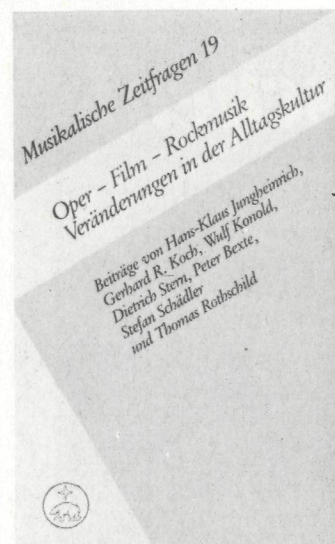




**H.-K. Jungheinrich (Hg.):
Musikalische Zeitfragen
Bd. 19. Oper – Film –
Rockmusik.**

Bärenreiter-Verlag,
Kassel 1986,
100 S., 14 DM

■ Die Oper als „hohe Kunst“ und der Film als (am Anfang wenigstens) Verkörperung der „niedrigen“ Unterhaltung – was haben sie in unserem Alltag Gemeinsames? Gibt es neben den gattungsbedingten Unterschieden auch Parallelen, welche die beiden Kunstformen verbinden? Auf diesen Fragenkomplex konzentriert sich der größte Teil des vorliegenden Bandes in der Reihe der „Musikalischen Zeitfragen“: auf das Verhältnis zwischen Oper und Film (freilich auch zwischen Opern- und Filmästhetik), auf die gegenseitige Wirkung der beiden Medien, des musikalischen und „bildlichen“ Denkens.

Die Beiträge setzen sich mit dieser weitverzweigten Problematik vielseitig, aus verschiedenen „perspektivischen“ Richtungen auseinander. Neben konkreten Analysen zu einer Opernfilmthematik (wie Wulf Konolds Beschreibung und Nebeneinanderreihung der vier „Carmen“-Verfilmungen der letzten Jahre) oder zu dem Œuvre eines Filmregisseurs (Dietrich Stern über die Verwendung und Funktion der Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard) geben drei Artikel einen umfassenderen Überblick

zur komplizierten Beziehung (ja fast „Beziehungskiste“) zwischen Film und Oper. Stefan Schädler zeigt aufgrund der Oper des 19. Jahrhunderts (wo diese Gattung als „repräsentatives Medium für das Bürgertum“ diente) und insbesondere der Opern von Wagner und Verdi Strukturverhältnisse von Raum und Zeit, Bild und Ton auf. Gerhard R. Koch entwirft nicht nur die geschichtliche Entwicklung in der Verbindung von Film und Oper, sondern er gibt auch bündige Kommentare zu den bedeutendsten Opernverfilmungen der letzten Jahre. Hans-Klaus Jungheinrich beleuchtet die Thematik von zwei Seiten: In dem Einleitungsartikel stellt er die Hauptprobleme zu „Oper als Film“ bzw. „Film als Oper“ dar, eingebettet in die allgemeinen Veränderungstendenzen im heutigen Kulturbetrieb, wo Populärkultur und „hohe Kunst“ so viele, wirkliche und scheinbare Berührungspunkte aufweisen oder vielmehr aufweisen wollen. Jungheinrichs Gespräch mit Klaus Zehelein, dem Chefdramaturgen an der Frankfurter Oper, bereitet dem Leser einen besonderen Genuß. Hier werden die oben gestellten Fragen anhand der „Praxis“ erörtert, bei konkreten Werken und Persönlichkeiten, keineswegs unvoreingenommen, aber vielleicht gerade deswegen so suggestiv.

Mit dem dritten „Bereich“ bezüglich des Veränderungsprozesses der Alltagskultur, nämlich mit der veränderten Funktion der immer konsumistischeren Rockmusik, beschäftigt sich eigentlich nur ein Beitrag, der von Thomas Rothschild – dieser ist aber um so anregender und aufschlußreicher. Rothschild betrachtet die deprimierende Entwicklung der Rockmusik zu möglichst gefälliger, purer Konsumware und zur Garnierung von Wer-

