

BUCH-KRITIK



Hans Christoph Worbs:
Das Dampfkonzert.
Musik und Musikleben
des 19. Jahrhunderts
in der Karikatur.

Heinrichshofen's Verlag,
Wilhelmshaven 1982,
289 S., 236 Abb., 78 DM

Anschaulich praktizierte Musiksoziologie enthält (und enthüllt) diese umfangreiche Veröffentlichung, eingebunden in türkisfarbenes Feinleinen mit Goldprägung, ein stattlicher Band. 15 Seiten zum Beginn sind einem historischen Überblick über Werden und Funktion der Musikkarikatur gewidmet, 10 abschließende Seiten mit ausführlichem Quellenachweis und Registerteil bezeugen eine solide Arbeit des Verfassers.

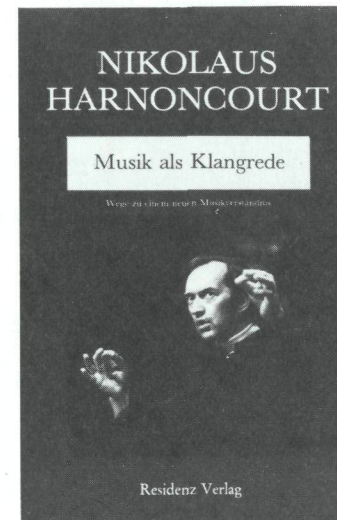
Allein 36 volle Seiten in dem mit unterschiedlicher Gewichtung angelegten Hauptteil beschäftigen sich mit dem offensichtlich dankbarsten aller zeit-satirischen Themen: Richard Wagner (29 Abbildungen). 18 Seiten besonderer Popularität genießt auch Richard Strauss (mit 12 Reproduktionen, darunter der Skandalstoff „Salome“, die Kakophonie der „Elektra“ und – natürlich – des Komponisten unermüdliches Streben nach gesetzlicher Sicherung der Tantiemen). Jeweils 14 Seiten teilen sich Verdi (15 Bilder) und Gustav Mahler (8 Bilder). Was übrigbleibt, gehört zu den ebenso sprunghaft wie facettenreich wechselnden, klatschträchtigen Tageskommentaren des vergangenen

Jahrhunderts.

Da wird scharf auf den Wunderkindkult geschossen, die Seuche der klavierspielenden Töchter verulkt, das artistische Virtuositentum bis zur Hypertrophie eines voll mechanisierten Dampfmaschinen-Orchesters ins Visier genommen. Eitel gespreiztes Sängerauftreten wird glossiert, die Mord- und Totschlag-Marotten romantischer Opernlibretti werden genüsslich parodiert, Kulissengeflüster, Starkult und Publikumsverhalten optisch durch den Kakao gezogen, und selbstverständlich wird alles Kompositorisch-Unkonventionelle, Ungewohnte, Neue als „Zukunftsmusik“ verlästert. Eine oft bitter-sarkastische Bildprozession zieht am Auge des Betrachters vorüber, deren Inhalte das Musikleben der Vergangenheit selber vom diabolischen Auftreten Paganinis bis zur Besetzungs-Gigantomane Mahlers bestimmt hat. Mit Umsicht und Fleiß wurde sie aus den prominentesten satirischen Zeitschriften ganz Europas zusammengestellt. Die Hauptquellen sind „Punch“ (London), „Le Charivari“, „Le Journal pour rire“, „Journal amusant“ u. a. (aus Paris), die „Fliegenden Blätter“, der „Simplicissimus“ (München), die „Lustigen Blätter“, „Ulk“ und „Kladderadatsch“ (Berlin), „Der Floh“, „Die Musikete“ und „Kikeriki“ (Wien). Zeitenössische Kommentare und informative Erläuterungen stellt der Herausgeber jedem Bildthema mit knapper, treffender Aussage zur Seite. Aber: nicht alles polemisch mit frechem Zeichenstift kolportierte Musikgeschehen glänzt in der Pracht der Möglichkeiten moderner Reproduktionstechnik. Manches im Original schon angestaubte und vergilbte Blatt macht es dem heutigen, zeitlich ohnehin entrückten Betrachter angesichts trüber Grautöne und allzu satt geratener Druckerschwärmung nicht ganz leicht, den Spaß an der Freude zu goutieren. Auch die für den Zeitstil typische Schärfe einer oft bissigen Darstellung läßt manches Schmunzeln im hintergründigen Ernst der Aussage erstarren. Vieles aus der Fülle läßt kühl, weil der histori-

