

Die Selfmade-Sopranistin: Anne Schwanewilms singt Liederabend in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 23. September 2013



Hochgewachsene
Diva: Die
Sopranistin Anne
Schwanewilms (Foto:
Javier del Real)

„Alle dachten, ich spinne, und viele waren auch sauer.“ Als Anne Schwanewilms um das Jahr 2001 herum beschloss, sich vom schweren Wagner-Fach zu lösen und in einen Strauss-Sopran zu verwandeln, muss sich diese Entscheidung ziemlich einsam angefühlt haben. Dabei strebte die Stimme der gebürtigen Gelsenkirchenerin über die Jahre immer weiter nach oben.

Ihr Studium begann sie als Kontra-Alt, dann fühlte sie sich als Alt heimisch. Mitte der 90er Jahre war sie bereits ein hoher Mezzo, und ihr Lehrer Hans Sotin meinte, so solle es bleiben. Aber Anne Schwanewilms arbeitete weiter. Entdeckte neue Resonanzräume im Kopf, die plötzlich mitschwangen. Schlug

Top-Angebote als Brünnhilde und Elektra an großen Opernhäusern aus, wechselte den Agenten, durfte 2006 erstmals die Feldmarschallin im Rosenkavalier singen. Heute gilt die gelernte Floristin als eine der großen Strauss-Interpretinnen unserer Zeit. Aber auch Wagner ist in ihrem Repertoire verblieben: Im April 2014 singt sie die Partie der Elsa am Teatro Real von Madrid. Im Mai folgt Verdi, die Desdemona aus „Otello“ an der Oper Köln.

Mit Liedern von Gustav Mahler, Franz Liszt und Richard Strauss gastierten Anne Schwanewilms und der Pianist Charles Spencer jetzt in der Philharmonie Essen. Bei ihrem Auftritt im leider nur schwach besetzten Alfried Krupp Saal irritiert die hochgewachsene Diva zunächst durch eine beinahe schulmädchenhafte Ausgelassenheit. Übermütig winkt sie Bekannten im Publikum zu, schneidet dazu lustige Gesichter, als wäre dieser Abend keine sonderlich ernst zu nehmende Angelegenheit. Mit dieser ausgesprochen unernsten Attitüde geht sie die ersten Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ an, überzeichnet die satirisch-humorvollen Verse mit ausgeprägter Mimik bis zur Karikatur. Ihr Ton weist dabei zuweilen Härten auf.

Wärmer und inniger klingt „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald.“ Hier blühen erstmals ihre schmeichelnden Legato-Bögen auf, entschwebt ihr äußerst kontrolliert geführter Sopran in die Höhe, um vom süßen Sang der Nachtigall zu erzählen. Charles Spencer unterstützt dies am Klavier mit vielsagendem Nocturne-Klang.

Im leider immer noch viel zu wenig bekannten Liedschaffen von Franz Liszt schwindet dann der letzte Hauch von Härte. Jetzt breitet Anne Schwanewilms großzügig aus, was ihre Stimme an Farben und Glanz zu bieten hat. Süße Flöten und Stimmen der Engel, die den Fischerknaben aus Schillers „Wilhelm Tell“ in tödliche Wassertiefen ziehen wollen, wechseln mit der Wehmut des Hirten über den scheidenden Sommer. Bezwingend formt sie das Drama um „Die Loreley“ nach dem berühmten Gedicht von

Heinrich Heine zu einem Ring, an dessen Anfang und Ende die Wasser des Rheins ruhig dahin strömen. Dicht- und Vokalkunst fließen da in eins, erzeugen Bilder von betörender Magie und mythischer Kraft.

Noch einmal zeigt Schwanewilms sich als Mahler-Interpretin: gießt Gift in den Volksliedton des „Rheinlegendchens“, lässt dem todtraurigen Abschied in „Wo die schönen Trompeten blasen“ das ätzende „Lob des hohen Verstandes“ folgen, das den Esel als Kunstrichter verhöhnt. Die Schlusstakte aber gehören Richard Strauss, dessen „Letzte Blätter“ Anne Schwanewilms mit feinstem Fingerspitzengefühl anfasst. Sei es existenzielle Angst („Die Nacht“), verhaltene Wut („Geduld“) oder tiefe Trauer („Allerseelen“): Die Sängerin trifft genau die leisen Zwischentöne, die derlei Emotionen schmerzlicher machen als jede laute Klage. In den glutvollen Samt ihres Soprans gebettet begegnen uns stille Noblesse, zurückhaltende Würde, wissendes Mitleid. Das ist ein Geschenk.

Paul Kuhn ist tot: Viel mehr als „Der Mann am Klavier ohne Bier auf Hawaii“

geschrieben von Rudi Bernhardt | 23. September 2013

Seinen ersten Fernsehauftritt hatte er als Achtjähriger während der Berliner Funkausstellung 1936. Er bespielte schon damals recht virtuos das Akkordeon. Anfang des Jahres 2013 sollte er, der noch hochbetagt täglich auf den Klavierstuhl kletterte und die Tasten anschlug, als wäre er gerade mal 17, auf Tour gehen. Er musste aber absagen, weil es wichtiger war, ihm einen Herzschrittleiter ans Herz zu legen.

Im März feierte er dann den 85. Geburtstag und lächelte wie immer verschmitzt in Kameras. An diesem Wochenende starb Paul Kuhn, der „Mann am Klavier“, der „auf Hawaii kein Bier findet“, der Count Basie als seine musikalische Basis betrachtete, wenn er sich als Bandleader definieren sollte, und Art Tatum als sein Vorbild, wenn er das Klavier bejazzte. Ausnahmsweise titelte heute die BILDende Zeitung mal etwas Zutreffendes: Sie schrieb von der „Jazz-Legende“ Paul Kuhn.

Was war nicht alles Gutes aus dem Landessieger Akkordeon Hessen-Nassaus des Jahres 1936 geworden. „Paulchen“ sammelte Ehrungen wie andere Briefmarken – und das in aller Stille, weil die meisten seiner Fans ihn eben nur mit dem „Mann am Klavier“, der auf „Hawaii kein Bier“ findet, gleichsetzten.

Schon 1953 wurde er als Jazzpianist Nr. 1 in Deutschland gekürt. 1971 erhielt er die Goldene Kamera für seine Fernseharbeiten („Pauls Party“), 1976 den Deutschen Schallplattenpreis, 1976 die Hans-Bredow-Medaille für Verdienste um den Rundfunk, 2002 die German Jazz Trophy für Verdienste um die Jazzmusik, 2003 war er Klavierspieler des Jahres, 2003 erhielt er die Goldene Europa für sein künstlerisches Lebenswerk und 2010 den ECHO Jazz für sein Lebenswerk als Pianist, Dirigent und Komponist.

Der kleine Paul Kuhn, dessen Lächeln so gutmütig ansteckend wirkte, er war ein großer Künstler, konnte viel mehr als munter verswingte Big-Band-Medleys dirigieren, viel mehr als Schlagerchen intonieren und viel mehr als seine Frau Ute Mann mit ihren Singers begleiten. Er machte großartige Unterhaltungsmusik, sorgte mit seinen Freunden und Kollegen wie Greetje Kauffeld, Max Reger und Hugo Strasser dafür, dass die Unterhaltung musikalisches Niveau behielt und er weckte auch schon früh das Interesse sogenannter „ernsthafter“ Künstler. Mit Walter Richter und Hanns Lothar spielte er „Biedermann und die Brandstifter“, das war schon 1958. In der Tragikomödie „Schenk' mir Dein Herz“ war er an der Seite von Peter Lohmeyer zu sehen, das war noch 2010. Er spielte sich

selbst, einen betagten Pianisten, der nach den ersten Tönen, die er den Tasten entlockt, offenbar in einen Jungbrunnen purzelt...

Tony Lakatos, Gary Todd, Willi Ketzer spielten mit ihm und das noch in Zeiten, da er wirklich erst auf dem Klaviersessel zur einstigen Beweglichkeit zurückfand. Niemand, der mit ihm Musik machte oder auch nur mal zu einer Session mit ihm stieß, hätte je ein Wort gefunden, das ihn unsympathisch hätte wirken lassen.

Und meine Jugend hat er streckenweise begleitet. Ich muss allerdings gestehen, dass es dabei weniger sein grandioser Jazz-Stil war (den lernte ich erst sehr viel später kennen). Aber seine Stimme war's, die eigentlich so gut wie keine war, aber genau das war es wohl. Nun wird er nicht mehr „den Mann am Klavier“ spielen und das „Bier auf Hawaii“ vermissen. Eine Stimme, ein Muntermacher, ein Gut-Laune-Lächeln, ein freundlicher kleiner Mann und großer Musikant mit so charakteristisch lebenswerten Lücken im Gebiss, der die Nachkriegszeit bunt erscheinen ließ, lebt nicht mehr. Tschüß Paul, du Berliner aus Wiesbaden.

Ein Versprechen für die Zukunft: Der Einstand des neuen Essener GMD Tomáš Netopil

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Vor einer Woche kassierte Tomáš Netopil für sein Dirigat von Jacques Fromental Halévy's „La Juive“ („Die Jüdin“) in [Dresden](#)

einige kräftige Buhs. Nichts dergleichen beim Antrittskonzert des neuer Generalmusikdirektor des Aalto Theaters und der Philharmonie Essen: Nach Mahlers Erster Symphonie gab es Jubel und herzlichen Beifall. Aber im Foyer waren auch skeptische Stimmen zu hören: Der Schatten von Stefan Soltesz liegt über diesem Neuanfang. Es ist nicht einfach, sich gegen einen Vorgänger durchzusetzen, der sechzehn Jahre lang den Geschmack eines Publikums geprägt und die Kultur eines Orchesters in einsame Höhen geführt hatte.



Tomas Netopil
dirigiert zum ersten
Mal als neuer GMD
ein Abo-Konzert der
Essener
Philharmoniker.
Foto: Saad Hamza

Die „Buhs“ für Netopil in Dresden waren nicht gerechtfertigt; offenbar gibt es dort eine wenig tolerante Thielemann-Fraktion oder einige Musikenthusiasten, die ganz genau zu wissen glauben, wie große französische Oper zu klingen hat. Und wie steht es mit dem Jubel in Essen? Unter der energischen, bewegungsreichen, aber nie zur Show abgleitenden Stabführung des 38 Jahre alten Tschechen war ein Mahler zu hören, dessen

Klasse außer Frage steht: Netopil punktet mit seiner präzisen Schlagtechnik vor allem, wenn es um komplexe Strukturen geht – etwa im dramatischen Kampf der Motive und Themen im vierten Satz.

Netopil überlässt den süffigen Klang, den symphonischen Hexenkessel mit seinen aufsteigenden und wieder in den Trubel zurückgerissenen Materialfetzen nicht sich selbst, führt sicher durch alle Wallungen hin zum majestätisch gefestigten Höhepunkt der sechs Hörner. Auch das Charakterisieren gelingt ihm: das unwirsche Bratschenmotiv, die gellenden Bläsereinwürfe, die krachenden Blitze der Schlaginstrumente, aber auch das falsche Gift eines kriechenden Piano-Klangs. Noch haben die Finalausbrüche dieses Erstlings etwas Bestätigendes – das wird bei Mahler noch anders werden!

