worten: Das Orchester spielt verglichen mit der Sängerin im doppelten Tempo). Die Zeit, die Callas zur Realisierung der Zählzeit 9.1 benötigt (2,5 s), ist freilich immer noch erheblich kürzer als die Dauer der vorangehenden Zählzeit 8.4.

93 Anders als in Takt 2 werden hier die Dauern der Zählzeiten kontinuierlich bis zur Zählzeit 6.3 verkürzt, das Tempo wird also in den ersten drei Vierteln des Taktes beschleunigt. In Takt 2 hingegen hatte die Zählzeitendauer zunächst zugenommen (2.1 → 2.2), um dann konstant zu bleiben (2.2 → 2.3) und sich erst gegen Ende des Taktes wieder zu verringern (2.3 → 2.4).

1. Der Zählzeit 8.4 steht in Zählzeit 4.4 eine analoge Erscheinung gegenüber, insofern diese ihrerseits einen Hochpunkt in der Zählzeitenkurve des Vordersatzes markiert: Als ›Parallelstelle‹ gestaltet, nimmt das Ende des Vordersatzes das Ende des Nachsatzes in kleinerem Maßstab vorweg.
2. Bereits die Zählzeit 7.3 erscheint durch ihre Dauer aus dem unmittelbaren Umfeld weit stärker hervorgehoben als jede andere Zählzeit vor ihr, kann also in ihrer relativ auffälligen Dehnung ebenfalls als eine Art Vorwegnahme von 8.4 innerhalb des Nachsatzes begriffen werden.
3. Vor allem aber erscheint, wie im Folgenden näher auszuführen sein wird, der innerhalb der Zählzeitendauern aus dem Rahmen fallende Spitzenwert 8.4 auf der hierarchisch übergeordneten Ebene der Taktdauern in eine Progression eingebunden, die durch besondere Gleichmäßigkeit auffällt: Die Progression der Taktdauern verläuft im Nachsatz, *obwohl* gegen Ende von Takt 8 eine Kadenz integriert werden muss, absolut konsequent. Abbildung 2 macht dies deutlich. Die x-Achse bildet die Takte in fortlaufender Folge ab; die y-Achse ordnet jedem Takt einen Dauernwert in Form einer Sekundenzahl zu. Abermals ist der Bereich der in allen Zählzeiten von der Vokalsolistin bestrittenen Takte grau unterlegt.

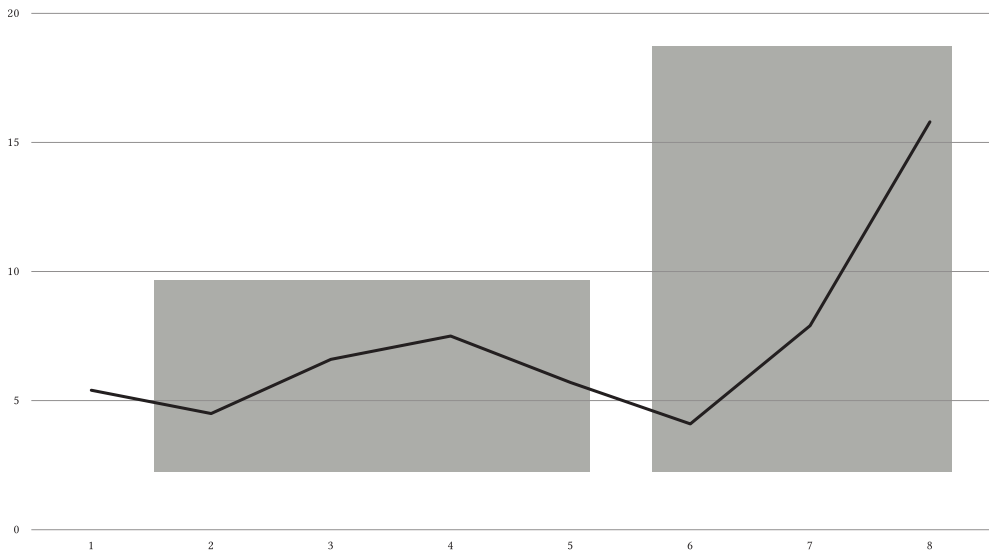


Abbildung 2: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Taktdauern

94 Die Grafik wurde mithilfe der Software *Sonic Visualiser* erstellt, die auch für die Höranalyse verwendet wurde. Vgl. Cannam/Landone/Sandler 2010.

Wie ersichtlich, folgt Callas' performative Ordnung der beiden Periodenhälften auch im Hinblick auf die Taktdauern einer analogen Konstruktion: Der jeweils erste Gesangstakt (T. 2 bzw. 6) ist kürzer als der jeweils vorangehende Orchesterstakt. Anschließend nehmen die Taktdauern in beiden Phrasen zu. Dabei verläuft die Dauernprogression des Nachsatzes schon zu Beginn deutlich steiler als die des Vordersatzes, und während die Steigung der Progression von Takt 3 zu Takt 4 nachlässt, nimmt sie von Takt 7 zu Takt 8 sogar noch zu. Tabelle 1 zeigt die absolute Dauer der Einzeltakte 1–8 (gerundet auf Zehntelsekunden) sowie den Dauernzuwachs im Verhältnis zum jeweils vorangehenden Takt in Prozentzahlen (gerundet auf ganze Zahlen) an.

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8
Dauer	5,4 s	4,5 s	6,6 s	7,5 s	5,7 s	4,1 s	7,9 s	15,8 s
Zuwachs		-17 %	+47 %	+14 %	-14 %	-28 %	+93 %	+100 %

Tabelle 1: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Dauernzuwachs pro Takt

Wie erkennbar, stehen die Periodenhälften im Hinblick auf die Disposition der Taktdauern zueinander in einem variativen Verhältnis: Die zweite Taktgruppe greift das bereits in der ersten befolgte Steigerungsprinzip auf und radikalisiert es nachdrücklich.

