



Foto: Johan Jacobs

Begeisternd und bewegend

Luigi Nonos „Prometeo“ erstmals szenisch in Brüssel

Luigi Nonos knapp zweieinhalbstündiger „Prometeo“ ist alles andere als Alltag. Vielmehr ein Stück, dessen langsam schwebende, zersplitterte und immer wieder detonierende Klänge Alltag radikal verändern. Weil „Prometeo“ die Art, wie man Musik, Klänge und Geräusche hört, nachhaltig verändert. Keine zehn Mal war diese 1984 in erster Fassung uraufgeführte „Tragödie des Hörens“ bisher zu erleben und wurde bevorzugt in Kirchen oder Fabriken gespielt. Das alles macht deutlich, daß dieses wunderbar beeindruckende Werk quersteht zu eingefahrenen Hörgewohnheiten. Deshalb zeigt das Brüsseler Théâtre de la Monnaie den mittlerweile zum Kultstück avancierten „Prometeo“ in den Halles de Schaerbeek, einer alten Markthalle. Clou des Unternehmens: Erstmals wurde das Stück – übrigens gegen Nonos Absichten – szenisch gegeben, erarbeitet vom Bilder-Erfinder Robert Wilson.

Das Publikum schleicht durch eine Art über und über mit Notizzetteln behängte Votivkapelle in einen hohen Raum, in dem ein brennender Kasten in der Luft hängt. Drei Kunstbäume stehen im Hintergrund, und auf dem mit Schotter bedeckten Boden liegt leblos-starr eine nackte, lebensgroße Puppe. Der zerschmetterte Mensch – damit schlägt Regisseur Wilson schon vor Beginn das Thema des „Prometeo“ an, jenes Revoluzzers, der den Menschen das Feuer brachte und dafür von Zeus grausam gefoltert wurde. Es überwältigt auch die Halle selbst: Ein hoher Stahlbau des 19. Jahrhunderts. Auf der umlaufenden Empore und an den Seiten sind helle Podeste aufgebaut für Solisten, Chor- und Orchestergruppen. Denn „Prometeo“ ist ein Raumklangstück: Der – oft elektronisch verfremdete – Klang kommt aus den verschiedensten Richtungen auf das im Zentrum sitzende Publikum zu. Ein nicht nur faszinierend

Gewohnheiten sprengender Ansatz, sondern ein pluralistisches Konzept, durchaus mit der Überzeugung des Kommunisten Nono in Einklang zu bringen und zudem eng mit dem Prometheus-Thema verzahnt: Abschied von und Rebellion gegen die alten Götter, die alten Hierarchien.

Robert Wilson hat in die Halles de Schaerbeek für das Publikum Kirchenbänke im Carré aufstellen lassen – hübsch anzuschauen, aber un bequem. Die nie am Geschehen beteiligten Musiker und der das Stück – typisch für Wilson – extrem langsam illustrierende Bewegungschor tragen beige/hellgraue Hosenanzüge und Überwürfe. Alles ist symbolisch verrätselt und strahlt doch jenen verhaltenen Optimismus aus, jene tastend-begeisterte Suche nach dem Unbekannten, von dem Nonos Stück erzählt.

Aber viel weiter kommt der Regisseur doch nicht, denn letztlich inszeniert Wilson nicht

Nono, sondern Wilson. So sieht man den Bewegungschor zu Beginn mit Stangen und in Zeitlupe auf die Spielfläche in der Mitte eindringen. Nun bewegt sich auch Nonos Musik im Zeitlupentempo. Es kommt so zu einer Doppelung, die sich nichts gibt, die sich nichts nimmt und letztlich zu keiner überzeugenden Interpretation führt.

