

# GÖTZ FRIEDRICH MUSIKTHEATER ANSICHTEN – EINSICHTEN



Götz Friedrich:  
Musiktheater.  
Ansichten – Einsichten.

Propyläen Verlag,  
Frankfurt/Berlin 1986,  
392 S., 24 Abb., 58 DM

Das Buch enthält im ersten Teil „Positionsbestimmungen“, acht Texte grundsätzlicher Art, um dann im Hauptteil, betitelt „Analysen und Regiekonzepte“, gleichsam als Fallbeispiele zur Theorie des ersten Teils, 56 Texte zu einzelnen Komponisten, vor allem aber zu einzelnen Opern anzuschließen. Die Texte stammen aus den Jahren 1957–1985, umfassen also die gesamte Zeit von Friedrichs Tätigkeit als Regisseur, und sie spiegeln Friedrichs gesamtes Repertoire wider, das von Monteverdi bis zu Gershwin und Berio reicht, seinen Schwerpunkt aber unübersehbar bei Wagner, Verdi, Mozart und Richard Strauss hat. Zwei weitere Abschnitte geben Interviews aus den Jahren 1984–85 sowie Friedrichs Nachrufe auf Günther Rennert, Oscar Fritz Schuh und Walter Felsenstein, seinen Lehrer, wieder. Der letzte Teil informiert über Friedrichs Biographie und verzeichnet alle Inszenierungen für Bühne, Film und Fernsehen.

Der Titel des Buches, „Musiktheater“, umreißt ein ganzes Programm. Einer der Kernsätze von Friedrichs Konzeption lautet: „Das Musiktheater unterscheidet sich vom Sprechtheater durch die Tatsache, daß gesungen wird, und von der Oper durch die Fragestellung, warum gesungen wird“ (S. 16).

Nicht zufällig beschäftigen sich die beiden vielleicht wichtigsten Texte des Buches mit dem „Singen auf der Bühne“ und mit der „Handlung als Kriterium“. Das „ästhetische Programm“ ist „Verität“ auf der Musikbühne“ (S. 195), jedoch keine Wahrheit jenseits der Realität, wie man angesichts der Tatsache, daß die Personen einer Opernhandlung nun einmal singen, meinen könnte. Friedrich versteht Musiktheater vielmehr als „spezifische Form der Erkenntnis und Aneignung der Wirklichkeit“ (S. 27), und alle Bemühungen, die Opernwerke von Monteverdi bis Berio zu begreifen und in überzeugende szenische Darstellung zu bringen, kreisen immer auf neue um die Frage nach deren Bezug zur Realität des leibhaftigen Lebens; immer geht es darum, die Gründe dafür zu finden, daß Personen, um sich angemessen auszudrücken, nicht sprechen, sondern singen. Es ist in Fortsetzung Brechtscher Kritik die Absage an alle Opernkulinarik, ans Konzert im Kostüm, das Stelldichein der schönen Stimmen. In der strikten Bindung des Singens an die Handlungssituation trennt sich dieses Konzept gleichzeitig von Brechtscher Ästhetik, die nie bereit war, Gesang als beson-

dere Form des unmittelbaren Ausdrucks anzuerkennen.

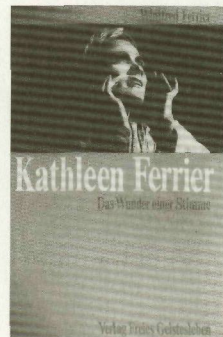
Die wohl wichtigste Erkenntnis, die dieses Buch liefert, liegt in der Tatsache, daß die Texte zu den Inszenierungen in den seltensten Fällen bloß Kommentare sind. Es hat vielmehr den Anschein, als seien sie selbst Bestandteile der Inszenierungen und darum zu deren Verständnis notwendig. Jedenfalls duldet es keinen Zweifel, daß man vieles an Friedrichs Produktionen – und nicht nur Peripheres – erst richtig begreift, wenn man die entsprechenden Essays gelesen hat. Man mag darin eine Schwäche von Friedrichs Inszenierungen sehen; denn selbstverständlich gilt, wie für alle Kunst, auch für das Theater die Forderung nach restloser Umsetzung des Mitzuteilenden in sinnlich erfahrbare Darstellung. Es gilt jedoch auch, daß die intellektuelle Durchdringung der Werke, die Friedrich vornimmt, zu einer Differenzierung führt, der mit der naiven Unmittelbarkeit einfachen Theaters nicht mehr beizukommen ist. Wenn wir von der Oper mehr verlangen als den Genuß schöner Stimmen, dann kommen wir nicht darum herum, neben unseren Ohren (und Augen) auch unseren Kopf zu benutzen. Egon Voss

## Winifred Ferrier: Kathleen Ferrier. Das Wunder einer Stimme.

Verlag Freies Geistesleben,  
Stuttgart 1986,  
256 S., 22 Abb., 32 DM

Diese deutsche Erstveröffentlichung faßt zwei Bücher zusammen, die nach dem Tod der britischen Altistin Kathleen Ferrier (1912–1953) in England erschienen: die von der Schwester der Sängerin 1955 geschriebene Biographie und der Erinnerungsband aus dem Jahr 1954 mit Beiträgen von Begleitern und Förderern der Ferrier wie Sir John Barbirolli, Benjamin Britten, Roy Henderson, Gerald Moore und Bruno Walter.