Der Unterschied zu Soltesz' Interpretation – er hat die Erste 2008 dirigiert – ist evident. Soltesz nahm Mahler mit strahlendem, aber stets gerundetem Klang, mit einer auf vollendete Ästhetik gerichteten Kontrolle. Auch Netopil behält die Façon, aber er bringt den klanglichen Zug ins Herbe deutlich ins Spiel, verschließt sich den existenziellen Kämpfen Mahlers nicht.

Das ist viel, aber für Mahler noch nicht genug. Die Souveränität, auch das Zerklüftete, Zerrissene in dieser Musik zu entdecken, bringt der neue GMD noch nicht mit. Vielleicht spielt auch die Befangenheit des Neuanfangs mit, wenn zwar die Klangfläche des Beginns in den Streichern unheimlich gebrochen wirkt (Netopil hat selbst Violine studiert), aber die Einwürfe der Bläser, die absichtslos, quasi zufällig wirken sollten, zu entschieden und zu kalkuliert gesetzt sind. Wie dann die Celli den Impuls der Klarinette aufnehmen und weiterführen, zeugt wieder von einer anfechtungsfreien Kunst, Übergänge zu gestalten.

Wenn uns Pauke und Triangel dann zum ersten dynamischen Aufrollen der Mahler'schen Klangwellen geleiten, mündet das

klug kalkulierte Crescendieren in dumpfem Tutti. Vielleicht muss sich Netopil mit dem Raum noch anfreunden: Die Transparenz des Orchesterklangs konnte an diesem Abend nicht überzeugen. Und was mit zum Schwersten gehört, was ein Mahler-Dirigent in klingende Expression zu bringen hat, bleibt bei Netopil auch noch eher im Bereich des Versprechens: Für das Uneigentliche, die Ironie, die Galligkeit, den Schmerz der wirklichen und der angeblichen Zitate in dieser Musik fehlen die Farbe, die Gebrochenheit, die drastische oder groteske Zuspitzung. Denn Mahler treibt kein nettes Spielchen mit augenzwinkernd gesetzten Reminiszenzen, die dann der Zuhörer zu seiner Freude entschlüsselt – das wäre eher eine Idee von Haydn. Sondern er schlägt dem fassungslosen Zuhörer den Tonfall, den Melodiefetzen, den er zu kennen glaubt, mit bitterem Sarkasmus um die Ohren. Das zu hören, war in der Essener Philharmonie nicht vergönnt.

Dennoch: Mahlers Erste war ein Versprechen, und der neue GMD wird, das war zu hören, sich mit einem technisch hochklassigen, sehr kooperativ wirkenden Orchester und dem eigentlich entgegenkommenden Raum sicher noch intensiv anfreunden. Das Potenzial ist da – im Essener Neubeginn knospt der Zauber.



Jan Vaclav Hugo

Vorisek. Lithografie
von Adolph Friedrich
Kunike

Ein Versprechen war auch der Einstieg in das erste Sinfoniekonzert der Saison mit einem unbekannten Werk aus Netopils Heimat, Jan Václav Hugo Voříšeks D-Dur-Sinfonie. Wenn das kein Signal ist: Netopil bekennt sich zu dem reichen, aber bei uns längst nicht ausreichend bekannten Kulturraum des östlichen Mitteleuropa, zu seiner Heimat und Herkunft und zu einem Komponist und Werk, das nicht auf jeder gängigen Orchester-Agenda zu finden ist. Das ist nach den Mainstream-Programmen, die Soltesz bevorzugte, ein willkommener programmatischer Akzent.

Voříšek wurde geboren, als Mozart dahinschied: 1791. Er starb, als Beethovens Ruhm kulminierte und ein junger, unbekannter Wiener Komponist namens Schubert sich anschickte, Beethovens musikalischen Modellen Paroli zu bieten: 1825. In Voříšeks bewegter, schroffer, dann wieder klangsinnig eleganter Musiksprache hört man die Höhe seiner Zeit: Mozart grüßt, aber noch mehr die erhabene Dramatik Christoph Willibald Glucks, der theatralische Sensus Antonio Salieris, das neue Pathos etwa eines Peter von Winter. Wer aus diesen 1820er Jahren immer nur Beethoven vor Augen hat, leidet unter verzerrter Wahrnehmung. Netopils Verdienst ist, einen anregenden Außenseiter zu Gehör gebracht zu haben, der dennoch mittendrin in dieser lebendigen musikalischen Welt steht. Mehr davon wäre ungemein anregend!

Alpiner Kraftakt: Gabriel Feltz gibt seinen Einstand als neuer Dortmunder GMD

geschrieben von Anke Demirsoy | 23. September 2013



Die Alpen (Foto: Demirsoy)

Kaum ein Dirigent habe länger als fünf Jahre in Dortmund gearbeitet: So behauptete Jörg Stüdemann, Kulturdezernent der Stadt, kurz nachdem er Generalmusikdirektor Jac van Steen in einem 15-Minuten-Gespräch hinausgeworfen hatte. Was der Politiker trotzig zur Normalität erklärte, ist freilich eher Teil eines spezifisch Dortmunder Problems. Seit den Dekaden von Rolf Agop und Wilhelm Schüchter sahen die städtischen Philharmoniker ihre Chefs in rascher Folge kommen und gehen, während die Dirigenten der Nachbarstädte kontinuierliche Aufbauarbeit leisteten.

Nunmehr sind Fakten geschaffen: Gabriel Feltz ist erwählt, an die kurzatmige Kette derer anzuknüpfen, die sich um das Musikleben der Stadt verdient machten. Sein Einstand in Dortmund steht im Zeichen von Naturgewalten. Wie schon 2004 bei seinem Antritt in Stuttgart, beginnt der 1971 in Berlin geborene Dirigent mit seinem Lieblingswerk, der Tondichtung „Eine Alpensinfonie“ von Richard Strauss. Dieser lässt er die

6. Sinfonie von Ludwig van Beethoven voran gehen, bekannt unter dem Beinamen „Pastorale“. Wir hören mithin Programm-Musik, klingende Abbilder der Natur, die uns am Bach mit lieblicher Idylle umfängt und im Sturm mit wütender Gewalt begegnet. Was bei Beethoven stets zu innerem Glücksleuchten und klassischer Ausgewogenheit zurück führt, formt Strauss zum wehmütigen Sinnbild für den Kreislauf des Lebens. Aus dem Dunkel zum Zenit aufsteigend, muss alles wieder hinunter, hinab in ewige Nacht.

Feltz wagt also den alpinen Kraftakt. Greift in die Vollen, strebt zum Gipfel. Dort kommt das Orchester unter seiner Leitung auch glücklich an. Mit imposanter Kraft halten sich die Blechbläser in der Höhenluft. Wenn die Philharmoniker beim Anstieg kurzatmig wirken, liegt das vor allem an Feltz' Eigenart, lange Fortissimo-Strecken nicht durchzuformen. Statt das Orchester unter Spannung zu halten, lässt Dortmunds neuer GMD immer wieder die Zügel nach. Regelmäßig nimmt er die Lautstärke zurück, setzt dann zu neuem Crescendo an. Schon beim Sonnenaufgang wird es in Schüben hell. Der Berg wird in vielen kleinen und größeren Anläufen erobert.

Nur phasenweise magisch

Daneben gibt es gelungene Momente: das feine Oboensolo vor der Gipfelekstase, das finale Hinabsinken der Nacht, in der die Zeit schier zum Stillstand kommt. Das atmet eine Magie, die andernorts schmerzlich fehlt. So geht es auf der Alm trotz Kuhglocken-Geläut fast erschreckend geschäftsmäßig zu. Feltz hebt Details heraus, zeigt jeden Einsatz mit Akribie, blickt wie ein gütiger Vater lächelnd auf die Musiker herab. Aber wo Strauss' Musik zum großen Gleitflug abhebt, bleibt vieles kleinteilig oder blockhaft, letztlich dem Handwerk verhaftet. In Beethovens „Pastorale“ deutet sich das bereits an. Vieles plätschert hier flott dahin, ohne Spannung oder größere Innerlichkeit zu erreichen. Bachgeriesel, Bauerntanz und Sturmeswut ziehen viel zu folgenlos an uns vorüber, um die „dankbaren Gefühle“ im Finalsatz zu motivieren. Ein Gewitter?

War da was?

Der Zauber des Anfangs wird in Dortmund durch manche Unbeholfenheit getrübt. Dazu mag das noch nicht ausgereifte Format der öffentlichen Konzerteinführung ebenso zählen wie der Versuch einer künstlerischen Beurteilung durch Jörg Stüdemann beim Empfang. Immerhin wünschte der Kulturdezernent dem neuen GMD Glück für die kommenden Jahre. Dem wollen wir uns gerne anschließen. Gabriel Feltz wird es brauchen.

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen)

Triennale: Eiskalte Spannung – Lachenmanns Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Angela Winkler als „Mädchen“
in eisigem Blau. Foto:
Julian Mommert/Triennale

Unten die plane, rechteckige, weitgehend leere, öd und unwirtlich wirkende Spielfläche. Alles umringt von steil ansteigenden Zuschauerblöcken. Dahinter schließlich haben sich Chor und Orchester platziert. Gewissermaßen als musikalische Umzingelung. Sodass die Klänge uns mal auf den Pelz rücken, mal wie aus dem Nichts entstehen, uns drangsalieren und enervieren, aber auch aufs Schönste erregen und erheben. Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern – Musik mit Bildern“ wird in einem Raum zelebriert, der bereits Teil des Interpretationskonzepts ist.

Dafür steht der amerikanische Regisseur Robert Wilson, der dieses Theaterkonstrukt als einen Operationssaal sieht. Wie passend: Denn die Geschichte vom armen Mädchen, das in der bitterkalten Neujahrsnacht keine Zündhölzchen verkaufen kann, sie anzündet, um sich für Augenblicke nur zu wärmen, das halluziniert und erfriert, wird gewissermaßen seziert, auf seelische Befindlichkeiten und körperliche Aggregatzustände hin untersucht. Mit einer überwiegend geräuschhaften Musik, die pendelt zwischen wahrhaft monströsem Suggestivklang und aller kleinstem Fragment.

Lachenmann hat dieses Märchen, das nicht zuletzt sozialkritische Züge trägt, um zwei Texte erweitert. Einer stammt von der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin, ein ideologisch aufgeladenes Pamphlet gegen das „System“, in dem das Zündeln (!) als Akt des Widerstands gesehen wird. Der zweite Textzusatz ist das Höhlengleichnis Leonardo da Vincis, das einen Menschen beschreibt, der zwischen Angst und Neugier pendelnd darüber sinniert, ob er die Höhle betreten solle. Genau wie das Mädchen, schwankend zwischen Todesfurcht und Hoffnung auf ein besseres Jenseits.