Robert Wilson deutet das Gespräch Prometheus-Hephaistos an, den Dialog Io-Prometheus. Natürlich darf auch ein Fackelzug nicht fehlen. Das alles wirkt wie eine Mischung aus David Hamilton und Ausdruckstanz und kratzt doch nur oberflächlich an der Idee des „Prometeo“. Nonos Textkompilator Massimo Cacciari – er ist Philosoph und zur Zeit Venedigs Bürgermeister – hat den Aischylos-Text nur als thematische Basis genommen. Dazu mischt er Hesiod, Schöberg, Hölderlin, Herodot, Sophokles, Goethe, Sappho, Pindar und Euripides. All diese Texte hat Cacciari neu-, um- und weitergedichtet sowie in Fragmente zerschlagen. Nono selbst hat dieses Textgewusel noch weiter zerstückelt und ganz in seine Musik integriert. So versteht man zwar fast kein Wort mehr, aber die Botschaft ist dem Hörer, der sich sensibel und neugierig auf dieses Wagnis einläßt, in jedem Moment klar: Es geht darum, „die Phantasie so weit wie möglich in den Vordergrund zu stellen“, es geht „um den Willen nach dem Anderen“, also nach dem visionär Neuen, das die Welt verändert. Genau das gelang den beiden Dirigenten Péter Eötvös und Kwamé Ryan. Sie führten Sänger (allen voran Petra Hoffmann und Monika Bair-Ivenz: mit vibrierender Ungeduld), Instrumentalisten (ein Hoch auf den Extrem-Flötisten Roberto Fabbricciari), den Solistenchor Freiburg und das Sinfonieorchester des Monnaie mit nie nachlassender Intensität durch diesen Irrgarten aus Klage, Hoffnung und Sehnsucht. So siegte die Tragödie des Hörens auf ganzer Strecke über die Tragikomödie der Szene: große, tief bewegte Begeisterung bei denen, die bis zuletzt geblieben waren. Reinhard J. Brembeck



Foto: Johan Jacobs

Symbolisch verrätselt brachte Robert Wilson Luigi Nonos „Prometeo“ auf die Bühne.

Neue Inhalte, neuer Ausdrucksmodus

Wettbewerbsexperimente zum Thema „Schubert“ in Graz und Wien

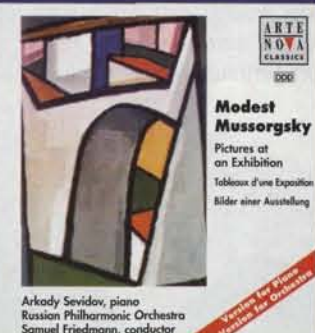
In die anhaltende Diskussion um Sinn und Widersinn musikbezogener „Wettbewerbe“ passen mit gutem Impuls für die Zukunft zwei „Konkurrenzen“, die jüngst in Graz und Wien durchgeführt wurden. Schon die Ankündigungen beider Veranstaltungen mußten in dieser weltweit florierenden und zugleich inflationierenden Branche auf Neugier stoßen. In Graz lud die Hochschule für Musik und darstellende Kunst die junge und die reifere Jugend zu einem Sänger- und Instrumentalistentreffen unter dem vergleichsweise vielsagenden Motto „Franz Schubert und die Musik des 20. Jahrhunderts“. In Wien waren es die Gesellschaft der Musikfreunde, die Wiener Konzerthausgesellschaft und die Stadt Wien, die als Gastgeber zu einem internationalen Wettbewerb „Schubert-Lied“ aufgerufen hatten. Hinter der auf den ersten Blick recht konventionellen Wiener Thematisierung verbarg sich jedoch ein ungewöhnlicher Austragsmodus. Unter dem Vorsitz von Peter Weiser, dem Leiter einer sogenannten „Ideenagentur“, war man im Vorfeld langer Planungen zu der Überzeugung gelangt, man könne im Zusammenwirken mit dem Wiener Fachpublikum und unter Mitarbeit von namhaften Klavierbegleitern und Publizisten einen offenen, dreistufig strukturierten „Sängerkrieg“ ins klingende Leben rufen – in Abkehr von den üblichen Usancen einer in sich geschlossenen Jury, also unter Einbeziehung des „normalen“ Hörers, dem eigentlichen Adressaten aller Kunst (wie von den Interpreten ja heftig behauptet wird).

So kam es also wie vorgesehen, daß die Schubert-Lied-Interpreten des internationalen Nachwuchses im ersten Durchgang von einer Pianisten- und damit auch Liedkennergarde ersten Ranges geprüft und für den zweiten Durchgang ausgesucht wurden. Unter den Begleitern von Rang und Einfluß lauschten Leonard Hokanson, Helmut Deutsch, Dalton Baldwin und Irwin Gage. Ihnen folgte in der zweiten Runde eine Publizisten-Abordnung, zu der die FAZ-Redakteurin El-

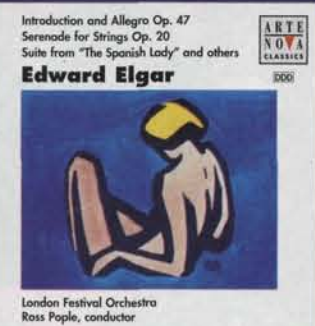
ARTE
NOVA
CLASSICS

Das neue Qualitätslabel für preiswerte
Neuaufnahmen der Klassik, eingespielt
von jungen Künstlern und neuen Talenten

Digital Recordings • Raritäten
Bestseller • Ersteinspielungen



Eine Katalograrität: Mussorgskys hervorragendste und einzigartige Klavierkomposition kombiniert mit der brillanten Orchesterfassung von Maurice Ravel.



