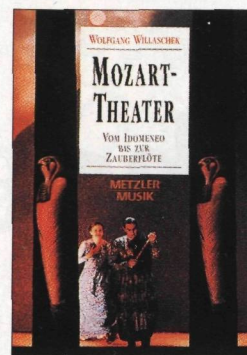


Lebende Komponisten werden auf dem deutschen Büchermarkt schlecht behandelt, also wenig bis gar nicht. Das trifft auch auf den 1922 in Rumänien geborenen und seit 1947 im Pariser Exil lebenden Komponisten Iannis Xenakis zu. Derzeit gibt es keine Monographie auf dem deutschen Buchmarkt, nur einige Spezialuntersuchungen (darunter den überragenden Band der Musik-Konzepte 54/55). So scheinen diese Gespräche zwischen dem ungarischen Musikologen Bálint András Varga und dem Komponisten eine wichtige Lücke zu füllen. In drei Interview-Staffeln 1978, 1980 und 1989 entstanden, werden Leben, Werke, theoretische Ansätze und Überlegungen, gesellschaftliche Positionen und Lebensanschauung abgehandelt. Varga bietet die Gespräche quasi als unkommentiertes Tonbandprotokoll, als fortlaufendes, im Kern chronologisch angelegtes Frage-Antwortspiel auf knapp 200 Seiten plus Werkverzeichnis, Auswahldiskographie und etwas dürftigem Register. Und genau die Form ist es, die ermüdet, die mit der Zeit immer stärker die Distanz zwischen dem porträtierten Komponisten und dem Darsteller verschwinden läßt, weil Varga natürlich Apparat, Methoden und Zusatzquellen des Forschers fehlen. So zeigt es sich, daß ein „Interview“ einfach eine kurze bis mittellange Form ist, als Buch jedoch unbefriedigend wirkt, weil zu unkritisch und weil – in diesem Falle – der Komponist seine individuelle Sicht der Dinge allzu blauäugig verkaufen kann. Daß es auch anders geht, hat der Turiner Musikforscher und Moderne-Musik-Veranstalter Enzo Restagno mit seinem vorzüglichen Xenakis-Band (Autoren: Xenakis, Torino

1988) bewiesen. Der beginnt, wie in dieser Editionsreihe des „Settembre Musicale“ üblich, ebenfalls mit einem alles umfassenden Interview, das allerdings kürzer, knapper, prägnanter ist. Dann folgen einzelne Aufsätze zum Werk. Diesen Band zu übersetzen (wie die gesamte Reihe übrigens) hätte sich vielleicht noch eher angeboten, als nur die Gespräche Varga/Xenakis zu publizieren. Oder – vielleicht noch besser – die Xenakis-Biographie von Nouritza Matossian (Xenakis: 1981 französisch, 1986 englisch), die die bisher beste und verständlichste Einführung zu Leben und Werk darstellt und sich zudem bemüht, Xenakis mathematisch-naturwissenschaftliches Denken einigermaßen in den Griff zu bekommen. Denn gerade diesen Punkt behandelt Varga sehr oberflächlich; wen dieser, für Xenakis doch grundlegende Gedankengang wirklich interessiert, der sei auf Randolph Eicherts dünnes Bändchen mit dem Titel „Iannis Xenakis und die mathematische Grundlagenforschung“ (Fragment 5, Pfau-Verlag 1994) verwiesen, der diese in allen publizierten Interviews aus Inkompetenz der Interviewenden veranschene Problematik kurz, knapp und für wenig Geld einmal abreißt. Vargass Tip, man müsse nach seinen Interviews Xenakis Schriften „Musiques formelles“ und „Musique. Architecture“ lesen, ist dagegen schlicht Nonsense. Denn diese Werke sind verquast im Stil, extrem schwer und nicht ganz fehlerfrei. So bieten also Vargas Gespräche vor dem Hintergrund von Matossians und Restagnos Publikationen nichts Neues, sind formal eher sogar schwach – aber im Moment das einzige Buch auf deutsch zum Thema Xenakis.