Wie erwähnt ist nun im Zusammenhang mit Zählzeit 8.4 auffällig, dass die Taktdauernprogression des Nachsatzes im Vergleich zu der des Vordersatzes besonders regelmäßig gebaut ist: Die Takte 7 und 8 haben jeweils die (annähernd) doppelte Länge des jeweils vorangehenden Takts (Steigerung um 93 % bzw. 100 %). Die vermeintlich exterritoriale Dehnung der Zählzeit 8.4 durch den Kadenzvorgang bildet sich also bereits auf der übergeordneten Ebene der Taktdauernsteigerung nicht mehr unmittelbar ab, wo sie stattdessen als letztes Glied einer logischen Folge von Dauernprogressionen erscheint. Dies kann als Argument gewertet werden, die Kadenz in ihrer Darbietung durch Maria Callas als gedehnte Zählzeit zu werten (und also nicht als Außerkräftsetzen der Zählzeitenordnung).

Insgesamt lässt sich die agogische Gestaltung der *scena* durch Maria Callas im Hinblick auf die Dauernordnung als zweigeteilter Aufbau beschreiben, wobei die zeitliche Gliederung der zweiten Taktgruppe eine steigernde Variante der ersten

darstellt.⁹⁵ Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Relation der Zählzeitendauern, die in beiden Phrasen einer weitgehend analogen Anordnung folgen, als auch auf die Verhältnisse der Taktdauern, die in beiden Abschnitten kontinuierlich zunehmen. Hinsichtlich der Relation einzelner Parallelstellen im Phrasenverlauf lassen sich prägnante Entsprechungen feststellen: mit Bezug auf die Zählzeitendauern etwa in der analogen Platzierung von Hochpunkten der Verlaufskurven, mit Bezug auf die Taktdauern in der Analogie der Taktdauernprogressionen. Die spezifische Progression der Taktdauern in der zweiten Phrase relativiert die ›extraterritoriale‹ Dauer der abschließenden Kadenz und bindet diese in eine regelmäßige Dauernordnung ein.

Systematische Annotation zum Verhältnis zwischen Performance und Partitur

Die beschriebene Dauernordnung nimmt Callas in *Differenz* zu Bellinis Partitur vor, insofern diese kaum Angaben zur agogischen Gestaltung macht. Damit soll allerdings nicht gesagt sein, Callas gestalte hier *unabhängig* von der in der Partitur niedergelegten kompositorischen Struktur. Das Gegenteil erscheint plausibel, denn wenn Callas die erste und zweite Taktgruppe zueinander ins Variationsverhältnis setzt, geschieht dies in Analogie zu dieser Struktur: Sie schafft ein Äquivalent zur von Bellini vorgegebenen Periodengestalt. So sind etwa Ähnlichkeiten im Verlauf der beiden Dauernprogressionen wohl kaum unabhängig von motivischen Korrespondenzen zwischen Vorder- und Nachsatz zu denken, und auch ein *Steigerungsverhältnis* ist bereits in der Bellini'schen Komposition angelegt: Global beschreiben Vorder- und Nachsatz jeweils einen erst nach oben ausgreifenden, dann wieder abwärts geführten melodischen Bogen; der Ambitus der ersten Tonhöhenkurve (g^1-g^2) wird dabei von der zweiten (es^1-as^2) überboten. Die Erweiterung des Ambitus nach oben findet in den beiden Takten des Nachsatzes statt, die Callas durch Dehnung der Zählzeiten besonders betont (T. 7, T. 8), wofür sie im zweiten Fall die von Bellini vorgeschriebene Kadenz nutzt. Vergleicht man also

95 Zur variativ steigernden Wirkung tragen neben den genannten noch weitere Gestaltungsdetails bei: 1. Die beiden einleitenden Orchesterakte (T. 1, T. 5) kommen einander an Dauer so nahe wie kein anderes Takt paar (Dauerndifferenz: 3 Sekunden). Die ›Ausgangsbedingungen‹ für die Dauernprogressionen der beiden Periodenhälften sind also in etwa gleich. 2. Der Dauernzuwachs vom ersten zum zweiten Gesangstakt ist in der zweiten Phrase (T. 6/7) ziemlich genau doppelt so groß wie in der ersten (T. 2/3): T. 3/T. 2 = 147 %. T. 7/T. 6 = 193 %.

Callas' performative Dauernordnung der *scena* mit der durch Bellini fixierten kompositorischen Struktur, so werden zwischen beiden Komponenten Zusammenhänge sichtbar. Das ändert allerdings nichts daran, dass die konkrete Ausgestaltung der performativen Dauernordnung, insbesondere die so regelmäßige Progression in der zweiten Taktgruppe, von der Partitur keineswegs vorgegeben wird. In jedem Fall also kann man hier von einer Eigenleistung der Performance sprechen, die als solche erst in Differenz zur Partitur sichtbar wird, wenn sie auch nicht unabhängig von dieser stattfindet.

Zur Frage der Singularität von Callas' Performance

Die bisher gemachten Beobachtungen gestatten, die von Callas in ihrer Darbietung der *scena* gestaltete Dauernordnung als ›Architektur‹ im Sinne Kestings zu bezeichnen, insofern diese Ordnung Zusammenhänge zwischen Gestaltungsdetails herstellt, die über eine bloß ›concatenationistische‹ Reihung hinausgeht und ein übergeordnetes Ordnungsprinzip (variative Steigerung) erkennen lässt. Nicht jedoch reichen die Ergebnisse der vorgenommenen Analyse aus, um den von Kesting und Gewährsleuten behaupteten Ausnahmestatus der Callas'schen Architektur zu bestätigen. Hierfür wäre eine umfassende Studie zum Gebrauch performativer Stilmittel im Belcanto nötig, die im vorliegenden Zusammenhang nicht annähernd geleistet werden kann. Ein überblicksartiger Vergleich mit einer Gruppe weiterer Einspielungen derselben *scena* macht jedenfalls schon auf den ersten Blick Übereinstimmungen deutlich. Abbildung 3 stellt die Taktdauerngraphen sechs verschiedener Aufnahmen dar, deren Entstehungszeitpunkte einen Zeitraum von rund sechs Jahrzehnten umfassen:

- 1952: Lina Pagliughi, Orchestra Sinfonica di Roma della RAI, Fernando Previtali
- 1953: Maria Callas, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, Tullio Serafin
- 1960: Joan Sutherland, Royal Philharmonic Orchestra, Vittorio Gui
- 1965: Mirella Freni, Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, Franco Ferraris
- 1993: Edita Gruberová, Münchner Rundfunkorchester, Fabio Luisi
- 2015: Sophia Brommer, Augsburger Philharmoniker, Dirk Kaftan.

