



Attila Csampai,
Dietmar Holland (Hg.):
Alban Berg: Lulu.
Texte, Materialien,
Kommentare.

Rowohlt Taschenbuch Verlag,
Reinbek 1985,
311 S., 19,80 DM

Außer dem Einführungssay, den verbindenden Kommentaren und der – begreiflicherweise ziemlich knappen – Discographie enthält der Band ausschließlich Beiträge, die bereits an einem anderen Ort erschienen sind: Auszüge aus der Wedekind-Biographie von Artur Kutscher, aus H.F. Redlichs, Willi Reichs und Theodor W. Adornos Alban-Berg-Büchern, aus Schriften von Hans Mayer, Carl Dahlhaus u.a. Dazu die Bemerkungen Friedrich Cerhas über seine Herstellung des dritten Akts, eine Kritik Joachim Kaisers über die Premiere der dreiaktigen Version, Paris 1979, und noch weiteres Material.

Dieses kompulatorische Verfahren gehört zur Praxis der Rowohlt-Opernbücher. Freilich hat es auch seine Tücken. Manches wird dadurch zweimal, dreimal erzählt. Anderes und Wichtiges wiederum fällt unter den Tisch. Sicher, es grenzt fast ans Unmögliche, ein so vieldeutiges und kompliziertes Werk wie Alban Bergs „Lulu“ in Taschenbuchformat abzuhandeln. Andererseits wurde auch Platz verschwendet: die zwei Beiträge aus der Feministinnen-Ecke (Eva Demski und Ulrike Prokop) sind zwar amü-

sant zu lesen, tragen aber nichts zur Erklärung von Bergs Oper bei.

Das Hauptproblem liegt meines Erachtens in Dietmar Hollands Einführungstext begründet, der dem Thema nur ungenügend gerecht wird. Es bestehen nämlich erhebliche Unterschiede in der Auffassung der Hauptgestalt durch Wedekind und Berg. Was Berg mit seiner „Lulu“ gemeint hat, läßt sich nur erhellend, wenn man sich das geistige Milieu Wiens in der Frühzeit unseres Jahrhunderts vergegenwärtigt, das Wien eines Kraus, Schnitzler, Altenberg, Klimt, Schiele, Freud und Weininger. Auf diese besondere Sphäre, aus der Alban Bergs Oper herausgewachsen ist, wird hier kaum Bezug genommen. Der genialische Philosoph Otto Weininger, dessen „Geschlecht und Charakter“ auf Berg von bedeutendem Einfluß war, wird hier nur mit einer nebensächlichen Fußnote abgetan. Holland stützt sich allzusehr auf einseitige Quellen. Daß Adorno bei diesem Thema ein gewichtiges Wort mitzureden hat, leuchtet ein. Aber die Mode, sich in allem und jedem auf Adorno zu berufen, scheint doch schon der Vergangenheit anzugehören. Alban Berg kommt in diesem Opernbuch (das selbstverständlich den kompletten „Lulu“-Text und viele Bilder enthält) zu kurz.

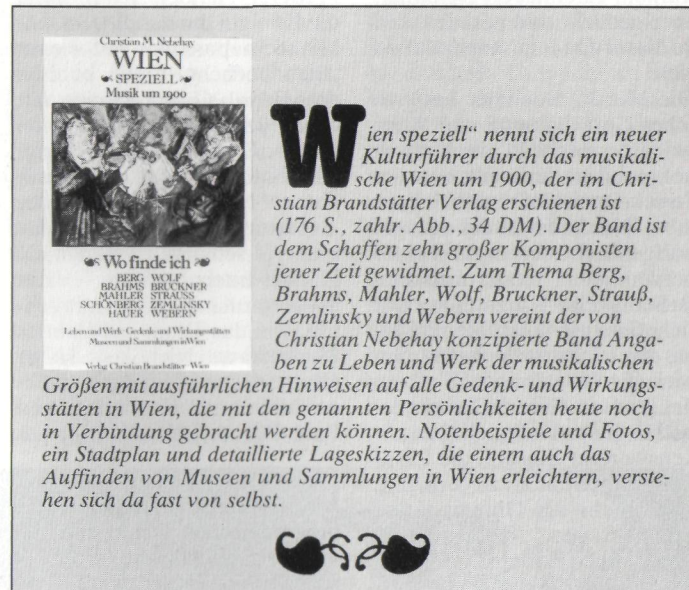
Clemens Höslinger

Stefan Kunze:
Mozarts Opern.