Reinhard J. Brembeck

Bálint András Varga: Gespräche mit Iannis Xenakis.
Atlantis Musikbuch-Verlag,
Zürich/Mainz 1995, 230 Seiten
DM 42,-



Einem durchschnittlich ausgestatteten Opernfreund kann man diese engmaschige, oft überpointierte, nicht selten spekulative Betrachtung von Mozarts Opernschaffen (ab „Idomeneo“) kaum guten Gewissens empfehlen. Wer vom Lesen profitieren möchte, reserviere sich dafür sehr viel Zeit und lege sich die Partituren oder die Klavierauszüge zurecht.

Der Autor (Jg. 1958) überrascht insofern, als ihn seine Vergangenheit als Dramaturg und Regieassistent keineswegs bewog, über Inszenierungsfragen zu referieren. Er nahm sich im Gegenteil primär die musikalische Analyse der Werke vor und vollzieht sie in kleinen und kleinsten Schritten oft wie einen Schöpfungsbericht, der Mozarts Motive offenzulegen sucht, warum etwa ein Verlauf oder eine Entwicklung gerade so und nicht anders fixiert wurde. Die Abfolge von Tonarten wird analysiert und zu ergründen versucht, einzelne Arien erfahren eine verbale Durchleuchtung, die jeweils mehrere Seiten beansprucht. Nicht nur dabei wird der These wie der Spekulation weit das Tor geöffnet. Es ist heute ja Mode, in noch so winzige Details von Mozarts Musik Absichten und Überlegungen des Komponisten hineinzuheimsuchen. Als ob das zu dem vital „aus dem Bauch“ schöpfenden, selbstbewußten Genie passen würde, selbst wenn er ein fleißiger Theaterbesucher, Literaturkenner und politisch ungemein interessiert war, wie hier geschildert.

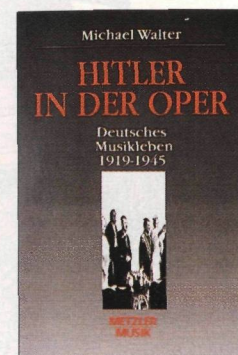
Wolfgang Willaschek, der gern Adorno und Hildesheimer zitiert, aber auch aus Briefen Mozarts und seines Vaters, wenn sie den Schaffensprozeß beleuchten, versucht häufig, Querverbindungen und Par-

allelen zwischen den einzelnen Opern oder Figuren aus verschiedenen Werken aufzuzeigen, wobei er nicht nur Tonarten, sondern auch formale Belange Auge faßt. Er verweist auf gleichgerichtete Typen (Leopoldo, Pedrillo, Papageno) und verwandte musikalische Nummern (der Donna Anna, Elettra und Königin der Nacht), und er behauptet, „Così fan tutte“ sei nicht zufällig auf „Don Giovanni“ gefolgt: „Dessen Höllenfahrt ruft in einer neuen Oper die Debatte um Erotik, Freiheit und Sinnlichkeit als vulgäres Männergespräch im Kaffeehaus auf den Plan: als stünden dessen Tische über dem Abgrund, in dem Don Giovanni versunken ist.“

Der Autor verblüfft durch seine fundierten musikalischen und musiktheoretischen Kenntnisse, aber auch damit, wozu er diese benützt; und somit auch durch Sätze wie diesen: „Mozarts Opern waren zu Lebzeiten des Komponisten im höchsten Maß authentisch“ – sollte er die Aufführungen meinen? Zu Figaros „Se vuol ballare“, Der Vertreter des niederen Standes eignet sich selbstherrlich das höfliche Menuett als Waffe gegen die Allmacht des Aristokraten an und versteht es vortrefflich, sich in regelmäßigen viertaktigen Perioden auf dem Parkett des Adels zu bewegen.“ Oder: „In der Funktion eines Therapeuten schert das Horn aus dem Solistenquartett aus und begleitet unisono Ilias Gedanken, „o gioia e contento compenso a miei dann i cielo mi die.““ Artifizielle Gestelztheiten wie diese ließen sich seitenlang zitieren. Selbstverständlich finden sich in dem Buch auch nützliche Informationen, etwa in dem besonders ausführlichen, auch griffigen Werkkommentar zur „Hochzeit des Figaro“. Wie nützlich die Erkenntnis ist, daß Taminos Verfolgungsängste (Schlange!) tiefenpsychologisch auch als Kastrationsängste zu deuten sind, möge jeder Leser für sich entscheiden.

