



Pietro Mascagni:
Cavalleria rusticana
Ruggero Leoncavallo:
Der Bajazzo
Texte, Materialien;
Kommentare.

rororo-Opernbücher
Rowohlt Verlag
Reinbek 1987
286 S., 19,80 DM

■ Trotz der anhaltenden Popularität des Tandems „Cavalleria rusticana“-„Bajazzo“ gibt es, zumal in deutscher Sprache, kaum brauchbare Sekundärliteratur, die der allgemeinen Begriffsverwirrung abhelfen könnte. Für die Herausgeber der rororo-Opernbücher war das ein Problem, aber auch eine große Chance. Teilweise wurde sie genutzt. Eine ganze Reihe französischer und vor allem italienischer Texte, auf dem aktuellen Forschungsstand, werden in diesem Band erstmals dem deutschen Leser zugänglich gemacht. Von den zeitgenössischen Quellen deutscher Provenienz sind Eduard Hanslick und Oscar Bie aufgenommen, nicht dagegen Max Kalbeck, der auch nicht im Literaturverzeichnis angegeben ist.

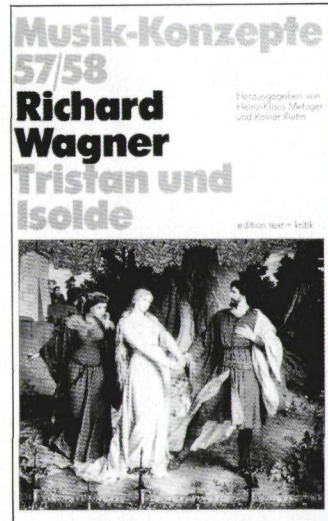
Nicht so ergiebig wie sonst in dieser Reihe sind die Originalbeiträge. Bei dem „Bajazzo“-Essay handelt es sich nur um einen analytisch unambitionierten Aufriß von Leben und Werk Leoncavallos. Hier

wäre wohl ein übergreifender Aufsatz sinnvoller gewesen, der die beiden Hauptwerke des musikalischen Verismo miteinander verglichen und andere typische Verismo-Opern miteinbezogen hätte, etwa Giordanos „La mala vita“, Tascas „A Santa Lucia“ und Spinellis „A bassò porto“. Des weiteren steht eine Untersuchung des musikalischen Vokabulars der „giovane scuola“, so weit ich weiß, bislang noch aus. Auch hier hätten sich die Herausgeber Verdienste erwerben können.

Dagegen werden mehr als 40 Seiten der Frage gewidmet, ob Leoncavallo die Handlung des „Bajazzo“ tatsächlich – wie er selbst behauptete – einem Kindheits-Erlebnis entnommen oder ob er sich nicht vielmehr bei einem Stück des französischen Autors Catulle Mendes, „La

Femme de Tabarin“, bedient habe. Was die italienischen Autoren Teresa Lerario und Marco Vallora an Beweismaterial (gegen Leoncavallo) zusammengetragen haben, ist spannend zu lesen und füllt eine Lücke in der Geschichtsschreibung. Zum Verständnis des Werkes und der Gattung Verismo bringt es aber nicht viel.

Der sorgfältig edierte Band enthält die Originalerzählung Giovanni Vergas, „Cavalleria rusticana“ (unter dem deutschen Titel „Ländlicher Ehrenhandel“), textgetreue deutsche Übersetzungen der beiden Opernlibretti von Ragni Maria Gschwend, zwei Zeittafeln sowie knapp und pointiert kommentierte Discographien (bei denen es leider eine Menge namenverstümmelnde Druckfehler gibt). *Ekkehard Pluta*



Musik-Konzepte
Band 57/58:
Richard Wagner. *Tristan und Isolde*.

edition text + kritik
München 1987
154 S., 29,- DM

■ Es mag manchen Leser verwundern, daß sich die Reihe der Musik-Konzepte überhaupt noch einmal mit dem Thema Richard Wagner auseinandersetzt, das doch schon mit Hartmut Zelinskys Bei-

trägen in Heft 5 („Wie antimodern darf ein Künstler sein?“) und Heft 25 („Parsifal“) entgültig abgeschlossen schien. So müht sich denn auch Andreas Dorschels Einleitungsartikel, „Die Idee der ‚Einswerdung‘ in Wagners Tristan“, seitenreich um die Entschuldigung, warum er sich überhaupt mit diesem Werk auseinandersetze. Die philosophische Abhandlung bringt, unter häufiger Berufung auf Nietzsche, die dankenswerte Beschäftigung mit der Fragestellung, was an „Tristan“ wirklich Schopenhauerscher Philosophie entspricht und was nicht.

Das seit langem Klügste über Wagner ist in Heinrich Poos' Artikel „Die Tristan-Hieroglyphe“ zu lesen, allerdings sind seine bedenkenwerten Erkenntnisse für einen Durchschnittsleser kaum noch nachvollziehbar.

