

Visionen der „Deutschen Misere“

Wagners „Ring“-Zyklus in der Oper Frankfurt



Fotos: Klaus Lefebvre

Wagners „Ring“ als Übernahme aus einem italienischen Theaterbau mit wenig Seiten und Hinterbühne; der „Ring“ als ein Werk in sechzehn Teilen; der „Ring“ zyklisch im Bayreuther Tagesrhythmus, nach Bayreuther Probenplan und mit einem Teil der von dort vorgeschlagenen Doppelbesetzungen – und all das in einem deutschen Repertoiretheater, das vor einer existenziellen Finanzkrise steht? Tatort: Oper Frankfurt! Wiederholungstäter: Dirigent Sylvain Cambreling, Regisseur Herbert Wernicke und Dramaturg Veit Volkert – keine Kapitalverbrecher; das Ganze vielmehr eine kapitale Leistung.

Bei den Vorarbeiten 1990/91 war das Bühnenteam auf Udo Bernbachs „In den Trümmern der eigenen Welt“ (vgl. FF 3/90, 9/94) gestoßen und hatte eigene Ansätze nun geistesgeschichtlich, aus Wagners politischem, gesellschaftskritischem und ästhetischem Denken heraus bestätigt gefunden. Wernicke-Volkert sind zudem historisch-kritisch denkende und imaginierende Köpfe, die sich bei Wagner nicht um das „Teutschtum“ und die fatale Wirkungsgeschichte herummogeln. Für Wernicke beginnt die deutsche Nachkriegskultur in Trümmern; der „Ring“ zeigt aus seiner Sicht die Verfallsgeschichte einer ganzen Welt und ihrer

Politik – was liegt da näher als in Bildern deutscher Trümmern zu spielen?! Das Grundkonzept hatte ja für das Brüsseler Opernhaus ein Einheitsbühnenbild unumgänglich gemacht, und Wernicke fand den zentralen Raum auf dem Foto eines US-Kriegsberichterstatters: das ausgebrannte Innere der Wohnhalle Hitlers auf dem Obersalzberg mit dem großen rückwärtigen Panoramafen-

ster und Blick auf Wald und Gebirge. Diesen bühen großen Raum bestückt Wernicke nun mit alten Scheinwerfern (für den Kinofan Wernicke geschieht die Erschaffung einer „Welt“ ja heutzutage in erster Linie im Film). Einige Requisiten werden zu zentralen Bildsymbolen: ein Abbild von Wagners Flügel in Wahnfried steht für die zentrale Rolle der Musik, aus der heraus die „Ring“-Pa-



FONO FORUM

rael erwächst, mit der sie endet; daran sitzt, schwarz verschleiert wie auf einem berühmten Foto, Cosima Wagner, Erda als Wächterin, Beobachterin und einige wenige Male in die Handlung eingreifende Ausnahmefigur; Alberich steigt mit einem roten Seil aus der Unterbühne, jagt damit die silbrigen Nightclub-Nixen, fesselt Bruder Mime, zwingt die Nibelungen, wird selbst damit gebunden – und nach seinem Fluch zieht sich dieses Seil wie ein roter Ariadne-Faden aus Blut und Gier, als Sinnbild von Fessel und Verstrickung, durch alle Bilder; einer Anweisung Wagners folgend findet sich das Schwert in Alberichs Hort – es gibt also keine „positiven“ Waffen; zentral bei „Wotans“, „Hundings“ und „Gibichungs“ steht ein braunes, ramponiertes Ledersofa, die Familien gruppieren sich zum „Einzug der Götter“, zu „Hun-

das Siegfried erst bei den Gibichungen ablegt – den einzigen warmen Liebesort: für Siegmund und Sieglinde, für Siegfried und Brünnhilde. In diesem mal leeren, mal durch Felsblöcke geteilten Raum zeigt Wernicke dann das Scheitern des großbürgerlich gekleideten, aber nur strategisch an Machterhalt denkenden Politikers Wotan, der proletarischen Bauarbeiter Fasolt und Fafner, der in Tracht auftretenden Naturburschen Siegmund und Siegfried, erst recht der völlig durchuniformierten und militarisierten Gibichungen. Unausweichlich im Bild: alle Toten liegen umher, auch mal unter dem Flügel gestapelt – eine Parabel inmitten von Leichen, leider auch recht deutsch. Viele Züge hat Wernicke noch verschärft: die Gibichungen wirken geradezu wie geklonte Wesen; die Auseinandersetzung Fricka-Wotan wird zu