Die Biographie, deren sehr persönlicher Erzählstil der Gewöhnung bedarf (die Autorin schreibt von sich selbst als „Win“), skizziert Lebenslauf



und künstlerischen Werdegang mit charakteristischen Momentaufnahmen, die durch Kritiken, Anekdoten und Zitate beteiligter Künstler ergänzt werden. Aufschlußreichste Dokumente sind jedoch die Briefe der Sängerin; sie zeugen von

erfrischender Direktheit, Lebensfreude und typisch britischem Humor, spiegeln auch die ungebrochene Vitalität wider, mit der Kathleen Ferrier Leben und Beruf bewältigte, nachdem sie an Krebs erkrankt war. Ebenso farbig sind die Erinnerungen ihrer Kollegen, die fern jedweder Lobhudelei kondolenzpflichtbewußter Nachrufe stehen und deren Würdigungen nichts hinzuzufügen ist. Am interessantesten für den heutigen (analytischen) Hörer dürfte der Beitrag des Lehrers von Kathleen Ferrier, Roy Henderson, sein, der die Entwicklung dieser reichen, von Pathos und Würde erfüllten Altstimme mit fachlich-de-

taillierten wie unterhaltsamen Erläuterungen beschreibt.

Aufdringlich bis peinlich ist jedoch das Nachwort von Jürgen Schriefer. Er beginnt mit der Feststellung, die Biographie habe „als Bericht über ein großes Künstlerleben des 20. Jahrhunderts nicht ihrgleich“ und wird während der folgenden sieben Seiten nicht müde, mit unangenehm pathetischer Sprache Kunst und Persönlichkeit der Sängerin zu verklären („Lebte sie nicht wie Mozart in seinen letzten Jahren, als wäre jeder Tag der letzte?“) – ein Bärendienst für den Ruf der Ferrier und für die willkommene Edition der Gedächtnisbücher! Thomas Voigt

## JETZT AUCH EIN WVW



Mehr als hundert Jahre nach dem Tod Richard Wagners ist jetzt erstmals auf wissenschaftlicher Grundlage ein Verzeichnis seiner musikalischen Werke erarbeitet und im Schott Verlag Mainz herausgegeben worden. John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss haben mit diesem Wagner-Werk-Verzeichnis die Grundlage für eine differenzierte, wirklichkeitsnahe Betrachtung des Wagnerschen Schaffens bereitgestellt, angefangen von den ersten autodidaktischen Kompositionsversuchen bis hin zum „Parsifal“. (Wagner-Werk-Verzeichnis [WVW] Schott Verlag, Mainz 1986, 608 S., Ganzleinen-Ausgabe mit Goldprägung und Folien-Schutzumschlag, 248 DM). FF

## Reinhard Ermen: Musik als Einfall, Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner.

Rimbaud Presse,  
Aachen 1986,  
204 S., 38 DM

In seinem jüngsten Roman „Vier Jahreszeiten im Yrvental“ stellt Herbert Rosendorfer die Behauptung auf, Pfitzner sei mit den Nazis nur aneinandergeraten, „weil ihm die Nazi- großen nicht national-sozialistisch genug waren und Göring nicht antisemitisch genug“. Einige Sätze in Reinhard Ermens, von der „Studienstiftung des deutschen Volkes“ durch eine Stipendium unterstützt Dissertation lassen Pfitzner in einem ähnlichen Licht erscheinen, etwa wenn der Komponist nach dem Krieg, auf die Frage, was aus seinem besten (jüdischen) Freund Paul Cossmann geworden sei, antwortete, Cossmann sei „im Konzentrationslager Dachau sanft gestorben“. Ermen klammert die politische Ebene in seiner Untersuchung jedoch weitgehend



aus. Dennoch scheint ihm der Polemiker Pfitzner wirklich unbehaglich, und er findet sogar kritische Töne gegen Bernhard Adams jüngstes wissenschaftliches Pfitzner-Bild, da dort jede Phrase des Polemikers gemildert werde, „anstatt sie als das zu bezeichnen was sie (...) ist, nämlich eine Frechheit.“

