

BUCH-KRITIK

Constantin Floros: Beethovens Eroica und Prometheus-Musik (Sujet-Studien).

(Heinrichshofen's Verlag, Veröffentlichungen zur Musikforschung Band 3, Wilhelmshaven 1980, 213 S., 28 DM)

Floros' Buch hinterläßt beim Leser ein merkwürdig unbefriedigtes Gefühl. Da wird mit großem Aufwand von der Semantik des Begriffes Eroica gesprochen, da wird die wahrlich unbedeutende Prometheus-Musik exegisiert, mit dem Ergebnis, daß es in ihr una danza eroica, una tragica scena und una giuocosa scena gibt, da werden die tragica scena auf die Marcia funebre, die giuocosa scena auf das Scherzo, die danze festive auf das Eroica-Finale bezogen, alles mit viel Akribie. Man kann dieser Studie auch nicht das mindeste vorwerfen und doch bleibt alles so merkwürdig leer und hohl. Begnügen wir uns mit der Schlußfeststellung von Floros: „Bei der Komposition des Eroica-Kopfsatzes ließ sich Beethoven von heroischen (martialischen) Bildern und Kampfvorstellungen anregen, wie nicht zuletzt die signal- und fanfarenartigen Motive in den Skizzenbüchern beweisen. Zwei Abschnitte aus der Durchführung des Satzes weisen Beziehungen zu zwei Stellen aus Nr. 2 und Nr. 8 der Prometheus-Musik auf. Die Marcia funebre der Eroica hat in der tragica scena des Balletts (Nr. 9) eine bemerkenswerte Parallele: beide schließen mit einer Threnodie. Das Eroica-Scherzo erwies sich – wie das Pastorale (Nr. 10) und das Allegro molto aus dem Prometheus-Finale (Nr. 16) – als eine giuocosa scena, als eine scherzhaft spielerische Szene also. Das Eroica-Finale ist – wie das

Prometheus-Finale – als eine feierliche ‚Szene‘ zu Ehren eines ‚großen Mannes‘ konzipiert. Die beiden Themen und viele Variationen des Satzes lassen sich als ‚festliche Tänze‘ (danze festive) auffassen.“ (S. 106). Der Bezug zu Napoleon ist dann eher unverbindlich geraten, was er mit Prometheus zu tun habe, wird nicht recht klar. Ein Buch, aus dem sich viel lernen läßt, doch erst nach der dritten oder vierten Lektüre. So rächt sich die Wissenschaft an der Kritik an ihr, indem sie sich auf ihr Innerstes zurückzieht und nur dem Eingeweihten Erleuchtung bieten mag. Wenn sich Floros hinter Semantik und Semiologie versteckt und das noch chic findet, ist das seine Sache. Wundern soll er sich nur nicht, wenn der Leser das Buch enttäuscht aus der Hand legt.

Richard Hauser



Rolf Liebermann: Und jedermann erwartet sich ein Fest. Musiktheater.

(Ullstein-Propyläen Verlag, Frankfurt, Berlin, Wien 1981, 254 S., 98 DM)

Liebermanns Buch „Opernjahre“, 1977 erstmals erschienen, war ein ausgesprochen informatives, unbedingt lesenswertes Resümee eines ideenreichen Theoretikers und versierten Praktikers des heutigen Musiktheaters, der es niemandem leicht macht, weder seinen Mitarbeitern noch den Künstlern und erst recht nicht dem Publikum. Die neuerliche Veröffentlichung, für die der mittlerweile 70jährige Rolf Liebermann verantwortlich zeichnet, unter dem vielsagenden Titel „Und jedermann erwartet sich ein Fest“ kürzlich erschienen, ist ein großformatiger, lukrativer Bildband mit einem Weniger an Information und einem Mehr an äußerer Attraktivität. Immerhin ging es darum, ohne Zorn – wie Liebermann sinngemäß bekennt – auf sieben Jahre Operndirektion des Théâtre National de l'Opéra Paris zurückzublicken. Daß dies nicht durch ein schlichtes Buch geschehen kann, versteht sich schon fast von selbst; da muß eben ein großdimensionierter, repräsentativer Geschenkband herhalten. Doch Ironie beiseite! In der Tat stellt der Band, der aussagekräftige Bühnen- und Szenenfotos, teils in Farbe, teils schwarzweiß, enthält, in chronologischer Abfolge die 56 Inszenierungen vor, die in der Zeit von März 1973 bis Juni 1980, der Ära Liebermann in Paris, im Palais Garnier, der früheren Grand Opéra Comique realisiert wurden. Das Schema ist in allen Fällen das gleiche: Datum der Premiere, Titel, Komponist, Librettist der jeweiligen Oper sowie die für die betreffende Produktion hinsichtlich musikalischer Leitung, Inszenierung, Bühnenbild, Beleuchtung und Kostüme Verantwortlichen werden zunächst genannt; sodann folgt ein mal kürzerer, mal längerer Text mit werkanalytischen oder aufführungspraktischen Überlegungen. Neben Liebermann zeichnen