Mit seiner Musik wollte Elgar „das Gute an sich“ darstellen. Nach dem Zweiten Weltkrieg aber verlor sich sein Glaube und in seinen letzten 15 Lebensjahren schuf er kein einziges bedeutendes Werk mehr.



„Zu einer kleinen Sensation wurde die Begegnung mit dem Klarinetisten Ralph Manno. Er blies den Solopart in Mozarts herrlichem Klarinettenkonzert mit technischer Bravour und beispielhaft ausdrucksstarker Musikalität.“
Nürnberger Nachrichten, Januar 1995

Katalog sendet Ihnen ARTE NOVA
Kostenlos unter: 2 • D – 81677 München
Fax: 089-4136-125 • Tel: 089-4136-246

len Kohlhaas, der Schubert-Forscher Walther Dürr, der Schubert-Romancier und -Spekulant Peter Härtling und auch der Verfasser dieser Zeilen gehörten. Zum Glück hatte das Reglement vorgesehen, Irwin Gage als Mittelsmann zwischen Erst- und Zweitjuroren präsent zu halten, wodurch es zuweilen leichter war, die Entscheidungen der Pianisten zu verstehen und in die eigenen Bewertungsmuster zu integrieren. Diese Bewertungsmuster funktionierten allerdings auf akustisch etwas schwankendem Boden, denn der Veranstalter hatte sich nicht durchringen können (oder wollen), den Wettbewerb für „Vokal-Klavierduo“ auszuschreiben – also für eine gestalterisch paritätisch verantwortliche Allianz, wie das

sich in allen Runden entsprechend hoch aus – und am Ende trafen Frau X und Herr Y denn auch eine durchaus vertretbare Wahl, wobei es nicht verheimlicht werden kann, daß das Durchschnittsniveau des Wettbewerbs bis auf wenige Ausnahmen bescheiden war und die wohl beste Sängerin, die Schweizerin Rachel Harnisch, aus Krankheitsgründen zum Finale nicht antreten konnte. Sieger bei den Herren wurde der amerikanische Bariton Randall Scarlata, vom Typ her ein stämmiger, ungemütlicher FBI-Agent, aber ein Mann mit Stimme, Temperament und Überzeugungskraft; bei den Damen siegte die deutsche Mezzosopranistin Uta Buchheister vor der Österreicherin Birgit Heindler (Sopran).

Laura Kaukonen und Henri Sigfridsen aus Finnland waren die Finalisten in der Sparte Violin/Klavierduo beim Grazer Wettbewerb „Schubert und die Musik des 20. Jahrhunderts“. Im Hintergrund Barbara Doll aus Deutschland, die zusammen mit dem Engländer Julian Milford den Zweiten Preis gewann.

Foto: HPeter Mamminger

gens für den Wettbewerb komponiertes „Lied“ oder Stücke freier und empfohlener Wahl aus dem Repertoire des 20. Jahrhunderts handelte (Bartók, Copland, Lutoslawski etc.). Besonders umfangreich und speziell hatte man zeitgenössische Liedliteratur ausgesucht, mit dem erfreulichen Resultat, daß sich schöner, wertgesicherter Schubert-Gesang sehr wohl mit neueren Formen des Vokalverständnisses verquicken läßt.

Willkommener Nebeneffekt einer unersprißlichen Situation: aus Arbeitsmangel konnten die Quartett-Juroren auch bei den anderen Sparten zuhören. Immerhin filterten sie aus den drei Bewerbern einen Sieger und Empfänger von 240.000.– OES heraus: das im Durchschnitt erst rund 20jährige Jerusalem Quartet, das einen Sonderpreis noch zusätzlich für die beste Darbietung eines Werk des 20. Jahrhunderts zuerkannt bekam (Bartóks Quartett Nr. 6 und Kurtágs „Officium breve“). Bei den Violin/Klavierduos herrschte an der Spitze starkes Gedränge, hauchdünn fiel die Entscheidung für das japanische Duo Naho Uemura/Tamami Muramatsu (120.000.– OES) vor der deutsch-englischen Formation Barbara Doll/Julian Milford. Der erste Preis bei den Liedduos wurde nicht vergeben, den zweiten errangen István Kovacs und Katalin Hegedüs Gönczy aus Ungarn.