Doch auch Ermen geht es darum, zu glätten: Er untersucht, was die erklärten Antipoden des deutschen Tonsetzers, nämlich Arnold Schönberg, Ferruccio Busoni und Paul Bekker, mit Pfitzner verbindet. Er kehrt Schönbergs konservative Grundhaltung hervor, vergleicht dessen „Reaktion als Fortschritt“ (nicht nur in dessen Schriften, sondern auch in der Oper „Moses und Aaron“) mit Pfitzners Absicht und Verfahren. Ähnlich geht er bei Busoni und dessen Oper „Doktor Faust“ vor und schließlich mit Bekker und dessen spätem Buch „Das Operntheater“. Dabei erkennt Ermen richtig, daß Pfitzner – ganz im Gegensatz zu Busoni und Schönberg – als Musikschriftsteller „immer Propagandist seiner selbst und damit seines eigenen materialen Standorts“ bleibt. Nach Auffassung des Autors widmet Pfitzner sich schließlich „der Reproduktion, weil er erkennt, daß eine Gattung, die nicht mehr stark genug ist, sich schaffend zu regenerieren, auf die Pflege besonders angewiesen ist.“ Um dieser Betrachtungsweise willen bleibt Pfitzners letzte Oper, „Das Herz“, vergleichsweise unterbelichtet.

Ermens komplementäre Untersuchung von Pfitzners Schriften und den Widersprüchen seiner Polemiken wird ergänzt durch eine Bestandsaufnahme des Musiktheaters in Deutschland um die und nach der Jahrhundertwende. Das vorhandene Material wurde gründlich aufgearbeitet; nur eine Unterlassung ist dieser theaterwissenschaftlichen Arbeit anzukreiden: die Nichtbeachtung von Walter Kellers Aufsatz-Sammlung „Parsifal-Variationen“ (Tutzing 1979), in der Pfitzner nicht nur ein ganzes Kapitel gewidmet ist, sondern worin auch ein Schreiben Theodor W. Adornos, eine Bewertung Pfitzners, veröffentlicht wurde. Peter P. Pachel

## RÜCKKEHR – ARTUR RUBINSTEIN IN POLEN

Film von Krzysztof Rogulski  
28. Januar 1987  
ARD, 23.00–23.50 Uhr

Isaac Stern in China, Horowitz in Moskau: Musiker in der Fremde oder in der alten Heimat stellen offenbar einen für das Medium Film attraktiven thematischen Hintergrund dar. Insofern ist das Porträt, das der polnische Regisseur Krzysztof Rogulski im Mai 1975 von der Rückkehr Artur Rubinssteins in seine Heimatstadt Lodz drehte, und das jetzt von der ARD am vermutlichen 100. Geburtstag des Pianisten wiederholt wurde, durchaus nicht als kurioser Einzelfall zu sehen. Wenn Rogulski hier dennoch ein besonders lebendiges Beispiel der Gattung vorlegen konnte, liegt das nicht nur an der damals immer noch auffallend vitalen Persönlichkeit des 88jährigen Pianisten; der Grund ist auch in der workshop-artigen Atmosphäre des Films zu suchen und – man mag es kaum glauben – in dessen handwerklicher Unvollkommenheit. Denn, wie das polnische Team Mitte der siebziger Jahre die Rückkehr des großen „verlorenen Sohnes“ in die Heimat filmisch umsetzte, das entspricht durchaus nicht den erwartungsvollen Ansprüchen eines perfektionserwöhnten deutschen Publikums. Im Bild hängende Mikrofonstangen, unsanfte Schnitte und vor allem ein jaulender, dazu noch asynchroner Ton konnten manche Kritik hervorrufen.

Doch ist man fast geneigt, das als filmischen Kunstgriff zu begreifen, als bewußte Parallele zur Probenarbeit, die Artur Rubinstein im Film mit dem Orchester der Philharmonie Lodz in Chopins f-Moll-Konzert leistete. Gefällige Glätte konnte Rogulski so in jedem Fall vermeiden, eher zumindest als Rubinstein selbst, der offenbar Probleme mit dem Tastenkontakt hatte und immer wieder beim Besprühen der Klaviatur gezeigt wird.

Der Musikfreund kam nur vereinzelt auf seine Kosten, in

Szenen etwa, in denen der Pianist seine damals immer noch bemerkenswert kraftvolle Chopin-Sicht in kurzen Ausschnitten aus dem f-Moll-Konzert demonstrierte, oder wenn er bei den Probeabsprachen mit dem Dirigenten Henryk Czyż, zu charakteristischen kurzen Äußerungen über das Werk kam.



Ansonsten bestimmte das Verhältnis zu Polen den Gang des Films: Rubinssteins Spaziergang durch die Altstadt, der Besuch seiner alten Wohnung, kurze Gespräche mit den Landsleuten und das immer noch unverminderte Schwärmen des alten Charmeurs für die Schönheit der Polinnen, all das warf ein bezeichnendes Licht auf die letztlich wohl doch ungebrochene Heimatliebe des alten Mannes, dem die Polen die jahrzehntelange Abwesenheit offenbar nicht übelgenommen hatten; Rosen gab es jedenfalls genug. Übrigens auch für den Regisseur, der mit der Produktion beim Festival International du Film musical et choréographique in Besançon immerhin einen Sonderpreis erringen konnte.

Nikolaus Deckenbrock