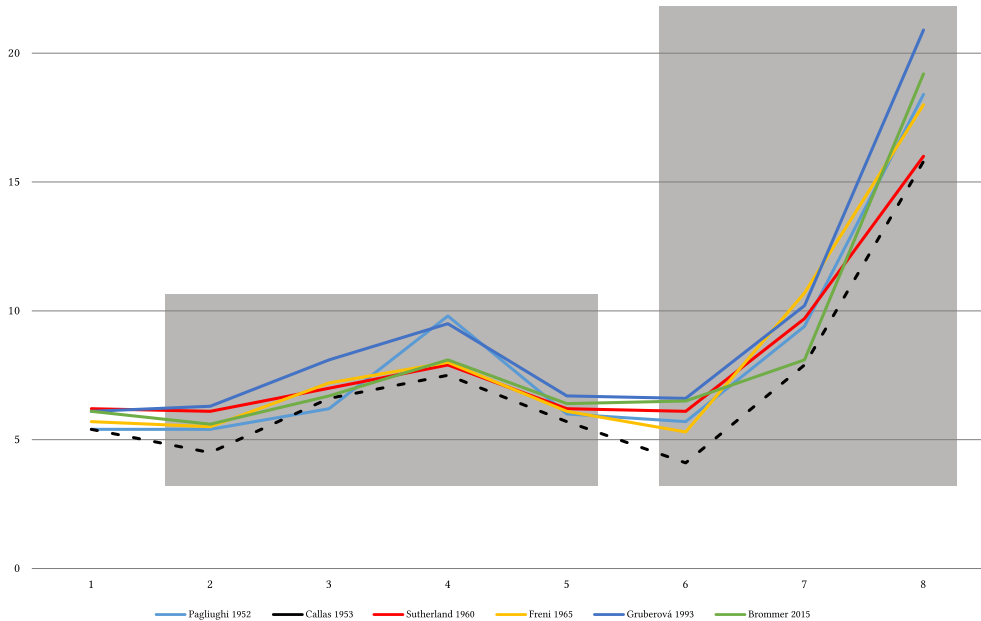


Abbildung 3: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Taktdauerngraphen verschiedener Aufnahmen zwischen 1949 und 2015

Auffällig ist zunächst, dass alle Einspielungen im Hinblick auf den zweiteilig-variativen Aufbau mit der besprochenen Callas-Aufnahme von 1953 übereinstimmen: In allen Fällen findet in beiden Taktgruppen eine sukzessive Verlängerung der Taktdauern statt, in allen Fällen ist die Dauernprogression in der zweiten Periodenhälfte steiler als in der ersten. Die große Übereinstimmung der Taktdauernordnung könnte in den strukturellen Merkmalen der Komposition Bellinis begründet sein oder in der gemeinsamen Orientierung an einer Performance-Tradition, oder aber (was wahrscheinlich wirkt), in beidem zugleich. Nicht auszuschließen (eher: anzunehmen) ist allerdings, dass Callas selbst diese Aufführungstradition maßgeblich mitgeprägt hat – von daher sprechen die Ähnlichkeiten zumindest in Aufnahmen aus späterer Zeit nicht per se gegen eine Singularität der Callas'schen Performance zum Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung.

Unterschiede zwischen den Aufnahmen bestehen in den Details des jeweiligen Taktdauernzuwachses. Auf den ersten Blick zutage tritt, dass nicht in allen Fällen eine so regelmäßige Taktdauernprogression der zweiten Periodenhälfte realisiert wird wie in der Callas-Aufnahme von 1953. Tabelle 2 zeigt für alle sechs Aufnahmen die absoluten Dauern der Takte 6, 7 und 8 sowie die jeweilige Dauernprogression.

Aufnahme		Takt 6	Takt 7	Takt 8
Pagliughi 1952	D	5,7 s	9,4 s	18,4 s
	P		65 %	96 %
Callas 1953	D	4,1 s	7,9 s	15,8 s
	P		93 %	100 %
Sutherland 1960	D	6,1 s	9,7 s	16,0
	P		59 %	65 %
Freni 1965	D	5,3 s	10,7 s	18,0 s
	P		102 %	68 %
Gruberová 1993	D	6,6 s	10,2 s	20,9 s
	P		55 %	105 %
Brommer 2015	D	6,5 s	8,1 s	19,2 s
	P		25 %	137 %

Tabelle 2: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 6, 7 und 8, Dauernprogression in sechs verschiedenen Aufnahmen (Abkürzungen: D = Dauer; P = Progression)

Zwei Beobachtungen lassen sich Tabelle 2 deutlich entnehmen:

1. Der zweimalige Dauernzuwachs unterscheidet sich in nahezu keiner Aufnahme um so wenige Prozentpunkte wie in der Callas-Einspielung von 1953. Eine Ausnahme stellt lediglich Sutherlands Performance von 1960 dar, in der der Dauernzuwachs sich noch etwas stetiger vollzieht. (Sutherlands Aufnahme ist auch insofern eine Ausnahmeerscheinung, als sie nicht nur im Nach-, sondern auch im Vordersatz, wie dort auch Brommer, die Taktdauern ganz regelmäßig steigert, womit sich zwischen ihren beiden Phrasen ein so analoges Bild ergibt wie in sonst keiner Aufnahme.)
2. Nicht eine einzige Aufnahme realisiert eine Progression, bei der die Dauern der Takte 7 und 8 jeweils (nahezu) ganzzahlige Vielfache der Dauer von Takt 6 darstellen. Die Realisierung dieser spezifischen Regelmäßigkeit ist tatsächlich ein Alleinstellungsmerkmal der Callas'schen Einspielung. Mit anderen Worten: Keine einzige der hier verglichenen Aufnahmen bindet die abschließende Kadenz in eine so regelmäßige Taktdauernordnung ein wie Callas' Einspielung von 1953. Die dort in der zweiten Periodenhälfte realisierte Taktdauernprogression um zweimal (nahezu) 100 % erscheint im hier vorgenommenen Vergleich singular.⁹⁶

⁹⁶ Callas' eigene Aufnahmen aus den Jahren 1949 (für die Firma Cetra mit dem Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, Arturo Basile) und 1957 (ungeschnittene *Live*-Aufnahme einer Probe mit dem Dallas Symphony Orchestra unter Nicola Rescigno) ähneln in den globalen Verlaufskurven der Dauernprogression der Aufnahme von 1953. Allerdings verlaufen die Kurven im Detail durchaus verschieden; in keinem Fall realisiert die Folge der Takte 6–8 die 1953 verwirklichte zweimalige Progression um ca. 100 %.

