



Eduard Hanslick:
Aus meinem Leben.

Bärenreiter Verlag
Kassel 1987
528 S., 48 DM

■ Kritiken überleben sich zu meist schneller als die kritisierten Werke, und so gibt es auch nur wenige Kritiker, die in ihrer Funktion als Rezensent Nachruhm erlangt haben. Zu diesen wenigen zählt Eduard Hanslick, das Vor- und Zerrbild des Merkers in den „Meistersingern von Nürnberg“, der in Wagners Prosawerfen noch nicht Beckmesser, sondern Hans Lich bzw. Veit Hanslich hieß. Der zunächst glühende Bewunderer Wagners beim „Tannhäuser“ 1845 wandelte sich zum kritisch spitzzüngigen, „bissigsten Gegner“ (Wagner) – wohl in erster Linie aufgrund Wagners Pamphlet über „Das Judentum in der Musik“, von dem sich Hanslick getroffen fühlte, ohne es einzugestehen. Im Gegenteil: Er verleugnete seine jüdische Mutter und berief sich auf seine katholischen väterlichen Vorfahren. Dennoch wurde er nicht zum Inbegriff des Wagner-Kontrahenten, dazu machten ihn erst Wagners Apologeten.

Liest man Hanslicks umfangreiche Memoiren, fällt vielmehr auf, wie verwandt sich der Meister und sein Merker doch in vielen Anschauungen waren, von der Revolutionsbegeisterung bis zum bourgeoisen Salon-

wesen und zu chauvinistischen Ausfällen gegen Frankreich und das Welsche. Allerdings tritt das restaurativ-konservative Element bei Hanslick in steigendem Maße deutlich zutage, und das ist es, was die beiden Geister eigentlich trennt. Dabei hat Hanslick auch für Wagners Spätwerk mit erstaunlichen Erkenntnissen aufzuwarten, und seine Kritik des „Parsifal“ – nach dem Besuch der ersten beiden Aufführungen – erscheint uns heute mehr als eine Hymne denn als ein Verriß, bezeichnet er doch Wagner als den „ersten Regisseur der Welt“, und die Blumenmädchen-Szene, in der Wagner „amerikanisch sein“ wollte, wie sein Eintrag in der Skizze verrät, empfindet Hanslick als „ein Unikum, als die einzige groß ausgeführte Szene in heiterem Genre, zugleich ein Meisterstück in diesem Genre.“ Aber Cosima und den Wagnerianern galt eben jegliche Kritik an Wagners Werk als Sakrileg.

Während sich das meiste aus den neun Bänden „Die moderne Oper“ (eine Auswahl dieser Kritiksammlung der Jahre 1875-1900 erschien 1972 bei Reclam) überlebt hat, sind Hanslicks Memoiren von zeitgeschichtlichem Interesse. Allerdings erfährt man wenig wirklich Privates über den 1825 in Prag geborenen Juristen, der 1904 in Baden bei Wien als der „Bismarck della critica musicale“ (Verdi) verstarb, denn zu deutlich ist diese Autobiographie mit dem Blick auf die Nachwelt geschrieben (auch dies hat Hanslick mit Wagner gemeinsam), und wenn er scharf akzentuiert formuliert, dann verschont er sich gerne hinter anderen Autoritäten. Natürlich ist er nicht frei von Fehlurteilen, nicht nur, was die Programm-Musik angeht, auch in der Einordnung der als „krankhaft“ verstandenen „Moderne“, in Fehlurteilen nicht nur über Wagner, sondern auch über Verdi. Das brillant geschriebene Buch wird in dieser Neu-Ausgabe bereichert durch drei exemplarische Aufsätze Hanslicks, – über Grillparzer und die Musik, über Friedrich Theodor Vischer und über „Parsifal“. Herausgeber ist der mit diversen Wagner-Publikationen erfolgreiche Me-

diävist Peter Wapnewski, der auch einen lesenswerten Essay beige-steuert hat. Hanslick en face lernt man in diesem Buch allerdings nicht kennen, denn die Ausgabe beschränkt sich mit Abbildungen auf die Wiederveröffentlichung von zwölf Schattenbildern Otto Böhlers.

Peter P. Pacht

Maurus Pacher:
Sehn Sie, das war Berlin

Ullstein Verlag
Frankfurt & Berlin 1987
376 S., 39,80 DM

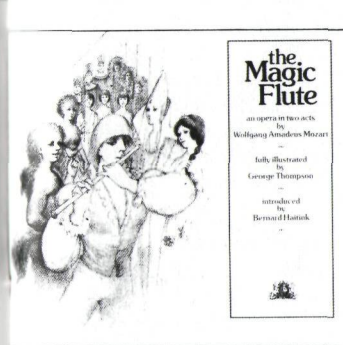
■ „Weltstadt nach Noten“ nennt der Autor sein Buch im Untertitel – fälschlich eigentlich, denn von Musik ist kaum die Rede, vielmehr von ihren Texten und vom Drumherum. Maurus Pacher hangelt sich von einem Zitat zum nächsten; Couplet- und Schlagertexte, Kritiken, Romane, Memoiren... – alles wird ausgeschlachtet, was zum eigentlichen Sujet des Buches, Berlins Lasterhaftigkeit am Beispiel der Leichten Muse, etwas hergibt.

