

**H.-Kl. Jungheinrich (Hg.):
Was ist musikalische
Bildung? (Musikalische
Zeitfragen Bd. 14)**

Bärenreiter-Verlag,
Kassel 1984,
115 S., 14,50 DM

■ Daß die musikalische Bildung heute „statisch und unlebendig“ sei (Christoph Richter), kann man wahrscheinlich in viele Bereiche der kulturellen Allgemeinbildung übertragen. Während aber kaum ein Mensch bestreitet, daß man zum Verständnis eines Goethe-Gedichtes wenigstens lesen können muß, ist in der musikalischen Bildung die Frage immer noch offen, was eigentlich notwendig sei, um Musik zu verstehen, zur Musik einen Kontakt zu finden. Auswendiglernen von Partituren (Heinz-Klaus Metzger) oder die Aufzählung von Geburts- und Todesjahren der Komponisten? Kenntnis der Entstehungsgeschichte der Musikstücke oder Sensibilität beim Hören? Die elf Interviews von Werner Klüppelholz mit Komponisten, Interpreten, Ästhetikern und Pädagogen erörtern das Thema vielseitig und sehr aufschlußreich. Die Fragen regen die Gesprächspartner zu konstruktivem und fruchtbarem Weiterdenken an, jeder betrachtet das Problem der musikalischen Bildung aufgrund seiner eigenen

spezifischen Erfahrungen. Und selbst wenn das Buch keine geschlossene Theorie, also kein „Patent“ für die musikalische Bildung anbieten will, sind einige Meinungen und zusammenfassende Äußerungen (Carl Dahlhaus, Michael Gielen, György Ligeti, Heinz-Klaus Metzger) derart erhellend, daß sie das Hauptziel des Buches („Grundlage zur Diskussion“) weit überschreiten.

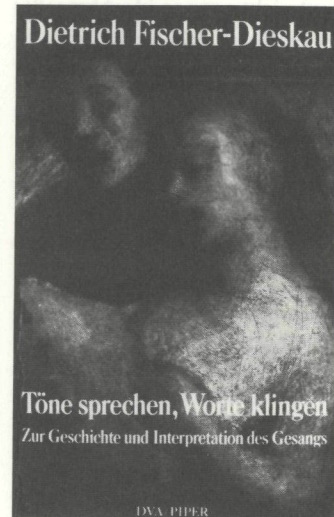
Das allgemeine Bild ist keineswegs so optimistisch wie etwa Dorothee Wilms, Bundesministerin für Bildung und Wissenschaft, es entwirft: selbst ihr seinerzeitiger Ministerkollege Jürgen Girgensohn kann eine umfassende musikalische Bildung nur als „Zielvorstellung“ nennen (welcher allerdings die heutigen Bildungsrichtlinien „noch“ nicht entsprechen). Werner Klüppelholz konnte in seinem Band natürlich nicht alle Probleme, Tendenzen und Aufgaben der musikalischen Bildung vorführen: nur von wenigen (Dahlhaus, Girgensohn) wird z.B. die demoralisierende Wirkung der tagsüber aus den Lautsprechern dröhnenden Kaugummi-Musik erwähnt. Die vorliegenden Interviews zeichnen dem Leser jedoch ein ungemein breites Spektrum der Antworten auf die Titelfrage, „die zu stellen selbstverständlich dünkt und die bündig zu beantworten so schwerfällt“ (Werner Klüppelholz im Vorwort).

Éva Pintér

**Dietrich Fischer-Dieskau:
Töne sprechen, Worte
klingen.
Zur Geschichte und
Interpretation des Gesangs.**

Deutsche Verlags-Anstalt/
Piper, Stuttgart/München
1985,
500 S., 68 DM

■ Titel und Untertitel lassen eine Art Resümee erwarten: Erfahrungen und Wertungen aus der Sicht eines großen, weltweit anerkannten Künstlers. Das erweist sich als Irrtum. Dietrich Fischer-Dieskau hatte mit seiner umfangreichen Arbeit etwas anderes im Sinn. Offenbar sollte daraus ein musikhistorisches Handbuch werden, das möglichst viele Bereiche (Geschichte des Lieds, der Oper, des Oratoriums, des Wort-Ton-Verhältnisses usw.) in sich schließt. Mit pedantischem Ernst nimmt sich der Autor ein Kapitel nach dem anderen vor: Frühe Einstimmigkeit, Minnegesang, Anfänge des Sololieds, Guillaume Dufay, Gilles Binchois usw. – bis zur Gegenwart. Ganz wie im musikgeschichtlichen Lehrbuch, alles, was anderswo ausführlicher, übersichtlicher nachzulesen ist, und vor allem richtiger. Denn der Hauptschaden des Buchs besteht in seiner Ungenauigkeit. Wenn etwa Gaetano Donizetti als Komponist der Oper „I Puritani“ ge-