Hermann Schöneegger

Wolfgang Willaschek: Mozart-Theater. Von Idomeneo bis zur Zauberflöte.
J.B. Metzler Verlag Stuttgart – Weimar, 1996, 419 S., DM 68,-



Der Titel weckt Erwartungen. Doch ehrlicherweise sollte der Untertitel keine chronologische Gesamtschau signalisieren, sondern schlicht lauten: „Aufsätze zu Einzelaspekten“. Die acht Aufsätze zusammen ergeben nämlich kein überschaubares, griffiges Bild des Musiklebens in der Weimarer Republik und NS-Diktatur, erst recht keine geschlossene Analyse oder Darstellung von „Hitler in der Oper“. Zu letztem fehlt eine eingehende Untersuchung der Wiener Stehplatz- und frühen Münchner Jahre: Wie hat Hitler hier in der arrivierten Gesellschaft seinen „Logenplatz“ gefunden? Wie sehr hat ihm Winifred Wagner in München und Bayreuth geholfen? Dazu findet Winter nur wenige Sätze, die über Bekanntes nicht hinausgehen; dazu haben sogar Wolfgang Wagners beschönigende „Lebens-Akte“ etwas, erst recht aber Klaus Kiesers Studie über „Das Münchner Gärtnerplatztheater 1932-1944“ höchst Detailliertes und Genaues beigetragen. Winter behandelt dazu im Kern nur die NS-internen Auseinandersetzungen um Werner Egks „Peer Gynt“ – was den Titel als übergroß dimensionierten Aufreißer entlarvt, der den folgenden Aufsatz darin als „kleinwüchsig“ erscheinen läßt.

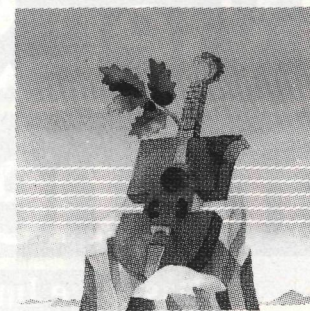
Doch nicht die ganze Lesezeit ist verloren. Winter kann in dem Aufsatz „Die Mörder sitzen im Rosenkavalier“ zeigen, daß der eigentliche Bruch im Musikleben in den letzten Jahren des Kaiserreichs stattfand. Nach 1918 war die Aufbruchstimmung, die Suche nach dem „neuen Menschen“ und einer dementsprechend „neuen Kunst“ so stark, daß es prompt auch eine konservative Rückwärtsbewegung gab. Zu diesem

an den großen Werken der Vergangenheit orientierten Typus Opernbesucher gehörte letztendlich auch Hitler. Daneben aber gibt es auch die nationalsozialistische Suche nach „der neuen Volksoper“. Winter verfolgt diesen Aspekt am Beispiel von Ottmar Gersters 1941 uraufgeführter Oper „Die Hexe von Passau“ und kann hier konstatieren, daß das von Goebbels schließlich ausgesprochene Bekenntnis zu den „deutschen Meistern als den Wegweisern für unsere Zukunft“ das Eingeständnis eines Scheiterns war.