Wenngleich also, um die von Kesting und seinen Quellen behauptete Singularität der Callas'schen ›Architektur‹ zu überprüfen, weitere Untersuchungen zum individuellen Performance-Stil dieser Sängerin nötig wären, macht die vorliegende Analyse doch besondere Merkmale der Callas'schen Darbietung im Vergleich mit Performances anderer Sänger*innen deutlich. In jedem Fall stellt sie unter Beweis, dass die aus Kestings Architekturbegriff abgeleitete Kategorie der Dauernordnung dazu geeignet ist, die spezifische Qualitäten einer individuellen Performance in Differenz zur aufgeführten Partitur in den Blick zu nehmen. Es zeigt sich außerdem, dass auf diesem Wege Aufschlüsse über performatives ›longer-term patterning‹ gewonnen werden können, also über eine Disposition performativer Gestaltungsmittel, die über die reine Reihung von Einzelereignissen hinausgeht.

Analyse 2: Dynamische Gestaltung, Portamentogebrauch und weitere Gestaltungsmittel

Die Dimension der Dauernordnung tritt zeitgleich mit Gestaltungsmaßnahmen auf der dynamischen Ebene, dem *Portamento*-Gebrauch und dem Einsatz von Verzierungen auf. Im Folgenden wird daher der Frage nachgegangen, mit welchen dieser performativen Gestaltungsmittel Callas die von ihrer Agogik eröffneten Zeiträume füllt, ob Zusammenhänge zwischen beiden Dimensionen erkennbar werden und ob dabei ebenfalls ein übergreifendes Ordnungsprinzip waltet. Die zu beobachtenden Gestaltungsmittel sind:

1. dynamisches An- und Abschwollen
2. *mesa di voce*: dynamisches An- und Abschwollen auf einem einzigen Ton⁹⁷
3. *portamento* (im engeren Sinn): gleitender Übergang beim Tonhöhenwechsel; im Falle eines Silbenwechsels auf der ersten der beiden Silben platziert⁹⁸
4. *cercar la nota*: gleitender Übergang beim Tonhöhenwechsel; im Falle eines Silbenwechsels auf der zweiten der beiden Silben platziert⁹⁹
5. *vibrar la voce*: gleitender Tonhöhenverlauf bei Tonrepetitionen am Übergang von einem Ton zum nächsten als vorübergehendes Ausweichen der Tonhöhe nach unten¹⁰⁰

97 Vgl. Berne 2008, 104 f.

98 Vgl. Kauffman 1992, 141–144; Berne 2008, 99.

99 Vgl. Harris 2001b; Kauffmann 1992, 155 f.; Berne 2008, 102 f.

100 Vgl. Berne 2008, 108 f.

6. *piangendo*: »stilisierte Nachahmung des Weinens«¹⁰¹ durch einen Glottisschlag oder »Aspiration im Sinne eines in den Atemfluss eingebetteten [h]«¹⁰²
7. Akzent: Hervorhebung eines einzelnen Tons gegenüber angrenzenden Tönen.

Die aufgezählten Gestaltungsmittel entsprechen in der Summe den von Berne als für den *canto spianato* typisch angeführten Merkmalen: Die Artikel 1 und 2 der Liste präzisieren den Aspekt ›dynamische Differenzierung‹; Artikel 3 bis 5 benennen Spielarten des gleitenden Tonhöhenübergangs (*portamento* und verwandte Techniken); Artikel 6 und 7 benennen zwar keine Verzierungen im Sinne virtuoser Fioritur, jedoch weitere ›ausschmückende‹ Gestaltungsmaßnahmen.

Tabelle 3 führt die genannten Gestaltungsmittel in der Reihenfolge und Häufigkeit ihres Auftretens an, geordnet nach Takten und Zählzeiten. Da der Einsatz von *portamenti* und verwandten Techniken ein Mittel der Überbrückung von Tonabständen ist und außerdem die dynamische Gestaltung mit der Tonlage in Zusammenhang stehen kann, ist informationshalber auch der Ambitus der Gesangsstimme pro Takt mit angegeben.

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Dauer	5,4 s	4,5 s	6,6 s	7,5 s	5,7 s	4,1 s	7,9 s	15,8 s	5,4 s
Ambitus	g^1-as^1	b^1-es^2	b^1-g^2	g^1-f^2	g^1-d^2	b^1-es^2	b^1-as^2	g^1-as^2	b^1-es^1
Gestaltungsmittel pro Zählzeit									
.1	–	<i>c.l.n.</i>	<i>port</i> + <> ¹⁰³	<i>dim+port</i>	<i>port</i>	<i>v.l.v.</i>	<i>port</i> + <>	<i>port+dim</i>	<i>port+dim</i>
.2	–	<i>c.l.n.</i>	<i>m.d.v.</i>	–	–	<i>c.l.n.</i>	<i>m.d.v.</i>	–	
.3	–	–	<i>port</i>	<i>c.l.n.</i>	–	Akzent	<i>v.l.v.</i>	<i>c.l.n.</i>	<i>port</i>
.4	–	–	<i>port/c.l.n.</i> ¹⁰⁴	<i>c.l.n.</i> <i>png</i>	<i>port</i>	–	<i>port</i> <i>port/c.l.n.</i>	<i>m.d.v.</i> <i>port</i> <i>port</i> <i>c.l.n.</i> <i>png</i>	

Tabelle 3: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 2–4 und 6–8, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Analyse der performativen Gestaltung. Abkürzungen: *c.l.n.* = *cercar la nota*; *port* = *portamento*; *dim* = *diminuendo*; <> = dynamisches An- und Abswellen; *m.d.v.* = *messa di voce*; *v.l.v.* = *vibrar la voce*; *png* = *piangendo*. Fett hervorgehoben sind Gestaltungsmittel in den Takten 5–9, die an den jeweiligen Parallelstellen der Takte 1–4 noch nicht zum Einsatz kommen.

