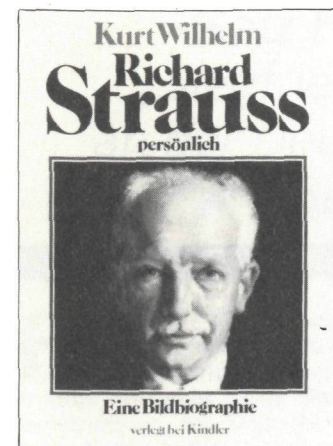




Kurt Wilhelm:
Richard Strauss persönlich.
Eine Bildbiographie.

Kindler-Verlag,
München 1984,
454 S., ca. 950 Abb., 88 DM

■ 40 Jahre lang hatte der in München wohlbekannte Schriftsteller und Theaterautor Kurt Wilhelm Gelegenheit, enge Kontakte zur Familie Strauss zu halten und dokumentarisches Material zusammenzutragen. Als Frucht dieser sicher sehr anregenden und ersprießlichen Beziehung liegt jetzt bei Kindler ein voluminöser Bildbiographie-Band vor, dessen attraktives Moment das reiche, zum Teil unveröffentlichte Fotomaterial ist. Nahezu 1000 Bilder aus dem Strausschen Familienarchiv wurden zusammengetragen und den im wesentlichen chronologisch geordneten Kapiteln zugeteilt. Bei den Bildtexten erscheint hin und wieder Vorsicht angebracht. Stärker aber sind meine Bedenken gegen die musikologische und beschreibungsästhetische Biederkeit der Ausführungen Wilhelms, sofern er sich – und allzu oft geschieht dies – auf den für Liebhaber oder Halbfachleute schwankenden Boden der Kunstbetrachtung und Stoffanalyse begibt. Hinzu kommt, daß Wilhelm im Bestreben, ein ganz „persönliches“ Strauss-Buch bereitzustellen, nicht nur jede innerfamiliäre und charakterliche Unterhosenfalte begutachtet, sondern im Schreibstil eine Art Notizbuchwirtschaft führt. Es ist, als ob da einer seinen Zettelkasten vorzeitig zur Publikation freigegeben hat. Zahllose

Sätze ohne grammatikalisches Rückgrat werden aus einem prallgefüllten Informations- und Anekdoten-Sack ausgeschüttet, mit hemdsärmeligen assoziativen Verknüpfungen und bald amüsanten, bald lächerlichen Details. Besonders schwungvoll geht Wilhelm bei der zeitgeschichtlichen Diagnostik vor – so etwa am Beginn des „Guntram“-Kapitels: „Friede. Blüte. In fernen Kontinenten, Ostasien und Afrika, kämpft man um Kolonialbesitz, Macht und Märkte. Europa kümmert das wenig (sic!). Man lebt mit der neuen Kunst, dem Impressionismus. Der ‚Jugendstil‘ formt Bauten, Möbel und Gegenstände.“ Und weiter im Vollbad kapitaler Einsichten: „Nach Wagner mußte ein Komponist, der etwas auf sich hielt, den Text (für eine Oper, Anm.) selber dichten.“

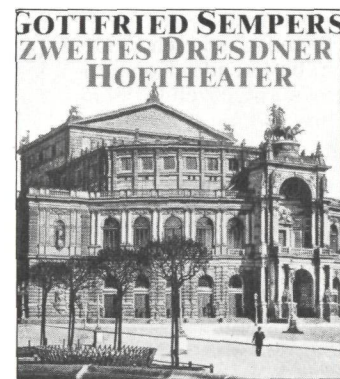
Den Kapiteln hat Wilhelm jeweils zur historisierenden Vogelschau stichpunktartig die wichtigsten Parallelereignisse vorangestellt. So wird beispielsweise vermerkt, daß Ganghofers „Schloß Hubertus“ zur gleichen Zeit wie „Guntram“ entstanden ist und Alban Bergs Quartett op. 3 mit Karl Mays 4. Band „Winnetou“ in Verbindung zu bringen ist. Ich kenne allerdings nur drei Winnetou-Bände. Auf Seite 169 wird der Leser über ein g-Moll-Streichquartett von Mozart unterrichtet. Da hat sich einer offenbar vertan und von d-Moll kühn nach g-Moll transponiert. Besser liegt Wilhelm sicher in

der Charakterisierung des Dirigenten Karl Böhm, dessen Verdienste wohl auch Strauss selber nicht so hoch eingeschätzt hat, wie Publikum und Kritik von jenem Zeitpunkt an, da die anderen bedeutenden Kapellmeister, die noch mit Strauss zusammengearbeitet hatten, verstorben waren. *Peter Cossé*