Schlüpfriger Klatsch steht an erster Stelle, und Pacher versucht ihn mit griffigen flotten Sprüchen wiederzugeben. Dabei kommt es oft genug zu stilistisch und inhaltlich schiefen Formulierungen, etwa, daß mit dem Bau des Opernhauses Unter den Linden „Europa endlich vom Theater der preußischen Residenzstadt spricht“ oder daß Berlin als Uraufführungstadt für Opern Ende des 19. Jahrhunderts „wie die Pest gemieden wird“. Spätestens wenn Studentenbewegung und Drogenszene als „nicht zufällig“ für Berlin nebeneinandergestellt werden, der Autor es dabei aber beläßt, wird dem Leser klar, daß er einem geschwätzigen Vielschreiber aufgesessen ist.

Martin Elste

„DIE ZAUBERFLÖTE“ ALS COMICSTRIP

Ausgerechnet das kgl. Opernhaus Covent Garden wirbt mit seinem Logo für eine wohl nurmehr schwer zu überbietende Geschmacklosigkeit: Bernard Haitink („Die Zauberflöte“), Simon Estes („Der fliegende Holländer“) und José Carreras („Carmen“) liefern das Vorwort für die ersten drei Bände einer gemeinsam mit dem Royal Opera House von Pagoda Books/Simon & Schuster (gebunden zum Einzelpreis von rund 30 DM) auf den Markt gebrachten Comicstrip-Textbuch-Serie. Laut Haitink sollen diese Machwerke dazu beitragen, den elitären Beigeschmack, der dem Opernbesuch häufig anhaftet, abzubauen, um diese Kunstform noch mehr Menschen zugänglich zu machen. Doch wagt man zu bezweifeln, daß Haitink



vor der Formulierung seiner goldenen Worte einen Einblick in das „künstlerische“ Treiben der Illustratoren gewonnen hat. Nimmt die Handlung in althergebrachter Comicstrip-Manier mit den aberwitzigsten Textseifenblasen erst ihren Lauf, sind dem Edelkitsch und der Naivität keine Grenzen gesetzt. – Für Sammler ausgefallener Trivialobjekte!
H.-Th. W.



Julian Budden:
Verdi. Leben und Werk.

Reclam Verlag
Stuttgart 1987
407 S., 59 DM

■ Der Name des Autors ist gewiß vielen Plattenhörern bekannt: durch die ausgezeichneten, fundierten Einführungstexte für die Verdi-Aufnahmen der Philips-Opernserie. Julian Budden, britischer Musikwissenschaftler und Verdi-Spezialist, hat unter anderem ein dreibändiges Werk über die Opern seines Favorit-Komponisten (London 1973-81) geschrieben. Für die vorliegende Übersetzung

wurde ein anderes Werk Buddens herangezogen, eine Art komprimierte Fassung der großen Monographie, die 1985 bei J. M. Dent in der „Master Musicians Series“ erschienen ist.

Selbst in dieser verknappten Form ist Buddens Arbeit noch immer ein ungemein gehaltvolles, umfangreiches Werk geblieben, das eine Überfülle von historischen und thematischen Einzelheiten bietet. Allerdings liegt gerade darin ein gewisser Defekt der Arbeit begründet: Budden schüttet eine Flut von (zweifelloos interessanten und gewinnbringenden) Fakten über den Leser aus, wirkt dadurch aber eher verwirrend als klärend. Die enorme Belesenheit des Autors, das Heranziehen von hierzulande kaum bekannten Quellen – das alles ist hoch einzuschätzen, nur wirkt sich dies als Hindernis für die Lesbarkeit des Buches aus. Durch manche Kapitel muß man sich regelrecht durchbeißen. Was Lebendigkeit und Klarheit der Darstellung betrifft, so ist Wolfgang Marggrafs Verdi-Monographie (Schott 1982) der Neuerscheinung eindeutig überlegen, auch gelingt es dem deutschen Autor besser, den Blick auf das Gesamte, auf das Wesentliche zu lenken.

