

M. Zykan mit Mitgliedern des Ensembles „die reihe“ *Fingierte Zusammenhänge / Bilder einer Ausstellung*. Als einer der wichtigsten Vertreter avantgardistischer Sprach- und Lautkomposition, der sich gleichzeitig dem Kulturbetrieb verweigert, tat er dies – wie es ihm zukommt – spät abends. Ernst Jandl schließlich, assistiert von Erich Meixner (Gesang und Akkordeon), bestritt fulminant den ersten Teil des Finales des Festivals mit seinen virtuosen, unterhaltsam-beklemmenden *stanzen*. Deren Gstanzl-Urform gab „die goas“ (das sind die „Attwenger“ Hans-Peter Falkner und Markus Binder) zum endgültigen Ausklang zum Besten.

Bei „Wien modern“ gute Tradition, gab es natürlich auch über das Generalthema hinausweisende Ereignisse: Spannend, mehr noch, schön zu hören, die vom Wiener Kammerorchester und Ernst Kovacic mit dem Pianisten Till Alexander Körber sorgfältig gestaltete Uraufführung des Klavierkonzerts *Fremde Welten* von Georg Friedrich Haas, mit seinen Reibungen temperierter und mikrotonaler Akkordsysteme. Imposant, in Schlagwerkpassagen gar von fast „reißerischer“ Wirkung, das nun auch in Wien vorgestellte neue Werk Friedrich Cerhas (*Jabrelang ins Unge- wisse hinab*). Olga Neuwirth steuerte eine flapsige Uraufführung bei: *Nova Mob für sechs Frauenstimmen und sechs Kassettenrecorder* (!) dankt einem Auftrag (und Preis) der Erste Bank der Österreichischen Sparkassen AG.

Schließlich ist die „Entdeckung“ des hiezulande recht wenig rezipierten Komponisten Brian Ferneyhough zu ver-

melden: Mit *Missa brevis*, einem *Streichquartett* und *La Chute d'Icare* (letzteres mit dem Klangforum Wien und Ernesto Molinari unter der Leitung des neuen Chefs Sylvain Cambreling) konnte man jeweils exzentrische wie minuziöse, hochgradig auf- und anregende Stücke kennenlernen. In einem Seminar erläuterte Ferneyhough das 2. *Streichquartett* Arnold Schönbergs, auf das sich sein eigenes *Fourth String Quartet* bezieht, das wie bei Schönberg die Mitwirkung eines Soprans verlangt. Schönheitsfehler: Davon ungerührt bot das Arditti-Quartett im darauffolgenden Konzert nicht Schönbergs Nr. 2, sondern Nr. 4 (weil es seine Schönberg-Serie im Konzerthaus endgültig komplettieren wollte). Selbstredend in wunderbaren Wiedergaben hörte man von den Ardittis außerdem Alban Bergs *Lyrische Suite*, Luigi Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima* und Hans Zenders *Hölderlin Lesen I & III*.

HEINZ RÖGL

VON DEN VAMPIREN ODER MENSCHENSAUGERN

Die „Last Vampire Show“ im Jugendstiltheater (P.: 4.12.)

Angesichts von Sparpaketen, Rasterfahndung und der zunehmenden Einmischung des Staates ins Privatleben verwundert es nicht, daß dem Vampir-Mythos in den letzten Jahren wieder künstlerisches Interesse zuteil wird. Während Roman Polanskis leere Kasse bei der spekulativen Vermusicalisierung seines Kultstreifens *Tanz der Vampire*



Der Vampir und sein Gegenspieler

im Theater an der Wien klingelt, nähert sich Multimediakünstler Klaus Karlbauer und sein Projekt „Movie n' Opera“ von der berühmten Wiener Maschek-Seite dem Thema.

Karlbauer fiel in den vergangenen Jahren durch Realisierungen von Werken wie Logothetis' *Aus welchem Material ist der Stein des Sisyphos* (ÖMZ 12 / 96, S. 866 f.) und durch seine stringente Verknüpfung scheinbar heterogener Ausdrucksformen auf. Als Rohmaterial für die „Last Vampire Show“ dienten einerseits die 1828 uraufgeführte Oper *Der Vampyr* von Heinrich Marschner, andererseits das Filmepos *Vampyr* von Carl Theodor Dreyer aus dem Jahr 1931. Während Marschner und sein Librettist Wilhelm August Wohlbrück dem damals von England aus auf Europa übergreifenden Gothic-Trend Rechnung trugen, nimmt sich Dreyers Film, retrospektiv gesehen, als schauerromantisch verbräm-

te Vorahnung der schleichenden Bedrohung durch den erstarkenden Nationalsozialismus aus.

