



Richard Wagner
Tannhäuser
Texte, Materialien, Kommentare
Mit einem Essay von
Hans-Klaus Jungheinrich



Attila Csampai/
Dietmar Holland (Hrsg.):
Richard Wagner,
Tannhäuser. Texte,
Materialien, Kommentare.

Rowohlt Verlag,
Reinbek bei Hamburg 1986,
284 S., 19,80 DM

■ Mitte der siebziger Jahre setzte an einigen großen Opernbühnen der Trend ein, aus Programmheften Programmbücher zu gestalten, die nicht nur Inhaltsangaben und Bildmaterial zum Stück, sondern auch den gesamten Wurlaut des Librettos und das relevante Schrifttum zum jeweiligen musikalischen Opus enthalten. Inzwischen sind die Programmbücher der Metropolen München, Frankfurt und Hamburg wieder etwas dünner geworden, überregional füllt diese offensichtliche Marktlücke aber die von Attila Csampai und Dietmar Holland herausgegebene Sachbuchreihe „roro opernbücher“. Der vorliegende „Tannhäuser“-Band druckt den Wurlaut der Partitur in der Pariser Fassung mit den Hauptvarianten der Dresdener Fassung ab. Die Dokumentation bietet Heinrich Heines Tannhäuser-Legende, Auszüge aus Briefen und Schriften des Komponisten, Urteile von Robert Schumann, Malvida von Meysenburg und Charles Baudelaire sowie Aufsätze von Paul Bekker, Hans Mayer, Joachim Herz und Rolf Sternberger. Letzterer belegt die von Hans Mayer aufgestellte These, Heines „Tannhäuser“ sei eine von Wagner ungenannte Quel-

le, und geht der Frage nach, warum Wagner gerade diese Vorlage verschwiegen hat.

Eingeleitet wird der Band durch einen Originalbeitrag von Hans-Klaus Jungheinrich, „Ritter, Bürger, Künstler“, der – obgleich er die Pariser Fassung ziemlich vernachlässigt – erfreulich frischen Wind in die „Tannhäuser“-Diskussion bringt. Da ist von Tannhäusers Potenzprotzerei vor dem Rittersbühnen die Rede, von der Rittersphäre als einer Projektion der bürgerlichen „Mittelmäßigkeit“. Wagners politische Aktivität wertet Jungheinrich als Versuch eines „Kunstwerks mit anderen Mitteln“, „analog zu einem Slogan der 1968er Studentenrevolte, die Revolution sei das „schönste Kunstwerk“. Tannhäusers „Sünde“ setzt er gleich mit dem „egoistischen“ Schaffenstrieb. Jungheinrich macht Wagner nicht verantwortlich für Albert Speers außertheatralische Verwirklichung der Kult-Theatralik, aber: „Unklugerweise bringt eine von Speer beeinflusste Optik wie die des Regisseurs Herbert von Karajan auch die Wagner-Dramen immer wieder in diesen ungenuten Zusammenhang.“

Das ausgewählte Bildmaterial gibt einen guten Überblick über die szenische Entwicklung der Rezeption dieser Oper. Offenbar wurde das Foto aus dem zweiten Akt von Götz Friedrichs Bayreuther Inszenierung noch ausgewechselt, denn der beschreibende Text paßt nicht zum Bild. Auch fallen einige Druckfehler (sogar bei Autorennamen) negativ auf, und bei der Discographie spricht Dietmar Holland davon, daß die Pariser Fassung der Szene zwischen Venus und Tannhäuser nur unter Georg Solti ungekürzt vorliege, wobei er die – auch neu aufgelegte – Einspielung unter Karl Elmendorff (Bayreuth 1930) unerwähnt läßt. Dennoch bietet der Band eine treffliche Materialsammlung zu einem erschwinglichen Preis.

Peter P. Pachl

Zsolt Harsanyi:
Ungarische Rhapsodie.
Der Franz-Liszt-Roman.

Paul Neff Verlag,
Wien 1986,
944 S., 29,80 DM

■ Romane über Komponisten sind eine eigenartige Angelegenheit; was davon darf man als Faktum nehmen, was ist Fiktion des Romanciers? Zsolt Harsanyi, der Autor des zum Liszt-Jahr neu aufgelegten Romans, feierte in den dreißiger Jahren Welterfolge als Literat. Er starb im Jahr 1943. Sein



Sir John
Barbirolli

Das Atlantische Buch der Dirigenten trägt den Untertitel „Eine Enzyklopädie“ nach Konzeption, Umfang und inhaltlicher Kompetenz ohne Frage zu Recht. Man erfährt viel über das Dirigieren und die Namen, die mit diesem Metier verbunden sind. Der rund 340seitige Lexikonteil des großformatigen Buches mit zahlreichen Abbildungen unterscheidet zwischen „namhaften Meistern des Takstocks in Vergangenheit und Gegenwart“, die in Kurzbiographien gewürdigt werden (wobei allerdings die Auswahl ziemlich willkürlich getroffen worden zu sein scheint) und „großen“ Dirigenten. Von diesen hat man in breiterem Rahmen detailgenaue, gut lesbare und schnörkelfreie Persönlichkeitsprofile entworfen, wobei lediglich die zahlreichen Druckfehler und auch zum Teil falschen Bildunterschriften überraschen – Flüchtigkeiten, die bei einem Nachschlagewerk dieses Kalibers und Anspruchs eigentlich kaum zu entschuldigen sind. (Atlantis Musikbuchverlag, Zürich 1986, 416 S., 89 DM).