101 Ebd., 126.

102 Seedorf 2016.

103 Das Pluszeichen markiert die gleichzeitige Kombination unterschiedlicher Gestaltungsmittel.

- ad 1. *Dynamisches An- und Abschwellen* kommt an zwei Stellen in Verknüpfung mit einem (aufwärts geführten) *portamento* zum Einsatz. Es handelt sich im Kontext der Taktgruppen um Parallelstellen (T. 3.1 und T. 7.1).
- ad 2. Die *Messa di voce*-Technik wird ebenfalls an zwei Parallelstellen angewendet, jeweils in unmittelbarer Folge der soeben genannten *portamenti*.
- ad 3. *Portamento* im oben genannten Sinne findet sich, außer an den ad 1 genannten Stellen, noch zwölf weitere Male, es handelt sich um das von Callas in der *scena* am häufigsten eingesetzte performative Gestaltungsmittel. Oft tritt es in Kombination mit anderen Gestaltungsmaßnahmen auf, etwa mit gleichzeitigem *diminuendo* oder auch mit anschließendem *cercar la nota*. Den fünf *portamenti* des Vordersatzes stehen an sämtlichen Parallelstellen des Nachsatzes ebenfalls *portamenti* gegenüber; zusätzliche *portamenti* werden im Auftakt (T. 5.4) und kurz vor der großen Kadenz (T. 8.3) platziert.
- ad 4. Vom *cercar la nota* macht Callas besonders kontinuierlichen Gebrauch; es kommt als einziges Gestaltungsmittel in sämtlichen Gesangstakten (T. 2–4 und T. 6–8) vor. Allen einschlägigen Stellen des Nachsatzes korrespondieren ebenfalls mit *cercar la nota* versehene Parallelstellen im Vordersatz. Wo *cercar la nota* einem *portamento* vorangeht (T. 3.4; T. 7.4), erstreckt sich der Tonhöhengleitvorgang über zwei benachbarte Silben, beim zweiten Mal noch deutlicher hörbar als beim ersten.¹⁰⁵
- ad 5. Die *Vibrar la voce*-Technik tritt erst in der zweiten Taktgruppe als neues Gestaltungsmittel hinzu; sie kommt an zwei Stellen (T. 6.1; T. 7.3) zum Einsatz. Der ersten der beiden entspricht in der ersten Taktgruppe (T. 2.1) ein *cercar la nota*.¹⁰⁶
- ad 6. Das *piangendo* bringt Callas zweimal, jeweils am Phrasenende, auf einander entsprechenden Zählzeiten (T. 4.4; T. 8.4) an.

104 Der Schrägstrich trennt zwei unter systematischem Gesichtspunkt differente Gestaltungsmittel, die nacheinander auftreten, sich aber im Klangergebnis zu einer Einheit verbinden: Hier resultiert aus *portamento* mit nachfolgendem *cercar la nota* eine einzige kontinuierliche Tonhöhengleitbewegung.

105 In Zählzeit 3.4 findet das *cercar la nota* nur auf dem klingenden Konsonanten ›l‹ statt; in Zählzeit 7.4 auf der ganzen Silbe ›la‹.

106 Dieses *cercar la nota* ist zu Beginn der zweiten Phrase nicht möglich, da am Übergang vom Auftakt (T. 5.4) zur Takteins (T. 6.1) kein Tonhöhenwechsel stattfindet; das *vibrar la voce* ist die naheliegende Ersatzmaßnahme. Die zweite Stelle (T. 7.3) analysiert bereits Berne (2008, 10) als Beispiel für den Einsatz der *Vibrar la voce*-Technik auch dort, wo keine Tonwiederholung stattfindet.

- ad 7. Im Nachsatz findet außerdem die *akzentuierende Hervorhebung* einer angebundenen Achtelnote statt (T. 6.3, zweite Hälfte), wie sie sonst nirgends in der *scena* zu hören ist. Eine Wiedergabe der Stelle in Zeitlupe lässt erkennen, dass es sich um eine punktuelle Intensivierung der Dynamik in Verbindung mit einem Ansingen des Tons d^2 von unten handelt.

Die Analyse der dynamischen Gestaltung, des Gebrauchs von *Portamento*-Techniken und weiteren Gestaltungsmitteln ergibt ein Bild, das dem der Zählzeiten- und Takt dauernordnung ähnelt. Es wird abermals ein zweiteiliger Aufbau sichtbar, wobei die zweite Taktgruppe auch hier die Gestaltung der ersten aufgreift und intensiviert, und zwar auf zweierlei Weise:

1. durch den generell vermehrten Einsatz performativer Gestaltungsmittel
2. durch den Einsatz neuer, im ersten Teil nicht gebrauchter Gestaltungsmittel (*vibrar la voce*, punktuelle Akzentuierung eines Einzeltons).

So entsteht insgesamt der Eindruck, dass Callas die durch die agogische Gestaltung erweiterten Zeiträume der zweiten Taktgruppe durch eine Steigerung der Ausdrucksintensität nutzt bzw. legitimiert. Auffällig ist besonders die Häufung von Gestaltungsmitteln auf den beiden ›überproportional‹ gedehnten Zählzeiten 7.3 und 8.4:

- Zählzeit 7.3 ist nicht nur durch den Einsatz der *Vibrar la voce*-Technik von der Parallelstelle im Vordersatz unterschieden, sondern auch dadurch, dass Callas unmittelbar nach dem von as^2 abfallenden *portamento* Atem holt. Die Folge der beiden Töne as^2 und ces^2 wird auf diese Weise einer Art paradoxer Gestaltung unterworfen: Das *portamento* dient der Verbindung der zwei Tonhöhen; diese aber werden zugleich durch eine Atemzäsur voneinander getrennt. Es handelt sich um eine enorm spannungsreiche, quasi in sich widersprüchliche (aber keineswegs stilwidrige¹⁰⁷) Gestaltung, die erheblich zur Dehnung der Zählzeit 7.3 beiträgt.
- Zählzeit 8.4 entspricht der von Bellini vorgeschriebenen Kadenz. Tabelle 3 lässt sich entnehmen, dass hier eine innerhalb der *scena* maximale Häufung von Gestaltungsmitteln stattfindet: auf eine einzige Zählzeit entfallen dynamische Modifikation, mehrere gleitende Tonhöhenverbindungen und ein *Pian-gendo*-Effekt. Auch hier korreliert also mit extremer zeitlicher Dehnung eine Intensivierung der sängerischen Gestaltung.

