



Attila Csampai
Dietmar Holland (Hrsg.):
Bertolt Brecht/Kurt Weill,
Die Dreigroschenoper.
Igor Strawinsky, The
Rake's Progress. Texte,
Materialien, Kommentare.

Rowohlt Verlag
Reinbek bei Hamburg
1987
316 S., 19,80 DM

■ Dieser Band weicht vom bisherigen Schema der Rowohlt-Opernszene erheblich ab, vor allem deshalb, weil hier anstelle der üblichen Form der Einzeldarstellung gleich zwei Werke auf einmal behandelt werden. Wobei im Fall „Dreigroschenoper“ die Zugehörigkeit zum Genre Oper äußerst fragwürdig ist. Zudem lassen sich das Bühnenwerk von Brecht/Weill und Strawinskys Oper „The Rake's Progress“ nur schwer zu einer Einheit zusammenfügen. Die Werke entstammen sehr unterschiedlichen Bereichen, sowohl vom Thema als auch von der Entstehungszeit her.

In einem Punkt gibt es jedoch Übereinstimmung: Beide Stücke gehören zu den erfolgreichsten, meistgespielten Werken des neueren Musiktheaters, finden gerade in unserer Gegenwart starke Beachtung im internationalen Repertoire. Es sei nur an Strehlers „Dreigroschenoper“-Inszenierung in Paris erinnert oder an die aufsehenerregende Produktion von „The Rake's Progress“ durch die Moskauer Kammer-

oper. Das Erfolgs-Kriterium dürfte die Editoren bewogen haben, diese – sicherlich gewagte – Kombination vorzunehmen.

Eine weitere Abweichung: anstelle des Librettos zur „Dreigroschenoper“ gibt es bloß eine Inhaltsangabe, da der Abdruck des Brecht-Texts aus verlagsrechtlichen Gründen unterbleiben mußte. Relativ bescheiden und zahm fallen diesmal die Beiträge des Herausgeber-Duos Csampai/Holland aus. Keine Provokationen, keine Attacken auf die „Konservativen“ (wie zuletzt in der „Don Giovanni“-Monographie).

Der dokumentarische Teil bietet neben gut ausgewähltem Bildmaterial einige interessante Berichte von Zeitzeugen sowie eine Reihe von erklärenden Beiträgen. Darunter verdient vor allem der Aufsatz von Egon Voss „Die Dreigroschenoper – ein Stück, das keine Oper ist

und doch die Oper zum Thema hat“ Hervorhebung, ebenso die Anmerkungen des frühverstorbenen österreichischen Musikschriftstellers Harald Kaufmann zum Thema „The Rake's Progress“. In der Zeittafel zur Strawinsky-Oper wären die Lebensdaten des Textdichters W.H. Auden exakt zu ergänzen: geboren am 21.2.1907 in New York, gestorben am 29.9.1973 in Wien. Die Discographie beschränkt sich naturgemäß auf wenige Angaben. Bei der Vanguard-Aufnahme der „Dreigroschenoper“ ist der Name der Polly-Darstellerin opfisch genannt, er lautet richtig Liane Augustin. Ein Kuriosum: Die DG-Einspielung des Werks aus dem Jahr 1977, von der einst viel Aufhebens gemacht und der immerhin der Preis der Deutschen Schallplattenkritik zuerkannt wurde, ist hier nicht einmal erwähnt. So ändern sich die Anschauungen.

Clemens Höslinger

VERDI-BOITO BRIEFWECHSEL



S. FISCHER

Verdi-Boito:
Briefwechsel

S. Fischer Verlag
Frankfurt 1986
780 S., 98 DM

■ Nicht der „wichtigste Briefwechsel“ der Operngeschichte, wie die Presseabteilung des Fischer-Verlages kaltschnäuzig formuliert, sondern einer der wichtigsten ist der über die Post abgewinkelte Fach- und Privatdialog zwischen Giuseppe Verdi und Arrigo Boito. Der Su-

perlativ muß spätestens dann fragwürdig erscheinen, wenn dem Leser die entsprechenden Arbeiten von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal berücksichtigt. Verdis und Boitos schmucklose, von schriftstellerischen Eitelkeiten verschonte Arbeits- und Situationsschilderungen mit den verfeinerten, mehr oder weniger verstohlenen im Hinblick auf Nachweltresonanz formulierten Seelenprotokollen zu vergleichen liegt nahe. Denn die Chance, sich posthum über den mysteriösen Akt der künstlerischen Produktion ein halbwegs klares Bild zu verschaffen, besteht bei beiden Veröffentlichungen – und in der Musikgeschichte wird man nicht leicht noch weitere Beispiele von produktiver Beständigkeit, ja Beharrlichkeit aufspüren.