Bejart, Chéreau, Kagel, Krips, Lavelli, Losey, Maazel, Solti, Strehler, Ustinov und andere als Autoren. Ein inhaltlicher „roter Faden“ ist beim besten Willen nicht greifbar. Ein Beispiel, das dies veranschaulicht: Zu Mozarts „Don Giovanni“ äußert sich zunächst Rolf Liebermann (Zitat: „Auch wenn es den Frauen nicht gefällt: sie interessieren Don Giovanni nicht...“), dann Kiri te Kanawa, die Sängerin der Elvira, (Zitat: „Donna Elvira ist meine Lieblingsrolle...“), schließlich Maurice Bejart (Zitat: „Er ist vor allem ein Mythos und wie alle Mythen eine Gelegenheit zu unbegrenzter Projektion...“) und zu guter Letzt Ruggero Raimondi, der Sänger der Titelpartie (Zitat: „Losey hat Don Giovanni zu einer mythischen Gestalt gemacht, außerhalb von uns, außerhalb der Zeit...“). Um nicht falsch verstanden zu werden: Eine solche Verfahrensweise, über sieben Jahre Generalintendanz Auskunft zu geben, ist durchaus legitim und hat seinen Reiz. Jedermanns Sache wird dieses konfuse Durcheinander sicherlich nicht sein. Akzeptiert man es und verdaut diese Häppchenkost, so eröffnen sich Blicke „hinter die Kulissen“. Die Beteiligten konfrontieren den Leser nachvollziehbar mit ihren Fragen, Sorgen und Schwierigkeiten. Ob Sänger über Probleme der Rollengestaltung reden, Josef Krips über die Besetzungsprobleme bei Mozarts „Cosi fan tutte“ meditiert, John Dexter den Versuch, die Zersplitterung der Handlung in Verdis „Forza del destino“ zu „kiten“, beschreibt, Liebermann selbst sich offen als „Mädchen für alles“ und Gesamtverantwortlichen bekennt und dies glaubhaft darstellt, dies ist hochinteressant und kurzweilig eingefangen und lesenswert für „Opernfreunde“, die mehr als Hörvergnügen in der Oper suchen. Theorie steht hier zwischen den Zeilen der Praxis, die Klärung grundsätzlicher Fra-

gen wird an den Leser weitergegeben. Die äußerst lebendig wirkenden, sprachlich mitunter geradezu salopp klingenden Ausführungen Liebermanns („Das schwierigste ist, Svoboda zu finden...“ S. 37) und einiger Mitautoren haben Interview-Charakter, hier und jetzt in einer bestimmten Situation geäußert, und erwecken nicht den Eindruck tiefgründiger Reflexion und prinzipieller Gültigkeit.

Opernbetrieb und Opernpraxis, wie sie sich hier darstellen, machen Liebermanns „Credo“ und Intention nachvollziehbar, nämlich die „Oper aus ihrer elitären Sphäre zu befreien, zu demokratisieren und zur Basis für ein Jedermann-Erlebnis werden zu lassen“. Zu bezweifeln ist allerdings, daß dieses Buch in Anbetracht seines stattlichen Preises eine Jedermann-Lektüre werden kann, eine Taschenbuch-Ausgabe sollte bald folgen.

Hugo Thielen

Milko Kelemen: Klanglabyrinth. Reflexionen eines Komponisten über Neue Musik. (Mit einem Interview von Joachim Kaiser).

(Piper Verlag, München 1981, 186 S., 16 DM)

Befindet sich die Neue Musik in einer Sackgasse? Was ist zu Forderungen nach Verstehbarkeit oder „neuer Einfachheit“ in der Musik zu sagen, wie verhält sie sich zum Folklorismus? Wie hätte heute Kompositionsunterricht auszusehen? Diese und weit mehr gravierende Fragen über unser heutiges Musikleben werden von Milko Kelemen, dem zur Zeit wohl bedeutendsten jugoslawischen Komponisten und Begründer der Zagreber Musikbiennale, gestellt und zu beantworten gesucht. Ganz nebenbei bekommt der Leser in leicht verständli-



cher Sprache – musikalische Fachausdrücke der Moderne werden obendrein in einem Anhang erläutert – einen Überblick über die theoretischen Diskussionen seit den 50er Jahren.