Peter Cossé

Vom Genie zum Talent

Zum 100. Geburtstag von Erich Wolfgang Korngold

Selbst wenn ich es wollte, könnte ich nicht unter meinem Niveau arbeiten.“ Ein immer wieder zitierter Satz Erich Wolfgang Korngolds, des Wiener Wunderkindes, dessen Name später zum Synonym für den sogenannten „Hollywood Sound“ wurde. Am 29. Mai dieses Jahres wäre sein 100. Geburtstag. 1897 als Sohn des Musikkritikers und Hanslick-Nachfolgers Julius Korngold in Brunn geboren, zeigte Korngold schon früh außerordentliche musikalische Begabung. Mit sechs Jahren erhielt er Klavier- und Harmonielehre-Unterricht, versuchte sich bereits als Achtjähriger an zwei Märchenkantaten und verblüffte die Musikwelt noch vor seinem 13. Geburtstag mit seinem Opus 1, einem Klaviertrio. Andere Frühwerke von erstaunlicher Reife fielen in die-



Regisseur Max Reinhardt holte Erich Wolfgang Korngold nach Hollywood, wo er als Filmkomponist Karriere machte und neben Miklós Rózsa wohl zu den privilegiertesten Persönlichkeiten seines Genres zählte.

Foto: AKG Berlin

selbe Zeit, etwa seine Pantomime „Der Schneemann“, eine Schauspielouvertüre op. 4 und die Sinfonietta op. 5. Zu Korngolds frühen Bewunderern zählten Persönlichkeiten wie Arthur Nikisch, Bruno Walter, Felix Weingartner und Richard Strauss, den – angesichts derartiger Frühreife – „Schrecken und Furcht“ überkamen, verknüpft mit der Sorge, „daß ein so frühreifes Genie auch die normale Entwicklung nehmen möge...“

Alles weitere ist inzwischen Musikgeschichte, eines der ungewöhnlichsten Kapitel vielleicht in diesem Jahrhundert. Nachdem sich Korngold bei Robert Fuchs und – auf Empfehlung Gustav Mahlers – bei Alexander von Zemlinsky sein erstes handwerkliches Rüstzeug erworben hatte, folgte ein geradezu kometenhafter Aufstieg. Dieser fand seinen einstweiligen Höhepunkt in der Oper „Die tote Stadt“, der bereits zwei andere („Der Ring des Polykrates“ und „Violanta“) vorausgegangen waren, und der 1927 eine weitere folgen sollte: „Das Wunder der Heliane“.

Korngolds besondere Neigung zum Musiktheater war offenkundig. Hatte schon der Vater bei ihm eine „Gabe für schlagfertiges Nachbilden von vorgestellten Situationen, Szenen, Stimmungen“ beobachtet, so führte diese schließlich zu dem, was sich heute gemeinhin mit dem Namen Erich Wolfgang Korngold verbindet: zur Filmmusik. Der Regisseur Max Reinhardt war es, der Korngold 1934 nach Hollywood holte, als Arrangeur für die Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum“. Doch sollte dieses Engagement erst der Anfang von Korngolds filmmusikalischer Karriere sein – in der Augen vieler freilich auch der Anfang vom Ende. Frei nach dem bekannten Mendelssohn-Stereotyp „Vom Genie zum Talent“. Denn in den beiden nachfolgenden Jahrzehnten zwischen 1935 und 1955 wurde Korngold zum Hätschelkind der Traumfabrik. Ausgestattet mit Privilegien, wie sie allenfalls noch sein ungarischer Filmkollege Mi-