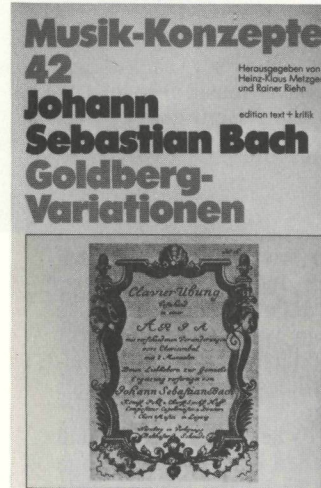


nannt wird (S. 348), dann mag dies als Beispiel für viele andere stehen. Diese Masse an Irrtümern ist allein deshalb unbegreiflich, weil dem Verfasser ein ganzer Stab von Mitarbeitern zur Seite stand. Wo blieb die Sorgfalt des Lektorats? Fragwürdig ist auch der hypothetische Teil der Arbeit. So wird – als herausgegriffenes Beispiel – bei der Behandlung des Themas Mozart (S. 323) eine Parallele zwischen Vokal- und Klaviermusik gezogen (übrigens mit Berufung auf den Pianisten Jörg Demus): da und dort als höchster notierter Ton das F. Nur stimmt die Geschichte nicht, denn nicht das F der Königin der Nacht ist Mozarts höchster Gesangston, sondern das dreigestrichene G in der Konzertarie „Popoli di Tessaglia“.

Kein Mensch verlangt von einem Künstler wie Fischer-Dieskau eine Profilierung als Musikwissenschaftler. Gerade er, der „zur Geschichte und Interpretation des Gesangs“ so viel zu sagen wußte – schweigt sich gründlich aus, verschanzt sich hinter dürrer Gelehrsamkeit und einem Wust von Literaturzitat. Nur selten, viel zu selten wird die Mauer unpersönlicher Nüchternheit durchbrochen, und dann fallen – meist sehr vorsichtige – Äußerungen, die zumindest gewisse Abneigungen oder Vorlieben erkennen lassen. Das sind die raren Goldstücke im gelehrten Stroh. So ist er Künstlern wie Felsenstein und Kagel nicht günstig gesinnt, hingegen bekennt er Wertschätzung für den Regisseur Ponnelle und (wie auch nicht anders zu erwarten) für

den Komponisten Reimann. Abneigung wird auch gegenüber dem modernen Regietheater spürbar. Die verunstaltenden Klassiker-Aufführungen sind nach seiner Meinung darauf zurückzuführen, daß unsere Kulturszene kaum noch Ursprüngliches hervorbringt, und daß das bloße Weiterleben von Kunstleistungen aus der Vergangenheit als unerträglich und zerstörend empfunden wird (S. 384). Immerhin ein individueller Standpunkt. Wenn Fischer-Dieskau schon so gerne Bücher schreibt, dann sollte er endlich seine Zurückhaltung überwinden und ungeübt mit seiner Meinung herausrücken. Wie er urteilt, wie er die Dinge hört und sieht – daran herrscht überall größtes Interesse. Vom Verfälschten wissenschaftlicher Abhandlungen sollte er die Hände lassen, das können andere besser.

Clemens Höslinger



**Musik-Konzepte Band 42:
Johann Sebastian Bach –
Goldberg-Variationen.
Hg. von Heinz-Klaus
Metzger und Rainer Riehn.**

Edition Text und Kritik,
München, 1985, 106 S., 15 DM

■ Das Heft enthält drei Aufsätze und eine Auswahl-Discographie. Heinz Hermann Niemöller beschäftigt sich unter dem Titel „Polonaise und Quodlibet“ mit der inneren Struktur des Zyklus, Martin Zenck („Bach, der Progressi-