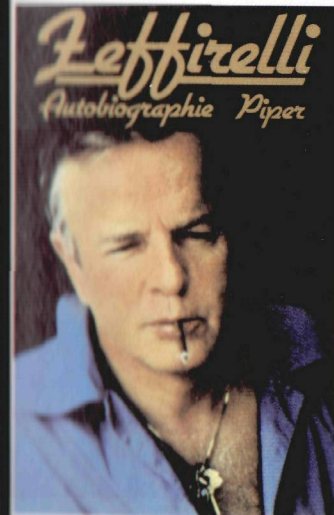
Die Verständlichkeit, die Dingbarmachung der Chiffre, um die es den Autoren dieses Sammelbandes – auch Sebastian Urmoneit und Christian Thorau – geht, führt schließlich zu den letzten Fragen des Seins überhaupt und erübrigt die Antworten. Erst Gerhard von Graevenitz rückt „Tri-

stan“ via Zeichenhierarchie wieder in die „Ring“-Welt, und es schließt sich ein lesenswerter Essay von Gösta Neuwirth an, den man in diesem Band nicht vermutet hätte. „Erda-Szenen“ bringt den Nachweis, daß Wotan auch musikalisch „ein Kostüm, eine Haltung“ annimmt, in seiner musikalischen Sprache verräterisch ist. Der im vergangenen Jahr bei den Berliner Frauenmusiktage gehaltene Vortrag hat ein anderes Resultat als von den Veranstalter erhofft, denn Neuwirth konstatiert, daß Erda und Wotan „beide Gegner und Komplizen zugleich“ sind. *Peter P. Pachel*

Franco Zeffirelli:
Autobiographie.

Piper Verlag
München 1988
545 S., 53 Abb., 48,- DM

■ Die Oper stand Taufpate: Dem unehelichen Kleinen mußte am Standesamt ein erfundener Name gegeben werden; „Z“ war an der Reihe; die Mama liebte die Idomeo-Arie von den „zeffiretti“ sehr, der Beamte verstand nicht recht und trug „Zeffirelli“ ins Register ein. Ob Franco Zeffirelli später dann noch einmal Mozarts „Idomeo“ begegnet ist, darüber gibt er in seiner umfangreichen Autobiographie keine Auskunft. Dafür blättert er sehr offen, oft auch breit auf, wen er wann und wie kennengelernt hat. Doch es bleibt nicht beim „name-dropping“, um die eigene Bedeutung hochzuspielen. Der Weg zum Traumberuf Bühnenbildner führte Zeffirelli vom „Jungen für alles“ im homoerotischen Hofstaat Lucchino Viscontis, über Assistenzen, Entwürfe, erste Regieversuche, über Film- und Schauspielausstattung hin zum eigentlichen Durchbruch an der Mailänder Scala im Jahre 1953 mit der Ausstattung von Rossinis



„Italienerin in Algerien“. Aber auch weiterhin war es immer wieder wichtig, ja entscheidend, wen er kennengelernt hatte. Ohne daß es ausgesprochen wird, macht auch Zeffirellis Aufstieg zum führenden Ausstatter Italiens, sein nahtloser Übergang zum Opern-, dann Filmregisseur klar, daß das „Vitamin B“ wie „Beziehungen“ in diesem Berufsfeld oft genauso entscheidend ist wie das Können.

Seinen operngeschichtlichen Rang bekommt das Buch durch die Dokumentation der langen Zusammenarbeit Zeffirellis mit Maria Callas. Er hat ihren Aufstieg beobachtet, schon 1954 ihre erste komische Rolle in Rossinis „Turco in Italia“ mit ihr als Ausstatter und Regisseur erarbeitet – und sie dann über all die Jahre hinweg begleitet, beraten bis hin zu den letzten „Tosca“- und „Norma“-Auftritten in London und Paris. Wir Leser erfahren viel über die privaten Probleme, einiges über spezielle Szenen. Doch dann kommt wiederholt nur das Stereotyp „Callas war Tosca“ – ohne daß dieses „war“ nun wirklich einmal erklärt würde.

Doch über die Filme „Der Widerspenstigen Zähmung“ mit Burton/Taylor, „Romeo und Julia“ mit unbekanntem, jungen Kräften, über „Jesus von Nazareth“, „La Traviata“ und schließlich „Otello“ erfährt der Leser interessantes, aber nicht wirklich Erhellendes

oder das ganz Spezielle. Tausende von Opernfreunden weltweit – und damit auch Lesern – haben Zeffirellis „La Bohème“-Interpretation mit Karajan erlebt: Wie kam es zu jener unerreicht genialen Lösung des zweiten Akts? Gibt es über die „Traviata“-Filmadaption nicht Zentrale-res als die vielfältigen Nerven- und Stimmprobleme von Teresa Stratas auszubreiten? Hier beginnt bereits die Oberflächlichkeit des „ganz großen Machens“, die nach dem dramaturgischen „Warum?“ zu wenig fragt. So heißt es dann ganz offen und entlarvend, daß bei „Otello“ so viel Geld zur Verfügung stand, daß „zum ersten Mal eine Oper im Hollywood-Maßstab verfilmt werden konnte“. Und wohl ohne es zu wollen, gibt Zeffirelli dann auch seinen selbstverliehenen „Rang“ zu erkennen: Die musikdramatisch unmöglichen Striche sowie die noch unmöglichen musikalischen Einfügungen rechtfertigt er schlicht mit dem Hinweis darauf, welche Freiheiten sich Verdi und Boito gegenüber Shakespeare herausgenommen hätten – jetzt kennen wir also die Ebene, in die der Herr Regisseur vorgestoßen ist.