S.M.

Roman „Magyar Rapsodia“, der erstmals 1936 in deutscher Übersetzung erschien, beansprucht somit mehr historisches denn musikologisches Interesse, schildert er doch voll Überdramatik Franz Liszt als den begnadeten Künstler auf der steten Suche nach dem Unerreichbaren, „der absoluten Harmonie“, doch nennt er den Komponisten noch auf der Höhe seines Lebens „Franzi“, erst in den letzten Jahren „der Greis“ oder einfach Liszt. Dabei verblüfft bisweilen des Autors musikalische Sachkenntnis, die Genauigkeit seiner Recherchen oder die Stimmigkeit von Zitaten – auch in der deutschen Übersetzung von J. P. Toth und A. Luther.

Es fällt jedoch schwer, das Buch stilistisch ernst zu nehmen: Als Liszt bei Czerny studiert, liest man, „er ließ mit eiserner Unbarmerzigkeit die jeglichen Gemütes, jeglichen Lächelns und jeglicher Ergriffenheit berauben und zu nackter Maschinenmäßigkeit entkleideten Notenreihen wiederholen“, und über Liszt auf dem Sterbebett heißt es: „Durch das offene Fenster klang Musik zu ihm herüber. Und man spielte nur Wagner, ausschließlich Wagner. Nach einem Liszt-Werk schmachete er ebenso sehr wie nach einem Glas Co-

gnac.“ Letzteres ist nach solcher Lektüre wohl fällig. Den Romantext ergänzt eine Zeittafel, aber leider kein Werkverzeichnis oder eine Discographie, die der Verlag zur Neuauflage gut hätte beisteuern können.

Peter P. Pachl

Musik-Konzepte
45
Fryderyk
Chopin



Musik-Konzepte Bd. 45:
Fryderyk Chopin.
Hg. von Heinz-Klaus
Metzger
und Rainer Riehn.

Edition text + kritik,
München 1985,
108 S., 15 DM

■ Chopin-Klischees haben wenig Überlebenschancen in den Beiträgen dieses Bandes. Chopin – kein unbedingter Meister klassischer Formen wie Sonatenhauptsatz und Rondo? Joachim Kaiser weist die formal-konsequente Meisterschaft des 15jährigen Komponisten (Rondo op. 1) ebenso nach, wie die souveräne Weiterführung traditioneller Muster in der b-Moll-Sonate mit ihrer Entwicklung zyklischer, logisch begründbarer, psychologisch und hermeneutisch nachvollziehbarer Prinzipien. Chopins Walzer – nobelste Form der Salonmusik? Barbara Zuber analysiert Chopins Position sehr viel differenzierter, jenseits aller wienerischen Walzer-Epidemien: distanziert, aber doch nie restlos befreit von den Zwängen des Genres, ein immer höheres Maß an musikalischer Autonomie anstrebbend, ohne je die

gesellschaftlichen Bezüge zur Welt des Salons abstreifen zu können; als Endstadium beim späten Chopin (op. 64/3 als Musterbeispiel) zeichnet sich eine synthetisierende Neukonzeption im Sinne einer nunmehr „geschlossenen“ Walzerform ab. Chopins Rubato – eine tradierte Interpretationsmarotte, der Musik von außen aufgezwungen? René Leibowitz deutet (leider an sehr beschränktem Material) das Rubato als Element des musikalischen Diskurses, als kompositorisch vorgeprogrammierte, aber auch klar limitierte Notwendigkeit. Chopins Ornamentik – eine Häufung musikalischen Beiwerks? Das ist ein spezifisch deutsches Mißverständnis, eine Unterschätzung der Zusammenhänge von immanenter Affektgehalt, harmonischer Kühnheit und zukunftsweisenden Tendenzen dieser Klaviersprache, wie Michael Stegemann darlegt. So weit, so lesenswert – nicht zuletzt für Pianisten, die ihre Interpretationsstil theoretisch absichern wollen.