sche Biß einfach nicht mehr wirksam oder der Anlaß (zu Recht) vergessen ist. Vereinzelte Texthinweise auf nicht abgebildete Karikaturen oder der Verweis auf andere Publikationen sind zwar korrekt, trösten aber nicht über die vorhandene Lücke hinweg. Damit stellt sich die nicht beantwortete Frage nach den Auswahlkriterien der insgesamt gezeigten 236 graphischen Reproduktionen. Dennoch: zu würdigen bleibt ein im Endeffekt ernstes und ernstzunehmendes Sach- und Fachbuch, das die herkömmliche Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts um eine wesentliche Perspektive bereichert.

Gerhard Pätzig



Nikolaus Harnoncourt:
Musik als Klangrede.
Wege zu einem neuen
Musikverständnis.

Residenz Verlag,
Salzburg und Wien 1982,
284 S., 42 DM

Der Band vereinigt eine Reihe von Aufsätzen, Vorträgen und Vorlesungen aus dem Zeitraum von 1954–1980. Er kann mit einigem Recht als Kompendium aller wichtigen Probleme der historischen Aufführungspraxis betrachtet werden. Fragen der Notation, der Artikulation, der Tempi, des originalen Klangbildes, der Intonation werden ausführlich, die Erfahrungen einer jahrzehntelangen

Musizierpraxis zusammenfassend, behandelt. Doch liegt die weit größere Bedeutung dieses Buches in dem gesellschaftskritischen Ansatz, in der schonungslosen Analyse des Musiklebens unserer Zeit und dem Stellenwert, der der historischen Aufführungspraxis als ein Weg zu einem neuen Musikverständnis eingeräumt wird.

Nach Meinung Harnoncourts verstehen wir einen großen Teil der Musik, die wir täglich hören, nicht, weil wir nur das Ästhetische und das Emotionale in ihr wahrnehmen, nicht aber die Aussage in ihrer Gesamtheit. Wir sehen die Alte Musik durch die Brille der Spätromantik, die unser musikalisches Bewußtsein noch immer prägt. Der Weg zu einem sinnvollen Musizieren und Hören der Musik aus Barock und Klassik heute führt nur über das Wissen um die stilistischen Intentionen einer Musik und die ihnen adäquaten Aufführungsbedingungen. Wir müssen die Musik wieder als Sprache ihrer Zeit verstehen lernen. Historische Aufführungspraxis also nicht als Selbstzweck, sondern als Weg zu einer der Musiksprache einer Zeit in Stil und Ausdruck adäquaten Darstellungsweise. Von da aus kann auch wieder eine Erneuerung unseres Musiklebens stattfinden, die den Hörer von einem stumpfsinnig genießenden zu einem aktiv mitvollziehenden, zu einem verstehenden umerzieht. Hierzu ist auch eine Änderung des musikalischen Ausbildungssystems an den Konservatorien nötig. Das heutige ist seit 180 Jahren unverändert und folgt den Ideen des Pariser Konservatoriums, das eine neue, allgemeinverständliche Musiksprache schuf, die sich in erster Linie an das Gefühl des Zuhörers wandte.

Harnoncourts Verständnis der Musik von 1600 bis 1800 ist das einer Sprache in Tönen, einer „Klangrede“, die immer etwas darstellt (Affekte, Naturschilderungen) und die auf musikalischen Figuren beruht, mit denen die Hörer bestimmte Assoziationen verbanden. Musikalisch erfordert dies eine neue Art der Artikulation („Kleindynamik“) und Harnoncourt

versucht zu zeigen, warum die originalen Instrumente ideal dafür geeignet waren, die Artikulation einer Musik zu verwirklichen, die primär als Sprache in Tönen verstanden wurde.