Ein gutes Team:
Regisseur Robert
Wilson (li.) und
Komponist Helmut
Lachenmann. Foto:
Lucie
Jansch/Triennale

Lachenmanns 1997 uraufgeführte „Oper“ steht im Zentrum der insgesamt sechs Wochen währenden Triennale, ragt wie ein fremder, wuchtiger, einsamer Monolith über alle bisherigen Festival-Produktionen hinaus. Weil Wilson zur Premiere in Bochums Jahrhunderthalle betörende Bilder findet: mit Hilfe von Licht, Farbe und den allseits bekannten knappen Gesten sowie mit zeitlupenhaften, in Erstarrung mündenden Bewegungen. Ganz im Dienste des Komponisten, der ja zuallererst das Zittern, Frieren und Verharren in Klänge gesetzt hat. Und dem es nicht darum zu tun war, ein Libretto linear musikalisch nachzuerzählen.

Das Mädchen, das ist Angela Winkler. Eine weißgewandete, angstvoll und stumm daherschleichende, fragile Ophelia, mit vom Eissturm gezausten Haaren. Deren stumpf blickende Augen zu leuchten beginnen, wenn sie staunend die Bilder einer besseren, warmen Welt imaginiert, die Wilson mit wenigen Requisiten und zauberhaften Licht-Spielen in Szene setzt.

Winklers einziges Sprechen gilt dem erwähnten Höhlengleichnis. In expressiver, beinahe dadaistischer Manier wird der Text in seine Bestandteile, in Laute zerlegt, geht somit einher mit Lachenmanns Musik.

Anderes jedoch bleibt verrätselt: Steht doch Robert Wilson als Gestengeber oder Strippenzieher selbst auf der Bühne. So unterwirft er sich seiner eigenen Regie und leitet das Mädchen in doppeltem Sinne an. Als dessen Alter Ego, als Tod? Und was suggerieren die Menschen in dicken Mänteln, die kurz vor dem Erlösungsschluss im Halbdunkel über die Ebene stapfen?

Das freie Spiel mit Assoziationen, das Bedenken dessen, was zu sehen ist, wäre wohl ganz im Sinne Lachenmanns. Der uns mit unerhörten Klängen vom hörigen Hören, vom stets Gewohnten also, weglocken will. Dessen Musik nie brutal laut ist, sich andererseits in bisweilen ungeahnter Harmonie entfalten kann. Wort- und Gesangsfetzen, Atem-, Schleif- und Klopfergeräusche fügen sich zum fahrigen, wilden, großen Ganzen.

Üppiger Applaus, nicht zuletzt fürs Chorwerk Ruhr und das hr-Sinfonieorchester unter Leitung von Emilio Pomárico.

Info über weitere Vorstellungen unter www.ruhrtriennale.de

(Der Text ist in kürzerer Form in der WAZ erschienen.)

Menschen und Musik – die Dortmunder Philharmoniker

werben mit einem Heftchen

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Gabriel Feltz ist
der neue
Chefdirigent der
Dortmunder
Philharmoniker.
Foto: Stadt
Dortmund

Die Spannung steigt. Noch ein paar Tage, und für die Dortmunder Philharmoniker beginnt ein neues Kapitel ihrer nunmehr 125jährigen Geschichte. Weil mit Gabriel Feltz, als Generalmusikdirektor (GMD) des Orchesters, ein neuer Chef am Pult stehen wird, der gleich ordentlich ranklotzen will. Mit Beethovens 6. („Pastorale“) und der großdimensionierten „Alpensinfonie“ von Richard Strauss – zwei Werke im Spannungsfeld zwischen Naturlautmalerei und Programmmusik. „natur_gewalten“ ist das 1. Philharmonische Konzert denn auch übertitelt.

Feltz und die Philharmoniker unterwerfen sich also unverzüglich einer mehrfachen Prüfung. Wie dirigiert der neue Mann, wie wirkt er aufs Publikum? Wie meistert das Orchester

die gewaltige alpine Herausforderung? Fragen, deren Beantwortung gewiss einiges über das aktuelle Standing des Dortmunder Klangkörpers sagen wird, der in den letzten fünf Jahren durch Jac van Steen in günstiges Fahrwasser gelenkt wurde.

Doch dem Orchester geht es nicht nur um Leistungsschau. „Wir wollen menscheln“, sagt die Geigerin Barbara Kohl. Das klingt nach Philharmonikern zum Anfassen, und so ist es wohl auch, zumindest indirekt, gemeint. Helfen soll dabei ein neues Medium, das sich „Klangkörper“ nennt. Mehr sagt der Untertitel aus: Menschen – Musik – mittendrin. Das Publikum soll eben nicht nur Konsument im Konzert sein.

Geklotzt wird mit dem schmalen Heftchen freilich nicht. Akribisch gefaltet, wie es ist, passt es in jede Damenhandtasche. Aufgefächert bietet es immerhin Platz für eine große Geschichte, eine Karikatur und kleinere Beiträge. Logisch, dass in der ersten Ausgabe ein großes Porträt von Gabriel Feltz zu finden ist. Eine Homestory darüber, wie es sich so lebt in der neuen Heimat Dortmund.

Die Initiative zu dieser Art Kommunikation sei aus dem Orchester selbst gekommen, sagt Barbara Kohl. Sie zählt ebenso wie der Bassposaunist Paul Galke zum Redaktionsteam, das durch Orchestermanager Rainer Neumann und Gerhard Stranz ergänzt wird. Stranz wiederum ist Vorsitzender der Initiative „Publikum Pro Philharmonie Dortmund“ (PPP). Das Projekt trägt sich durch Sponsoren. Die Auflage beträgt 3000 Exemplare. In dieser Saison soll zu jedem zweiten Philharmonischen Konzert ein Heftchen erscheinen. Abseits dieses Mediums konventioneller Art ist das Orchester auf Facebook wie Twitter zu finden. Eine erweiterte Netzpräsenz ist in Arbeit. „Ohne geht es heute nicht mehr“, sagt Rainer Neumann.

Am Ende aber gilt der (abgewandelte) Satz: Wichtig ist das Konzert. Als Ereignis, bei dem letztlich über Qualität und Akzeptanz entschieden wird. Dies umso mehr vor dem

Hintergrund, dass Feltz als Nachfolger Jac van Steens nicht die erste Wahl des Orchesters war. Inzwischen beeilt man sich hinzuzufügen, die Zusammenarbeit verlaufe professionell. Nun, vielleicht fügt sich noch alles zu schönster, andauernder Harmonie. So die Musen (und der Kulturdezernent) es wollen. Wir sind gespannt.

Das erste Philharmonische Konzert findet am 17. Und 18. September im Konzerthaus Dortmund statt (jeweils 20 Uhr). Informationen unter www.theaterdo.de und www.doklassik.de

Facebook: Dortmunder Philharmoniker

Twitter: #doklassik

Ruhrtriennale: Seltsame Rituale in Harry Partchs Instrumenten-Wunderland

geschrieben von Martin Schrahm | 23. September 2013



„Zeit des gemeinsamen Vergnügens“ heißt diese Szene des Partch-Theaters.

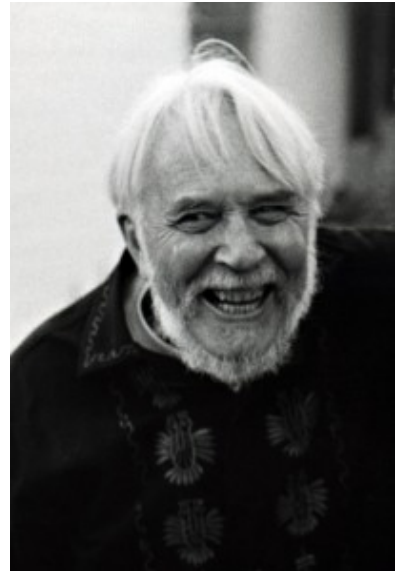
Foto: Wonge

Das erste Wort gönnen wir Karl Valentin: „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.“ Die Erkenntnis des Münchner Komikers und Sprachkünstlers kommt uns alsbald in den Sinn, wenn wir vor dem Bühnenbild stehen, das vor allem eine Anordnung überwiegend riesiger, seltsamer Instrumente zeigt, das „Orchester“ des amerikanischen Komponisten Harry Partch.

Darin wuseln Solisten herum, die gleichzeitig Musiker, Sänger, Schauspieler und Pantomimen sind. Die bisweilen winzig klein wirken, wie Arbeiterfiguren in einem Baukasten fürs experimentierfreudige Kind.

Zumal sie hauptsächlich in bunter Werktätigenkluft, teils hübsch-hässlich den Prekariatsstandard erfüllend, sich an ihren klingenden „Maschinen“ zu schaffen machen. Auf dass eine wahrhaft un-erhörte, sirrende, flirrende, motorische Musik erklinge. Mit Anlehnungen an asiatische und afrikanische Exotismen. Was alles einem großen Ritual gleichkommt, das Partch „Delusion oft the Fury“ betitelt hat. Integrales Theater heißt diese Mixtur aus Klang, Sprache, Szene und Licht im Fachjargon – Richard Wagner hatte 100 Jahre zuvor vom Gesamtkunstwerk gesprochen.

Und die Ruhrtriennale, Heiner Goebbels' Experimentallabor des Theatralischen, hat dem Amerikaner nun in Bochums Jahrhunderthalle ein Podium gegeben. Wir staunen, horchen auf ob verquerrer Rhythmen und neuer Tonwelten, ergeben uns einem exzessiven Ritual, das indes alsbald tönende Züge der amerikanischen Minimalisten trägt. Kurzum: Die anfängliche Faszination weicht dem Wunsch, nun doch zum Ende zu kommen.



Der amerikanische
Komponist Harry
Partch. Foto:
Schott-
Archiv/Andersen

Wer war Harry Partch? Einer jener amerikanischen Komponisten, die, fernab der Traditionen des alten Europa, eine eigene musikalische Sprache suchten. Der dabei mindestens so radikal zu Werke ging wie sein Landsmann John Cage. Der das wohltemperierte System, das eine Oktave in fünf schwarze und sieben weiße Tasten unterteilt, scharf ablehnte und eigene Skalen entwickelte. Zugleich tüftelte und baute Partch an einem neuen Instrumentarium. Allem voran ein „Chromelodeon“, ein Harmonium, bei dem eine Oktave 43(!) Tonhöhen zählt. Andere Skurrilitäten heißen „Gourd Tree“, ein baumartiges Gebilde aus Kürbisflaschen, oder „Marimba Eroica“, ein riesiges Marimbaphon mit nur vier wuchtigen Klangplatten.

Schon dies lässt erahnen, dass es sich bei Partch um einen Freak der Musikszene handelte. Wie denn auch die meisten Figuren in seinem zweiteiligen Instrumentaltheaterstück „Delusion oft he Fury“ äußerst freaky daherkommen. Obwohl doch ernste Dinge verhandelt werden, einerseits der reuevolle Bußgang eines Mörders, zum anderen der aus einem Missverständnis herrührende Konflikt, der vor Gericht

schiedlich-friedlich gelöst wird – wenn auch von einem nahezu taubblinden Richter.