Der Regisseur Herbert Wernicke weiß Wagners „Ring“ in Szene zu setzen, ohne dem Publikum die 21.720 Takte der Tetralogie als Ansammlung von „Durststrecken“ zuzumuten. Seine Brüsseler Inszenierung von 1990/91 hat er für Frankfurt noch einmal vertieft, wobei neben dem Dirigenten – Sylvain Cambreling – auch einige Sänger übernommen wurden. Die Fotos zeigen William Cochran als Siegfried mit John Bröcheler als Wanderer (unten) bzw. Dieter Schweikart als Fafner (Foto oben), auf Seite 14 hingegen zwei Szenenfotos aus der „Walküre“ und der „Götterdämmerung“ (nochmals mit William Cochran und Janis Martin).



dings Eigen“ oder „Herrlich am Rhein“ jeweils darauf – spießig-kleinbürgerlich oder großkotzig-leer, immer an „Hempels Sofa“ und den damit verbundenen „deutschen Gemütlichkeitsalldraum“ erinnernd, während eine Welt in Trümmern geht. Dieser miefigen Pseudobehaglichkeit gegenüber bildet ein übergroßes Wolfsfell – mit dem Siegmund auftritt, das Mime für Siegfried aufbewahrt,

Weltenwendepunkt; genialster Einfall ist vielleicht, daß Wotan seine große Erzählung wie eine Psycho-Beichte auf der Couch beginnt und bei „Nimm meinen Segen, Nibelungensohn“ im leicht abgedunkelten Raum vorne an der Rampe plötzlich ein Kind-Hagen in Uniform visionär die Bühne überquert, auf dem Weg zur Machtübernahme... doch all dies nie platt oder moralinsauer.

Musik ist eine Offenbarung.

Heinrich Heine



Nur eine?

Der Tuner TX-680 RDS mit 40 Stations-speichern offenbart Ihnen Musik immer wieder anders. Auf direkten Abruf. Neu in Deutschland. Kein Wintermärchen.



- Radio Data System • Alternativ-Frequenz • Programmservice-Name • Programmtyp • Direct PLL IF Count Synthesizer Abstimmung • Alpha-Schaltkreis • In Schwarz und Titan lieferbar • Unverbindliche Preisempfehlung DM 515,-



YAMAHA HIFI

...entweder live oder Yamaha

FONO FORUM

Notizen aus New York

„Lady Macbeth von Mzensk“
an der Met

Mit der Fülle der Details in der Personenregie bis hin zum mitagierenden Roß Grane (Tänzer Thomas Stache) ließen sich Seiten füllen.

Doch auch musikalisch war Cambrelings Interpretation gereift. Geblieben ist sein Sinn für Farben und Lyrik der Partitur – da grüßt die französische Wagner-Tradition herein. Hinzugekommen ist Kraft für dramatische Gipfel und große, weite Bögen. Insgesamt ein Wagner, dessen Musik nie schwitzt. Und abermals „Brüsseler Qualitäten“: ein Gutteil der damals zum Ensemble geformten Sänger kam wieder, verfeinerte die Darstellung, wirkte reifer im Ausdruck (überragend: Uwe Schönbecks fettwanstiger Mime, Helena Doeses glutvolle Sieglinde, Livia Budai-Batkys herrische Fricka); hinzu kamen abermals mehrere Rollendebüts, herausragend dabei Monte Pederson als „Walküren“-Wotan mit viel Zukunft. Zentrale Stützen waren abermals die jugendlich strahlende Brünnhilde von Janis Martin als „Dame mit dem Einhorn (Grane)“ und der „tümbe Tor“ Siegfried von William Cochran. Der Jubel steigerte sich und endete in einem Triumph musikalischen Theaters als Menetekel: Die finale Katastrophe kommt, noch schlimmer als die vorausgegangene, die Halle stürzt zum Teil ein – haben wir etwas dazu gelernt? Nachdem sich die Eindrücke gesetzt haben, scheint das Urteil nicht überzogen: seit dem „Jahrhundert-Ring“ die in sich kühnste und konsequenteste „Ring“-Deutung – ab 22. Februar 1995 nochmals in drei Zyklen nachzuvollziehen.