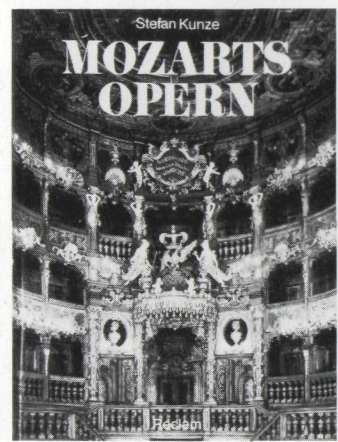
Reclam Verlag,
Stuttgart 1984,
685 S., zahlr. Abb. und
Notenbeispiele, 89 DM

Mozart gehört zum gesicherten Bestand unserer Kultur. Das belegt auch die kaum überschaubare Fülle an Literatur über Person und Werk. Mit umso größerer Verwunderung muß man aber auch feststellen, daß es an einer bedeutenden Gesamt Darstellung des wichtigsten Mozartschen Werks, nämlich seiner Opern, seit langem fehlt. Diesen Versuch hat Stefan Kunze nun unternommen. Kunzes musikologische Interessen gelten seit langem Mozart und er ist in Fachkrei-

sen anerkannt als einer der profiliertesten Kenner gerade der Oper. Gelungen ist ihm ein hervorragendes Buch, das für den Leser voller Anregungen steckt und in dem es dem Autor auch immer wieder gelingt, das „Besondere“ der Mozartschen Oper in sprachlichen Ausdruck zu fassen. Die Buchgestaltung freilich hätte dem Inhalt entsprechend attraktiver ausfallen müssen; sie wirkt steif und insgesamt wenig animierend.

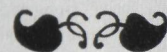


Mozarts Oper ist Musiktheater. Kunze nimmt diese banale Tatsache wörtlich und stellt sein Vorhaben auf den Anspruch, die Oper als Theater durch die Musik, d.h. durch Analyse und Interpretation der Musik, zu begreifen und dem Leser begreiflich zu machen. Musikalische Sachverhalte stehen demnach im Mittelpunkt seiner analytischen Darlegungen. Die Fülle der Einblicke in den Beziehungsreichtum der Mozart-



schen Oper ist verblüffend. Dabei bewegt sich Kunze in einem sehr weitgezogenen Problemkreis von historiographischen, stilgeschichtlichen, literarischen, dramaturgischen, theatergeschichtlichen, gattungs- und werkgeschichtlichen Fragestellungen. Besonders interessant – abgesehen von den werkbezogenen Analysen – sind seine Beobachtungen immer dort, wo er sich mit gewissen Klischeevorstellungen und

Wien speziell“ nennt sich ein neuer Kulturführer durch das musikalische Wien um 1900, der im Christian Brandstätter Verlag erschienen ist (176 S., zahlr. Abb., 34 DM). Der Band ist dem Schaffen zehn großer Komponisten jener Zeit gewidmet. Zum Thema Berg, Brahms, Mahler, Wolf, Bruckner, Strauß, Zemlinsky und Weber vereint der von Christian Nebelhay konzipierte Band Angaben zu Leben und Werk der musikalischen Größen mit ausführlichen Hinweisen auf alle Gedenk- und Wirkungsstätten in Wien, die mit den genannten Persönlichkeiten heute noch in Verbindung gebracht werden können. Notenbeispiele und Fotos, ein Stadtplan und detaillierte Lageskizzen, die einem auch das Auffinden von Museen und Sammlungen in Wien erleichtern, verstehen sich da fast von selbst.