107 Vgl. Berne 2008, 99.

Möchte man Callas' Einsatz performativer Gestaltungsmittel nicht lediglich in Differenz zur Partitur, sondern gänzlich ohne Seitenblick auf den Notentext untersuchen, bietet es sich an, als Orientierungskategorie auf der ›x-Achse‹ (also im Hinblick auf den Zeitverlauf) nicht die Zählzeiten, sondern die absoluten Sekundenzahl zu wählen. Hier ergibt sich allerdings die Problematik, dass bei kaum einem Gestaltungsmittel die Angabe einer exakten Dauer möglich ist. Auf die Schwierigkeit etwa, bei Gebrauch von sängerischem Vibrato den exakten Zeitpunkt zu bestimmen, zu dem nach einem *portamento* die angesteuerte Tonhöhe tatsächlich erreicht ist, haben bereits Cook und Leech-Wilkinson hingewiesen.¹⁰⁸ Auch ist es zwar im Prinzip möglich, die Abnahme der Lautstärke eines gesungenen Tons physikalisch zu messen. Doch spielt für die ästhetische Wahrnehmung des Phänomens *diminuendo* natürlich auch das dynamische Umfeld der Lautstärkenreduktion eine Rolle; um dieses zu berücksichtigen, müsste den Grenzwerten der Diminuendokurve eine gewisse Dauer eingeräumt werden, ohne dass diese exakt definiert werden könnte. Ähnliches gilt für einen Effekt von so extrem kurzer Dauer wie das *piangendo*. Die Bestimmung der absoluten Zeitdauer bestimmter performativer Gestaltungsmittel ist also grundsätzlich und unausweichlich in hohem Maß subjektiver Kriterienbildung unterworfen, was bedeutet, dass bei der Angabe solcher Dauern keine zu exakte Messung suggeriert werden darf. Tabelle 4 wählt als zeitliche Bezugsgröße Zeiträume mit einer Länge von fünf Sekunden. Angegeben wird, welche der genannten performativen Stilmittel auf welchen Fünfs Sekundenraum entfallen. Wo die Dauer eines Gestaltungsmittels die Grenze zwischen zwei benachbarten Fünfs Sekundenräumen umschließt, wird es demjenigen Zeitraum zugerechnet, auf den der größere Teil seiner Gesamtdauer entfällt.¹⁰⁹

108 Vgl. Cook/Leech-Wilkinson 2009, Abschnitt *Mapping loudness with spectrograms*.

109 Dies ist zum Beispiel bei der Kombination aus *portamento* und dynamischen Ab- und Anschwellen gegeben, die auf Zählzeit 1 von Takt 8 auftritt. Sie beginnt etwa bei 34,4 Sek. und endet etwa bei 35,4 Sek., umschließt also den Zeitpunkt 35,0 Sek. und damit die Grenze zwischen zwei Fünfs Sekundenräumen. Der größere Teil der Gesamtdauer entfällt auf den ersten der beiden Fünfs Sekundenräume, dem das Gestaltungsmittel daher zugeordnet wird.

performative Gestaltungsmittel (Zeitangaben gerundet auf Viertelsekunden)	Fünfskundenräume
–	0–5
<i>cercar la nota</i> (ca. 5,75–6,5) <i>cercar la nota</i> (ca. 7,25–8,0)	5–10
<i>portamento</i> + < > (ca. 11,0–11,75) <i>messa di voce</i> (ca. 12,5–13,5) <i>portamento</i> (ca. 14,0–14,5)	10–15
<i>portamento</i> / <i>cercar la nota</i> (ca. 15,5–16,5) <i>diminuendo</i> + <i>portamento</i> (ca. 17,5–18,5)	15–20
<i>cercar la nota</i> (ca. 20,5–21,0) <i>cercar la nota</i> (ca. 22,0–22,75) <i>piangendo</i> (ca. 23,0–23,5)	20–25
<i>portamento</i> (ca. 25,0–26,0) <i>portamento</i> (ca. 29,0–29,75)	25–30
<i>vibrar la voce</i> (ca. 30,0–30,75) <i>cercar la nota</i> (ca. 31,5–32,0) Akzent (ca. 32,5–33,0) <i>portamento</i> + < > (ca. 34,5–35,5*)	30–35
<i>messa di voce</i> (ca. 36,25–37,5) <i>vibrar la voce</i> (ca. 38,25–39,0) <i>portamento</i> (ca. 39,5–40,0)	35–40
<i>portamento</i> / <i>cercar la nota</i> (ca. 41,0–42,0) <i>portamento</i> + <i>diminuendo</i> (ca. 43,25–44,0)	40–45
<i>cercar la nota</i> (ca. 46,25–47,0) <i>portamento</i> (ca. 47,25–48,25) <i>messa di voce</i> (ca. 49,0–50,25)	45–50
<i>portamento</i> (ca. 50,25–50,75) <i>portamento</i> (ca. 52,75–53,25)	50–55
<i>cercar la nota</i> (ca. 55,0–55,75) <i>piangendo</i> (ca. 57,25–57,75) <i>portamento</i> + <i>diminuendo</i> (ca. 58,0–59,0)	55–60

Tabelle 4: Vincenzo Bellini, *I Puritani*, II. Akt, Nr. 3 *Scena ed Aria*, T. 1–9, Maria Callas/Orchestra del Teatro alla Scala di Milano/Tullio Serafin, 1953, Zuordnung der performativen Gestaltungsmittel zu Abschnitten des Zeitablaufs (Fünfskundenräume); *zur Zuordnung vgl. Anm. 109

Wie die Tabelle zeigt, ergibt die Verteilung performativer Gestaltungsmittel auf Fünfskundenräume ein höchst einheitliches Bild: Es alternieren Zeiträume, die mit zwei, und solche, die mit drei Gestaltungsmitteln bzw. Kombinationen von Gestaltungsmitteln gefüllt sind. Lediglich zwei Ausnahmen liegen vor:

- der erste Fünfskundenraum: Callas setzt erst etwa zum Zeitpunkt 4,25 Sek. ein;
- der Raum zwischen den Zeitpunkten 30 Sek. und 35 Sek.: Hier treten insgesamt vier Gestaltungsmittel bzw. Gestaltungsmittelkombinationen auf.