Wolf-Dieter Peter

Maria Ewing, deren Name einst vor allem mit dem Glyndebourne Festival verbunden war, gastierte an der Metropolitan Opera, New York, als Katerina Ismailowa in einer Neuproduktion von Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“.



Foto: F. Timpe

Die Metropolitan Opera mag eine überaus lange Zeit gebraucht haben, um sich eines so wichtigen Werkes des 20. Jahrhunderts anzunehmen wie Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“. Doch nachdem es jetzt geschehen ist, kann sie triumphieren. Mit der Geschichte von unterdrückter Weiblichkeit in einer brutalen, Männer-dominierten Welt ist die Oper nicht eigentlich weit entfernt von allen diesen schabigen Sensationsdramen, die Amerikas Fernsehen überfluten und normalerweise angezeigt werden als „auf einer wahren Geschichte basierend“.

Schostakowitschs Oper ist russischer Verismus, aber das reichliche Vorhandensein satirischer Elemente macht das Stück gewissermaßen international in seinem Anspruch und auch anpassungsfähig an verschiedene kulturelle Gegebenheiten; so könnte man es beispielsweise, führte man „Lady Macbeth“ in englisch auf, im amerikanischen Süden eines Tennessee Williams spielen lassen. Doch die Met hatte anderes im Sinn, und es gab glücklicherweise eine meisterhafte Produktion zu sehen. Regisseur Graham Vick hat die Oper bei seinem Met-Debüt als einen surrealistischen Albtraum für den Sowjet-Bürger gesehen; die Handlung spielte auf einer Einheits-Szene, die sich als hervorragender Rahmen erwies für seinen ausgearbeiteten und oft spaßigen Symbolismus: In der Eröffnungs-Szene wälzt sich Katerina Ismailowa in sexueller Frustration, während sie Fernsehen schaut, umgeben von anderen Errungenschaften eines erfolgreichen Mittelklasse-Lebens – einem Kühlschrank, einem roten Sedan (die Met hat es tatsächlich fertiggebracht, ein echtes russisches Auto zu beschaffen). Als Sergei sie hinter dem Kühlschrank verführt, blüht eine riesige rote Rose im Hintergrund auf. Obwohl verheiratet und physisch keine Jungfrau mehr, ist Katerina durch Sergei ihrer moralischen Jungfräulichkeit beraubt. Später ermorden Katerina und ihr Liebhaber ihren Gatten und stopfen ihn in den Kofferraum des roten Sedan. Wo das Libretto nach Aksinya der Köchin verlangt, die von den Arbeitern bedrängt wird, läuft die Produktion bewußt und lustvoll aus dem Ruder. Die arme Frau wird von einigen Männern vergewaltigt, während die übrigen von einem Kran hängen. Kurz gesagt: das Spektakel, das von Graham Vick und seinem Mit-Debütanten Nick Chelton (Bühne und Kostü-

me) erdacht worden ist, schwelgt in Rohheit und Vulgarität, die dem Stück erstaunlich angemessen sind. Das Ergebnis ist eine theatralisch höchst engagierte und überzeugende Inszenierung, wie sie die Met seit langem nicht mehr zu bieten hatte. Es ist eine Produktion mit einem wirklichen Sinn für die Möglichkeiten von Interpretation und hat echte Kontroversen ausgelöst; unter die Bravo-Rufe am Ende mischte sich auch etliches Geschrei, das bewies, daß auch das normalerweise passive New Yorker Publikum reagieren kann, wenn es genügend provoziert wird.