**Heinrich Magirus:
Gottfried Sempers zweites
Dresdner Hoftheater.**

Böhlau Verlag,
Wien, Köln, Graz 1985,
319 S., zahlr. Abb., 148 DM

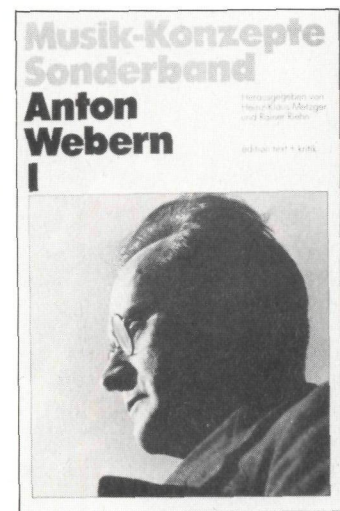
■ Die künstlerischen und repräsentativ-staatpolitischen Vorkommnisse rund um die Wiedereröffnung der Dresdner Oper haben Baugeschichte, Baugestalt, Ausstattung, Umgestaltungen und den Wiederaufbau des ehemaligen Hof-



theaters von Gottfried Semper etwas aus dem Blickfeld gerückt. Für alle jene Musik- und Architekturfreunde im weitesten Sinne, die nicht nur an problematisch besetzten „Freischütz“-Inszenierungen und TV-Übertragungen Gefallen finden, kommt der vorliegende Band von Heinrich Magirus zur rechten Zeit. Er enthält in Bild und Text eine Fülle von Einzelheiten über den Dresdner Hoftheaterkomplex, überdies aber wichtige Hinweise auf Sempers Schaffen auf dem Sektor Theaterarchitektur und Ausschmückung. Daß dabei der von Richard Wagner geprägte Terminus des „Gesamtkunstwerkes“ auf die Vorhaben und Realisationen Sempers angewandt wird, mag im ersten Moment etwas problematisch erscheinen. Die Kapitel über den künstlerischen Schmuck bei Semper, über die Entwicklung seiner ikonographischen Programme und Gehalte und natürlich auch über die Gemälde und Plastiken bestätigen indes, daß hier ein kolossal gebildeter, arbeitswütiger und disziplinäre Grenzen großzügig überfliegender Geist am Werke war.

Bereitgestellt werden Fotomaterialien, Baupläne und Detailskizzen, freilich nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Verhältnissen in den jeweiligen Planungs- und Bauperioden. Der Zerstörung des Hauses im Herz einer buchstäblich geplanten Metropole und dem schwierigen, mit großem mate-

riellen und ideellen Einsatz bewerkstelligten Wiederaufbau ist der letzte Abschnitt dieses sicher formulierten Buches gewidmet. Die Qualität der Reproduktionen und Fotos ist nicht als überwältigend zu bezeichnen, wird aber in jeder Hinsicht befriedigen, sofern man den Band als gehobenes Unterrichtsmaterial betrachtet und nicht als luxuriösen Staubfänger der bibliophilen Sonderklasse. *Peter Cossé*



**Musik-Konzepte Sonderband: Anton Webern I
und II. Hg. von Heinz
Klus Metzger und
Rainer Riehn.**

Edition Text und Kritik,
München 1983/1984,
315 S./427 S., 39 DM/48 DM

■ Die beiden Bände gelten einem in munteren Geplätscher von Facke-Backe-Kuchen-Minimalismus und scheppernder Neo-Symphonik an den Rand gedrängten Werk, dem Anton Weberns. Die kommunikativen Spiele und traditionellen Bausätze der Postmoderne sind „in“. Während Weberns in der Musikgeschichte einmalig verdichtete Werk, das sich bis heute mit seiner strengen, schwer zugänglichen Ordnung dem tagtäglichen Musikverwertungsbedürfnis gegenüber als resistent erwiesen hat, „out“ ist.

Um die Frage, was es bedeutet, sich derart radikal auf die eigensinnige Ausgestaltung eines musikalischen Kosmos zu kon-

zentrieren, kreisen vor allem die musikphilosophisch-gesellschaftstheoretischen Aufsätze von Krenek, Adorno und Greissle sowie ein programmatischer Aufsatz zu Weberns Zukunft vom Herausgeber Metzger. Daneben werden Einzelfragen in minutiösen Analysen behandelt, die jedoch immer den Anschluß an die allgemeineren Fragestellungen finden. Was Weberns Musik für die hergebrachten Begriffe des Ausdrucks, des Stils, der Entwicklung so schwierig macht, wird zum einen gesehen in der zeitlichen Struktur der Stücke, Zeit-Mobiles, die krass unserer am bloßen Fortschreiten orientierten Zeiterfahrung widersprechen (Zuber, Türcke). Zum anderen werden die Stücke als musikalische Räume interpretiert, so daß jeder einzelne Ton genau ins Fadenkreuz der den Raum bildenden horizontalen Homophonie und vertikalen Polyphonie fällt und größtmögliche Verknüpfung erfährt (Busch).

Schließlich wird das auf platonischen und goetheschen Gedanken basierende Kompositionsgesetz entwickelt (Zuber), das nicht, wie es das landläufige Klischee will, Reihenfetischismus ist (M. Zenck, C. Maurer Zenck, Metzger). Weberns Musik hat einen nur ihr eigenen Ausdruck – weniger den von Menschenwerk als vielmehr den einer Menschen überbietenden Ordnung, einer Art zeitenthobener, in sich kreisender Über-Natur (de Velde, Boehmer). Die psychischen Hintergründe werden dabei in gesellschaftlichen und persönlichen Verlusterfahrungen gesehen (Stuppner, Dümling).