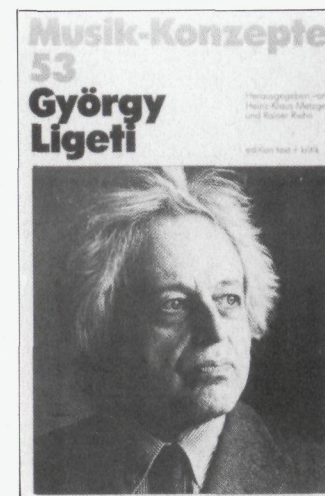
Wie angedeutet, sind die Briefe Verdis und Boitos – trotz psychologischer und weltanschaulicher Erwägungen – erst in zweiter Linie von literarischer Bedeutung, wenngleich Boito sich als Schriftsteller und Librettist stärker um zusammenhängende, geschliffene Diktion bemüht als der von ihm grenzenlos verehrte Verdi. Hat man sich auf diese Sachlage eingestellt, kann das Leseabenteuer im „Boccanegra“, „Otello“ und „Falstaff“-Labor be-

ginnen – abgesichert durch eine Reihe von instruktiven Maßnahmen, für die der Herausgeber und Übersetzer des Briefmaterials, Hans Busch, in reichem Maß und mit unbestechlichem Blick für wesentliche Details und Zusammenhänge gesorgt hat. Überhaupt verdient der umfangreiche, in der DDR gedruckte Band als philologische Leistung höchste Bewunderung. Satztechnische Finessen ermöglichen es, etwa in den via Brief übermittelten Textänderungen die (Leidens-)Geschichte der dramaturgisch entscheidenden Passagen auch optisch nachzuvollziehen. Überdies ist der Fußnotenapparat nicht überladen und lesbar gedruckt. Ausführliche Abhandlungen zur Edition, Einführungen in die Hauptkapitel, werkgeschichtliche Informationen, zwei Kapitel „Verdi über Boito“ und „Boito über Verdi“, Lebensdaten, biographische Skizzen wichtiger Personen aus dem künstlerischen Umfeld, eine schier aus den Nähten platzende Bibliographie und ein Quellennachweis ergänzen das Konvolut von Nachrichten aus erster Hand. Dadurch werden nicht nur die Bedingungen von „Wissenschaftlichkeit“ erfüllt, sondern dem naturgemäß oft nur bruchstückhaft unterrichteten Leser (Verdi und Boito haben ja vieles auch mündlich abgesprochen und bereinigt) werden genügend Hilfen bereitgestellt, sich in diesem engmaschigen Netzwerk von Freunds- und Schaffensbanden zurechtzufinden. Dabei wird jeder auf Einzelheiten stoßen, die für die Rezeption und zur Neubewertung rätselhafter Werkpassagen von Bedeutung sind. Und nebenbei ist zu lernen, daß hehre Kunst in den seltensten Fällen das Resultat großartiger Gesten und schweißblauer Inspiration ist, sondern – sofern Begabung, meinetwegen Genie vorhanden ist – mit unsäglichem Mühen verbunden ist, von denen die pure Schreibearbeit nicht die geringste ist. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ein Satz von Boito: „Jede ohne Anstrengung überwandene Schwierigkeit ist eine Gnade.“

Hans Busch, der Sohn des Dirigenten Fritz Busch, hat mit diesem wichtigen Band der Verdi-Interpretation unerschöpfliches Material an die

Hand gegeben. Und nicht weniger der Boito-Pflege, denn im Zuge dieses Briefwechsels bleibt bewußt, daß der Jüngere von Verdi auch hinsichtlich seiner kompositorischen und operndramatischen Befähigung sehr geschätzt wurde.