Das Originallibretto der Oper wurde von Karlbauer und Robert Woelfl mit Textzitaten von Lord Byron, William Shakespeare, James Joyce und eigenen „Dialogen“ angereichert, aus Marschners vampiristischem Außenseiter Lord Ruthwen wird Lord Byron himself, der Propagandist des Vampirismus in der englischen Romantik und ebenfalls ein sozialer Außenseiter. Die drei Opfer des Vampirs, Malwina, Emmy und Janthe, werden aus ihrem sozialen Kontext herausgelöst und zu halbseidenen Models, der Gegenspieler des Vampirs, Edgar Aubry, zu einem geckenhaften Showmaster.

Karlbauer und Woelfl stellen so ziemlich alles auf den Kopf, was eine solide Dramaturgie ausmacht. Der Einsatz von Trockeneisnebel, meist der letzte effektvolle Aufheizer eines flauen Theaterabends, erfolgt bereits zu Beginn, wenn die drei späteren Opfer zu Technodröhnen über einen von „ewigen Lichtern“ gesäumten Laufsteg stellen, die neugestalteten Dialoge zwischen Malwina, Emmy und Janthe bewegen sich auf unterstem Kalauerniveau, wie in besten Stummfilmzeiten zerfällt die Handlung in Bildsequenzen, deren Übergänge wie durch fehlerhafte Schnitttechnik „wackeln“. Damit gelingt ein entlarvender Illusionsbruch, der infolge von persiflierender Überzeichnung, karikierender Übertreibung und Reduktion der Handlung auf ihre effektvollen Highlights irreparabel wird – und genau da mutiert das Genre Oper zur „Show“.

Bartolo Musil an Harmonium und elektrischem Klavier und der Saxophonist Richard Strauß steuern zu diesem strukturellen Metadiskurs eine Sound-Ebene bei, die sich als Collage aus Marschners Originalmusik, Samples aus dem suggestiven Soundtrack zum Film von Dreyer, Bach-Kantaten, Bob-Dylan-Songs und – als „schauerlicher“ Abgesang – dem *Cold Song* aus Purcells *King Arthur* versteht.

Roswitha Schreiner, Alisa Pearson und Ulla Pilz als Opfer ließen zwar streckenweise jedes schauspielerische Talent missen, leisteten dafür aber stimmlich Beachtenswertes, Alexander Schmelzer als Edgar gab den jugendlichen Helden mit leicht schmierigem Charme einer Witzfigur, Gen Seto als Lord Byron kopierte treffend Murnaus „Nosferatu“ und verbreitete bei seiner „großen Arie“ durch das bewußte Fehlenlassen von stimmlichen Qualitäten, durch antiquierte Expressivität jenen Hauch von Schüchternheit, der dem toten Genre Oper eben innewohnt.

Die Reaktionen von Publikum und Tagespresse auf die „Last Vampire Show“ gaben zu denken: Karlbauers Absicht, durch Vernetzung von Quellenmaterial den Mythos selbst auf die Bühne zu stellen, setzt ein umfassendes Grundwissen voraus. Doch nicht jeder ist eingefleischter Vampirologe und kann mühelos Verbindungen zwischen Byron, Marschner und Dreyer herstellen, nicht jeder ist in der Lage, Karlbauers und Woelfls Anspielungen auf die literarische Vorlage des Librettos, nämlich William Polidoris Erzählung „Der Vampyr“, zu entschlü-

seln. Ein informatives Programmheft hätte hier sicherlich Aufklärungsarbeit geleistet und Verständnishilfen geboten. Doch diese Chance wurde vergeblich, und so muß sich das Projekt von uninformativer Seite den nicht gerechtfertigten Vorwurf der Beliebigkeit gefallen lassen.