Darüberhinaus war die Besetzung sehr gelungen. Maria Ewing in der Titelrolle fühlte sich nicht immer behaglich bei den vokalen Anforderungen – sie ist in der Aufnahme der DG unter Chung wesentlich besser bei Stimme. Andererseits ist sie einer jener Sänger, die schauspielerische Anforderungen für ebenso wichtig erachten wie vokale. Ihre Charakterzeichnung war ein superbes Kunststück. Mark Baker, im Regenmantel und mit dicken Brillengläsern, machte das Beste aus der relativ undankbaren Rolle des impotenten Zinovy. Sergei Koptchaks Boris zeichnete sich ebenfalls durch gute Charakterisierung aus, der Tenor Vladimir Galouzine gab einen hervorragenden Sergei, sowohl stimmlich wie darstellerisch. Den lautesten Beifall aber – verdienstermaßen – konnte Dirigent James Conlon einheimsen, der seine genaue Kenntnis der Partitur voller Vitalität umsetzte.

Musik ist selten Gegenstand der Titelseite der „New York Times“. So war es überraschend, das Met-Debüt des walisischen Baß-Baritons Bryn Terfel als Figaro in Mozarts Oper auf dem „Times“-Titel angekündigt zu sehen, mit einem Foto dazu. Und nachdem die Besprechung erschienen war, war man versucht zu glauben, die Met habe seit Ezio Pinza keinen Erinnerungswerten Figaro mehr gesehen. Obwohl ich den Sänger sehr schätze, auch seinen Figaro in Gardiners neuer Aufnahme, war ich auf eine solche Presse-Reaktion nicht vorbereitet. Terfels Figaro ist unbestreitbar bewundernswert, seine Bühnenpräsenz stark, sein Spiel erstaunlich graziös. Und die Arbeit mit Gardiner hat ihm zu einer flüssigen Leichtigkeit bei dieser Musik verholfen, neben einer breiten Palette von subtilen ornamentalen Gesten. Doch bei allem Respekt vor Terfels Interpretation, der wirkliche Star der Aufführung war der Bariton Wayne Croft als Almadiva. Ich hatte ihn schon zuvor in dieser Rolle gesehen, ebenso als Eugen Onegin. Croft ist ein zurückhaltender, subtiler Schauspieler; er weiß zeitgenössische Kostüme zu tragen; und er singt mit einer unvergeßlichen Wärme und Stimmfülle. Bryn Terfel ist schnell zu einem Medienliebling geworden; Wayne Croft macht deutlich, daß Starqualitäten nicht allein von Schlagzeilen abhängen. Barrymore L. Scherer