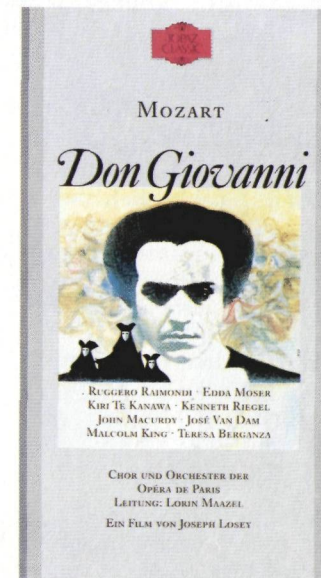
Doch trotz dieses „Abhebens“ bleiben viele der fünfhundert Seiten lesenswert. Ein Personen- und Werkregister erleichtert das Nachschlagen, denn für die Biographie vieler Sänger und Darsteller finden sich zumindest lebensnahe Einzelheiten. Über das Werk, die praktische Arbeitsweise und die künstlerische Leistung Franco Zeffirellis wird wohl erst das Buch eines außenstehenden Biographen profunde Auskunft geben.

Wolf-Dieter Peter



DON GIOVANNI

Von Wolfgang Amadeus Mozart.
Ruggero Raimondi (Giovanni),
Edda Moser (Anna), Teresa
Berganza (Zerlina), José van
Dam (Leporello), Kenneth Rie-
gel (Ottavio), John Macurdy
(Commendatore), Malcolm King
(Masetto) u.a., Chor und Orchester
der Opéra de Paris, Lorin
Maazel; Szenenbauten: Alex-
andre Trauner, Kamera: Gerry
Fisher, Illustrationen: Franz Sa-
lieri, Regie: Joseph Losey. 1979
Topaz Classic TCD 113, HiFi
Dolby Stereo,
178 Min., 178 DM



■ Fast zehn Jahre ist diese Liebermann/Losey-Produktion jetzt alt. Damals war diese Film-Adaption ein ähnliches Medienereignis wie später „Carmen“ und vor kurzem „Otello“. Im Vergleich mit den zwei späteren Opernverfilmungen zeichnet sich der „Don Giovanni“ durch größere Ernsthaftigkeit der Vorlage gegenüber aus. So wurde die Partitur nicht angetastet. Das Team hat einen Stil für das Werk gesucht und dabei den Klassizismus der Palladio-Bauten um Vicenza gewählt. Stilbewußtsein und Sinn für sozialgeschichtliche Details prägen die Kostüme, Frisuren und Szenenausstattung bis hin zu kleinen Requisiten. Vor allem aber hat Losey versucht, beide Medien – Opernmusik und Filmbild – weitgehend einander anzunähern. So wurde z.B. nicht – wie bei „Carmen“ – ein Studio-Soundtrack den Bildern unterlegt, sondern der Klang, vor allem die Dynamik und Lautstärke der Musik der jeweiligen Stellung der Figur in der Szene angepaßt. So ergeben sich plausible akustische Rechts-Links-Wechsel und Nah-Fern-Wirkungen. Der gute Stereo-Ton läßt dies bei Platzierung des Bildschirms zwischen den Lautsprechern zu einem dramatisch überzeugenden Detail werden. Doch bestehen auch etliche Probleme. Die Filmcrew muß in ihren erlesenen Geschmack geradezu verliebt gewesen sein. So dramaturgisch reizvoll die Idee ist, das Werk gemäß dem einleitenden Gramsci-Zitat in eine Endzeit zu legen und so mit der Morbidezza Venedigs zu verbinden – die Orts- und Szenenwechsel sind jetzt noch

verwirrender geworden. Don Giovanni Villa liegt am Meer, aber auch benachbart zur Glasbläserfabrik, die man (inmitten venezianischer Palazzi) anfangs besucht hat, dort, wo die erste Begegnung Don Giovanni-Donna Anna erfolgte. Doch diesen und anderen kleinen Irritationen steht ein Gewinn an Atmosphäre gegenüber. Über die musikalischen Leistungen ist anläßlich des Erscheinens von Film und Platte alles gesagt worden: Maazels Mozart gehört nicht zu den großen Interpretationen; Raimondis Giovanni überzeugt vor allem visuell. *Wolf-Dieter Peter*

VIDEOGRAMM DON GIOVANNI	
Klangbild	sehr gut
Bild-/Farbqualität	gut
Fertigung	mäßig
Ausstattung	gut
Künstlerische Qualität	sehr gut
HiFi-STEREO	
VHS	Beta 2000