Peter Cossé



Musik-Konzepte Band 53:
György Ligeti. Studien
zur kompositorischen
Phänomenologie von
Herman Sabbe.

edition text + kritik
München 1987
110 S., 15 DM

■ György Ligeti zählt nicht nur zu den bekanntesten, sondern auch zu den populärsten Komponisten der Neuen Musik – soweit man im Bereich der Neuen Musik überhaupt Popularität erreichen kann. Ihm ist es gelungen, in unmittelbarem

Schallplatten zwischen Kunst und Kommerz – unter diesem Titel hat Hans Hirsch, lange Jahre als Produktionsdirektor für den Klassikbereich der Deutschen Grammophon zuständig, im Heinrichshofen Verlag ein informatives Bändchen mit Fakten, Tendenzen und Überlegungen zur Produktion und Verbreitung von Tonträgern veröffentlicht.

Schallplatten Hans Hirsch
zwischen Kunst
und Kommerz
Heinrichshofen

Anschluß an avantgardistische kompositorische Verfahrensweisen einen ausgesprochenen Personalstil auszubilden. Er schrieb Werke, deren Gehalt sich unmittelbar sinnlich mitteilt und die keiner weitschweifigen Erläuterung bedürfen, um verstanden zu werden. Andererseits hat gerade Ligeti selbst seine Werke in einer unheimlich plastischen, anschaulichen, suggestiven Sprache verdeutlicht, die in den Arbeiten über ihn nur sehr selten erreicht wird.

Herman Sabbe verfolgt nun ganz besondere Ziele. Er bietet keine Einführung in das Ligetische Werk, die auch dem Dilettanten oder Musikliebhaber zugänglich wäre, sondern er wendet sich an den intimen Kenner und Fachmann der Neuen Musik. Ihm geht es darum, eine am naturwissenschaftlichen Erkenntnisideal ausgerichtete „system- und prozeßtheoretische Methode“ aufzustellen, mit deren Hilfe er die Musik Ligetis „system-typologisch“ und „prozeß-typologisch“ beschreibt. Mit Kapiteln wie „Synästhesie“ oder „Der historische Standort“ weitet Sabbe seine Untersuchungen aus. Freilich laden Sabbes Ausführungen kaum zur Auseinandersetzung ein. Er formuliert ebenso überladen wie unbeholfen und apodiktisch und läßt gerade die Voraussetzung seiner Untersuchungen, das problembeladene, naturwissenschaftliche Erkenntnisideal, undiskutiert; er setzt es als selbstverständlich voraus.

Sabbe scheint die Benennung eines Vorgangs oder eines bestimmten musikalischen Sachverhaltes mit seiner Analyse zu verwechseln, und mit der Differenzierung von gleichzeitig verlaufenden, verschiedenen Prozessen in der Musik unterschlägt er den primären Gesamteindruck einer Komposition. Leider fehlen auch Werkverzeichnisse und Bibliographien. Sabbe nennt nur solche Literatur, die er „tatsächlich zu Rate“ gezogen hat; es sind vor allem seine eigenen Schriften. Eine Veröffentlichung der Aufsätze und Vorträge Ligetis in den Musik-Konzepten, die unverständlicherweise immer noch auf sich warten läßt, wäre wesentlich sinnvoller gewesen.

Giselher Schubert



DON GIOVANNI

Oper von W.A. Mozart mit Samuel Ramey (Don Giovanni), Ferruccio Furlanetto (Leporello), Paata Burchuladse (Il Commendatore), Anna Tomowa-Sintow (Donna Anna), Julia Varady (Donna Elvira), Gösta Winbergh (Don Ottavio), Alexander Malta (Masetto), Kathleen Battle (Zerlina), Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan; Inszenierung: Michael Hampe; Ausstattung: Mauro Pagano; Bildregie: Michael Hampe, Claus Viller; Moderation: Karl Löbl;