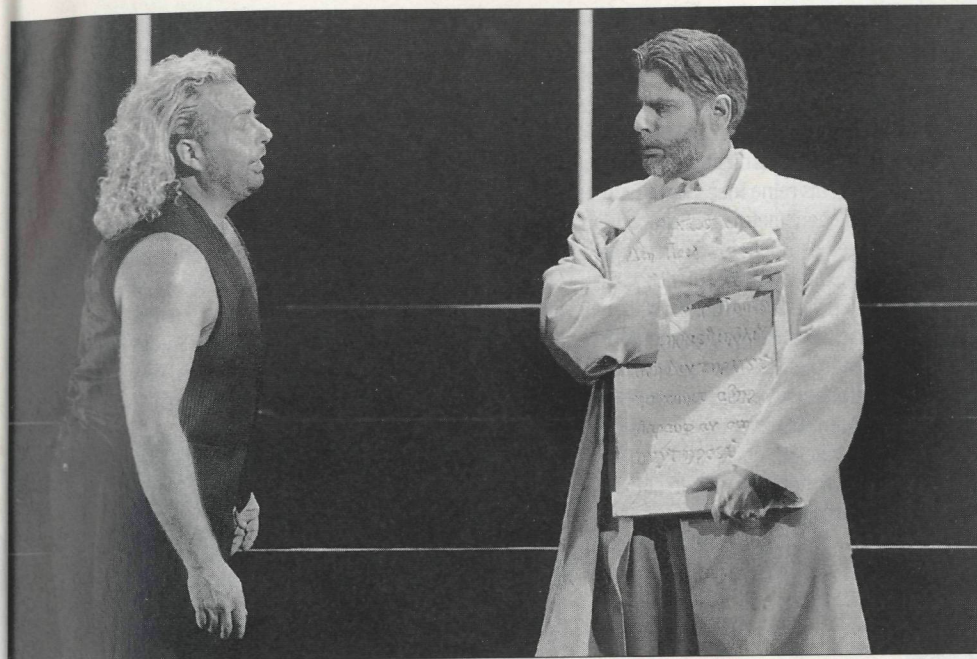


Foto: Andreas Birkgut

Mose vom schwarzen Loch bedroht

Schönbergs „Moses und Aron“,
inszeniert von George Tabori.

Sie wollten partout einen Theatercoup und haben ihn nicht bekommen. Die Oper Leipzig unter ihrem Komponisten-Intendanten Udo Zimmermann verpflichtete für Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ George Tabori, der mit seiner Inszenierung expressis verbis ein Zeichen gegen den Antisemitismus in Deutschland setzen wollte. Wollte. Denn Taboris Absichten blieben zum Großteil Absichten.

Keine Wüste und kein Berg Sinai, sondern nur ein hoher, schwarzer, von Gottfried Pilz gebauter Raum mit leicht nach hinten hin ansteigenden Podesten, in dem sich nach und nach der Chor einfindet – in schwarzen Anzügen und in an DDR-Aufseherinnen erinnernden Kostümen. Links vorn an der Rampe hockt Moses im weißen Frack, studiert wohl sein Textbuch. Die bei Tabori so beliebte Probensituation – die auch die Kostüme erklärt: Nicht Spiel-, sondern Arbeitssituation – wird wieder einmal angerissen. Moses als ungeliebter Außenseiter, als „der einzige Jude in diesem Stück“ (Tabori). Die Meute fällt über ihn her, schlägt ihn blutig und zu Boden, während sich das Orchester einspielt.

Nach diesem Vorspiel nimmt Schönberg seinen

Eine bereits legendäre Gestalt der Theaterwelt, George Tabori, setzte sich für die Leipziger Oper an der Seite des Bühnenbildners Gottfried Pilz mit Arnold Schönbergs zwölftöniger Oper „Moses und Aaron“ kreativ auseinander – doch die szenischen Resultate erschienen dem Stück nicht durchwegs adäquat. Im Bild Matteo de Monti und Hans Aschenbach in den titelgebenden Rollen.

Lauf – eher unspektakulär, leicht enttäuschend. Die Probensituation wird fortgesetzt. Der Chor hockt wie in einer konzertanten Aufführung auf den Podesten, die Antagonisten deuten bloß an, skizzieren ihren Part. Aber was Tabori im Schauspiel mit Schauspieler-Giganten manchmal so genialisch gelang wie in „Warten auf Godot“ 1984 an den Münchner Kammerspielen, das mißlingt ihm mit Chor und Sängern in Leipzig genauso wie schon in seiner ersten Opernregie, „Bajazzo“ 1986 in Wien. Denn Sänger sind keine Schauspieler, sie bringen nicht jenes Bühnen-Potential mit, das Tabori und sein antiautoritärer Probenstil („Laß es raus!“) benötigen, um Erfolg zu haben.

So sitzt der Chor in Leipzig denn auch relativ beziehungslos zum Stück herum. Daß diese Bürger unter den Ägyptern leiden, daß sie einen Gott nötig haben – man erkennt es nicht. Auch hat Tabori Schwierigkeiten mit der Chorführung. Wenn man an Ponnelle denkt („Cardillac“!), an Harry Kupfer, Peter Sellars, und wie bei ihnen die Masse Chor zu lebendigen, selbständigen Individuen wird: Das gibt es nicht bei Tabori. Es herrscht eher die Tendenz zu Ungenauigkeit vor, zu fehlender Aneignung des Textes durch die Sänger, zu Span-

AURYN QUARTETT

Auryn Quartett



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Streichquartett
B-Dur op. 130
Große Fuge
B-Dur op. 133