klós Rózsa genoß, und mit Gagen, die über manches hinwegtrösteten. Etwa darüber, daß im Filmgeschäft die Musik stets mindere Beachtung findet, ihr Erscheinungsbild obendrein diktiert wird von Produzenten und musikalischen Alphabeten. Oder über den schmerzlichen Umstand, daß der einstige Opernkomponist nunmehr akustisch zu wetteifern hatte mit der prosaischen Sphäre von Geräuschen und Dialogen auf der Tonspur. Um letztere erfolgreich zu umschiffen, entwickelte Korngold seine ganz spezielle Technik des musikalischen Auf- und Abblendens, wobei die forcierte Verwendung perkussiver Instrumente in filmischen Gefechtsszenen („Robin Hood“, „Der Herr der sieben Meere“) auf ein regelrechtes Übertrumpfen aller Realgeräusche abzielte. Bezeichnenderweise nannte Korngold seine insgesamt 18 Filmpartituren, die er für Hollywood schrieb, „Opern ohne Gesang“ – wobei den Melodieinstrumenten die Rolle des wortlosen Sängers zukam. Seine eher altmodische Arbeitsweise – er erarbeitete sich seine Musiken improvisierenderweise vom Klavier aus, verzichtete ferner auf Metronomisierungshilfen wie den sogenannten Klick-Track – machte ihn ebenso zur lebenden Legende wie die Beschaffenheit seiner Filmmusiken an sich. Wenn böse Zungen damals behaupteten, Korngold habe im Grunde immer schon für Warner Brothers gearbeitet, ohne es selbst zu wissen, so ist daran manches Wahre. Vor allem seine „Sprache“, sein stilistisches Vokabular, das später zum Hollywood-Idiom schlechthin werden sollte, war bereits entwickelt, lange bevor er Mitte der 30er Jahre in die Filmmetropole kam. Ein Umstand, der heute gern übersehen wird, wenn man darüber spekuliert, was wohl aus dem einstigen enfant prodige geworden wäre, wenn er sich nicht mit der „Trivialkunst“ Hollywoods eingelassen hätte. Antwort hierauf geben unter anderem Korngolds eigene Versu-

ja zum Glück seit einigen Jahren im Liedwesen für selbstverständlich erachtet wird. So blieben viele Sänger von Gott und vor allem vom Klavier verlassen, wenn im Hintergrund ein Korrepetitor laut und müde die Tasten drückte. Hier wäre für das nächste Mal eine Korrektur angebracht, zumal die Erfahrungen vom Grazer Wettbewerb wenige Wochen zuvor schon bestätigt hatten, wie wichtig es ist, in der Sparte Lied ein eingetragenes, musikalisch und literarisch wechselseitig inspiriertes Duo zu erleben und nach objektiven und subjektiven Kriterien einzuordnen.

Daß man in Wien den Mut hatte, für die dritte und entscheidende Runde das Publikum zum Herren zu machen, liegt zur Hauptsache darin begründet, daß die beiden Konzertveranstalter über gut besuchte Lied-Zyklen und damit eine recht große, sehr interessierte Zuhörerschaft verfügen. Wer also votieren wollte, mußte nachweislich seit einigen Jahren Abonnent der entsprechenden Konzerte sein und sich eigens akkreditieren lassen. So fiel der Publikumsbe-

Die genannten Preisträger (nun Besitzer von jeweils 100.000.– OES, bzw. 70.000.– OES und einer schönen Zahl von Konzertengagements) wird man in Zukunft sicher mitbestimmend im großen Konzert nachdrängender Stimmen erleben – nicht anders als die „Ausgezeichneten“ des Grazer Wettbewerbs, der in den Sparten Liedgesang, Duo Violine-Klavier und Streichquartett ausgetragen wurde. Für alle Beteiligten, darunter nur drei Streichquartette(!), bedeutete die Vorgabe „Schubert und die Musik des 20. Jahrhunderts“ eine große Hypothek, aber auch eine Bereicherung weit über den Wettbewerbsanlaß hinaus. Das bestätigten praktisch alle Teilnehmer – und man wird es ihnen nachfühlen können, wenn man sich vor Augen hält, was es bedeutet, etwa als Duo für die erste Runde Schönbergs Fantasie op. 47 und Schuberts Duo D 574 einstudiert zu haben. Nichts Nebensächliches aber auch für die folgenden Durchgänge, ganz gleich, ob es sich um Pflichtstücke wie Weberns Opus 7, Lied-Transkriptionen (!) wie der „Erlkönig“, Beat Furrers ei-

NOTE 1

für
EIN TRIO VON
WELTPREMIEREN
VOM
ALTENBERG TRIO WIEN

ALTENBERG TRIO WIEN

Paul Juon (1873-1949)
The Piano Trios

VAN 99133

ALTENBERG TRIO WIEN

Franz Schubert
Piano Trio D 929
Unabridged version

VAN 99134

Live recording
from the
Mozartium
Salzburg

ALTENBERG TRIO WIEN

Mauricio Kagel
Piano Trio
Ernst Widmer
The Last Flower Op. 60

VAN 99135

VANGUARD
CLASSICS

Bezugsquellennachweis durch:

Note 1 Musikvertrieb GmbH
Heuauerweg 21 · 69124 Heidelberg
Telefon 0 62 21/72 03 51 · Fax 72 03 81

che, gegen Ende seines Lebens nach Europa zu re-emigrieren und dort eine Art seriöses Comeback zu erwirken – etwa mit Werken wie seiner Sinfonie in Fis op. 40. Dabei stellte sich jedoch heraus, daß sein bis zuletzt rückwärtsgerichtetes, spätromantisches Vokabular sich längst überlebt hatte und daß ihm exakt jene Stärken, die ihm „drüben“ alle Tore geöffnet hatten, hier als Schwächen ausgelegt wurden: stilistische Uneinheitlichkeit, orchestrale Opulenz und Schwülstigkeit seines musikalischen Ausdrucks.

Betrachtet man die derzeitige Korngold-Renaissance, wie sie zu Beginn der 70er Jahre durch die legendäre RCA-Victor-Produktion seiner „Classic Film Scores“ ihren Anfang nahm, so deckt sich diese weitgehend mit dem Stand der post-modernen Entwicklung in Europa. Erst durch die-



Zu den Lehrern Erich Wolfgang Korngolds zählte unter anderem Alexander Zemlinsky.

se nämlich, durch die Überwindung des unabdingbaren „avantgardistischen“ Idioms in der neueren Musik, scheint Korngolds Rehabilitation möglich geworden zu sein. Die bei ihm anzutreffende Gleichzeitigkeit von stilistisch Ungleichzeitigem, sein stets zwischen Moderne und Traditionalismus vagabundierendes Vokabular, hat vor diesem Hintergrund deutlich an Aktualität gewonnen. Insofern war Korngold ein typisches Kind seiner Zeit: hineingeboren in die musikalische Sprachverwirrung der Jahrhundertwende, suchte er, wie unzählige seiner Komponistenkollegen auch, nach Wegen aus der Krise. Und die Umkehr-Frage, die sich in seinem Fall stellt, lautet: Was wäre wohl aus Erich Wolfgang Korngold geworden, hätte ihn das Schicksal nicht nach Hollywood verschlagen? Dort starb Korngold am 29. November 1957, in dem sicheren Bewußtsein, sein Lebensziel verfehlt zu haben.

Matthias Keller

Bilderfolge differenzierten Mitleidens

Salzburger Osterfestspiele:
Bergs „Wozzeck“ mit den
Berliner Philharmonikern unter
Claudio Abbado

Ein unschuldig' Kind auf der von Unrecht und Blut befleckten Szene, schmerzlich-süße, in sich gesplante Klänge aus dem Orchester, und dies alles in ein Licht getaucht, dessen trügerische Helligkeit in der unabwiesbaren Gegenwärtigkeit alles Nächtlichen besteht: So könnte man Georg Büchners und Alban Bergs „Wozzeck“ in der neuen Salzburger Osterfestspiel-Inszenierung zusammenfassen, die in letzter Konsequenz ein großes, differenziertes Bild- und Klängesuchen geworden ist, im Nachbarn und Nächsten die zurückgesetzte Kreatur zu erkennen, sich mit-hin die Fähigkeit des Mitleidens zu bewahren. Regisseur Peter Stein hat dem Knaben der Marie (bis zum rührenden Hopp!-Hopp!-Adieu mit Grazie und An-schmiegsamkeit gespielt von Konradin Schuchter!) endlich einmal jene zentrale Rolle zugewiesen, die dem Kind in all seiner juristischen und humanen Ausgeliefertheit in der Welt der Erwachsenen tendenziell versagt bleibt. An diesem kleinen Fels in sozialer Ebbe und emotionaler Brandung verspürt der Seher und Hörer, mit welcher ästhetischen Konsequenz Alban Berg die gesellschaftlichen Röntgenaufnahmen Büchners in Musik, in die gleichsam offene Form des geschlossenen Dramas gebracht hat. Der Knabe ist der vitale Focus der Bedeutsamkeit.