Ein Drittel des Buches faßt Artikel aus Beiheften zu Schallplattenveröffentlichungen zusammen. Sie zeigen ein Bild der stilistischen Vielfalt der Barockmusik weit über das gängige Repertoire hinaus, vor allem in der Hervorhebung österreichischer, französischer und englischer Musik. – Insgesamt ein wichtiges und eindrucksvolles Buch: was die schonungslose Aufdeckung des heillosen Zustandes unseres Musiklebens und unseres beschädigten musikalischen Bewußtseins betrifft, wie auch im Aufzeigen eines überzeugenden Weges daraus in der Besinnung auf die Musik als Sprache ihrer Zeit, mit den entsprechenden auf-führungspraktischen Konsequenzen.

Reinhard Müller

Oswald Georg Bauer:
Richard Wagner. Die
Bühnenwerke von der
Uraufführung bis heute.
Mit einem Vorwort von
Wolfgang Wagner.

Propyläen Verlag,
Frankfurt, Berlin,
Wien 1982,
288 S., 350 Abb., 128 DM

Daß der Wagner-Literatur, die ja nicht eben knapp ist, ein wichtiges Werk gefehlt hat, und auch noch zu einem Thema, nämlich der Aufführungsgeschichte, das im Falle Wagners von wesentlicher Bedeutung ist, macht das neue und umfangreiche Buch von Oswald Georg Bauer schnell deutlich: steht am Anfang dieser Geschichte doch ein musikhistorisch gänzlich neuartiger Begriff der „Musteraufführung“, jener Einstudierungen in München und Bayreuth, die Wagner durch seine Anweisungen autorisiert hatte. Die letzte in der Reihe, die „Parsifal“-Inszenierung von 1882, war von Cosima Wagner über 51 Jahre hinweg konserviert worden, als sei

die Aufführung das Werk selbst, als gäbe es die Polarität von Werk und Wiedergabe schlechterdings nicht. Die stoffreiche Dokumentation Bauers belegt, daß deshalb noch jeder Versuch einer Neu-



interpretation gegen den Vorwurf der Respektlosigkeit zu kämpfen hatte, und zwar nicht erst 1976 Chéreaus „Ring“, sondern ebenso schon 1929 die Berliner „Holländer“-Inszenierung Jürgen Fehlings. Den Aufbruch der zwanziger Jahre mit seinen vielschichtigen individuellen Impulsen und ihre Verschüttung im nächsten Jahrzehnt durch einen wieder einheitlichen und braven Naturalismus hat Bauer an einer Fülle von Beispielen herausgearbeitet, deren Beschreibung die lesenswertesten und verdienstvollsten Partien des Buches ausmacht. Eine besondere Liebe des Verfassers gilt dem sogenannten Neubayreuther Stil und seinen Wurzeln. Als Wieland Wagner 1951 mit „Parsifal“ die neue Ära eröffnete, war der Bruch mit der Aufführungstradition vollkommen, galt keine Rücksicht auf bühnentechnische und szenische Gewohnheiten mehr. Verbindlicher Maßstab für Inszenierungen sollte die Partitur werden, deren „Hieroglyphen und Chiffren“ Wagner „zukünftigen Generationen als Aufgabe“ hinterlassen habe (Wieland Wagner, nach Bauer S. 246). Bauer verschweigt leider, wer eine solche Idee bei Wieland Wagner gefördert und wer ihm das Studium der Partitur gelehrt hat. Der Name Kurt Overhoff hätte hier fallen müssen.

