

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Harry Lehmann
Avantgarde heute

Jürg Stenzl
For Ever Mozart von
Jean-Luc Godard

Beatrix Darmstädter
Josef Matthias Hauer
und Johannes Itten

Johanna Dombois
Geschichte des
Musiktheaters

Markus Gärtner
Beethovens
»poetische Idee«

Eckehard Kiem
Versuch über Jacobus Vaet

Dalibor Davidović
Morton Feldman –
ein Rückblick

Hanns-Peter Mederer
Conlon Nancarrow's
study no. 20

Matteo Nanni
Konstruktion bei Scelsi

Frankfurter Bob Dylan
Symposion

zurück zur Jahresübersicht

Preis: 21,00 EUR / 36,70 SFR

April



Inhalt

Lehmann, Harry

Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne

Übersicht summary

5 - 41

Stenzl, Jürg

Mozart - ein »Cherubim und Hüter wahrer Kunst«? Der Film **For Ever Mozart** von Jean-Luc Godard (1996)

summary

42 - 57

Davidovic', Dalibor

Das aufgeschobene Ende. Versuch über die Musik Morton Feldmans

summary

58 - 66

Kiem, Eckehard

»Musico antico & celebrato«. Versuch über Jacobus Vaet

summary

67 - 89

Darmstädter, Beatrix

Klangfarben und Farbklänge. Josef Matthias Hauer und Johannes Itten

summary

90 - 101

Mederer, Hans-Peter

Experiment und Form. Beobachtungen zu Conlon Nancarrow's **study no. 20**

summary

102 - 108

Kritik

Nanni, Matteo

Konstruktion und Gefüge im Werk Giacinto Scelsis

109 - 111

Dombois, Johanna

»Opernführer für Fortgeschrittene«

112 - 114

Gärtner, Markus

Beethovens »poetische Idee«. Ein streitbares Thema

115 - 118



Opernführer für Fortgeschrittene

JOHANNA DOMBOIS

Lange war er angekündigt, nun ist er erschienen: der 2. Teil des 3. Bandes von Ulrich Schreibers *Opernführer für Fortgeschrittene*, der den bereits erschienenen Teilband 3.1 weiterführen und in diesem Jahr noch durch Bd. 3.3 komplettiert werden soll.¹ Um was geht es? Um nichts weniger als die *Geschichte des Musiktheaters* im 20. Jahrhundert. Als wolle er nicht nur der Lücke trotzen, die in diesem Forschungsgebiet herrscht, sondern obendrein im Niemandsland seine Rosen bestellen, liefert Schreiber eine Kultur-, Ideen- und Editions-geschichte, die in keiner Weise selbstverständlich ist. Handelte er in 3.1. den vorletzten Jahrhundertwechsel und das deutsche und italienische Musiktheater nach Wagner und Verdi bis zum Faschismus ab, so führt er diese Entwicklung in 3.2 bis an die Gegenwart heran und ergänzt sie um Darstellungen der französischen und englischen Operngeschichte; Bd. 3.3 wird sich mit Rußland, dem übrigen Osteuropa, den Randgebieten des alten Kontinents und sogar mit dem befassen, was jenseits unserer Grenzen liegt. Eine Bravourarie all das also schon von der Anlage her, eine Sehenswürdigkeit, überdies das Opus eines Einzelnen, welches verdient, Lebenswerk genannt zu werden. In 3.1 und 3.2 über 250 Einzelwerkbesprechungen, Quellen, die nirgends verschlüsselt bleiben, Glossare, Opernregister und Personenverzeichnisse, die nicht allein von Aischylos bis Zimmermann (Bernhard Alois, Ingo, Udo, Walter), sondern selbst

noch von Adenauer bis Zuckmayer all diejenigen zu rubrizieren wissen, die erst auf den dritten Blick etwas mit der Oper im 20. Jh. zu tun hatten.