Legt man einen doppelt so großen Maßstab an, wird das Bild noch einheitlicher: Zwischen ihrem ersten Einsatz und dem Verklingen ihres letzten Tons (bei ca. 60,0 Sek.) füllt Callas nahezu jeden Zehnsekundenraum mit fünf Gestaltungsmitteln bzw. Gestaltungsmittelkombinationen; Ausnahmen bilden der Raum zwischen den Zeitpunkten 25 Sek. und 35 Sek. sowie der letzte, nur zur Hälfte vorhandene Zehnsekundenraum zwischen 55 Sek. und 60 Sek.

Die Zuordnung von Gestaltungsmitteln und absoluten Zeiträumen führt also zu einem anderen Ergebnis als die Zuordnung von Gestaltungsmitteln und Zählzeiten. Das zuerst angewandte Verfahren hatte gezeigt, dass Callas' Disposition von Gestaltungsmitteln analog zum Prinzip der Steigerung von der ersten zur zweiten Phrase gesehen werden kann. Das nunmehr gewählte Verfahren betont hingegen ein Moment der Kontinuität: Im Hinblick auf den absoluten Zeitverlauf wird die Dichte der zum Einsatz gelangenden Gestaltungsmittel die gesamte *scena* hindurch in etwa konstant gehalten. Aber auch hier ist ein grundlegendes Ordnungsprinzip im Verhältnis der Dimensionen ›Dauernordnung‹ und ›weitere Gestaltungsmittel‹ festzustellen: eine Form der Konstanz, vor deren Hintergrund sich die zuvor konstatierte Steigerungs-dramaturgie umso deutlicher profiliert.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Partitur und Performance ist abermals zu sagen, dass das Wiederaufgreifen der im Vordersatz angewendeten Stilmittel im Nachsatz von der kompositorischen Struktur her zwar plausibel erscheint, aber in keiner Weise vom Notentext vorgegeben wird. Dass die Sängerin etwa das *portamento*, das sie in Takt 3.1 auf dem Sextintervall b^1 - g^2 (»speme«) platziert, bei dessen Wiederholung in Takt 7 wiederholt, stellt eine wenn auch naheliegende, so doch autonome Entscheidung dar. Auch dass sie das *portamento* beide Male mit einem An- und Abschwollen der Dynamik verbindet, ist eine rein performative Gestaltungsmaßnahme, die nicht direkt aus dem Notat abgeleitet werden kann. Auch in Bezug auf die Gestaltungsmittel Dynamik, *portamento* und Verzierungsgebrauch kann somit gesagt werden, dass die von Callas angewandten übergeordneten Gestaltungsprinzipien (steigernden Variation bzw. konstante Dichte) nicht auf eine Umsetzung des in der Partitur Vorgegebenen reduziert werden kann, sondern als Verlautbarung in Differenz zum Notat zu betrachten ist.

Zusammenfassung

Wie die Analyse von Maria Callas' Aufnahme der *scena* »O rendetemi la speme« aus Vincenzo Bellinis Oper *I puritani* aus dem Jahr 1953 zeigt, ermöglicht die Kategorie der Dauernordnung, die Performance der Sängerin in Differenz zur zu Grunde liegenden Partitur zu untersuchen und dabei aussagekräftige Ergebnisse über Details der Performance sowie deren wechselseitige Zusammenhänge zu Tage zu fördern. Callas gestaltet einen zweiteiligen Ablauf, dessen beide Teile sich zueinander wie Original und steigernde Variation verhalten. Performative Gestaltungsmittel wie dynamische Differenzierung, *Portamento*-Techniken und (in geringem Maße) Verzierungsgebrauch sind in beiden Teilen analog angeordnet, wobei der zweite Teil eine Intensivierung durch Vermehrung und Häufung der verwendeten Gestaltungsmittel erreicht. Beide Teile weisen eine interne Progression von kurzen zu längeren Taktdauern auf; auch die Dauernrelationen der einzelnen Zählzeiten sind in beiden Teilen weitgehend ähnlich angeordnet. Unterschiede ergeben sich im Hinblick auf die absoluten Dauern: Die Taktdauern des zweiten Teils nehmen mit höherer Steigung zu und radikalieren somit das bereits im ersten Teil realisierte Progressionsprinzip. Besonders auffällig ist dabei die Regelmäßigkeit der Steigerungsstruktur im zweiten Abschnitt, die in einer Taktdauernprogression von jeweils knapp bzw. genau 100 % besteht. Die Häufung und Verdichtung sängerischer Gestaltungsmittel im zweiten entspricht somit einer insgesamt großzügigeren agogischen ›Architektur‹. Für die Gesamtanlage der Performance lässt sich als allgemeines, die jeweilige Detailgestaltung übergreifendes Ordnungsprinzip das der steigernden Variation erkennen.

Keine Aussage wird darüber getroffen, in welchem Grad die untersuchte Performance einer gestalterischen ›Intention‹ der Sängerin entspricht. Auf das Klangergebnis einer Performance haben zahlreiche Faktoren Einfluss; neben der individuellen gestalterischen Absicht der Performerin fallen etwa Umweltfaktoren, Konventionen der Aufführungspraxis und die Autorität weiterer personaler Instanzen ins Gewicht, etwa prägender Lehrer und Coaches, der übrigen an der Performance beteiligten Musiker (besonders des Dirigenten), aber auch etwa des Tonmeisters.

Die vorgenommene Performance-Analyse greift auf der Suche nach übergeordneten Zusammenhängen in der performativen Detailorganisation auf Kriterien ›traditioneller‹, am Notentext musikalischer ›Kunstwerke‹ orientierter Analyse zurück. Sie zeigt, dass sich diese Kriterien auf die untersuchte Performance anwenden lassen und dabei aussagekräftige Ergebnisse über deren ›Struktur‹ zu

Tage fördern. Mit der Feststellung, dass eine Performance demnach ›wie ein Kunstwerk‹ untersucht werden kann, soll aber keine Antwort auf die Frage gegeben werden, ob diese Performance Anspruch darauf erheben kann, unabhängig von der zur Aufführung gelangenden Partitur selbst als ›Kunst‹ betrachtet zu werden. Diese Frage, die philosophisch-ästhetischer Natur ist, muss Untersuchungen in anderem Zusammenhang vorbehalten bleiben. Möglicherweise wird es zu einem späteren Zeitpunkt möglich sein, den Kunstcharakter musikalisch-performativer Leistungen aufgrund feststehender, diskursiv verhandelter Kriterien in den Blick zu nehmen.