Besonders gut gelungen ist die Verbindung von Analyse, philosophischer Reflexion und ästhetischer Erfahrung in Schnebels früher Untersuchung der Klaviervariationen op. 27; und Ligetis Aufsatz bietet den wohl besten Einstieg in Weberns Kompositionstechnik. Besonders erwähnt zu werden verdient noch die Zusammenstellung der 36 Beiträge: die Lektüre wird durch sie oft selber zur entwickelnden Variation, an deren Ende man weiß, daß 700 Seiten für ein zusammen nur gut drei Stunden dauerndes Oeuvre, das zeitlos ist, kein Mißverhältnis darstellen.

Bernhard Uske

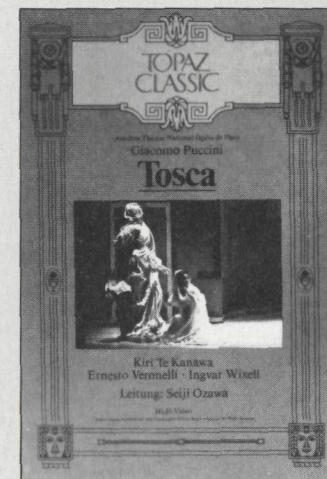
WIDEBOKRITIK

TOSCA

Oper von Giacomo Puccini. Kiri Te Kanawa (Tosca), Ernesto Veronelli (Cavaradossi), Ingvar Wixell (Scarpia) u. a., Chor und Orchester der Opéra de Paris, Seiji Ozawa. Bühnenbild: Jean-Paul Chambas; Kostüme: Franca Squarciapino; Regie: Jean-Claude Auvray; Fernsehregie: Dirk Sanders. Opéra de Paris 1982. TOPAZ CLASSIC TCO 102. Kaufkassette mit Goldmann-Opernbuch, HiFi-Stereo, 116 Min., 198 DM

■ Jean-Claude Auvray, den erstaunlicherweise viele Intendanten trotz zahlreicher Katastrophenproduktionen immer noch für einen guten Regisseur halten, wollte eine moderne „Tosca“ inszenieren, sozusagen Toscas Pelz waschen, ohne ihn naß zu machen. Die Kostüme Franca Squarciapinos historisieren; in Jean-Paul Chambas' Bauten beließ Auvray noch historische Reminiszenzen aus der Partitur; Kirchenbild, Altartisch, Brotkorb etc. Doch schon zu Toscas Auftritt werden große Wandteile wie Türen geöffnet; als mit Scarpia die Politik hereinbricht, weitet Auvray den vorher realistisch, aber unglaublich bespielt Raum (der Mesner steht auf dem Altar?) irreal zu klotziger Kirchenarchitektur... Dramaturgisch und stilistisch noch unsicherer sieht der zweite Akt aus: Bunkerarchitektur mit Empire-Malereien. Der Altartisch liegt nun als Marmortafel quer über der Bühne, sinnigerweise von nackten Frauentorsos getragen („dieser Lüstling Scarpia“ soll da wohl assoziiert werden). Hinter Pracht und Prunk wird ein klinisch weiß gekachelter Folterraum sichtbar – und damit wir es endgültig verstehen: Blutschmierer an der Wand! Über den Tisch wird Spoletta vom wütenden Scarpia geworfen, auf diesen kommt der gefolterte Cavaradossi zu liegen – naja, der Realismus schlägt eben zurück... Schweigen wir von den Ungereimtheiten des dritten Bildes! Schicke Pseudomoderne.

Seiji Ozawa dirigiert, doch leider kommt nur ein matter Feuerkopf zum Vorschein. Jede „Tosca“-Aufführung steht und fällt mit den drei Protagonisten: Ernesto Veronelli singt einen achtbaren Cavaradossi, uneitel, ohne Schnörkel und Tenor-



unarten. Derzeit kaum schlagbar ist Ingvar Wixell als Scarpia, doch ich habe ihn dank besserer Personenregie schon fesselnder auf der Bühne gesehen. Kiri Te Kanawa hat den Primadonnen-Status erreicht. Sie darf sich Rollen wünschen und sie singen – das Publikum tobt, egal, ob... Dame Kiri kann sicher die liebende Frau sein, alles andere ist aufgesetzt; stimmlich meistert sie die großen Töne mit sichtbarer Anstrengung. Die großen Vorgängerinnen begannen „Vissi d'arte“ immer liegend, das kann sie nicht und fällt erst theatralisch zum Arien-schluß. Dirk Sanders Kameraregie hinkt mehrmals hinter den jeweils Singenden hinterher. Positiv versucht er beim Te Deum und der Erschießungsszene Überblendungen – in die Totale wird groß der singende Solist eingeblendet. Die Besprechungskopie besaß Verfärbungen und bei schnellen Bewegungen verwischte Konturen im Bild. *Wolf-Dieter Peter*

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