Claudio Abbado und die Berliner Philharmoniker werfen das Licht der Bühne (Heinrich Brünke) mit der ganzen Intensität einer belesenen und aufopferungsvollen Gesinnungsgemeinschaft zurück. Oder umgekehrt gedeutet: Bergs Farben von der zartesten Vibration des Fahlen bis hin zum mächtigen, zerstörerischen Unisono-Fortissimo der Mordszene sind der Zündmechanismus für eine Szenen- und Bildinvention (Stefan Mayer), die rein äußerlich in der blutroten Scheibe des aufgehenden Mondes ihren schauerlichen Höhepunkt feiert, in Wahrheit aber in jeder Facette zwischen grell und düster, zwischen eng und weiträumig musikalisch-inwendige Qualität behält. So innig, ja ehrgeizig sich Peter Stein unter diesen Umständen auch um das Weh und Ach der alten Protagonisten kümmert, sie bleiben in der Mehrheit der Vorfälle wild gestikulierende Schauspieler mit sängerischen Aufgaben. Ihre Legitimation gewinnen sie nicht aus der Regie ihres Lebenslaufes, sondern aus dem Gesamtklima musikalischer und bühnenspezifischer Wechselwirkung.

Die bürgerlichen Örtlichkeiten werden von Stefan Mayer in Kisten- und Verschlagsform wie kleine Käfige in den weiten Bühnenraum plziert. Es ist eng und kahl in dieser Welt des unverschuldeten Unheils! Dort, wo sich die Wege der

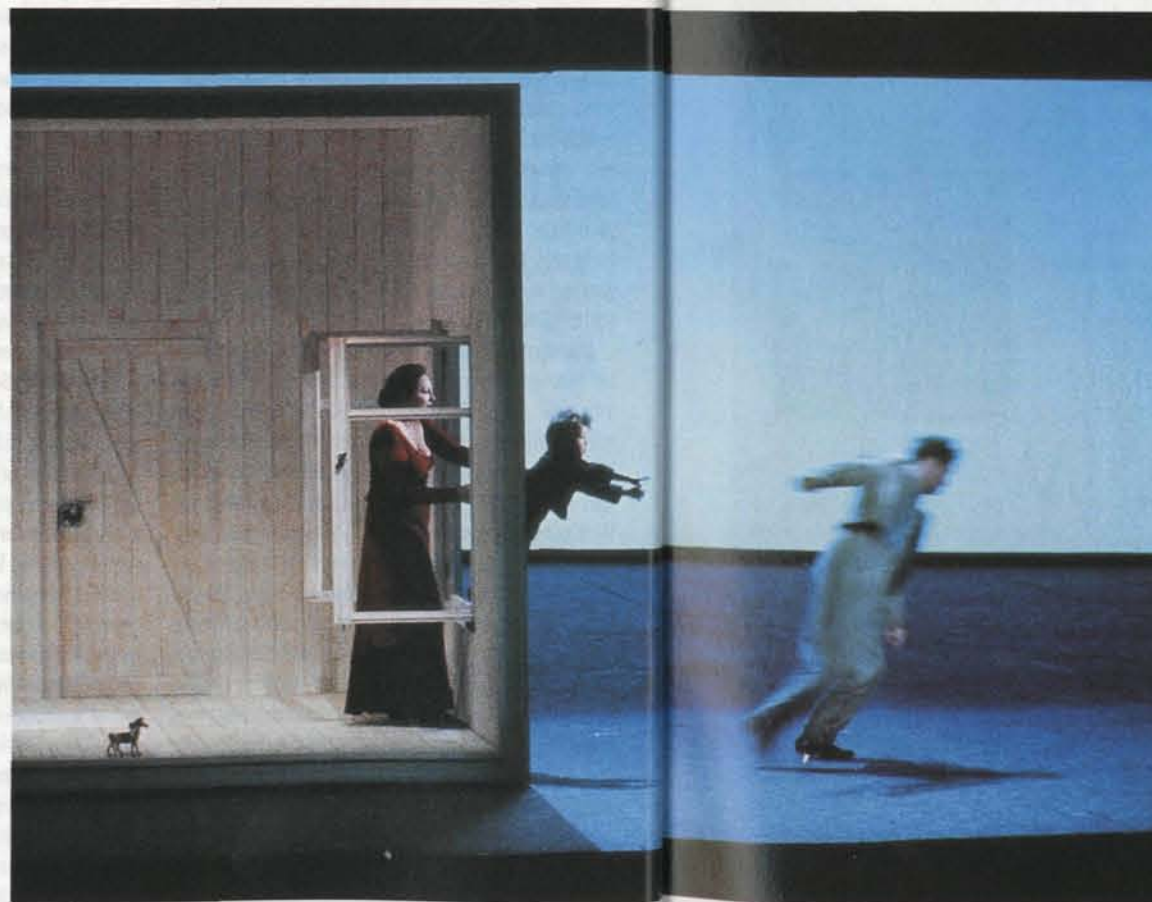


Foto: Ruth Walz



Foto: Ruth Walz

Die Bühnenbildgestaltung von Stefan Mayer in Bergs „Wozzeck“ kulminiert in der blutroten Scheibe des aufgehenden Mondes. Kleine Käfige deuten die bürgerlichen Behausungen an.