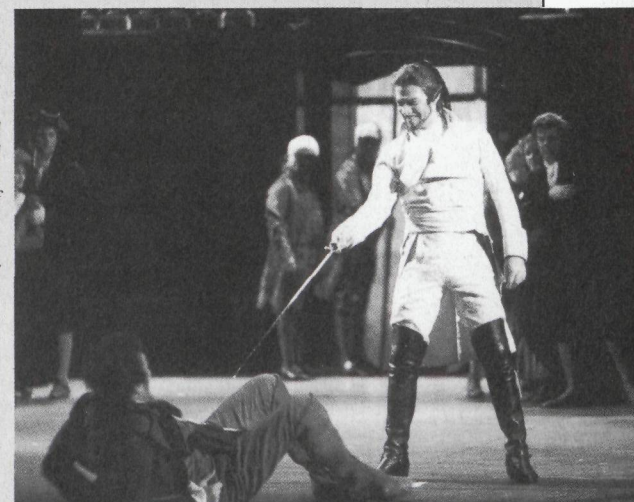
Live-Übertragung aus dem
Großen Festspielhaus in Salzburg
29. Juli 1987
ZDF 19.30 – 23.20 Uhr

■ Wieder einmal konnte die Allianz Telemondial-ORF-ZDF-Polygram unter dem kleidsamen Mantel der „Demokratisierung“ exklusiver Festspiel-Aufführungen wohlfeile Ware aus Salzburg anbieten: Karajans „definitive“ Deutung der Oper aller Opern mit einem „hochkarätigen Sängerseniorium“ und einer gefälligen, weder provokanten

Riesenbühne verteilte, mußte die Bildregie passen; der sekunden-schnelle Wechsel der Einstellungen strapazierte Augen und Nerven, vor allem bei den großen Ensembles. Diese waren auch musikalisch unbefriedigend, da Karajan allzu breite Tempi bevorzugte. Im übrigen verstärkte seine Interpretation und das brillante, aber einförmig-glatte Spiel der Wiener Philharmoniker die Ausstrahlung der Szene: Das „dramma giocoso“ geriet zu einem schwarz glänzenden Marmor-Monument.

Die polierte Oberfläche wurde erst durchbrochen, als Julia Varady (Elvira) und Anna Tomowa-Sintow (Anna) Leidenschaft ins Spiel brachten. Der intensive Vortrag der Tomowa von „Orsai chi l'onore“ war der dramatische Höhepunkt des ersten Aktes, der ebenso von den heftigen Auftritten der Elvira lebte. Leider schmälerte die Varady ihre Leistung erheblich, da sie den Text von „Mi tradi“ bis zur Unkenntlichkeit deformierte. Mit Ausnahme von Paata Burchuladse (Commendatore) überzeugten die

Die vom ZDF ausgestrahlte „Don Giovanni“-Produktion der Salzburger Sommer-Festspiele stand bereits während des diesjährigen Oster-Festivals auf dem Spielplan. Unser Bild: Samuel Ramey in der Titelpartie



noch langweiligen Inszenierung. Für die TV-Präsentation hatte man sogar auf die heftig bekrittelte Glaswand im Hintergrund verzichtet, so daß auch der optische Teil kaum Angriffsflächen bot. Doch ließ sich das Salzburger Breitwand-spektakel nur schwer auf Bildschirmgröße komprimieren; die üppige Szenerie (Mauro Pagano) konnte lediglich in mehr oder weniger repräsentativen Ausschnitten vorgestellt werden, und von der überzeugenden Personenführung Michael Hamps blieb mit Sicherheit manches Detail verborgen. Sobald sich das Geschehen auf der

übrigen Sänger nur zum Teil. Samuel Ramey, ein eleganter Belcanto-Giovanni, blieb als Zentralfigur viel zu blaß, Ferruccio Furlanetto (Leporello) beeindruckte eher als Darsteller. Der Bäuerinnen-Charme von Kathleen Battle (Zerlina) erschien auf dem Bildschirm etwas synthetisch, zudem klang die Stimme nur im Piano schön. Alexander Malta (Masetto) und Gösta Winbergh, der bei den Arien des Ottavio ständig zwischen kraftvollen und gesäuselten Tönen wechselte, wirkten sehr nervös, obwohl Karajan wie gewohnt seine Sänger auf Händen trug.

Thomas Voigt