Kelemen nimmt Stellung zu den einzelnen Techniken der „absoluten“ Musik wie des Musiktheaters und veranschaulicht anhand der eigenen Entwicklung in seinen Werken die gezogenen Schlüsse. (Sollte man diese nur wenig kennen, braucht dies einen dennoch nicht abzuschrecken; die Intentionen des Autors werden zumindest annähernd aus dem Text klar). Daß die Antworten natürlich rein subjektiv ausfallen, ist selbstverständlich. Sie sind auch in erster Linie als Diskussionsbeitrag und als Einbringen eines außerordentlichen Erfahrungshorizonts gedacht, weniger als definitive Lösungen. Besonders beeindruckend ist, wie Kelemen stets auf die musikalische Kommunikation rekurriert, immer die Frage stellt: „Wie kann ich meine Aussage dem Publikum vermitteln?“, und nicht allein im Beschreiben technischer Zusammenhänge verbleibt. Eine Verantwortung wird hier spürbar, die man manch anderem neuen Komponisten wünschen würde. Sein Optimismus gegenüber den – neotonalen –

Tendenzen der jüngsten Komponisten, der Weg der jungen Generation sei immer der richtige gewesen, läßt vielleicht etwas die Stirne runzeln; er repräsentiert aber die allenthalben geübte künstlerische Toleranz Kelemens. Jeder, der aktiv oder passiv an der heutigen Entwicklung interessiert ist, wird in den „Klanglabyrinthen“ gewiß wichtige und nützliche Anregungen erfahren.

Reinhard Schulz

Wulf Konold: Deutsche Oper – einst und jetzt. Überlegungen und Untersuchungen zur Geschichte und Gegenwart des deutschen Musiktheaters.

(Bärenreiter Verlag, Kassel 1980, 126 S., 20 DM)

Dem schwerfällig-präzisen Untertitel widerspricht die elegant – präzise Machart des Digest der deutschen Operngeschichte. Knapper läßt sich das Wesentliche aus 350 Jahren nicht darlegen; besser, schlagkräftiger läßt sich ein solcher Abriß nicht illustrieren. Man spürt den Praktiker; Wulf Konold ist Chef dramaturg des Nürnberger Musiktheaters. Als Mann vom Bau erwägt er Nutzen und Nachteil der Historie vom Gesichtspunkt der Gegenwart, ja sogar der Zukunft aus und wertet das Vergangene nach der Kraft des Weiterwirkens bis in den heutigen Tag hinein. Geschichte als Kontinuum statt als fußnotengeschmückter Selbstzweck.

Fast die Hälfte des Textteils dient der Bestandsaufnahme unter dem Zwischentitel „Oper in der Bundesrepublik Deutschland – Ein Zustandsbericht“. Für sich spricht die Statistik der in Deutschland zwischen 1955 und 1975 aufgeführten musikalischen Werke.

Untersucht wird, warum Mozart und die Spieloper weit vorne liegen, warum einige Kontinente der Operngeschichte noch nicht neuentdeckt worden sind, wie sich die Spielpläne der mittleren und Abstechertheater auf die Gesamtbilanz auswirken usw. Das beträchtliche, aber verstreute und in komplizierten Einzelstudien versteckte Material zur Situation des deutschen Musiktheaters wurde gesichtet, überschaubar dargelegt und bald mit Beifall, bald mit sanftem Sarkasmus interpretiert. Am Ende wird das Musiktheater von morgen anvisiert: Gegenwart zu unserer Wirklichkeit aus Beton, Stress und Schlagworten.

Ein diagnostischer Blick erfährt die verwickelten Organisationsformen unseres letztes vom alten Hoftheater abstammenden Opern-, Operetten- und Musicalbetriebs, schweift ab zu Sozialstatus und Berufsaussichten derer, die sich auf das Abenteuer Musiktheater einlassen, mustert die Spielpläne und schätzt die Struktur des Publikums ab. Spätestens hier wird deutlich, daß ein Dramaturg sich äußert. Dieser Dramaturg gibt sich auch in der ausführlichen Schilderung des Experiments Krolloper Anno Klemperer zu erkennen; für ein so rigores von dramaturgischen Gedanken bestimmtes Opernhaus der Vergangenheit muß sich ein rechter Dramaturg erwärmen.

Die Illustrationen – Szenenphotos, historische Dekorationsentwürfe, Theateransichten usw. in gezielter Auswahl – sind in einem Anhang untergebracht, durchaus zum Vorteil der Arbeit. Gerade diese Trennung zwischen Text- und Bildteil gibt zu verstehen, daß Wulf Konold ein Buch der Informationen und Anstöße, keineswegs ein mit verzückten Worten garniertes Bilderbuch im Sinne hat.

Karl Schumann