Triennale-Intendant Heiner Goebbels erlaubt sich hier als Regisseur eine amerikakritische Spitze, indem er den Richter als übergroße „Kentucky Fried Chicken“-Pappfigur zeichnet. Die Anspielung, dass auch im Land der unbegrenzten Möglichkeiten das Fressen vor der Moral kommt, hätte Partch gewiss gefallen. Er selbst, 1901 geboren, erlebte in den USA die „Große Depression“ der 30er Jahre, schlug sich zeitweise als Hobo durch. Solcherart Landstreicher wird im zweiten Teil von „Delusion“ übrigens zur Hauptfigur. Dort mümmelt er, taub und arm, im Wasser sitzend, sein karges Mahl. Im Disput mit einer Ziegenhirtin kommt es zum oben erwähnten Konflikt. Am Ende aber wird der große Versöhnungsgesang angestimmt: „Pray for me“. Ob die rot ausgeleuchtete Bühne (Klaus Grünberg) nebst kleiner Flämmchen eine Art Vorhölle sein soll?



Sonderbares Instrumentarium
als Werkbank im hellen
Licht. Foto: Wonge Bergmann,
Triennale

Manches mag nach geschäftiger Aktion klingen, doch alles geschieht in höchster Strenge. Die Buße und Läuterung eines Mörders lässt Elemente des japanische No-Theaters erkennen – Klangfarben, die Gewandung der Hauptfigur und die rituelle Bedeutung fließenden Wassers deuten darauf hin. Der zweite Teil trägt hingegen afrikanische Züge. So gesehen, hat auch

Partch nicht im luftleeren Raum gearbeitet.

Schwer zu tun hat zudem, in vielfältiger Funktion, das Ensemble musikFabrik. Anziehen, umziehen, schreiten, umherhuschen, singen, sprechen, musizieren – ein Mammutprogramm. Damit nicht genug: Partchs Original-Instrumentarium musste Stück für Stück nachgebaut werden – für Thomas Meixner und sein Team eine Herkulesarbeit.

So steht an diesem Abend Bewunderung neben Verstörung. Das letzte Wort geben wir dem Rockmusiker Frank Zappa: „Ich mag den Klang der Instrumente ... aber gleichzeitig denke ich, das Zeug läuft und läuft und läuft und läuft und läuft zu lange.“

Politik und Seelenpein statt Formspielereien – starker Saisonbeginn in der Philharmonie Essen

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Kraftvolle Geste: Mariss Jansons und das BR-Orchester. Foto: Sven Lorenz

Die neue Konzert- und Theatersaison nimmt Fahrt auf. Den Blick nach Essen gerichtet, hat sie geradezu mit einem Kickstart begonnen. Denn dort hat Hein Mulders, als Doppelintendant verantwortlich für den Opern- und Konzertbetrieb, ein aufregendes Ausrufezeichen gesetzt. Mit der Verpflichtung des Bayerischen Rundfunk-Symphonieorchesters und ihres Chefs, des lettischen Dirigenten Mariss Jansons, die in der Philharmonie ein Programm jenseits des routinierten Repertoires präsentieren. Das „Konzert für Orchester“ des Ungarn Béla Bartók und das gleichnamige Werk des Polen Witold Lutoslawski.

Es ist Musik aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, doch klingt sie alles andere als avantgardistisch. Beide Komponisten beziehen sich auf traditionelle Formen wie Concerto grosso, Fuge, Toccata oder Passacaglia. Beide haben zudem die folkloristischen Wurzeln ihrer Heimat im Blick. Gleichwohl wirkt manches fremd, weil dissonant zugespitzt, großorchestral wuchtig oder raffiniert perkussiv akzentuiert. Hinzu kommt, und das macht Jansons' Lesart deutlich, dass hier Bekenntnismusik verhandelt wird – als Reflexion auf das politische Umfeld der Komponisten. Bei Bartók kommt hinzu: Das aufregende Ausloten seelischer Befindlichkeit.

Denn der Ungar schrieb sein fünfsätziges Werk im ungeliebten New Yorker Exil, krank an Leib und Seele. Weil sein Vaterland im faschistischen Strudel zu versinken drohte. Weil sein Werk in Amerika wenig Aufmerksamkeit fand. Zudem war Bartók von der Leukämie gezeichnet. Das „Konzert für Orchester“, das er 1943 schrieb, war beinahe sein Schwanengesang, vor allem aber das Resümee eines Komponistenlebens.

So wundert es nicht, dass diese Musik die dunkle Schwermut und die gespenstische Unruhe seiner Oper „Herzog Blaubarts Burg“ spiegelt. Jansons und das BR-Orchester zelebrieren diese Düsternis geradezu, in scharfem Kontrast etwa zum Streicherglänzen des ersten Satzes. Und es wird alsbald deutlich: Diese Interpretation setzt nicht auf das Mit- und Gegeneinander von Orchestergruppen oder Soli, sondern auf das

große Ganze. Dem dunklen Beginn folgt der dramatische Aufschrei, das Scherzo klingt spukhaft und schroff, der langsame Mittelsatz ist ein einziges Weinen und Klagen. Detailversessen und äußerst transparent wird musiziert, und doch verliert sich Jansons nicht in schönen oder aufregenden Stellen. Nur der vierte Satz erklingt als etwas pauschal gehaltenes Intermezzo, abgesehen von der bizarren „Heut geh’ ich ins Maxim“-Parodie. Da hat Bartók der antifaschistische Teufel geritten.



Ein strahlender Dirigent dankt für den jubelnden Beifall des Publikums. Foto: Sven Lorenz

Das Finale schließlich deuten manche als die große optimistische Conclusio, das ganze Werk mithin als ein „Durch Nacht zum Licht“-Geschehen. Wir indes hören mit Jansons eher die musikalische Schilderung eines Molochs namens New York, der Stadt, die niemals schläft (wie von Frank Sinatra besungen). Da klingt Hektik, Aufregung, Turbulenz sowie ein leicht protziges Heldentum und kaum Befriedung durch. So mag es Bartók gefühlt haben.

Der Pole Witold Lutoslawski wiederum, der ganz im Stalinschen Sinne als Formalist gebrandmarkt wurde, war nach dem Krieg zunächst kaum produktiv. Kompositionsaufträge des kommunistischen Regimes lehnte er ab. Das „Konzert für Orchester“, Anfang der 50er Jahre geschrieben, geht auf

Initiative des Dirigenten Witold Rowicki zurück. Und es war, in strukturellen Verläufen, Orchestrierung und der Einbeziehung von Volksmelodien, eine Verneigung vor Béla Bartók. In ihm sah Lutoslawski den vielleicht einzigen Komponisten, „der die Beethovensche Höhe des menschlichen Denkens und Fühlens erklommen hat“.

Jansons und das BR-Orchester gehen auch hier weit über die Nachzeichnung barocker Strukturen hinaus. Vielmehr durchzieht das Werk glühende Leidenschaft und im Mittelsatz ein spukhaftes Sommernachtstraumflirren, das indes schnell einer bedrohlichen Eskalation weichen muss. Um sich am Ende mit einem schrägen Dies-irae-Anklang zu vermischen. Folgt ein düsterer, explosiver, auch bedrohlich schwirrender Finalsatz. Alles mit Verve und großer Vitalität dirigiert. Allenthalben Jubel.

Ruhrtriennale konzertant: Musikalische Endlosschleife zum Untergang der Titanic

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Anu Tali und die Bochumer

Symphoniker ließen die
Titanic sinken. Foto:
Michael Kneffel/Triennale

Nach fortwährender Erkundung neuer Formen des Theatralischen, begibt sich das Experimentallabor namens Ruhrtriennale tatsächlich einmal in die „Niederungen“ des traditionellen Konzertbetriebs. Um aber gleich wieder eine Art Avantgarde zu präsentieren. Mit zwei Frühwerken des 1943 geborenen englischen Komponisten Gavin Bryars, die Luciano Berios „Requies“ umrahmen. Das Fazit des Abends ist schnell umschrieben – spektakulärer Titel, überwiegend langatmige Musik.

Denn wenn Bryars nichts weniger als den „Untergang der Titanic“ klanglich verarbeiten will, dürfte mancher in Duisburgs Gebläsehalle wohl ein großorchestrales Spektakel erwarten. Um sich damit die Katastrophenbilder im Kopf zurechtzimmern zu können. Und wenn die präzise musizierenden Bochumer Symphoniker unter Leitung der estnischen Dirigentin Anu Tali am Beginn ein differenziertes Schlagwerkinferno entfachen, dass es klingt, als schramme im Sturm der Dampfer am Eisberg entlang, scheint die Tragödie greifbar.

Doch Bryars steht nicht der Sinn nach Effekt. Das Heftige weicht einem sanften Streicherhymnus, ungemein harmonisch, als wär's ein Stück von Haydn. Ständige Wiederholung inbegriffen, mit minimalen Abweichungen, getragen vom tiefen Register der Bläser, die Schwärze des Meeres illustrierend. Inmitten Einspielungen von Interviewfetzen zum Unglück. So will uns Bryars hinabziehen, lullt uns aber bloß ein.

Seine Nähe zum Minimalisten Michael Nyman ist offenkundig. Dafür steht noch mehr „Jesus' Blood Never Failed Me Yet“. Der simple Gesang eines Stadtstreichers, aus dem Nichts kommend, lauter werdend, schließlich ersterbend, ist die (vom Tonband zugespilte), laufend wiederholte Grundlage des Stücks. Die Endlosschleife wird harmonisch aufs Angenehmste unterfüttert,

mehr und mehr Orchesterstimmen verstärken die Grundierung, bis auch hier alles verblasst. Bryars' große Meditation will uns einfangen, ist aber bloß Klang gewordene Vorhersehbarkeit.

Da bedarf es schon eines Luciano Berio, der orchestrale Bewegung in Statik gekonnt einflechten kann und dabei ein Füllhorn von Klangfarben über uns ausschüttet. Diese Musik kreist nicht verloren um sich selbst, sie schwebt um ein imaginäres Zentrum. Ein kleiner Glücksfall.

(Der Text ist zuerst in der WAZ erschienen.)

Fieberträume im Opiumrausch: Auftakt zur neuen Saison im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 23. September 2013



Janine Jansen interpretierte
Sergej Prokofjews 2.
Violinkonzert voller
Intensität (Foto: Pascal
Rest)

Jetzt fährt sie die Krallen aus. Fetzt dissonante Akkorde in die Saiten, zum scharfen Klappern der Kastagnetten. Wirft sich mit ruppigem Schwung in den derben Bauerntanz, in den Prokofjews 2. Violinkonzert mündet. Verflogen ist die grüblerische Stimmung des Beginns, vorüber sind die traumverlorenen Melodiebögen des Andante assai, in dem die Geigerin Janine Jansen ihren eleganten Violinton bis in himmlische Höhen schimmern und blühen lässt.

Hier, im Konzerthaus Dortmund, musiziert die groß gewachsene Niederländerin jetzt mit aller Vehemenz. Ihr beinahe sportives Spiel, das ihre aus dem Gesicht gebundenen Haare immer wieder nach vorne fliegen lässt, verliert selbst bei äußerstem Bogendruck auf der G-Saite nicht seine durchscheinende Qualität.