CHRISTIAN BAIER

VON SCHUBERT ZUR GEGENWART Wiener Konzerte im November

Es führen natürlich viele Wege zu Franz Schubert: noch vor der offiziellen Schubertiade widmete sich Peter Schreier an drei aufeinanderfolgenden Tagen im Brahms-Saal der *Schönen Müllerin* – mit wechselnden Begleitern und Instrumenten (moderner Flügel, Hammerflügel, Gitarre). Es spricht für Schreiers intellektuelle Beweglichkeit und musikalische Intelligenz, sich auf eine derartige Herausforderung, teilweise sogar auf neues Terrain einzulassen. Er ist seit Jahrzehnten „der“ sorgfältige, wegweisende *Müllerin*-Interpret und – immerhin sechs Jahre jünger als Kollege Hermann Prey – der unverwechselbare vitale und junggebliebene deutsche Wandersbursch.

Was für eine Ironie des Schicksals daher, daß gerade der (herkömmliche) Abend mit dem „modernen“ großen Konzertflügel am mattesten ausfiel: dank Norman Shetler, der – zum Puppenspieler avanciert – als Liedbegleiter abgewirtschaftet hat. Bekannt, bewährt und wegen ihres intimen und völlig unpräntösen Miteinandermusizierens so berührend ist die *Müllerin*-Version mit

der Gitarrenbegleitung von Konrad Ragossnig. Behutsame Adaptierungen dieser Art – so mancher zeitliche, rhythmische und gestische Charakter der Lieder muß eben den Möglichkeiten der Gitarre angeglichen werden – scheinen durchaus im Sinne der Hausmusik der Schubertzeit zu sein, noch dazu, wenn sie auf diesem künstlerischen Niveau abgehandelt werden. Schreier, gewiß sonst kein „Originalklang“-Verfechter, setzte dann mit dem ungemein flexiblen und ausdrucksstarken russischen Pianisten Alexei Lubimov an dem Hammerklavier-Juwel (von Johannes Fritz zwischen 1830 und 1840 in Wien gebaut) neue Akzente (durch Verwendung der authentischen Verzierungen von Johann M. Vogl – (ÖMZ 12 / 1997, S. 13 f.) und Maßstäbe im Kunstgesang.

Es ist vollbracht: Fast alle Werke Schuberts wurden in nahezu chronologischer Reihenfolge bei fünfzehn jährlichen Schubertiaden im Musikverein aufgeführt. Nicht in jeder Phase der Durchführung und Entwicklung war diesem Mammutunternehmen anzumerken, daß es zu einem guten Ende kommen würde. Ideenspender Hermann Prey hat auch an etlichen anderen Orten versucht, eine derartige Aktion durchzuführen, allein die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hatte den langen Atem durchzuhalten. Prey, inzwischen – mit und ohne Schubert – im Spätherbst seiner stimmlichen Kapazitäten angekommen, eröffnete an Schuberts Todestag die 15. Wiener Schubertiade und verbreitete mit dem *Schwanengesang* und den letzten Liedern aus 1828 melancholische Ab-

schiedsstimmung. Davon wird zumindest die in fahles Licht getauchte *Taubenpost* in Erinnerung bleiben, ähnlich den unverrückbar großen Interpretationen der drei Zyklen im Schubert-Jahr 1978 durch Prey und Leonard Hokanson.

Die Hommage von Ludwig Wüst am Todestag – als existenzielle Deklamation in Schuberts Sterbezimmer – begeisterte: dramatisch packend wies sie Wege (mit Winterlied und Hölderlin-Worten) ins Zentrum heutigen Schubertverständnisses.

Auch das Wiener Konzerthaus setzte zu einem Schubert-Nachschlag an: „Das Neue Orchester“ und der „Chorus Musicus Köln“ mit seinem Dirigenten Christoph Spering haben sich von der Musizierauffassung und Interpretationsästhetik her einem sogenannten Originalklang der Schubert-Zeit verschrieben. Mit einer lustlosen und ausgetrockneten Wiedergabe der *Rosamunden*-Ausschnitte konnten sie dieses hochgesteckte Ziel keinesfalls erreichen, gestalterischer Pioniergeist erfaßte die jungen deutschen Gäste erst im Singspiel *Die Verschworenen* oder *Der häusliche Krieg*, D 787 (1823). Die Klischeemeinung, daß es sich auch dabei um einen musikdramatischen Versuch Schuberts handelt, der an der Unbeholfenheit des Librettos und der mangelnden theatralischen Praxis gescheitert war, konnte aber nicht widerlegt werden. Der antike und gewiß pikante Lysistrata-Stoff versendet in einer mehr als biedermeierlichen Kreuzfahrer-Romantik, wozu Schubert (einmal mehr) herrliche Liedmelodien und vor allem fesche Märsche eingefallen sind.

WALTER GÜRTELSCHMIED