TACET gibt es bei

Augsburg	Musik Durner
Berlin	Buchhandlung Herder Riedel Musikalienhandlung
Darmstadt	City CD
Frankfurt	Phonohaus
Freiburg	Musikhaus Ruckmich
Hamburg	Steinway & Sons
Hannover	Schmorl & v. Seefeld
Karlsruhe	Opus E
Köln	Saturn
Mainz	CD-Box
Mannheim	Prinz Medienhaus
München	Ludwig Beck am Rathaus
Münster	Discoteca
Nürnberg	LaserSound, ab 1.1.95 Lorenzer Platz 3A
Stuttgart	Lausch & Zweigle
Wiesbaden	Buchhandlung Vaternahm Knie Schallplatten,
in allen Filialen von JPC	

oder direkt bei
TACET Musikproduktion
Wiesbadener Straße 8
D-70372 Stuttgart
Tel.: (49/0) 711-56 55 48
Fax: (49/0) 711-55 72 53

Vertrieb Schweiz:
Bärenreiter, Basel
Tel.: (061) 302 58 99

AUFNAHMEN,
die sich nicht einordnen lassen



nungslosigkeit. Im zweiten Akt kommt mehr Leben ins Spiel, aber auch Seltsames: So wird das Goldene Kalb tatsächlich durch sieben nackte Frauen mit Hut und je nur einem Strumpf auf die Bühne gebracht und entgleist damit in eine etwas zweifelhafte Altherren-Erotik. Der Rest – die ganze Orgienfolge – wird nur angedeutet, und wieder stört bei diesem riskanten Spiel der Ausparungen die mangelnde Genauigkeit.

Auch die Solisten stehen eher neben dem Stück. Moses ist mit einem Sänger, mit Matteo de Monti, besetzt: Da gibt es wenig Flexibilität und Finessen zu bestaunen, da herrscht das Stereotyp eines regungslosen Patriarchen. Nicht Aussätziger, nicht Mörder, nicht Behinderter. Der Aron von Hans Aschenbach setzt mit tenoraler Stimmgewalt ein, muß gegen Ende jedoch immer stärker forcieren, um die Monsterpartie zu bewältigen. Tabori macht ihn zum Yuppie, zum modernen

Volkstribunen der Oberflächlichkeit, aber auch diesem Sänger gelingt es nicht, Taboris Schauspiel-Anforderungen nachzukommen.

Die Chöre sind handfest und sicher einstudiert, aber man versteht häufig – wie auch bei den Solisten – kein Wort. Das ist vernichtend, da das Thema untergeht: Gott als reine Idee versus Sinnlichkeit. (Mit ein bißchen mehr Saallicht wär's möglich gewesen, gelegentlich ins Textheft zu schießen). George Alexander Albrecht dirigierte mit Verve, Feinheit und viel Sinn für piano-Gewebe, das Gewandhausorchester folgte engagiert in den Bläsern, während die Streicher sich immer wieder mal in der Intonation vergriffen und recht dürr und fietsig klangen. Trotzdem großer Beifall für alle Beteiligten, vielleicht auch, weil der immer noch gefürchtete Schönberg sich in „Moses und Aron“ so romantisch gibt.

Reinhard J. Brembeck

Allegorische Konzerte

Neue Erkenntnisse zu Bach

Ein völlig neues Licht warf Philip Pickett, Leiter des New London Consort, in einem Londoner Diavortrag auf Bachs „Brandenburgische Konzerte“. Ausgehend von der Beobachtung, daß Bach dem Markgrafen von Brandenburg die Konzerte nur als Gesamtpartitur ohne Einzelstimmen schickte, kam Pickett zu dem Schluß, daß man die Partitur wie ein Gemälde „lesen“ müsse. Das Ergebnis dieser Lektüre sei dann, daß Bach einen musikalischen Triumphzug zusammengestellt habe, der in seiner Anlage jenen echten allegorischen Triumphzügen vergleichbar sei, die bei bedeutenden Staatsanlässen veranstaltet wurden. Demnach stellt das erste Konzert den Triumph Caesars dar, das zweite zeigt Fama (Göttin des guten Rufs), Homer, Vergil und Dante auf dem Parnass, im dritten liest Pickett die neun Musen und die Harmonie der Sphären, im vierten halten Apollo und Marsyas einen musikalischen Wettstreit, das fünfte zeigt Herkules am Scheideweg, während das sechste die Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten reflektiert. Auf den ersten Blick scheint dies sehr weit hergeholt, doch bei näherer Betrachtung erweist Picketts Interpretation sich nicht nur als äußerst scharfsinnig, sondern auch als naheliegend, wenn man die Tradition des humanistischen Umfeldes, in dem Bach