Noch ergiebiger ist Winters Arbeit, wenn er den Blickwinkel lokalgeschichtlich verengt: Unter dem abermals zu umfassend gewählten Titel „Von Friedrich Ebert zum Kampfbund für deutsche Kultur“ zeigt er, wie sich die Universitätsstadt Marburg in ihrem Musikleben völlig unblutig, gemessen am eigenen intellektuellen Anspruch aber geradezu würdelos „selbst gleichschaltet“. Als mal amüsanter, mal gespenstischer Zug ist dabei zu verfolgen, daß gewisse deutsch-nationale Musikwissenschaftler, aber auch Komponisten und Dirigenten schon ab etwa 1904 begannen, jüdische Namen, Begriffe und Worte in Opern- und Oratorien-Texten von Händel, aber auch Mozarts „Requiem“ „einzu-deutschen“. „Judas Maccabäus“ etwa wurde in „Der Feldherr“ umbenannt... und dann war es nur ein Gedankenschritt zum „Führer“. Doch auch hier und in fast allen Aufsätzen fehlt vieles: Die Einflüsse von Inflation und Weltwirtschaftskrise, von Jazz, Revue und Film auf die Ästhetik sind nicht erforscht und dargestellt; ein genauer Spielplanvergleich fehlt. So liefert Winters Aufsatzsammlung eher den Unterbau zu einer gründlicher und größer angelegten Untersuchung. Für einen Sammelband ist der Preis von DM 58,- viel zu hoch.

Wolf-Dieter Peter

Michael Winter: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945.
Metzler Verlag, Stuttgart 1995
320 S., DM 58,-



GIORGIO CINI STIFTUNG
mit Unterstützung der
COIN STIFTUNG
VENEZIA

Internationaler Schallplattenpreis
Antonio Vivaldi für Alte Italienische Musik
1995

Mit einem Preis ausgezeichnet wurden:

FÜR INSTRUMENTALMUSIK
Pietro Antonio Locatelli
XII Sonate à Flauto Traversiere, Op. 2
Jed Wentz - Musica ad Rhenum
Vanguard Classics
FÜR VOKALMUSIK
Bonaventura Rubino
Vespro per lo Stellario della Beata Vergine
Gabriel Garrido
K617

Claudio Monteverdi
Madrigali Guerrieri et Amorosi, Libro ottavo
La Capella Reial de Catalunya - Jordi Savall
Astrée - Auvidis

FÜR OPERN-UND THEATERMUSIK
Francesco Cavalli
La Calisto
Concerto Vocale - René Jacobs
Harmonia Mundi France

FÜR MUSIK VON ANTONIO VIVALDI
7 Concerti
The English Concert - Trevor Pinnock
Archiv

Vivaldi Sacred Music - 1
The King's Consort - Robert King
Hyperion

Eine besonders lobende Erwähnung fanden:

FÜR INSTRUMENTALMUSIK
Giuseppe Tartini
Concerti
Ensemble 415 - Chiara Banchini / Harmonia Mundi France
Giovanni Zamboni
Sonate d'intavolatura di luto - Lucca 1718
Luciano Contini / Symphonia
Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini
Concerti
Camerata Köln / Deutsche Harmonia Mundi

FÜR VOKALMUSIK
Giovanni Battista Draghi - John Blow
Odes to Saint Cecilia
The Parley of Instruments - The Playford Consort
Peter Holman - Richard Wistreich / Hyperion
Carissimi - Marazzoli - Mazzocchi - Rossi - Landi
Vanitas Vanitatum - Roma 1650
Tragicomedia

Stephen Stubbs - Erin Headley / Teldec

FÜR OPERN-UND THEATERMUSIK
Wolfgang Amadeus Mozart
La clemenza di Tito
The Academy of Ancient Music Orchestra & Chorus
Christoph Hogwood / L'Oiseau-Lyre

Wolfgang Amadeus Mozart
Don Giovanni
The Monteverdi Choir - The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner / Archiv
FÜR MUSIK VON ANTONIO VIVALDI
Il Proteo
Il Giardino Armonico - Giovanni Antonini / Teldec
La Cetra II
L'Arte dell'Arco - Giovanni Guglielmo / Dynamic
The Complete Cello Sonatas
David Watkin - The King's Consort / Hyperion