Mehr als problematisch fällt jedoch Eero Tarasti Versuch aus, eine „Narratologie“ Chopins auf der methodischen Grundlage der strukturalen Semantik (nach A. J. Greimas) zu entwickeln, also die seit Liszt und Schumann üblichen literarisierenden und psychologisierenden Beschreibungsformen zu modifizieren mit dem Ziel einer „syntagmatischen Deskription“, die ein Bezugssystem von „narrativen Programmen“ konstruiert. In der Einzelanalyse (Polonaise-Fantasie) bestechend scharf, in der ausufernden strukturalistischen Terminologie vermutlich für Nicht-Linguisten eher schwer verständlich, scheitert Tarasti letztlich an einer entscheidenden Schwierigkeit: Ein musikalisch-narratives Programm rein struktural darzustellen, ohne die assoziativen (also semantisch wie methodisch unverbindlichen) Mittel der Literarisierung anzuwenden. Deren letztendliche Beliebigkeit wird von Tarasti nicht wirklich beseitigt, sondern lediglich von der musikalischen Großstruktur auf deren mikroskopischen Elementen verlagert – ein eher unbefriedigendes Ergebnis für reichlich viel methodischen Aufwand.

Klaus Bennert



LE NOZZE DI FIGARO

Opera buffa von Wolfgang Amadeus Mozart. Knut Skram (Figaro), Ileana Cotrubas (Susanna), Benjamin Luxon (Graf), Kiri Te Kanawa (Gräfin), Frederica von Stade (Cherubino), Marius Rintzler (Bartolo), Nucci Condo (Marcellina), John Fryatt (Basilio), Elizabeth Gale (Barbarina) u.a., Chor der Festspiele Glyndebourne, London Philharmonic Orchestra, John Pritchard, Ausstattung: John Bury, Inszenierung: Peter Hall; Fernsehregie: Dave Heather, Glyndebourne 1973

Topaz Classic TCO 1001 Mono
Kaufkassette, 168 Minuten, 148 DM

■ Diese Kassette ist ein szenischer und sängerbiographischer Rückblick, sowie eine Bestandsaufnahme des Mozart-Stils im vielgeprägten, damals noch weniger „entdeckten“ Festspieljeweil Glyndebourne. Auch wenn Gründer John Christie hauptsächlich an Wagner dachte – es waren die Mozart-Auführungen der Exulanten Busch und Ebert, die das kleine, ländliche Festspielhaus in der Operngeschichte unsterblich machten. Diese Mozart-Tradition wird noch immer liebevoll gepflegt – und die hohen Ansprüche lassen sich nicht zuletzt im sehr differenzierten Schlußapplaus ablesen.

Ganz sicher war die „holde Weiblichkeit“ auf Schloß Agas frescos für diese Aufzeichnung ausschlaggebend. Frederica von Stade war noch ein Geheimtip; ihr Cherubino ist und klingt noch blutjung. Geheimes über die Liebe wird im äußersten Pianissimo gehaucht; und dieses Büschchen ist natürlich von den „glänzenden“ Aussichten beim Militär auch wirklich zu überzeugen und strahlt treuerherzig-unsicher über „gloria militaria“ – ein schöner Spielzug von Regisseur Peter Hall. Ähnlich hinreißend ist Kiri Te Kanawa: schön, anziehend, weich. Und auch hier: was für eine Piano-Kultur! Der Rückblick macht aber auch klar, daß das ihr wirkliches Fach gewesen wäre, nicht diese Toscas und Manons voller aufgesetzter Attitüden und stimmlicher Gefährdungen. Die junge Ileana Cotrubas ist die Susanna – eine ganz herbe (mir insgesamt zu herbe) Südländerin, die wohl weniger wegen ihrer unbewußten Erotik als ihrer selbstbewußten Verweigerung den Mannsbildern einen „tollen Tag“ bereitet. Den Grafen gibt Benjamin Luxon als

elegantem Tyrannen, hochfahrend, nur in Resten absolutistisch angehaucht; Erotik scheint nur Zeitvertreib, nicht Leidenschaft. Ähnliches gilt für Knut Skrams Figaro. Ihm scheint die Gutbürgerlichkeit des dritten Standes schon in Herz und Glieder gefahren zu sein; er wird die Revolution 1789 mitemachen, aber nicht auslösen oder fördern. Beide männlichen Protagonisten singen gut, ebenso das übrige Ensemble. Bravos deshalb nur für die Damen.

Peter Hall macht keine szenischen Experimente. Die Räume und das Ambiente wollen historisieren. Die Auftritte stimmen. Die Komik von Eifersucht und Unterstellung wird abermals augenscheinlich. Dies ist maßgeblich John Pritchards Verdienst, denn er setzt in Halls Normalität heftige musikalische Akzente. Insgesamt: Gutes Glyndebourne, dessen „Figaro“ ich doch etwas mehr Champagner und Revolverzertum gewünscht hätte. Wolf-Dieter Peter

VIDEOGRAMM
LE NOZZE DI FIGARO

Klangbild	Bild-Farbequalität	Fertigung	Ausstattung	Kunstlerische Qualität	sehr gut
gut	gut	gut	gut	gut	gut
mittel	mittel	mittel	mittel	mittel	mittel
schlecht	schlecht	schlecht	schlecht	schlecht	schlecht
MONO					
VHS ■ Beta ■ 2000					