Und doch sollte auf Hut sein, wer sich von ihrem ruhig und frei schwingenden Vibrato einlullen lässt, wer den Momenten schier Mendelssohn'scher Schönheit in ihrer Interpretation glaubt. Denn die Geigerin weiß um die Dämonen, die in der Partitur lauern. Da huschen Pianissimo-Läufe vorbei wie Schatten, kalt und schauerlich rieselnd. Wenn Prokofjew seine Themen in virtuose Exzesse treibt, sie durch die tiefsten und höchsten Höhen des Instrumentes jagt, schaut der Wahnsinn um die Ecke. Janine Jansen lässt ihn aufblitzen wie eine gefährliche Klinge. An einem kammermusikalischen Zusammenspiel mit dem Orchester ist der Geigerin sichtlich gelegen: Eine Tatsache, die ihre Klasse als Solistin nur noch mehr unterstreicht.



Esa-Pekka Salonen und das
Philharmonia Orchestra
(Foto: Pascal Rest)

Dem Dortmund von 2010 bis 2013 eng verbundenen Dirigenten Esa-Pekka Salonen und dem in London beheimateten Philharmonia Orchestra war das Eröffnungskonzert der neuen Saison anvertraut. Sie begannen mit einer Komposition des Australiers Brett Dean. Sein Orchesterstück „Testament“, inspiriert von der Musik Ludwig van Beethovens und auf dessen „Heiligenstädter Testament“ anspielend, modelliert große symphonische Klangflächen immer wieder neu. Was zu Beginn surrt und brummt wie ein Hornissenschwarm, beruhigt sich mal zu fahlem Gemurmel, baut sich dann wieder zum tumultösen Fortissimo auf. Salonen und das Orchester formen Deans Werk, als sei es Ton auf einer Drehscheibe. Zitate aus Beethovens „Rasumowsky“-Streichquartette arbeiten sie heraus, ohne den hypnotischen Sog des Werks zu verlieren.

Von hier den Bogen zum Opiumrausch des Helden aus der „Symphonie Fantastique“ zu schlagen, scheint folgerichtig. Die rasende Liebe eines Künstlers zu einer schönen Frau, die uns der Komponist Hector Berlioz in fünf Sätzen mit größter Instrumentationskunst vor Ohren führt, rauscht unter Salonens Leitung vorbei wie ein mehrteiliger Fiebertraum. Von Beginn an gehen Dirigent und Orchester aufs Ganze: Schon der erste Auftritt der „Idee fixe“ ist von solch übersteigter Nervosität begleitet, dass ein Happy End undenkbar erscheint. Diesen Ansatz hält Salonen gnadenlos durch, unterstützt von Musikern, die jede Tempo-Eskapade und jedes dynamische Extrem

mitmachen.

Niemals kehrt Ruhe ein in dieser aufregenden Interpretation, nicht einmal im pastoralen Idyll der „Szene auf dem Land“. Das Mittagslicht gleißt zu hell, um Frieden zu finden. Das ferne Rollen des Donners geht nahtlos in die düsteren Trommeln über, die den „Gang zum Richtplatz“ begleiten. Jede gespenstischer als die vorherige, so fliegen die „Szenen aus dem Leben eines Künstlers“ an uns vorüber. Der wüste „Traum einer Sabbatnacht“ kulminiert im ordinären Röhren der Tuben und Posaunen. Das mittelalterliche „Dies irae“-Thema schwillt an zu infernalischem Lärm. Das Philharmonia Orchestra schrillt und tobt, gibt seine Klangkultur trotz in Szene gesetzter Monstrositäten aber unter keinen Umständen auf. Frenetischer Beifall.

(Am Do., 19. September, gibt der Dirigent Yannick Nézet-Séguin mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra seinen Einstand als neuer Exklusivkünstler. Ticket- Hotline: 0231 – 22 696 200, Informationen unter www.konzerthaus-dortmund.de)

Ruhrtriennale: Letzte Abenteuer auf dem Schlachtfeld des Theaters

geschrieben von Katrin Pinetzki | 23. September 2013



Foto: Jörg Bauman

Menschen lieben Geschichten, und wo ihnen keine angeboten wird, basteln sie sich aus dem, was sie wissen, selbst eine zurecht. Insofern ist jedes Stück postdramatisches Theater, das rein mit Stimmungen, Motiven und Versatzstücken arbeitet, eine Herausforderung für den Wahrnehmungsapparat.

Der Zuschauer muss akzeptieren, dass er höchstens das Thema zu fassen bekommt – und die ewige Suche nach dem Sinn aufgeben. Die britische Künstlergruppe [Forced Entertainment](#) unter der Leitung des Regisseurs [Tim Etchells](#) hat dieses Prinzip perfektioniert. In der weiten, offenen Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck zeigte sie für die Ruhrtriennale „The Last Adventures“, letzte Abenteuer.

Die Produktion ist eher Performance denn Schauspiel. Sie hat eine Choreografie, aber – für „Forced Entertainment“ durchaus untypisch – fast keinen Text. Sie hat keine Rollen, dafür aber Kostüme und Ton. Ebenso wichtig wie das Spiel der Darsteller, wenn nicht sogar tonangebend, ist die Sound-Collage, die der libanesische Klangkünstler Tarek Atoui mit einem selbst entwickelten Instrument live auf der Bühne erzeugt.

Zu Beginn erklären die 16 Darsteller einander die Naturgesetze und versichern sich im Chor der Welt: „Sterne können nicht vom Himmel genommen werden“, rufen sie aus einem Mund, „Zeit kann man nicht sparen. Ein Gewehr kann nicht denken. Was wir tun, ergibt keinen Sinn.“

Zuletzt sind die Worte kaum mehr zu hören – das Soundgewitter

setzt ein, ab jetzt übernehmen Bild und Klang die Regie. Ein Darsteller nach dem anderen verlässt den Chor, nimmt einen Baum aus unbemaltem Sperrholz und schiebt ihn von rechts nach links über die Bühne. Wer nun an das Motiv des wandernden Waldes bei Macbeth denkt, liegt vielleicht richtig – vielleicht auch nicht. Es ist das erklärte Prinzip von „Forced Entertainment“, Zuschauererwartungen zu unterlaufen. Immer wenn man glaubt, einen erzählerischen Faden gefunden zu haben, wird er durchtrennt.

Aus dem Wald wird ein Schlachtfeld. Mit Kochtopf-Helmen und Besen-Säbeln inszeniert die Gruppe das Gemetzel eines vielleicht napoleonischen Krieges: Man sieht Leiber zucken, Soldaten robben, töten und marschieren, Verletzte werden abtransportiert, weiße Fahnen geschwungen. Eine lineare Handlung ergibt sich jedoch nicht, der Fokus liegt auf den Trash-Effekten, die die Darsteller verstörenderweise mit großer Ernsthaftigkeit produzieren: Rote Bänder simulieren spritzendes Blut und herausquellende Gedärme, die Toten tragen Skelett-Kostüme.

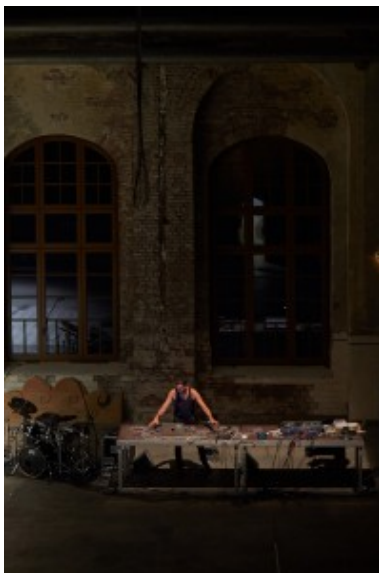


Foto: Jörg Bauman

Später betritt ein von drei Darstellern geführter Lindwurm die Szenerie, es folgen Roboter in Alufolien-Kartons, Feen in

Gardinenstoffen und Könige mit Papp-Krone. Ein Mann mit Axt verfolgt einen Baum, dann verfolgt der Baum die Axt. Wir sind tief in der Fantasy-Welt, die Naturgesetze gelten nicht länger, und die Maschinenhalle wird zur Bühne für ein Genre-Mashup aus Theater- und Film-Effekten.

Documenta-Teilnehmer Tarek Atoui steht derweil hinter seinem Sound-Pult und bietet fast eine One-Man-Show: Seine Hände fahren durch die Luft, beschreiben Kreise und Gesten und produzieren dadurch auf seinem Instrument elektronisch verzerrte, fragmentarische, collagierte Klanggebilde.

Der Abend ist eine Total-Überforderung – für die Augen, die Ohren, die Sinne. Die durchaus vorhandenen komischen Momente retten den Zuschauer nicht über den Abend. Denn letztlich gibt es kein Motiv, das hängenbleibt – weder textlich noch bildlich oder akustisch. Die Sinnsuche aufzugeben, das fällt einfach schwer. Der Applaus blieb verhalten, vereinzelt waren Buh-Rufe zu hören.

Entdecker gesucht: Die Ruhrtriennale 2013 beginnt mit Musik von Harry Partch

geschrieben von Anke Demirsoy | 23. September 2013

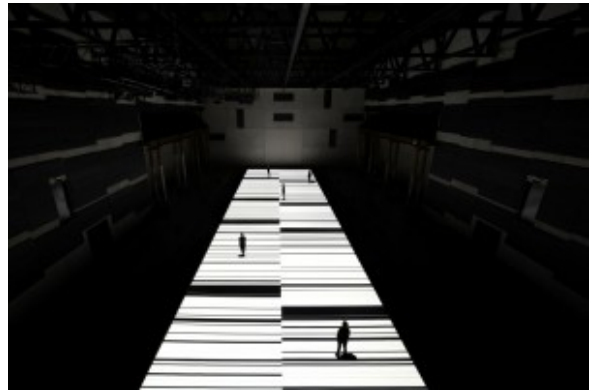


Heiner Goebbels, Komponist
und Intendant der
Ruhrtriennale (Foto: Wonge
Bergmann)

Heiner Goebbels hält seine Emotionen zurück. Zehn Tage vor Beginn der diesjährigen Ruhrtriennale, die vom 23. August bis 6. Oktober mehr als 800 international gefragte Künstlerinnen und Künstler und 43 Produktionen präsentiert, zeigt der Festival-Intendant kaum Spuren von Aufregung oder Anspannung. Ganz auf Inhalte konzentriert, berichtet er bei der Auftakt-Pressekonferenz in Bochum von Proben, von letzten Vorbereitungen und vom reichhaltigen Eröffnungsprogramm der ersten zehn Tage.

Aber dann ergreift es den zurückhaltenden 61-Jährigen plötzlich doch. Was er in den letzten Tagen entstehen sah, hat sichtlich tiefen Eindruck hinterlassen. Zum Beispiel der Aufbau einer Installation mit 400 Pendeln im Museum Folkwang, die der Choreograph William Forsythe in „Nowhere and everywhere“ zum Geschicklichkeitsparcours für die Besucher machen will. Und die 100 Meter lange Bodenprojektion des japanischen Künstlers und Komponisten Ryoji Ikeda, der die Besucher in der Kraftzentrale des Landschaftsparks Duisburg-Nord über einen gigantischen virtuellen Teppich aus flackernden Barcodes schickt. Dann die explosive Videoinstallation von Douglas Gordon in der Mischanlage der Zeche Zollverein. Und natürlich die Eröffnungspremiere, bei der das Musiktheaterstück „Delusion of the Fury“ des

amerikanischen Avantgardisten Harry Partch seine europäische Erstaufführung erlebt.