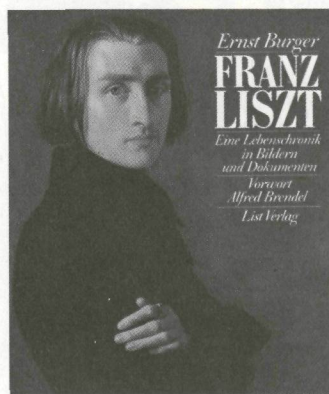
bespots, teilweise aufgrund seiner eigenen negativen Erfahrungen als „unerwünscht“ kritischer Rundfunkmoderator – seine Beobachtungen gehen jedoch viel weiter und zeichnen ein geradezu drohendes Bild vom Rock als „Harmonieverprechen und -erfüllung“. „Erhaltung der guten Laune, Einstimmung des Konsumenten, Bedürfniserweckung bei gleichzeitiger Suggestion, daß sich alle Bedürfnisse durch den Kaufakt befriedigen lassen“ – diese Bemerkungen wirken um so warnender als sie überhaupt nicht nur für den Rock, sondern leider allmählich für das Ganze der Musik (E- und U-Bereich gleichermaßen) ihre Gültigkeit haben. Der Schlußsatz Rothschilds formuliert am schärfsten die brennende Aktualität des ganzen Buches: „Sage später keiner, die Folgen seien nicht vorhersehbar gewesen.“

Eva Pintér

**Ernst Burger:
Franz Liszt. Eine
Lebenschronik in Bildern
und Dokumenten.**

List Verlag, München 1986,
346 S., 148 DM

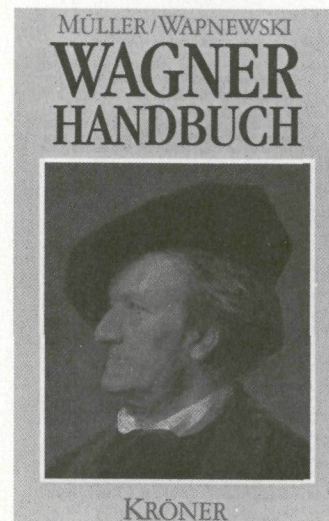
■ Die größten positiven wie negativen Verzerrungen des Liszt-Bildes sind in den letzten Jahren zumindest aus den anspruchsvolleren Liszt-Biographien gewichen, die Darstellung dieses künstlerischen Prototyps des 19. Jahrhunderts hat gegenüber den irrigen Verfälschungen von Olga Janina, Ernest Newman u. a. eine deutliche Wendung ins sachlich Differenzierte und historisch Verantwortungsbewußte genommen. Um so überraschter ist man deshalb, welche erstaunlichen Mengen an bislang doch noch völlig unbekanntem oder



unberücksichtigtem Material der Münchner Liszt-Experte Ernst Burger in jahrelanger Forscher- und Sammlertätigkeit auf Liszts Spuren kreuz und quer durch Europa gefunden und biographisch verarbeitet hat. Burgers strenges Darstellungs- und Gliederungsprinzip der Dokumentarchronik läßt dabei keinen Raum für Legendenbildung (so manches „verbürgte“ Skandalchen fällt historiographischer Akribie zum Opfer), ohne daß Liszts Bild dadurch an Farbigkeit verliert. Burgers Detailkenntnis, die Musik, Musikkritik und Bilddokumente des 19. Jahrhunderts glücklich miteinander verbinden, vermitteln vielmehr ein im Urteil unbestechliches Liszt-Porträt von großem Facettenreichtum und höchster faktisch-optischer Eindringlichkeit. Schon die beeindruckende Zahl der Erstveröffentlichungen unter den 650 Abbildungen und reproduzierten Dokumenten, die überschaubar geordnete Informationsfülle und das neu erstellte Werkverzeichnis (mit beachtenswerten Datierungskorrekturen) machen dieses Buch zur Pflichtlektüre für den Musikwissenschaftler, zur Fundgrube selbst für gute Liszt-Kenner und zum Gewinn für jeden Musikfreund, der Liszt auch nur ein gewisses Interesse entgegenbringt. Da Burger zudem die bloße Faktenreihung der Leben-und-Werk-Annalistik immer wieder zugunsten übergreifender thematischer Linien ausweitet, entwickelt sich rund um die Person Liszts ein Epochenporträt, das nicht nur für musikspezialisierte Leser von Belang ist: Die Faszinationskraft der Lisztschen Persönlichkeit, die Genese eines zukunftsweisenden Künstlertyps, die Formen des Künstlerkults