Doch von vorn. Die Irritation, die durch den Titel dieses Buches erzeugt wird, sagt viel über es aus. »Bin ich Fortgeschrittener?«, denkt man sogleich und fühlt sich ertappt wie beim letzten Eignungstest im Sprachlabor. Schreiber setzt offenbar einiges voraus, er scheint beredt zu sein, aber streng, ein Lehrer nicht der Grund-, sondern der Hochschule, dessen Lebendigkeit aus dem Verfahren erwächst, Adepten motivieren zu müssen. Der *Opernführer für Fortgeschrittene* ist demnach kein Brevier, das sich in der Opernpause konsultieren ließe. 2 x 800 Seiten auf den Knien würden zweifelsohne das kleine Schwarze zerknittern. Für den Schreiber braucht es einen Tisch und eine Leselampe. Das sollte man als erstes wissen. Das zweite ist, daß ein Opernführer natürlich quer steht zu einer Geschichte des Musiktheaters. Wer sich das eine wünscht, muß das andere nicht unbedingt wollen. Schreiber schließt kursorische Lektüre nicht aus und liefert doch in der Regel weder bündige Inhaltsangaben noch Komponistenporträts; er analysiert Musik, allerdings Notenbeispiele und Leitmotivtafeln sucht man bei ihm vergebens; seine Detailfülle scheint enzyklopädisch, doch ist sie so nirgends klassifiziert. Wenn auch nicht für den Leser, so mag das zumindest für den Käufer verwirrend sein. Aber: Dispa-

¹ Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Band 3/1. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert I: Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Kassel 2000: Bärenreiter; ders., *Opernführer für Fortgeschrittene, Band 3/2. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert II: Deutsche und italienische Oper nach 1945, Frankreich, Großbritannien*. Kassel 2005: Bärenreiter.

ritäten wie Straussens *Rosenkavalier*, Pfitzners *Rose vom Liebesgarten* und Zimmermanns *Weißer Rose* etwa lassen sich nicht auf einen Nenner bringen, obwohl sie vordergründig etwas Gemeinsames haben. Will sagen: Hinter Schreibers defintorischer Unruhe verbirgt sich ein furchtloser Geist, der je nach Sujet eine andere Herangehensweise sucht und methodisch darauf zielt, den diversen Äonen, die dem 20. Jahrhundert *auch* in der Oper eingesprengt waren, ihr Individualrecht zu lassen.

Die Sortierung ist gediegen. Im Vordergrund steht der »Kunstwerkcharakter der behandelten Opern«, Schreiber bringt einen Cocktail teils chronologisch, teils geographisch geordneter Werkanalysen, die sich weder psychologische noch politische Deutungen versagen, wie könnten sie auch, und die um die »Repertoiresäulen« Strauss, Puccini (3.1) und Britten (3.2) gruppiert sind, denen eine je monographische Würdigung zuteil wird. Sicher bleibt er damit Antworten schuldig, etwa auf die Frage, wieso solch akute Werke wie *Wozzeck*, *Die Soldaten*, *Intolleranza*, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, *Abstrakte Oper Nr. 1*, *Le Grand Macabre*, *Staatstheater* nicht auf ähnliche Weise aus dem Erzählfluß herausgehoben werden. Ja wieso eigentlich Puccini? Und warum gar Britten? Ginge man nach H. H. Stuckenschmidt, so wäre wenigstens der eine, Puccini, im andern, Britten, enthalten. Das ginge durch als Alibi für Modernität. Doch was Britten allein betrifft, so scheint Schreiber ihn recht stark vom Welterfolg aus zu beurteilen. Zwar entdeckt er eine »Leidensspur« hinter Britten's Dekor. Doch das schließt nicht aus, daß das Leiden, einmal auf der Bühne ausgestellt, selbst wieder dekorativ wirken kann. Man muß nicht ein Zertrümmerer sein, um als Schrittmacher der Moderne akzeptiert zu werden, aber Mäßigung

prädestiniert einen eben auch nicht gerade dafür.

Doch Schreibers Darstellung bleibt übersichtlich; selbst was zu fehlen scheint, läßt sich finden, und das ist nicht das Geringste bei einem Unterfangen wie dem seinigen. Stilistisch tendiert Schreibers Mut gelegentlich zum Übermut. Immer versucht er, ein Werk historisch und ästhetisch von den Rändern her einzukreisen, wird dann aber vom eigenen Strudel erfaßt, sobald es an die musikdramaturgischen Details geht. Will man ihm folgen, so sollte man mitdenken, daß die Liebe, selbst die fachliche, noch immer zu den anstrengendsten Tätigkeiten gehört. Halbsätze von Schreiber sind gelegentlich wie Salutschüsse, die einen in die Höh' zurückreißen: das »Sympathiezentrum des Stücks« gekoppelt an die »Komik der Verstiegenheit« für Schönbergs *Glückliche Hand*, »veristischer Reißer« für den 1. Teil von Puccinis *Il Trittico*, »angewandte Musik« für das Werk Orffs, vom »Bürgerschreck zum erschrockenen Bürger« für Hindemith, »die sägende Sphinx« für Enescus *Œdipe*, die »Einsamkeit eines Niemand« für Dallapiccolas *Ulissee*, all das sind Beschreibungen, die eine Trefferquote von mehr als nur wissenschaftlichem Anspruch ergeben. Schreibers obstinate Detailfreude hat manchmal fast etwas von der Würze Egon Friedells, erreicht vielleicht nicht dessen Humor, ist aber dennoch wie geschaffen dafür, einem auch die Atmosphäre enigmatischer Werke zu erschließen.