besseren Leute kreuzen, ist zwar Entfernung verbürgt, aber der Himmel drückt schwer auf die Individuen. Auch ihre Perspektive bleibt verengt. Die Teichszene schließlich gemahnt an eine Kannallandschaft von bedrückender Öde; das Wirtshaus ist nicht viel mehr als ein Spaltbreit diffuser Ausgelassenheit im Rotlichtmilieu. Hier und dort nun gibt Peter Stein den Figuren alle Möglichkeiten, sich zu tummeln und zu fummeln. Auf der

Strecke bleibt indes immer wieder das Büchnersche Wort – zum einen, weil die kleinen Handlungsräume nicht gerade die beste Akustik liefern, zum anderen, weil etwa der Wozzeck des Albert Dohmen so trampelnd und „tumb“ angelegt ist, daß man wenig Vertrauen in seine Wörtlichkeit legen möchte. Dies gilt im besonderen und bedauernswerten Maße für alle Wechselrede. In den monologischen Passagen ist den Akteuren etwas mehr Luft gegeben, sich verständlich zu äußern. Deborah Polaski nutzt diese Passagen in engem körperlichen Dialog mit ihrem Knaben, entfaltet ihre mächtige Stimme aus einem Parlando der Verunsicherung bis hin zur von Berg bezeichneten Exzessivität. Dies scheint bei ihr wie bei allen anderen musikalisch bis ins letzte durchdacht zu sein. Bergs vielgerühmte Kunst des Übergangs wird hier von Margit Neubauer (Margret), Jon Villars (Tambourmajor), Alexander Fedin (Andres), Hubert Delamboy (Hauptmann) und Aage Haugland (Doktor) auf alles Vokale umgemünzt und angewendet – gebettet und gefordert von den Berliner Philharmonikern, die diese Wozzeck-Partitur bis in die kleinsten Verästelungen aufdecken und zu einem kontrastreichen Ganzen zusammensetzen.

Die Kostüme von Moidele Bickel haben musikalisch-soziale Qualität, nämlich in ihrer Rollenspezifik und in ihren farblichen Übergänglichkeiten. Die Kollektive der Wiener Staatsoper (Konzertvereinigung), des Tölzer Knabenchors und der Salzburger Chorknaben und -mädchen erhalten unter diesen Umständen Eigengesicht(er) und nicht nur eine Verkleidung, die man erst unter den Wogen des Beifalls und bei voller Beleuchtung im Detail zu würdigen weiß. Ein großer Erfolg insgesamt in Salzburg – vor allem aber für das Orchester und Abbado. Im Sommer bei den Festspielen kommt Wozzeck wieder – das ist das Gute an guten Co-Produktionen.

Peter Cossé

NEU BEI CONBRIO

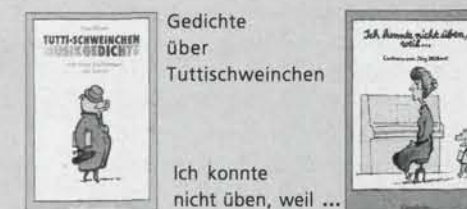
a tempo Cartoons von Jörg Hilbert



Humorige, augenzwinkernde und manchmal auch verschmitzt bissige Cartoons kennt man von Jörg Hilbert, spätestens seit seinen Gedichten für „Tutti-Schweine“ und „Ich konnte nicht üben, weil ...“. In „a tempo“ erwachen kleine und große Achtelnoten, Sechzehntel oder auch behäbigerer Kollegen zum Leben, sei es als skateboardfahrende Achtel oder als Noten-Familie mit frisch „komponierter“ Sechzehntel im Kinderwagen.

Paperback, komplett vierfarbig
44 Seiten, CB 1089
ISBN 3-930079-89-X
DM 16,50

Bereits erschienen bei ConBrio:



CB 1037
ISBN 3-930079-37-2
DM 24,80

CB 1010
ISBN 3-930079-10-0
DM 24,80

ConBrio Verlagsgesellschaft
Von-der-Tann-Str. 38
93047 Regensburg
Tel. 0941/7 98 56-0



In allen guten Buch- und Musikalienhandlungen