In der Gesamtdarstellung geht Bauer chronologisch nach den einzelnen Bühnenwerken in immer drei gleichen Schritten vor: Entstehung, Deutung, Aufführung. Erst der letzte also gilt dem eigentlichen Thema. Voraus geht jeweils ein biographischer Abschnitt sowie eine notwendig gedrängte, der Gefahr des Schulmäßigen nicht immer entgehende Werkinterpretation. Vorteil dieser Konzeption ist freilich, daß die Publikation auch die Rolle des Opernführers übernehmen, ja zu einem Handbuch der Bühnenwerke Wagners für den Musikliebhaber werden kann. Dem hat der Verlag mit einer opulenten Ausstattung entsprochen und zusätzlich Wolfgang Wagner – mit einem klugen Vorwort – für die offiziellen Weißen gewonnen. Wesentliche Voraussetzung für die Darstellung war ein umfangreiches Abbildungsmaterial, dessen ausgezeichnete Reproduktionsqualität zu rühmen ist. Dazu kommt ein informativer Bildtext, der neben Ort und Jahr auch Bühnenbildner, Sänger, Regisseur und Dirigent nennt. Kurze Anmerkungen verweisen auf Charakteristika einer Aufführung. Das Streben nach Objektivität hat dem Verfasser dabei weitgehende Zurückhaltung in jeglicher Kritik abgenötigt – daß Bayreuth davon überhaupt ausgenommen ist, wird man dem langjährigen Mitarbeiter der Festspielleitung nicht verübeln wollen.

Manfred Hermann Schmid

Otto Schumann:
Opernführer. Von
Monteverdi bis
Penderecki.
Unter Mitarbeit von
Viktor Kreiner.

Rowohlt Verlag,
Reinbek 1982,
963 S., 19,80 DM

Ein Opernführer, der auf engem Raum möglichst viel Stoff unterbringen will: eine kleine Geschichte der Oper, Komponistenbiographien, Inhaltsangaben der Werke, dazu noch einen Sachteil mit Erklärungen

von Fachausdrücken usw. Dies alles im Format eines (allerdings dickleibigen) Taschenbuchs. Daß unter solchen Verhältnissen keine allzu hohen Ansprüche auf Vollständigkeit erhoben werden können, liegt auf der Hand. Schumanns Opernführer eignet sich somit in erster Linie als Kurzinformation, wendet sich an den Opern-Neuling. Aber auch dies gilt nur mit gewissen Einschränkungen.

Die Erklärungen und Kommentare sind oft sehr bedenklich. Kann man wirklich behaupten, daß „der Deutsche“ einer Oper wie Puccinis „Manon Lescaut“ nicht allzuviel abzugewinnen vermag? Überhaupt „der Deutsche“! Er kommt sehr ausgiebig zu Wort. Komponisten wie Klenau, Sehlbach, Gerster, Haas werden mitsamt ihren Werken ausführlich beschrieben, hingegen sind Halévy, Ponchielli, Rimsky-Korsakoff in die Rubrik „Ergänzende Übersicht“ verwiesen, Boito oder Zandonai scheinen nicht einmal dort auf. Vieles wirkt wie aus einer längst überwundenen Anschauung heraus beschrieben. Ungefähr der Standpunkt der dreißiger Jahre. Für die heutige Opernlandschaft, die sich vor allem durch die Schallplatte ungemein erweitert hat, reichen die Informationen nicht aus. Unter den Gegenwartskomponisten vermißt man Namen wie Reimann und Rihm. Gottfried von Einem ist mit seinem „Zerrissenen“ vertreten, nicht aber mit dem viel bekannteren „Besuch der alten Dame“. Zahlreiche verstorbene Komponisten (Dallapiccola, Britten, Schostakowitsch, Orff, Milhaud, Martin, Heger, Blacher) werden noch zu den Lebenden gerechnet. Und dies in einem Buch mit Erscheinungsdatum November 1982.

Befremdliches auch im Sachteil. Nedda als Paradebeispiel für Koloratursopran? Konstanze für lyrischen, Feldmarschallin für dramatischen Sopran? Da erscheint vieles ohne nötige Überlegung hingeschrieben. Bei den Notenbeispielen gibt es eine Verwechslung bei „Hoffmanns Erzählungen“ und „Die verkaufte Braut“.

Clemens Höslinger