Literatur

- Ardoin, John (1995), *The Callas Legacy. The Complete Guide to her Recordings on Compact Discs*, 4. Auflage, London: Duckworth.
- Bellini, Vincenzo (1944), *I puritani* [Klavierauszug], Mailand: Ricordi.
- Berne, Peter (2008), *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi. Ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Blyth-Schofield, Susan (2000), »Callas, Kalogeropoulos, Meneghini-Callas, Maria«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1691–1694.
- Bowen, José A. (1999), »Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Brock-Nannestad, George (1981), »Zur Entwicklung einer Quellenkritik bei Schallplattenaufnahmen«, *Musica* 35, 76–81.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010), »Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files«, in: *Proceedings of the 18th ACM International Conference on Multimedia*, Florenz (Italien), 25.–29. Oktober 2010, hg. von Alberto del Bimbo, Shih-Fu Chang und Arnold Smeulders, 1467–1468. <https://doi.org/10.1145/1873951>
- Celletti, Rodolfo (2014), *Geschichte des Belcanto*, 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Cook, Nicholas/Mark Everist (Hg.) (1999), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, Centre for the History and Analysis of Recorded Music. http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html

- Cook, Nicholas / Eric Clarke / Daniel Leech-Wilkinson / John Rink (2009), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, New York: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (Hg.) (1992), *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11), Laaber: Laaber.
- Danuser, Hermann (1996), »Interpretation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1053–1069.
- Day, Timothy (2000), *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven: Yale University Press.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1977), »Opusmusik«, in: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 219–242.
- Elliott, Martha (2006), *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven: Yale University Press.
- Gellrich, Martin (1999): »Der Verfall der Interpretationskunst«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Günter Wagner, Stuttgart: Metzler, 249–293.
- Gottschewski, Hermann (1993), »Tempoarchitektur – Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie. Oder: Was macht das ›Klassische‹ in Carl Reineckes Mozartspiel aus?«, *Musiktheorie* 8/2, 99–117.
- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber.
- Gruber, Gerold W. (1994), »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 577–591.
- Harris, Ellen T. (2001a), »Portamento (I)«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40990>
- Harris, Ellen T. (2001b), »Cercar della nota«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05292>
- Heaton, Roger (2009), »Reminder: A Recording is not a Performance«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, New York: Cambridge University Press, 217–220.
- Heizmann, Klaus (2001), *So spreche ich richtig aus. Eine Hilfe für Redner, Chorleiter und Sänger*, Mainz: Schott.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999), *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart: Steiner.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011), »Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 27–37.

- Jost, Christofer (2013), »Der ›performative turn‹ in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma«, *Musiktheorie* 28/4, 291–309.
- Kammertöns, Christoph / Siegfried Mauser (Hg.) (2006), *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber: Laaber.
- Katz, Mark (2010), *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, revised edition, Berkeley: University of California Press.
- Kauffman, Deborah (1992), »Portamento in Romantic Opera«, *Performance Practice Review* 5/2, 139–158.
- Kesting, Jürgen (2000), *Maria Callas* [1990], 3. Auflage, München: Econ.
- Kesting, Jürgen (2008), *Die großen Sänger* (4 durchpaginierte Bde.), Hamburg: Hofmann und Campe.
- Kühn, Clemens (1995), »Form«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 607–643.
- Kunze, Stefan (1974), »Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs«, *Archiv für Musikwissenschaft* 31/1, 1–21.
- Lawson, Colin / Robert Stowell (Hg.) (2012), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Levinson, Jerrold (1997), *Music in the Moment*, Ithaka: Cornell University Press.
- Loesch, Heinz von / Weinzierl, Stefan (Hg.) (2011), *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mainz: Schott.
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1920), *Die echte Gesangkunst, dargestellt an Johannes Meschaert*, 2. Auflage, Berlin: Behr.
- Mecke, Ann-Christine / Martin Pfeleiderer / Bernhard Richter / Thomas Seedorf (Hg.) (2016), *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte – Wissenschaftliche Grundlagen – Gesangstechniken – Interpreten*, Laaber: Laaber.
- Mersmann, Hans (1952), *Musikhören*, 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Menck.
- Mösch, Stephan (2012), »Cosimas Bayreuth«, in: *Wagner Handbuch*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 470–478.
- Naredi-Rainer, Paul von (1985): »Musiktheorie und Architektur«, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 1), hg. von Friedrich Zamminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 149–174.
- Philip, Robert (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Plack, Rebecca M. (2008), *The Substance of Style: How Singing Creates Sound in Lieder Recordings, 1902–1939*, Ph.D., Cornell University. <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/10744>

- Powers, Harold S. (1987), »La Solita Forma« and »the Uses of Convention«, in: *Nuove prospettive nella ricerca Verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima del »Rigoletto« in edizione critica, Vienna, 12/13 marzo 1983*, hg. von Pierluigi Petrobelli, Parma: Istituto di studi verdiani / Mailand: Ricordi, 74–109.
- Rink, John (Hg.) (1995), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, John (Hg.) (2002), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Seedorf, Thomas (2016), »piangendo«, in: *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte – Wissenschaftliche Grundlagen – Gesangstechniken – Interpreten*, hg. von Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 476.
- Steinhauser, Ulrike (1997), »Musik und Architektur«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 729–745.
- Stenzl, Jürg (2012), *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Strobel, Gertrud / Werner Wolf (Hg.), *Briefe der Jahre 1849–1851 (= Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Bd. 3)*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Utz, Christian (2016), »Räumliche Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens«. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, *Acta Musicologica* 88/2, 193–221.
- Wagner, Günther (1980), »Musikalische Gattung und Idealtypus, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel: Bärenreiter, 499–501.

© 2021 Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Universität der Künste Berlin

Sprau, Kilian (2021), »... an inborn architectural sense...«. Theoretisch-methodologische Überlegungen zur Performance-Analyse am Beispiel einer Aufnahme von Maria Callas«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017)*, hg. von Christian Utz, 275–314. <https://doi.org/10.31751/p.54>

eingereicht / submitted: 23/07/2018

angenommen / accepted: 09/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021