Traditionen der Einstellung auseinandersetzt, etwa im Falle von „Così fan tutte“, der in gewissem Sinne „radikalsten“ Oper Mozarts. Sehr bedenkenswert sind auch Kunzes mehrfache Anmerkungen zu werkgeschichtlichen Problemen und deren Folgen. So stellt er sich im Falle von „Don Giovanni“ angesichts der Prager und Wiener Fassung die Frage nach der authentischen Werkfassung. Nach Kunze ist nicht auszuschließen, „daß der Werkcharakter im dramatischen Ganzen nicht die letzte Bündigkeit besitzt, die dem Notentext zukommt. Es bleibt ein Spielraum, und diesen Spielraum hat Mozart durch die Änderungen für Wien ausgenutzt“ (S. 342). Wie wenig geläufig ein solcher Gedanke ist, läßt sich an der Edition des „Don Giovanni“ in der „Neuen Mozart-Ausgabe“ belegen, die „auf der Verwechslung bzw. Gleichsatz des Werkes (seiner schriftlichen Fassung) mit seinen szenisch-musikalischen Aufführungsformen“ beruht

(S. 342). So einfach die Gliederung des Inhalts ist, indem sich einer Einführung die Betrachtungen zu den einzelnen Opern in chronologischer Folge anschließen, so komplex wirken doch die dargelegten Zusammenhänge. Das macht das Buch zu keiner einfachen Lektüre, zumal der Autor doch für seine Analysen einen musikalischen Bildungsstandard beim Leser voraussetzt, der erheblich ist. Für die Zielsetzung des Buches ist das zugegebenermaßen unumgänglich. Keineswegs jedoch dominiert in diesem Buch wissenschaftlicher Sprachstil. Der Autor hat immer die Vermittlung seiner Gedanken im Blick und gefällt durch eine wenig präntentöse, dafür aber persönlich geprägte Sprache, deren Ton immer die große Liebe und Bewunderung Mozarts und seiner Opernwelt durchklingen läßt.

Dieter Rexroth



Michael Stegemann:
Antonio Vivaldi.

Rowohlt Taschenbuch Verlag,
Reinbek 1985,
158 S., zahlr. Abb., 9,80 DM

Strawinskys griffig-bissiger Aphorismus, Vivaldi konnte „ein und dasselbe Konzert sechshundertmal hintereinander komponieren“, ist natürlich auch in dieser jüngsten Vivaldi-Publikation nachzulesen. Wer sich nur annähernd geduldig in die satte Fülle der gegenwärtig

im Bielefelder Plattenkatalog verzeichneten rund 300 Werktitel hineingehört hat, kann sich gewiß nicht ohne weiteres dem Eindruck eines Routinebarock entziehen. Dazu aber so gar nichts aus den einschlägigen 28 Zeilen der Rowohl-Monographie ganz hinten auf der Seite 113 zu erfahren enttäuscht deshalb, weil der Leser zur Frage des Personalstils mit dem kaum hilfreichen Pauschalhinweis zur Rason gerufen wird, daß Vivaldis „Leichtigkeit oder sogar Oberflächlichkeit, die man ihm bisweilen nachgesagt hat (und immer noch nachsagt), auf einem dringend revisionsbedürftigen Fehlurteil beruhe“.

Fragt man jedoch weniger nach der Musik, sondern mehr nach der Persönlichkeit des Komponisten, nach Charakter, Arbeitsweise, Lebenslauf, Privatleben, nach dem historischen, kulturellen, religiösen und sit- tengeschichtlichen Umfeld des rothaarigen Priesters, dem „prete rosso“ Antonio, dann erweist sich das kleine Bändchen als ein von lesenswerten Fakten strotzendes Zeitpanorama. Mit welcher Sorgfalt der Autor die wenigen überlieferten biographischen Daten und die schwierige Quellsituation dazu benutzt, um einen weitgehend unbekannten Vivaldi, nämlich den Opernkomponisten und Opernunternehmer, in der überbordenden Fülle der Finanzgeschäfte, Intrigen und Affären lebendig werden zu lassen, dies allein ist pure und lohnende Verlockung zur Lektüre.