Eine audiovisuelle Installation ist der 100 Meter lange Barcode, den der Japaner Ryoji Ikeda in der Kraftzentrale des Landschaftsparks-Nord in Duisburg projiziert (Foto: Zan Wemberley)

Als „Riesenabenteuer“ bezeichnet Goebbels die Aufführung dieses Spät- und Schlüsselwerks in zwei Akten, das er an der Schnittstelle von Pop-Musik und Klassik ansiedelt. Die Musiker des Ensembles „musikFabrik“ mussten dafür nicht nur das selbst erfundene Instrumentarium des Amerikaners nachbauen lassen, sondern es auch spielen lernen. „Es ist eine sehr rhythmische, sehr körperliche Musik“, gerät Goebbels ins Schwärmen, der die Regie des Stücks übernimmt. „Alles ist sehr präzise definiert und ergibt sich direkt aus der Partitur.“ Zu erwarten ist eine Art Traumtheater, das von japanischen und afrikanischen Mythen ausgeht und, laut Programmheft, „die Versöhnung der Lebenden mit dem Tod feiert“. Die Produktion wird nach der europäischen Erstaufführung in Bochum auch in Genf und Oslo und New York gezeigt.

47.000 Tickets gibt die diesjährige Ruhrtriennale in den Verkauf, doch sind diverse Installationen und Ausstellungen

auch kostenfrei zugänglich. So zum Beispiel die Zeichnungen des Rumänen Dan Perjovschi, der die Wände im Foyer der Jahrhunderthalle mit Kreideskizzen bedeckt. Was auf den ersten Blick kindlich einfach und wie spontan hingekritzelt aussieht, ist auf den zweiten Blick hinter sinnig und häufig politisch motiviert. Seine Kunst ist auf Zeit angelegt: Durch Übermalung werden seine Strichfiguren und Wortspiele im Laufe der Wochen verschwinden. Bewusst lädt der Künstler die Festival-Besucher ein, seine neue Installation mit dem Titel „wall window workshop“ zu vervollständigen, zu kommentieren und zu überzeichnen. Die Lichtinstallation „Agora/Arena“ des Düsseldorfer Medienkünstlers Mischa Kuball wird das Gelände vor der Jahrhunderthalle verwandeln.

Wenig greifbar bleibt die Produktion „The last Adventures“, für die sich die Performancegruppe „Forced Entertainment“ aus dem englischen Sheffield mit dem libanesischen Komponisten Tarek Atoui zusammengetan hat. Im Gespräch finden Tim Etchells, Leiter von „Forced Entertainment“, und der libanesischen Komponisten keine erhellenden Begriffe für das, was sie in der Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck auf die Beine stellen. Viel ist von Fragmenten und Collage die Rede, von einer vieldeutigen Live-Performance, medialen Bilderwelten und vom Experiment. „Uns war rasch klar, dass es völlig falsch wäre, den riesigen Raum der Maschinenhalle füllen zu wollen“, sagt Tarek Atoui. Die Künstler entschlossen sich stattdessen, ihn als Stimulans zu nutzen und zum Teil der Aufführung zu machen.



In „Delusion of the Fury“ erklingt auch Schlagwerk aus Glas (Foto: Jörg Baumann)

Es wird dies nicht das einzige Abenteuer sein, auf das sich die Besucher der Triennale einstellen müssen. Hinter vorgehaltener Hand murren manche Beobachter über den experimentellen Charakter des aktuellen Programms, über seine angebliche Kopflastigkeit und intellektuelle Abgehobenheit. Indes spricht der Verlauf des Kartenvorverkaufs offenbar eine andere Sprache. Die Festivalmacher zeigen sich zufrieden: „Die Zahlen sind zu diesem Zeitpunkt ein wenig höher als im letzten Jahr“, sagt Lukas Crepaz, Geschäftsführer der Kultur Ruhr GmbH. Die Auslastung liegt nach Angaben der Veranstalter bei rund 70 Prozent. Für das stark gefragte Konzert von „Massive Attack“ und dem Filmmacher Adam Curtis wurde eine Zusatzvorstellung am 1. September eingerichtet.

Ausverkauft sind die Tanzperformance „CRACKz“ von Bruno Beltrão und der Grupo de Rua, das Tanzstück „Partita 2“ mit Boris Charmatz und Anne Teresa de Keersmaker und die Konzerte „Ikon of Light“ mit dem ChorWerk Ruhr und dem Ensemble Resonanz. Zu virtuellen Spielern in der Welt des Waffenhandels werden die Besucher in den 20 penibel rekonstruierten

„Situation Rooms“ des „Rimini Protokolls“. Auch hier ist die Nachfrage so stark, dass täglich neue Vorstellungen eröffnet werden.

Mangelnde Aufgeschlossenheit oder Entdeckerfreude lässt sich dem Triennale-Publikum so leicht offenbar nicht nachsagen. Das stumme Forum der Journalisten, das diese Pressekonferenz ohne eine einzige Frage absaß, wirkte hingegen merkwürdig teilnahmslos.

(Informationen: www.ruhrtriennale.de. Ticket-Hotline: 0221/ 280 210)

Festspiel-Passagen IV: Salzburg – Fanatische Kämpferin, zerbrechliches Opfer

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013



Anna Netrebko:
umschwärmter Star
in „Giovanna
d'Arco“ in
Salzburg. Foto:
Silvia Lelli

Die Jungfrau von Orléans, die heilige Johanna, die kriegerische Maid: Hexe und Heilige, Symbol der Nation, Identifikationsfigur in Zeiten der Unterdrückung, selbstbewusst-selbständige Frau, keusche Verkörperung eines Reinheitsideals, amazonenhafte Kriegerin, radikale Kämpferin, Bild des Edel-Erhabenen, verehrt und verspottet, unantastbar und unverstanden. Die Ikone der 1431 auf dem Scheiterhaufen hingerichteten und 1920 heiliggesprochenen Bauerntochter Johanna aus dem lothringischen Domrémy ist immer wieder neu gemalt und übermalt worden.

Voltaire's Spottgedicht „La Pucelle d'Orleans“ zieht den Johanna-Mythos ins Ordinäre, diffamiert das Religiöse durch das Obszöne. Friedrich Schiller wehrt sich in seiner „Jungfrau von Orléans“ vehement gegen die abschätzige Dekonstruktion. Temistocle Solera erkennt als Librettist Giuseppe Verdis für die Oper „Giovanna d'Arco“ einen wichtigen Aspekt der historischen Rolle der Johanna, die im späten Mittelalter Euphorie und Rohheit der Masse gleichermaßen ausgelöst hat. Und in Walter Braunfels' „Jeanne d'Arc“ – 1939 bis 1943 in der inneren Emigration entstanden – spiegelt sich die existenzielle Unsicherheit der Zeit, der Verlust aller kultureller Gewissheit und eine entschiedene Zuwendung zum Transzendentalen, das alleine im alle Werte vernichtenden Feuerbrand Bestehen verheißt: Das Herz der Jungfrau bleibt von der Glut des Scheiterhaufens unversehrt.

Die Salzburger Festspiele haben sich mit den beiden Werken des Musiktheaters und mit Schillers „romantischer Tragödie“ einigen Aspekten des Johanna-Mythos genähert. Natürlich hätten

noch andere dazu treten können: Arthur Honeggers mystisches Gleichnisspiel „Jeanne d’Arc au Bucher“ hätte dazu gepasst; Tschaikowskys heroische Tragödie „Die Jungfrau von Orléans“ auch. Aber bedauerlicher ist, dass beide Opern nur konzertant zu erleben waren: Die Chance, den Johanna-Mythos szenisch unterschiedlich auszudeuten, blieb so ungenutzt.



Das Landestheater Salzburg:
Hier wird Michael
Thalheimers Version von
Schillers „Jungfrau von
Orléans“ gespielt. Foto:
Häußner

Michael Thalheimer will uns die Schiller'sche Heldin in ihrer anachronistischen Mischung aus nationaler Entflammung, dualistischem Reinheitswahn und mystischer Entrückung nicht nahe rücken. In seiner Inszenierung, die ab September am Deutschen Theater in Berlin zu erleben ist, steht Johanna von Anfang an isoliert: Bühnenbildner Olaf Altmann richtet einen einzigen, grellweißen Lichtspot auf sie, einen Strahl aus dem Jenseits, der diese einsame Gestalt im weißen Hemd mit dem Schwert in der Hand erleuchtet. Kathleen Morgeneyer spricht die so zerbrechlich wie verhärtet wirkende Figur mit dröhnendem Überzeugungston, jenseits menschlicher Realität. Sie gehört zu den Reinen, die nicht fühlen, die nicht weinen. Alexander Khuon kotzt als sterbender Montgomery sein Leben blutig über die ungerührte Johanna aus. Liebe, Mitleid, Schuld

– das sind Regungen, die im Dienst einer höheren Macht nicht zählen.

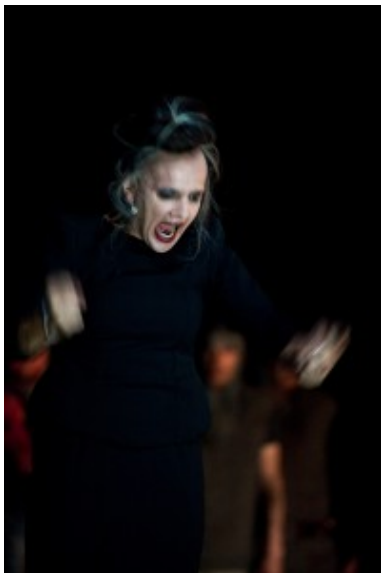


Kathleen Morgeneyer als
Johanna: Die Jungfrau im
Licht. Foto: Arno Declair

Schließlich weint sie doch, die Unberührbare, getroffen vom Blick Lionels – und damit ist ihre Mission gebrochen: Sobald die ungeheuerliche Gotteskriegerin ihre mörderische Isolation verliert, einen Kontakt mit Menschen aufbaut, der ihr Subjekt fordert, ist die Magie dahin, die Kraft gebrochen. Thalheimer lässt die Figur in ihrer Ambivalenz unberührt, erklärt nichts weg von ihrer Problematik: weder ihren glühenden Nationalismus noch ihre geradezu antichristliche Umdeutung Marias von der barmherzigen Mutter zu einer blutgierigen Göttin der Schlachten. Am Ende löst das fahl aufdämmernde Licht (Robert Grauel) die Bühne aus der Schwärze. Sichtbar wird eine gewaltige Wölbung, eine Kirche, ein Mausoleum, eine düstere Himmelskuppel. Von der Jungfrau von Orléans bleibt ein verletzliches Mädchen, das einen riesigen Schatten wirft.