sich bewegte, ausreichend berücksichtigt. Außerdem löst dieser Interpretationsansatz geschickt manche Probleme der „Brandenburgischen Konzerte“, die bislang immer noch offen waren.

Beim zweiten Konzert wunderte man sich schon immer über die für eine Trompete eher ungewöhnliche Tonart F-Dur. Normalerweise steht eine Barocktrompete in C oder in D, die entsprechende Literatur in C-Dur oder D-Dur. Ein solches Instrument wäre aber in dem sehr tiefen Kamerton, der in Köthen Standard war (ca. 392 Hz), viel zu lang, um in gestreckter Form gespielt zu werden. Eine F-Trompete in tiefem Kamerton ist hingegen nichts anderes als eine D-Trompete in hoher Stimmung (ca. 466 Hz), wie sie bisweilen noch für Kirchenmusik benutzt wurde. Eben dieses Instrument kann aber – zumindest gedanklich und für Repräsentationszwecke – auch in nicht gewundener, also gestreckter Fanfarenform existieren, und wenn man sich die Gemälde der Zeit anschaut, so ist Fama immer mit einer gestreckten Trompete zusehen. Akzeptiert man diese Verbindung von ungewöhnlich hoher Trompete und Fama, die für uns Heutige etwas kompliziert, für einen Barockhumanisten aber leicht nachzuvollziehen ist, so ergibt sich der Rest fast von selbst: Homers antikes Instrument war die Leier, die in

der Renaissance durch die Lira da braccio und im Barock dann durch die Violine vertreten wurde. Die Oboe als Instrument der Pastoralymbolik deutet auf Vergil, der ja der bedeutendste augusteische Hirtendichter war. Ist die griechische und römische Antike hierdurch sehr prominent vertreten, so bleibt als Repräsentant des Mittelalters nur noch Dante, der nicht allein durch seine „Göttliche Komödie“, sondern auch durch seine Liebesonette unsterblich wurde; das traditionelle musikalische Symbol der Liebe und Leidenschaft ist aber die Blockflöte, das vierte Soloinstrument des zweiten „Brandenburgischen Konzerts“. Homer, Vergil und Dante verherrlichen al-



Foto: harmonia mundi France

so den Fürsten, zum Parnass geleitet von Fama – gewiß eine abenteuerliche Interpretation, aber auch eine sehr reizvolle, die Bachs Musik in einen größeren geistesgeschichtlichen Kontext stellt.

Als zweites Beispiel seien die berühmt-berühmten „fauti d'eco“ des vierten Konzerts genannt. Niemand weiß so recht, was mit dieser ungewöhnlichen Bezeichnung gemeint sein soll, zumal sie nur auf dem Titel, nicht aber vor der ersten Akkolade der Partitur steht. Pickett weist nun darauf hin, daß es im Barock Versuche gegeben hat, die schmale dynamische Bandbreite der Blockflöte dadurch zu erweitern, daß man eine laut und eine leise intonierte Flöte zu einem Instrument zusammenband. Der Spieler eines solchen Flötenpaares, das auch Echoflöte genannt wurde, hatte also beide Röhren am Mund, blies aber abwechselnd in die laute oder in die leise und deckte dabei die Löcher mit einer Art Barrégriff ab. Zwei Röhren in einem Mund – dabei denkt der kundi-