Ein Kabinettstück Michael Stegemanns ist die einleuchtende Systematisierung der unglaublichen Materialfülle (es beginnt mit der Gründung der Stadt Venedig) und die stringente Erzählweise seiner enormen Detailkenntnisse. Dabei bleibt die Trennung von Dokumentation, wissenschaftlich exaktem Kommentar und legitimer Hypothese durchgängig transparent. Auch das komplette (!) Werkverzeichnis nach dem neuesten Stand und die riesige, thematisch übersichtlich aufgeschlüsselte Bibliographie mit zuverlässigen Querverweisen zum Text sind alles andere als ein bloßer „Anhang“. Man wird ihn schon deshalb gern besitzen und oft gebrauchen, den roro-Stegemann-Vivaldi.

Gerhard Pätzig

VIDEO K R I T I K

IL TROVATORE

Oper von Giuseppe Verdi. Joan Sutherland (Leonora), Kenneth Collins (Manrico), Jonathan Summers (Luna), Lauris Elms (Azucena), Donald Shanks (Ferrando) u. a., Australian Opera Chorus, Elisabethian Sydney Orchestra, Richard Bonyng. Bühne: Sidney Nolan; Kostüme: Luciana Arrigi; Regie: Elijah Moshinsky; Fernsehregie: Riccardo Pellizzeri. Australian Opera Sydney 1983. TOPAZ CLASSIC TCO 103 HiFi Stereo Kaufkassette, 138 Min., 198 DM



Vielleicht wird die Aufführung einmal ein Dokument darstellen, gleichsam unter dem Titel „Australien erobert die Oper“. Verdis populäres Werk gehörte zu den Renommierprodukten im neuen, architektonisch kühnen Opernhaus von Sydney. Der Anglophilismus trieb herrliche Blüten: Natürlich mußte der einheimische Weltstar, Dame Joan, die Leonora singen; gleichfalls in reifen Jahren übernahm Lauris Elms aus Melbourne die Azucena; lokale Größen sangen die übrigen Partien. Als Manrico kam Kenneth Collins von der English National Opera aus London. Dementsprechend war auch die szenische Seite weitgehend in einheimischer Hand. Der berühmte Maler Sidney Nolan gestaltete die Bühne. Auch Regisseur Elijah Moshinsky ist gebürtiger Australier. Erstaunlicherweise dirigiert Richard Bonyng weder am Beginn noch am Ende „God save the Queen“...

Der einheimische Jubel über die Produktion war groß und voll verständlichem Stolz. In Mitteleuropa kann man nur die Augen verdrehen oder zumachen. Dagegen ist Karajans Produktion für Salzburg und Wien kühn, abstrakt und modern. Moshinsky verlegte die Handlung in die Zeit des „Risorgimento“. Nolan lieferte große Farbkompositionen, die technisch teils schlecht eingesetzt und für die Fernsehaufzeichnung miserabel ausgeleuchtet wurden. Beide können nicht im entferntesten an ihren „Samson e Dalila“-Erfolg (Thorn EMI TVH 90 2202 2; „FonoForum“ 9/84) anknüpfen. Ein teilweise unerträglicher Pseudo-Modernismus dominiert: Luna und die Seinen als kaiserliche Besatzungsmacht; die Heeresschau vor Castellor ist ein Pauk- und Fechtboden im Kasino; Manrico tritt in einer lachhaften Kostümierung auf – ohne Bosheit:

eine Mischung aus Räuber Hotzenplotz (Perücke!), Wildschütz Jennerwein (Pelzcape) und Garibaldi in späterer Bersagliere-Uniform. Die Damen in großer Toilette des Deuxieme Empire, Azucena durchweg in einem großen Sessel – und dazu dann NOLANS Bildmodernen... noch mehr Dunkel wäre eine Gnade gewesen! Dabei versucht die Fernsehregie Riccardo Pellizzeris einige Überblendungen, setzt Nahaufnahmen gezielt und als dramatische Steigerung ein – doch singen alle Protagonisten fast durchweg emotionslos: kaum Mimik, Augen ohne Feuer, leere Gestik von vorgestern, nur schöne Töne... und all das in diesem Werk, wo eine glühende Emotion die andere jagt! Maestro Bonyng liefert auch keine lodernde musikalische Interpretation, sondern stuft mit Feinsinn ab, erlaubt durchweg sängerfreundliche Tempi. Der Feueratem fehlt.

Wolf-Dieter Peter

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