ve“) untersucht ihn aus der Perspektive von Beethovens „Diabelli“-Variationen und Berthold Türcke macht einige Bemerkungen zum Ausfuern der Diatonik in der 25. Variation, der großen „Minore“, bis Beethoven, Schöenberg und Mahler („Das unendliche Rezitativ“). Niemöllers Bemühen gilt besonders den Tanzcharakteren. Mit ingenioser Manier sucht er ihre stilisierten Muster in jeder Variation dingfest zu machen, um von daher eine Gruppenordnung innerhalb des Opus zu konstruieren. Dabei entdeckt er (zwangsläufig) den geschichtlichen Hintergrund der Variationen-Suite und (weniger zwangsläufig) die 1. Variation und das „Quodlibet“ als „Signatur-Variationen“ des Werks. Weil er nämlich die 1. Variation als „Polonaise“ auffaßt und das „Quodlibet“ mit „sächsischen“ Volksweisen assoziiert, stehen sie für den „Königlich Polnischen“ und „Churfürstlich Sächsischen Hofcompositur“ in Bachs Hofprädikat von 1736. Daraus ergeben sich dann einige Folgerungen für die Entstehungsgeschichte und Bestimmung des Werks. Während die Verbindung zur Tradition der Variationen-Suite einsehbar ist, gleicht die Enthüllung der „Signatur-Variationen“ eher einer kabbalistischen Invention. Obgleich anregend, schmeckt sie stark nach jener Bach-Hermeneutik, die weit mehr spekulativ als philologisch operiert. Im Unterschied dazu vergleicht Zenck Bachs Zyklus mit Beethovens „Diabelli“-Variationen ebenso un Spekulativ wie analytisch luzide. Wohltuend behutsam in Fragen des formalen Aufbaues, aber scharfsinnig in den Einzelanalysen und brillant in der Diktion spürt er dem „Prozeßcharakter“ der „Diabelli“-Variationen nach, Beethovens Neigung, stets eine „Variation der Variation“ zu machen. Gleichzeitig beleuchtet er die Überlieferungstradition und Rezeption von Bach und Händel. Ein wenig karg bleibt Wolfgang Schreibers Discographie. Da ihm von den etwa 45 Aufnahmen, die er für existent hält, lediglich 19 zugänglich waren (dem Rezensenten allein sind über 60 bekannt), macht sie eher den Eindruck einer Fehlbestandsliste.

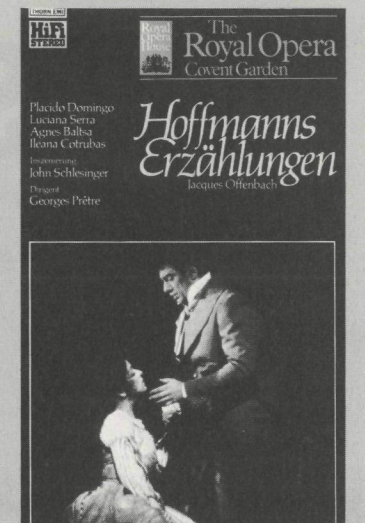
Klaus Peter Richter

**HOFFMANN'S
ERZÄHLUNGEN**

Oper von Jacques Offenbach. Plácido Domingo (Hoffmann), Luciana Serra (Olympia), Agnes Baltsa (Giulietta), Ileana Cotrubas (Antonia), Robert Lloyd (Lindorf), Claire Powell (Niklaus), Robert Tear (Spalanzani), Siegmund Nimsgern (Dapertutto), Nicolai Ghiuselev (Dr. Mirakel) u.a.; Chorus and Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden, Georges Pretre. Bühnenbild: William Dudley; Kostüme: Maria Björnson; Regie: John Schlesinger; Fernsehregie: Brian Large.

Covent Garden, 2. Januar 1981
Thorn EMI 90 1231 2 HiFi Stereo
Kaufkassette, 159 Min, 189 DM