Was Budden nebst seinem großen Fachwissen hoch anzurechnen ist, das betrifft seine korrekte, unparteiische Darstellungsweise, die jeder Verklärung des Themas aus dem Weg geht. Verdi wird uns also auch mit seinen charakterlichen Schwächen vorgestellt, ohne daß damit das Gesamtbild dieser gewaltigen Persönlichkeit eine Trübung erfährt. Die wertvollsten Informationen des Werks sind im biographischen Teil enthalten. Anfechtbar bleibt hingegen vieles im interpretierenden Abschnitt – doch dies ist überhaupt ein Punkt, in dem wohl nie ein voller Konsens zwischen Autor und Leser erreicht werden kann. In diesem Bereich – und gerade bei Verdi – hat eben jeder seine eigenen Vorlieben. Kann man wirklich behaupten, daß das Solo „Pleb! Patrizi! Populo!“ aus dem (umgearbeiteten) „Simon Boccanegra“ mit der „schönsten Musik vertont wurde, die Verdi bis dahin (1880/81!) geschrieben hatte“? (S. 136). Vor solchen apodiktischen Äußerungen sollte man sich besser hüten. Anzukreiden wäre ferner, daß gewisse Formulierungen, die dem englischen Leser geläufig sein mögen, unkommentiert in den deutschen Text übernommen wurden. Ein Ausdruck wie „Philosophie à la Macheath“ dürfte dem deutschen Leserkreis nicht viel sagen. Große Sorgfalt wurde auf richtige Schreibung von Eigen- und Ortsnamen und von musikalischen Fachausdrücken verwendet, insgesamt sind nur wenige Fehler im Text enthalten. Unrichtig ist allerdings die Bezeichnung „Wiener Staatsoper“ zu Verdis Zeit (S. 36). Und daß die Tänzerin Fanny Elßler als Gattin des Opernkomponisten Persiani genannt wird (S. 53), ist eindeutig ein Lapsus.

Clemens Höslinger

SÄNGERGALA DER PRINZREGENTENTHEATER-FESTWochen

15. Januar 1988
ARD 20.15 – 23.35 Live-Übertragung in Stereoton
Mit Agnes Baltsa, Hildegard Behrens, Ileana Cotrubas, Gwyneth Jones, Cheryl Studer, Julia Varady, Gudrun Wewezow, Giacomo Aragall, Francisco Araiza, Nicolai Ghiaurov, Kurt Moll, Jewgenij Nesterenko, Ruggero Raimondi, Bernd Weikl; Chor der Bayerischen Staatsoper, Bamberger Symphoniker, Leopold Hager; Moderation: August Everding.

■ Man kann es keinem Fernseh Zuschauer verübeln, wenn er auf das Wort „Sängergala“ allergisch reagiert. Der Schrecken, den Veranstaltungen wie „25 Jahre Deutsche Oper“ hinterlassen haben, sitzt tief. So peinlich wie vor gut einem Jahr in Berlin wurde es in München zum Glück nicht. Obwohl die Vokalweihe des wiedereröffneten Prinzregententheaters mit einer ziemlich ruppig gespielten „Fidelio“-Ouvertüre wenig verheißungsvoll begann. Aber: Die sängerischen Darbietungen stellten zur Hälfte zufrieden, ja rechtfertigten vereinzelt sogar solche verbrauchten Euphemismen wie „Gala“ und „Weltklasse“.

Allen voran Kurt Moll. Mit runder Prachtstimme, prägnantem Ausdruck und beredter Mimik gestaltete er die Solo-Szene des Ochs so imaginativ, daß man Kostüm, Maske und Szene kaum vermißte. Auch vor seinem Auftritt gab es einiges zu bewundern: Cheryl Studers lyrische Intensität in der obligaten „Hallen“-Arie, die Kunst der Varady, trotz genuschelter Aussprache Momente großer Eindringlichkeit zu erzeugen, die eisernen Nerven der Gwyneth Jones bei Turandots „In questa reggia“ und den nach wie vor schönen Bariton Bernd Weikl.

Moderator August Everding, der sein Publikum mit Anekdotischem bei Laune hielt, schien durch die gezielte Gegenüberstellung von historischen und

aktuellen Münchner Besetzungen die These von der „Krise der Gesangskunst“ entkräften zu wollen: „Damals sang Cécile Reich die Santuzza, heute ist es Agnes Baltsa.“ Aber die Krise nahm auch an diesem Abend Gestalt an. Bei allem Ehrgeiz, mit dem sich die Baltsa Verismo und Koloratur („L'Italiana“) abforderte, konnte sie kaum davon ablenken, daß sie inzwischen in keinem Fach mehr zu Hause ist; das heftige Mienenspiel störte nur. Nicht minder manieriert und fehl am Platze war das Theater, das Jewgenij Nesterenko bei den letzten Sätzen des Boris veranstaltete. Francisco Araiza strapazierte sich mit zu schweren Stücken (Carlo, Kalaf) und zum langen Ende des Mammutprogramms



bewies Hildegard Behrens – indisponiert oder nicht – mit Brünnhildes Schlußgesang erneut, daß sie keine Hochdramatische ist. Beide wirkten zudem schon optisch derart verkrampt, daß man nur denken konnte: Muß Singen schwer sein!

Mitleid und Unverständnis erregte der Beitrag von Ileana Cotrubas: Der Schlußteil von Violettas „E' strano“ war ein einziger Offenbarungseid. Warum nur gaben sich diese Sänger die Blöße, statt, wie Nicolai Ghiaurov, ein Stück zu wählen, das dem aktuellen Zustand der Stimme entspricht?

Thomas Voigt