als Epochensymptom, die Künstlerikonographie, all diese Aspekte, die aus Burgers Werk weit mehr als eine bloße Komponistenbiographie machen. Alfred Brendel, Vortragsautor und Berater Burgers, zählt dementsprechend diese Dokumentation „zu den wichtigen und bleibenden Publikationen zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts“; man kann dem nur beipflichten. Nun ist es gewiß unmöglich, bei einem solchen Großunternehmen vollkommen fehlerfrei zu arbeiten; dennoch – gerade wegen der Bedeutung dieses Buches – sollten Autor und Verlag an der Korrektur auch der letzten Textpannen (z. B. der irreführenden Bildlegende zu Abb. Nr. 544-47) und nicht ganz buchstabengetreuer Zitate (z. B. Bildlegende Nr. 508) interessiert sein.

Klaus Bennert



**Ulrich Müller/
Peter Wapnewski:
Richard-Wagner-Handbuch.**

Alfred Kröner Verlag,
Stuttgart 1986,
918 S. mit 11 Abb., 68 DM

■ Im Gegensatz zu dem vor drei Jahren erschienenen (fehlerreichen) Handlexikon „Richard Wagner“ ist das neue Richard-Wagner-Handbuch nach Schwerpunkten geordnet und es ist erstaunlich, wieviel auf den fast tausend Seiten des kleinformigen Bandes zusammengetragen wurde. Auf den ersten Blick scheint das

Gemeinschaftswerk namhafter Wissenschaftler der verschiedenen Disziplinen als Bestandsaufnahme der Aspekte von Wagners Werk und Wirkung tatsächlich „umfassend“ zu sein. Die Beiträge sind bei aller Wissenschaftlichkeit gut verständlich und knapp formuliert (so etwa der schwierige Gegensatz von „Neudeutscher Schule“ und Brahminen durch Carl Dahlhaus). Auch Notenbeispielen und Illustrationen wird Platz eingeräumt, das Thema Antisemitismus nicht ausgespart und selbst ein Randgebiet wie „Religiöse Klänge – Klangreligion“ mit „Einigen Ideen und Einfällen zu Wagner“ aus der Feder von Dieter Schnebel berücksichtigt. Von besonderem Interesse ist das ausführliche Werkverzeichnis (noch vor Erscheinen des thematischen Werkverzeichnisses in der Richard-Wagner-Gesamtausgabe), das sogar eine Auflistung der „zweifelhafte“ und der unechten Werke enthält, schließlich noch eine chronologisch angeordnete Bibliographie. Damit scheint das Handbuch die Publikationen der diversen Wagner-Kongresse und -Symposien der letzten Jahre zu überholen. Doch der Vergleich – etwa mit dem von Helmut Loos und Günther Massenkeil herausgegebenen „Studium Universale“ (Bouvier, Bonn 1984) oder den gesammelten Beiträgen des Salzburger Symposions (Akademischer Verlag, Stuttgart 1984) zeigt dann doch die Lücken, etwa was den Wagner-Gesang angeht oder jene Opern, zu denen Wagner zwar die Dichtung, nicht aber die Musik beigesteuert hat. Und das Thema „Wagner auf Schallplatte“ bleibt wohl weiterhin dem „FonoForum“ vorbehalten.

Auch die Bibliographie hat Lücken, was in puncto frühe Veröffentlichungen verzeihlich sein mag; daß aber die Schriften des Schweizer Wagner-Wissenschaftlers Walter Keller mit keinem Wort erwähnt werden, ist unverständlich, – oder liegt der Grund hierfür etwa in dessen erklärtem anarchistischem Ansatz begründet? Dennoch: auf so engem Raum gibt es derzeit nichts Umfassenderes über das wuchernde Thema Wagner. Man wird an dem Handbuch nicht vorbeikommen.