ge „Leser“ der Partitur sogleich an den antiken Aulos. In der Sage vom musikalischen Wettstreit zwischen Apollo und dem Satyr Marsyas spielt letzterer aber eben einen Aulos, während Apollo zur Leier greift. Wenn nun die Violine für Apollos Leier steht, dann kann ein Flötenpaar ebenso gut Marsyas' Aulos darstellen. Bach geht nun laut Pickett einen Schritt weiter, indem er die beiden Röhren der „fauti d'eco“ wieder auf zwei verschiedene Spieler verteilt und somit von der echoartigen Einstimmigkeit zur dynamisch gleichen Zweistimmigkeit kommt. Faktisch erklingen also zwei ganz normale Blockflöten, aber sinnbildlich stehen sie für ein Instrument mit allego-

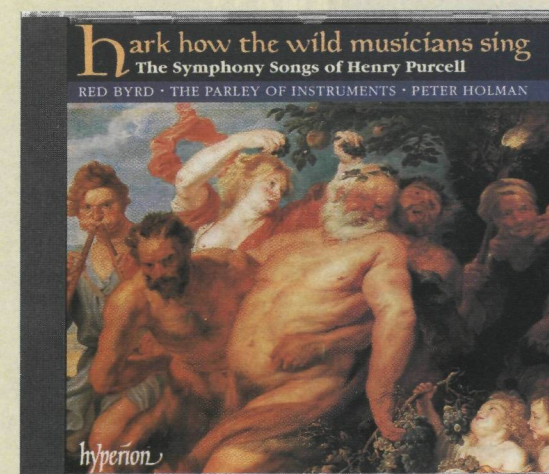
Den mythologischen Hintergrund, den eine Trompete in getreckter Fanfarenform hat (wie hier in einem Ausschnitt des Gemäldes „Le Temps vaincu par l'Amour, l'Espérance et la Renommée“ von Simon Vouet), sollte sich vergegenwärtigen, wer Bachs zweites „Brandenburgisches Konzert“ verstehen will – jedenfalls nach Ansicht von Philip Pickett, der ein aufsehenerregendes Referat in London hielt.

rischer Bedeutung. Damit sind alle terminologischen und instrumentatorischen Probleme auf einen Schlag gelöst.

In seinem rhetorisch brillanten, durch zahlreiche allegorische Gemälde unterstützten Vortrag zeigte Philip Pickett, daß Bachs „Triumphzug“ eben keine naive Tonmalerei, sondern ein äußerst komplexes Kunstwerk ist, in dem die klangliche Realisierung nur ein Aspekt unter vielen ist. Ob das Wissen um den mythologischen Hintergrund Auswirkungen auf die Spielweise der Interpreten hat, mag jeder anhand von Picketts Gesamtaufnahme der „Brandenburgischen Konzerte“ (L'Oiseau-lyre 2 CD 440 675-2) selbst prüfen. Sicher dürfte auf jeden Fall sein, daß sich hinter der Partitur von Bachs „Allegorischen Konzerten“, wie man sie zu nennen jetzt fast geneigt ist, noch eine ganze Menge mehr verbirgt als nur das beste halbe Dutzend barocker Orchesterliteratur.

Matthias Hengelbrock

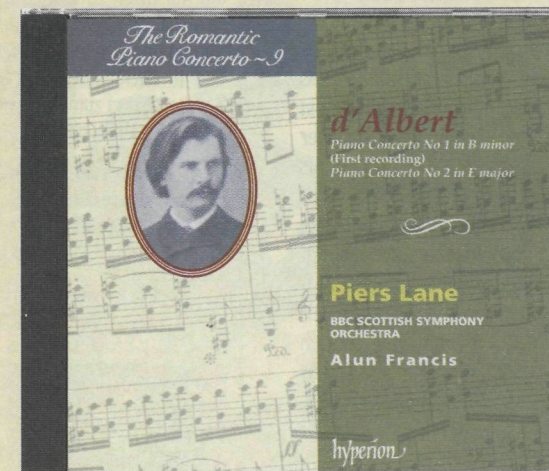
hyperion



CD: CDA 66 750



CD: CDA 66 740



CD: CDA 66 747