■ In mehrfacher Hinsicht ein Dokument: einmal mehr einer Absage von Carlos Kleiber, dann eines verlorenen Kampfes um die Erstausführung der kritischen Partiturausgabe durch Fritz Oeser, die angesichts grundlegender britischer Kritik an seiner „Carmen“-Ausgabe nicht genommen wurde (zugrunde liegt mit kleinen Verbesserungen die Choudens-Fassung von 1905). Zudem ist diese Aufzeichnung ein weiteres Beispiel für die damalige Linie Covent Gardens, mit dem Engagement berühmter und erfahrener Filmregisseure neue szenische Akzente zu setzen. Und: es handelt sich um einen echten Live-Mitschnitt einer Aufführung mit allen Höhen und Tiefen. John Schlesingers Konzept schlägt sich also mit „altem Material“ herum, doch was er auf der Bühne daraus gemacht hat, zeigt, daß er nicht nur Szenen perfekt durchgestalten, sondern auch Starsänger zu enorm engagiertem Einsatz führen konnte. Herausragendes Beispiel dafür ist Plácido Domingo in der Titelrolle: Nichts von deutscher Bilderbuch-Romantik und verspielter Phantastik – dieser Hoffmann ist der im Justizdienst fast Zerbrochene, der Rettung im Alkohol sucht, so exzessiv, daß am Schluß ein Zerstörer zusammenbricht. Stellas Abwendung ist geradezu selbstverständlich und die Vision der Muse, die dem verzweifelten, einsamen Hoffmann den inneren Anstoß gibt, seine rauschhaften Visionen niederzuschreiben – das sind zehn Schlußminuten, die ein für allemal den überragenden Rang des Sängerdarstellers Domingo dokumentieren. Ebenso bestechend ist die darstellerische Durchdringung einzelner Passagen: Luciana Serras Automatenbewegungen; Ileana Cotrubas' Herzschräge und Singzwang; die Chorführung; Domingos „Klein-Zack“.

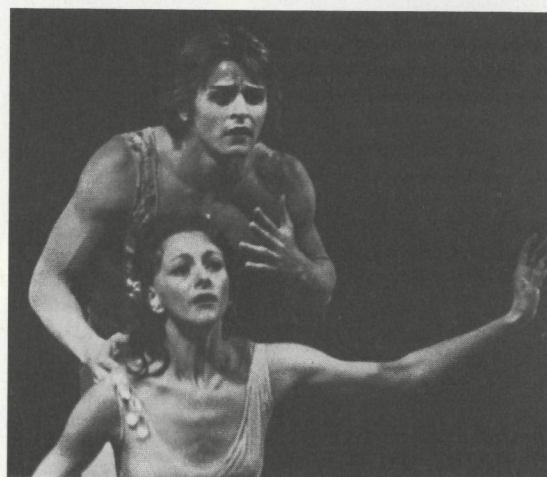


Georges Pretre gilt als kompetenter Sachwalter im Fall „Hoffmann“; seine Interpretation wirkt jedoch weniger stilistisch geformt als emotional al fresco musiziert. Tempodivergenzen mit der Bühne stellen sich ein. Schmissigkeit herrscht vor, wo der Klang auch grell-grotesk sein könnte. Dem Live-Charakter entsprechend ist die Tagesform der Solisten unterschiedlich. Tears Spalanzani klingt schwach. Evans macht aus Coppelius ein Kabinettstück. Nimsgerns Dämonie wirkt aufgesetzt. Ghiuselevs Mirakel ist eine Enttäuschung. Baltsa ist nach „Anwärmerzeit“ gut, aber steif. Ansonsten: passables Niveau bei allen übrigen Solisten. Völlig unzulänglich ist die Präsentation. Sir John Gielgud erzählt vor jedem Akt die Handlung – in bestem Englisch. Warum wurde da nicht synchronisiert oder die Untertitel der ZDF-Ausstrahlung von 1982 genommen? Wolf-Dieter Peter

VIDEOGRAMM HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN				
Klangbild	Bild-/Farbqualität	Fertigung	Ausstattung	Künstlerische Qualität
				sehr gut
				gut
				mäßig
HiFi-STEREO				
VHS ■ Beta ■ 2000				

Baryschnikow – Die frühen Jahre

Mikhail Baryschnikow, immer noch ohne Übertreibung einer der weltbesten Tänzer, kennt man im Westen erst seit elf Jahren. 1974 nämlich setzte er sich nach den USA ab, begann dort seine zweite Karriere beim American Ballet Theater, auch beim New-York City Ballet. Ende der 70er Jahre leistete er sich sogar Eskapaden mit Liza Minelli an den Broadway – sie mögen dem streng klassischen Tänzer verziehen sein. Doch was war vor 1974? Auch beim Leningrader Kirow-Ballett gehörte Baryschnikow zu den Großen. Seinen Werdegang, seine Stationen als Künstler in Probe und Training, auf der Bühne zeichnete die Photographin und Theaterkritikerin Nina Alovert, ebenfalls in die USA emigrierte Russin, nach in einem noblen, dennoch nicht aufdringlich luxuriösem Bildband. Eine Biographie, die man gleichermaßen gerne liest und anschaut. E.-E.F.



Nina Alovert: Baryschnikow – Die frühen Jahre. Kindler Verlag, München 1985, 224 S., 78 DM.