Thalheimers auf zweieinviertel Stunden und 14 Rollen konzentrierte Version der Tragödie funktioniert nur, weil er hervorragende Sprecher in seinem Ensemble hat: Den eindimensional auf den heiser bellenden Krieger festgelegten Andreas Döhler als Dunois. Die Agnes Sorel der Meike Droste, die in einer starken Persönlichkeit die Ideale der Johanna teilt, aber mit menschlichen Regungen verbindet. Den markant

charakterisierenden Michael Gerber als Thibaud. Und Christoph Franken als König, der sich von praktischer Vernunft, politischer Resignation und einer halb wehleidigen, halb hedonistischen Vision privaten Lebens leiten lässt: ein Schlappschwanz, dessen winzelnde Ohnmacht eine gewisse innere Größe nicht abzusprechen ist.



Expressive
Theatersprache:
Almut Zilcher als
Isabeau. Foto: Arno
Declair

Das ausgefeilteste Rollenporträt spricht allerdings Almut Zilcher als Königinmutter Isabeau: Sie stochert als dürres Gespenst in High Heels über die Bühne, jedes Wort in eine andere Klangfarbe kleidend, jeden Satz nachkomponierend. So wünscht man sich Theatersprache.

Das Sprachliche, in diesem Fall in Verdis beredete Musik gekleidet, dominiert auch die konzertante Aufführung von „Giovanna d’Arco“ in der Felsenreitschule. Vor dem Eingang ein Defilee der Kartensuchenden: Anna Netrebko und Plácido Domingo sind eine Besetzung, für die Melomanen wie Adabeis einiges springen lassen.

Die Oper von 1845 gehört nicht zu den bevorzugten Werken aus Verdis mittlerer Schaffensperiode. Zu Unrecht, wie sie herausstellt. Denn Verdi experimentiert mit musikalischen Mitteln, die er später perfektioniert: Die grellen Flöten, die fahlen Farben des tiefen Holzes und die exzessive Rhythmik für das Diabolische führen zu „Macbeth“, die ätherischen Momente zu „Don Carlo“ und „Aida“. Die Emphase der groß angelegten Chöre weisen von Rossinis Finali zu Meyerbeers Tableaux. Daneben gibt es das ausgespinnene Legato Bellinis und die lyrische Intensität der Bariton-Romanzen Donizettis. Doch Verdi setzt diese musikalischen Elemente seiner Gegenwart nicht, wie die ältere Kritik abwertend behauptete, aus kreativer Verlegenheit und Zeitmangel ein. Sondern er verwendet Ausdrucksmittel der Tradition bewusst, um Figuren musikalisch zu profilieren.

Die Reinheit der fragilen Heldin

Temistocle Soleras Libretto nähert sich eher dem Oratorium und der großen Oper an – ein italienischer Reflex auf die neuen Entwicklungen der Pariser Bühne. Giovanna ist bei ihm eher ein junges Mädchen, das demütig eine überirdische Botschaft empfängt und ausführt, als eine fanatisierte Kriegerin. Im ersten Auftritt träumt sie von einer politischen Rolle, von Rüstung und Schwert; später imaginiert sie sich aus dem Fest im Königspalast zurück in ihre ländliche Heimat. Ihre Schwäche ist die unmögliche Liebe, die in diesem Fall nicht ein Engländer, sondern der König selbst von ihr begehrt. Ihre Apotheose gleicht einer Entrückung: Der Himmel entzieht die Jungfrau dem irdischen Treiben und bestätigt ihre Unschuld.

Die Reinheit Johannas ist bei Solera nicht sexuell, sondern transzendental geprägt: Schon im Prolog wird der Widerstreit der bösen Geister und der Engel in den Chören ausführlich exponiert. „Giovanna d'Arco“ verbindet dieses Motiv mit dem Vater Johannas, Giacomo, der sich als treibende Kraft des Dramas entpuppt: Sein Anklage, Johanna habe sich den bösen Geistern – und der „niedrigen irdischen Liebe“ – verschrieben,

formuliert er auf dem Höhepunkt des Geschehens, in dem Moment, in dem der König Johanna gegen ihren Willen zur Patronin des Landes und zur Heiligen hochstilisiert, ihr sogar eine Kirche weihen will.

Die Hybris wie die Verleumdung kommen von außerhalb: Johanna ist das Opfer dieser Mächte, die sie in ihrem Inneren nicht berühren. Sie gehört zu den fragilen Mädchen und Frauen der italienischen Oper, denen vom Druck ihrer Umgebung der vitale Lebensatem ausgepresst wird. Mag sein, dass Verdi – wie Roger Parker im Programmheft erklärt – durch die sanfte Lyrik der Stimme der Uraufführungssängerin Erminia Frezzolini zu dieser Lösung angestoßen wurde. Auf jeden Fall fügt sie den Deutungen des Jeanne d'Arc – Stoffes eine originelle Facette hinzu.

Für Anna Netrebko ist die Partie der Einstieg in das dramatischere italienische Fach, der sich bereits mit Donizettis „Anna Bolena“ angekündigt hatte. Die Leonora in Verdis „Trovatore“ und die Lady in „Macbeth“ werden in der kommenden Spielzeit folgen. Pünktlich zur Premiere der „Giovanna d'Arco“ wurde in Salzburg auch die neue Netrebko-CD vorgestellt, auf der das zu erobernde Terrain bereits vorweggenommen ist.

Die dunkler gewordene Stimme der Sängerin hat in der Tat klangliche Fülle gewonnen, ist im Zentrum dunkelgolden üppig, entfaltet sich in der Höhe mit Substanz und Glanz. Dabei ist die gleichmäßige Tonproduktion ebenso bewahrt wie die lyrische Finesse. Im Rezitativ ihrer Auftritts-Kavatina zieht Netrebko den schönen Ton der ausdrucksvollen Gestaltung vor; die träumerische Wehmut der Giovanna, ihre kindlich anmutende Sehnsucht nach einer Rolle im Freiheitskampf wirkt mehr vorgetragen als empfunden. Doch im Duett mit dem König im ersten Akt spielt sie die gestalterischen Trümpfe voll aus: Eine der seltenen Sternstunden technisch sicheren und dramatisch erfüllten Singens, zu dem der Tenor Francesco Meli einen gleichrangigen Part beiträgt.

Mit Meli steht – endlich – wieder einmal ein Sänger auf dem Podium, bei dem man nicht das eine oder andere Ohr zudrücken muss, um ihn in die Traditionslinie überzeugender Verdi-Stimmen einzuordnen. Er hat nicht ganz die Flexibilität und den strahlenden Schmelz eines Carlo Bergonzi, kommt ihm aber sehr, sehr nahe. Druckfrei gebildete Höhe und natürlich anmutendes Legato zeichnen sein Singen aus. Dass manches Piano mit viel Kopfstimme gebildet wird und ein Crescendo nicht bruchlos gelingen kann, ist noch ein Manko. Aber Meli kann sich als Carlo VII. erfreulich positionieren. Bisher hat er vor allem das Repertoire zwischen Nemorino („Der Liebestrank“) und Alfredo („La Traviata“) gesungen – die Partie in „Giovanna d’Arco“ bedeutet also auch für ihn, einen Schritt weiter.



Tendenz zum Spielen, auch auf dem Konzertpodium: Placido Domingo als Vater Giacomo in Verdis „Giovanna d’Arco“. Foto: Silivia Lelli

Mit Jubel wurde der erst im Juli von einer Lungenembolie genesene Placido Domingo begrüßt: Er hatte mit der Rolle des Giacomo eine Partie, die sich würdig in die Reihe der markanten Vätergestalten Verdis einreicht. Verdi baut die Rolle aus, gibt ihr Gewicht und tragische Konturen: dieser Giacomo wirft seiner Tochter vorurteilsbeladen den Pakt mit teuflischen Kräften vor, muss seinen tragischen Irrtum erkennen und tief bereuen.

Domingo hat von seiner gestalterischen Kraft nichts eingebüßt, die sich auch immer wieder in einem unmittelbaren Bedürfnis nach körperlicher Rollendarstellung Bahn bricht. Seine Stimme tendiert eher zum Silber des Tenors als zur warmen Bronze eines echten Baritons. Aber diesen Jahrhundertsänger so präsent, mit dem Hintergrund seiner Erfahrung zu erleben, ist ein Geschenk. Nicht zu vergessen ist Roberto Tagliavini als Talbot, der nur im ersten Akt einige rhythmisch scharf geschnittene Sätze zu singen hat – diese allerdings mit schlankem, gut fundiertem Bass.

Mit der ambivalenten musikalischen Leitung Paolo Carignanis sich anzufreunden fällt nicht leicht: Da herrscht ein schlanker, nerviger Klang im Münchner Rundfunkorchester, prägnante Kontraste in der Ouvertüre zwischen den robusten Tutti und den ätherischen Flöten-Fiorituren und Holzbläser-Kantilenen. Die Musiker des Orchesters treffen auch die unheimliche Sphäre beim Auftritt Giacomos, das geisterhafte Gelächter der Flöte, den spitzen, bewusst banalen Rhythmus für die Dämonensprüche des glanzvoll disponierten Philharmonia Chores Wien (Walter Zeh).

Carignani lässt auch den Donizetti-Rhythmus „abspringen“, den Verdi der Arie Giacomos („Franco son io“) im ersten Akt unterlegt. Aber er hält den Takt immer wieder unflexibel und steif, gibt zu wenig Freiheit, kann so zum Beispiel den Kontrast der Dämonen- und der Engelschöre im Finale des Prologs nicht ausformen. Das Cantabile Verdis bleibt dann flach, eingespannt in eine missverstandene Präzision, die Verdis Musik genau das unterstellt, was tunlichst zu vermeiden ist: den Leierkasten-Rhythmus der dörflichen Banda. Mit der Frage nach einer idiomatisch zutreffenden Verdi-Interpretation jenseits von preußischer Akkuratess und traditionalistischer Schlamperei wird man sich – auch nach diesem Verdi-Jahr – noch zu befassen haben.

Gleißende Raserei in Mülheim: Daniil Trifonov kehrt zum Klavier-Festival zurück

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013



Daniil Trifonov. Foto: KFR

Bei seinem Klavier-Festival-Debüt 2012 hat die Rhein-Ruhr-Presse von Daniil Trifonov noch kaum Notiz genommen: Einer jener Newcomer eben, die einmal hochgespült werden, kaum Luft holen können auf den Schaumkronen jungen Ruhms, und schon wieder in den Wogen des Betriebs untergehen, die im selben Moment das nächste Wundertalent aus dem Wellental heben.

Bei Trifonovs Rückkehr in die Stadthalle Mülheim 2013 sieht das Echo anders aus. Jetzt hat der 22jährige einen Namen, eine Fama. Trifonov, so scheint es, hat es geschafft, spielt im Kreis der Pianisten mit, die „man“ einfach kennen muss, will man sich für die Kunst auf Elfenbein und Ebenholz ernstlich interessieren.