Berichte aus der Praxis darf man leider nicht erwarten. Von der Auflistung berühmter Sänger und Inszenierungen abgesehen, wagt Schreiber nicht den Ausfallschritt auf die Bühne. Das Szenische wird gegenüber dem Musikalischen objektiv vernachlässigt. Regiekonzepte sind nur peripher erwähnt, nie ergründet, Kostümfigurinen existieren so wenig wie

Bühnenbildmodelle, ein Manko dies, wenn man von der zwar ungleichen aber doch resistenten Schwesternschaft des Musik-Theaters ausgeht. Aber gut, Schreiber ist kein Autor, der etwas verhindert. Nur hätte man sich eine dezi-dierte Erklärung gewünscht, warum solche Luftlöcher im Zentrum der Sache entstehen mußten.

Daß eine Geschichte des Musiktheaters im 20. Jahrhundert formal im 21. endet, allzumal sie sich aus dem 19. herleitet, ist nicht verwunderlich. Verwunderlich ist nur, daß Schreiber, der mit Puccini anhebt, nicht mit dem schließt, was das ›Präsens des Musiktheaters‹ zu nennen wäre. Folgendes Beispiel: Im Glossar wird das Wort »Ghetto-Blaster« erwähnt. Dies sei ein »Stereo-Kassettenrekorder« – ganz richtig –, nur aus dem Munde eines Gelehrten klingt das doch wohl etwas zu rührend und zufällig. Lieber hätte man den PC erklärt bekommen. Denn was ist mit Cyberstage-Opern, theatralen Installationen, Intermedialität, Snoop-Visions, Animationssoftware, Hypertextur? Das alles mag Schreiber noch in seiner Einleitung aufzählen, behandeln tut er es nicht. Statt dessen folgt er einem historisch gesicherten Opernbegriff und kann darum nicht verbergen, daß sein Mißtrauen zwischen einem Event und einem Experiment noch nicht gut zu unterscheiden weiß. Doch leugnen läßt es sich nicht mehr, daß Oper heute auf vollkommen veränderte Produktionsbedingungen reagiert, daß sie sich neuer choreographischer Techniken annimmt und sowohl musikalisch wie szenisch soeben einen Paradigmenwechsel generiert. Über *Saint François d'Assise*

meint Schreiber: »Wie immer man Messiaens Oper gegenübersteht: Sie ist, gerade in der Unschärferelation zwischen katholischem Weltbild und individuellem Schöpferium, ein Dokument des Widerstands gegen die Verflüchtigung kultureller Zusammenhänge im Zeitalter des globalen Cyberspace.« Ja. Und nein. Denn wie immer man dem Cyberspace gegenübersteht (und da gibt es weiß Gott viele Positionen): Auch er bezeichnet nur eine neue Unschärferelation zwischen Weltbildreligion und Schöpfergeist und ist strenggenommen selbst ein Dokument globalen Protestes. Die »technischen Hilfsmittel« werden erwähnt in bezug auf *Bählamms Fest* von Olga Newirth – man fragt sich, warum nicht die Stilmittel. Gerade hier also, an diesem neuralgischen Punkt, rächt sich, daß nirgends näher auf Inszenierungsgrundlagen eingegangen wird. Denn somit unterliegt Schreiber am Ende der »neuen Unübersichtlichkeit«, die er zu kategorisieren sucht. Die Moderne sieht er überall, nur nicht in der Moderne, die ihm sein Buch ins Internet stellt.

Doch was auch fehlt, man muß es nicht vermissen, es gibt genug zu tun mit dem, was da ist. Ulrich Schreiber vermittelt nicht Informationen, sondern Wissen. In einer Epoche, die sich selbst das Informationszeitalter genannt hat, konnte der Oper nichts Besseres passieren. Schreibers Signal gegen jede Form von Abspeckung wird vernehmlich sein, sein Motto für Bd. 3.2 lautet: »Oper ist die letzte glaubwürdige Religion.« Das jedoch ist nur eine andere Art zu sagen: Gott, ... pardon ... die Oper ist nicht tot!