Peter P. Pachl



**GIUSEPPE VERDI:
UN BALLO IN MASCHERA**

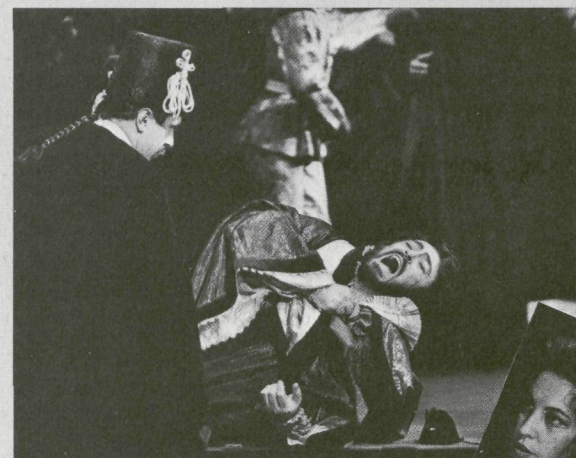
Mit Luciano Pavarotti (Gustav III.), Gabriele Lechner (Amelia), Piero Cappuccilli (Anckarström), Ludmila Semtschuk (Ulrica), Magda Nador (Oscar) u. a., Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Claudio Abbado. Inszenierung: Gianfranco de Bosio; Fernsehregie: Brian Large; Moderation: Karl Löbl. Live-Übertragung aus der Wiener Staatsoper vom 26.10.86, ARD (3. Programme), 19.00–22.30 Uhr

■ Frenetischer Jubel nach jedem Bild, minutenlange Bravo-Chöre für Pavarotti, affirmative Prädikate von Karl Löbl („in der Tat eine ganz außergewöhnliche Aufführung“) – als sollten denjenigen Schuldgefühle befallen, der diesen Operntaumel nicht nachvollziehen konnte. Man hatte sich bei der Wiener Neuproduktion des „Maskenball“ für die in Schweden spielende Urfassung entschieden; wer aber nun darauf hoffte, Augenzeuge eines spannenden Musikdramas zu sein, wurde enttäuscht. Abgesehen von einigen Inkonsistenzen (König Gustav mit Bart) überzeugte in der historisierenden Inszenierung von Gianfranco de Bosio nur das eindrucksvoll choreographierte Schlußbild; bis dahin schuf das in diesem Fall eher bequeme als prak-

tische Figur in Szene setzt (welch eine Mimik beim Szenenapplaus!). Da bot die junge Wienerin Gabriele Lechner, die bereits in der ersten Reprise die erkrankte Margaret Price ersetzen konnte, mehr Einsatz um der Sache willen. Stimme und Spiel haben verständlicherweise noch nicht Staatsopernreife, doch verdient es Bewunderung, daß sie sich einer Zerreißprobe wie dieser mit Anstand gewachsen zeigte. Bei der zweiten Debütantin war das leider nicht der Fall: Magda Nador (Oscar) wirkte übernervös und verkrampft. Darstellerisch unflexibel konnte Piero Cappuccilli erst in der großen Arie des 4. Bildes die Abnützungerscheinungen seiner Stimme vergessen machen. Zu einer perfekten Wiedergabe der Wahrsagerin fehlen Ludmila Semtschuk, Sängerin des lyrischen Mezzofachs am Bolschoi, allenfalls noch dämonische Contra-Alt-Töne.

Vom Medien-Spektakel ungeführt bemühte sich Claudio Abbado um eine sorgfältige, detailbewußte und rhythmisch straffe Wiedergabe; doch von der dramatischen Hochspannung der Scala-Aufführung, die vor acht Jahren im Fernsehen zu sehen war, war an diesem Abend wenig zu spüren.

Thomas Voigt



Fotos: Wiener Staatsoper/Zeilinger

tikable Konzept „Theater im Theater“ nur Distanz.

Und der musikalisch-darstellerische Teil rechtfertigte die TV-Verbreitung nur zum Teil. Zwar zählt (mit kleinen Einschränkungen, was Mezzavoice und Parlando betrifft) der Gustavo/Riccardo immer noch zu Pavarottis herausragenden Leistungen, doch wurde wieder deutlich, daß der Tenor lieber „Big P.“

Luciano Pavarotti als
König Gustav III. und
Ludmila Semtschuk,
die die Partie der
Ulrica sang