Was der russische Nachwuchskünstler im letzten Jahr in

Düsseldorf gezeigt hat, führt er in Mülheim extrem geschärft weiter: Wucht und Kraft des Zugriffs, eine gewaltige Pranke im Bass, gleißende Raserei über alle Oktaven hinweg, schwer atmende Grenzerkundung der physischen Leistungsfähigkeit. Er hat sich die passenden Stücke dazu ausgesucht: Franz Liszt zuallererst, mit vier ins Dämonisch-Gewaltige übersteigerten Transkriptionen von Schubert-Liedern und der h-Moll-Sonate, und nach der Pause Sergej Rachmaninows Variationen nach Chopins Opus 22, ergänzt durch „Rachmaniana“, eine selbst komponierte Suite als Hommage an den großen Komponisten und Pianisten.

Ein veritables Virtuosenprogramm also, eines, das alle Kräfte fordert, intellektuell wie physisch. Bei einem vor Energie berstenden jungen Mann wie Trifonov muss das zu standing ovations führen. Sie brachen erwartungsgemäß los. Aber der Jubel über so viel Kraft, pianistische Bravour und musikalische Chuzpe ließ nicht vergessen, dass der Abend nach einer Seite krängt: Es bestätigt zu eilfertig das Klischee des Tastenlöwen und fegt die Aspekte der Kunst Trifonovs zur Seite, die 2012 in Düsseldorf zeigten, dass hier mehr als ein extrem zupackender Hochleistungssportler á la russe am Flügel sitzt.

Dabei war vor der Pause alles im Lot: In Schubert/Liszts „Frühlingsglaube“ sinnt Trifonov dem lyrisch-kantablen Aufschwingen nach, gibt der Melodie die weiche Farbe der Entrückung mit. Die „Forelle“ gestaltet er mit rhythmisch sinnigen Pointen nicht nur als fließend-sangliches Legato, sondern als ein sich bedrohlich verdichtendes, tödliches Drama. Und den „Erlkönig“ treibt er schnaufend in Extremkontraste: wildes Entsetzen in den Gewittern der Oktavtriolen, fahles, trügerisches Dämmerlicht in der matten Beruhigung. Die letzten Akkorde sind großes Liszt-Kino: So schlagen die Tore des Lebens zu, wenn ein Leinwanddrama in Vielfach-Surround-Sound zu Ende geht.

Derart vorbereitet, knüpft die h-Moll-Sonate bedeutungsschwer

an den stickig-dunklen Klängen an. Trifonov macht schnell klar, dass er dieses Paradestück auch als solches darstellen will. Fülle und Überwältigung, krasse Extreme, eruptive Ausbrüche – aber kein Lärm: Trifonovs Exaltationen sind reflektiert, keine instinktiven Brutalitäten einer entfesselten Kraftprotzerei. Er versteht es, auch im Fortissimo noch so abzutönen, dass die harmonische Kühnheit nicht im schäumenden Gebräu der Klänge unhörbar wird. Er versteht es, zurückzunehmen, die dynamische Wucht des drängenden Verlaufs abzufedern. Und er lässt nicht vergessen, wie suggestiv Liszts lyrische Selbstversenkung am Klavier wirken kann.

Wäre mit dieser brillant reflektierten Deutung der h-Moll-Sonate der Abend zu Ende gewesen, er wäre mit Recht groß zu nennen gewesen. Doch Trifonov wollte noch eins draufsetzen und drosch die Rachmaninow-Variationen in den hörbar erschöpften Flügel der Mülheimer Stadthalle. Noch einmal ein Gewitter, noch einmal Anspannung bis zum Äußersten – doch selbst der stärkste Reiz stumpft ab. Und so bestätigten die silbrig hochfahrenden Arabesken, die dröhnenden Glockenschläge des Basses und das Fingerfeuerwerk nur noch, was man in der Liszt-Sonate bereits musikalisch eindrucklicher erfahren hatte.

Daniil Trifonov kehrt in die Region zurück mit einem Klavierabend in der Philharmonie Köln am Mittwoch, 2. Oktober 2013. Auf dem Programm stehen Werke von Strawinsky, Ravel, Schönberg und Schumann. Info: <http://www.koelner-philharmonie.de>

Gestochene Klarheit: Nikolai Tokarev beim Klavier-Festival Ruhr in Mülheim

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Um mal gleich die Kleiderfrage zu beantworten: Beim Klavier-Festival Ruhr in Mülheim trat Nikolai Tokarev im schwarzen Hemd über nur wenig hellerer Hose an den Flügel. Keine Nadelstreifen, keine Chucks, und beim gut gelaunten Signieren nach dem Konzert ein eng anliegendes, helles Shirt.

Soweit die Nebensächlichkeiten, nun kann folgen, worum es jenseits der Styling-Masche eigentlich gehen soll: Der Pianist, mittlerweile dreißig Jahre alt, setzte nicht (nur) auf Glamour und die sichere Wirkung seines bravourösen Spiels. Sondern nahm sich mit Beethovens Opus 111 eine der heikelsten Sonaten der Klavierliteratur vor. Problematisch nicht so sehr durch technische Schwierigkeiten, sondern durch eine lange Interpretations- und eine philosophisch überhöhte Rezeptionsgeschichte: Was wurde nicht alles in Beethovens letzten Beitrag zur Gattung der Klaviersonate hineingedeutet!



Mülheim: Die

Stadthalle im Zeichen
des Klavier-Festivals
Ruhr. Foto: Häußner

Tokarev spielt – und das zeigt der prüfende Blick in die Noten – so nah wie möglich an Beethovens Text. In der „Maestoso“-Einleitung fordern die ersten Takte sogleich einen Wechsel zwischen forte und piano, dazwischen einen heftig betonten Triller („sforzando“) und eine rhythmisch pointierte Pianissimo-Kette. Tokarev überspielt nicht mit dem „großen“ Ton diese differenzierten Details, sondern versucht sie einzuholen, pflegt dafür einen unvernebelten Anschlag, der klar macht, warum er an den Konzertanfang Bachs e-Moll-Toccata BWV 914 gesetzt hat: Die strukturelle Transparenz im Werk des einzigartigen Kontrapunktikers ist auch der Maßstab für den Zugang zu Beethoven.

Man mag sagen, diese Lesart rücke das „brio“ und das „appassionato“ des Allegros in den Hintergrund. Doch die gestochene Klarheit, ein volltönender, farbrauchfreier Ton, die bestechend dynamische Differenzierung und die sinnstiftende Beachtung des „ritenente“, einem leichten Nachgeben des Tempos in Übergängen lässt – im Gegenteil – die dramatische Beredsamkeit dieses Satzes noch schlüssiger, noch unmittelbarer hervortreten.

Die Arietta beginnt Tokarev mit dem erhabenen Leuchten einer tragischen Gluck-Arie; man ist geneigt, die Winkelmann'sche Formel von der edlen Einfalt und stillen Größe zu zitieren, von der Beethovens Ästhetik wohl nicht unberührt geblieben ist. Tokarev betont weniger das Legato als das rhythmische Glasperlenspiel, das er – mit Igor Strawinsky im Kopf und Friedrich Gulda vor dem inneren Ohr? – bis zum Ragtime-Rhythmus der dritten Variation radikalisiert: Befremdlich, aber genau gelesen.

Am Ende, in fast unerträglich langen, brillant artikulierten Trillern, stellt er Beethovens insistierende Energie noch

einmal ungeschützt aus, bis er das Stück pianissimo mit mattem Sforzando-Aufbäumen verklingen lässt. Die Suche nach der musikalischen Wahrheit, die Tokarev vor fünf Jahren im Eröffnungskonzert des Klavier-Festivals mit Schubert und Liszt demonstriert hat, die auch seine CD-Aufnahmen mit wechselndem Erfolg belegen, die führt er nun mit Beethoven auf einem faszinierenden individuellen Weg fort.



Nikolai Tokarev. Foto: Felix Broede

Manuelles hält ihn dabei nicht auf, auch wenn zwei, drei Mini-Blackouts die menschlichen Grenzen von Tokarevs viel gepriesenem, überlegenem Klavierspiel markieren. Wenn der Virtuose in ihm erwacht, gibt es für die glühende Rasanz seiner Hände, für den voluminösen Klang seines Anschlags kein Halten mehr. Das geeignete Material stammt, zum Leitmotiv des Klavier-Festivals passend, von Jahres-Genius Richard Wagner.

Die „Wagneriana“ von Tokarevs Freund Alexander Rosenblatt sind, glaubt man den Schott-Internetseiten, sogar eine Uraufführung gewesen. Das gut viertelstündige, vor Klangopulenz schier berstende Stück verarbeitet Themen von Tannhäuser über Tristan bis zum Fliegenden Holländer. Der russische Komponist des Jahrgangs 1956 ruft manuelle

Reminiszenzen an die alte Virtuosenliteratur auf, bezieht sich augenzwinkernd auf Liszts raffinierte Schaustücke. Von der schwärmerischen Arabeske bis zur unendlich zelebrierten Chromatik sind Bezüge zur Salonmusik unüberhörbar. Das gibt dem Stück den ironischen Touch, der es vor der Banalität rettet. Wer vor Venusrausch und Geisterquinten im Salon keine Scheu hat, wird mit Vergnügen folgen, wer darüber nicht froh werden kann, entwickelt rasch Überdruß.

Tokarev widmet sich dem Werk mit der Passion, mit der er 2006 schon Goldenblatts [Paganini-Variationen](#) beim Klavier-Festival gespielt hat – nachzuhören auf der [CD](#) des Jahrgangs. Die symphonischen Episoden aus Wagners „Ring“ von Sergej Pavtschinski (1909 bis 1976) hatte Tokarev bei seinem [Klavier-Festival-Debüt](#) 2005 in Düsseldorf schon einmal vorgestellt. Sie beweisen ein weiteres Mal, wie aussichtslos es ist, den Zauber von Wagners Orchesterklang auf den Flügel reduzieren zu müssen. Es webt und klingt nichts; das dürre Gerüst von Wagners Motiven, Melodien und Materialbruchstücken verbreitet keinen Bann.

Die Vorteile des „Einspringens“: Rafal Blechacz statt Evgeny Kissin beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Der Pianist Rafal Blechacz hat den erkrankten Evgeny Kissin beim Klavier-Festival würdig vertreten. Foto: Wieler/KFR

Das Wort Einspringer mag nach zweiter Wahl klingen, das Phänomen aber ist seit jeher Bestandteil des Opern- und Konzertbetriebs. Heisere Tenöre, abrupt vergrippte Sopranistinnen oder am Arm verletzte Pianisten: Alles schon dagewesen, und ein Hoch auf den Veranstalter, der binnen kurzer Zeit eben einen Einspringer präsentieren kann.

Wie jetzt das Klavier-Festival Ruhr in Essen. Endlich war es erneut gelungen, den jungenhaften Feuerkopf unter den Tastenzauberern, den Russen Evgeny Kissin für einen Auftritt zu gewinnen, da muss er wegen eines lädierten Fingers zwei Tage vor dem Konzert absagen. Glück im Unglück: Der Pole Rafal Blechacz, 2005 herausragender Gewinner des Warschauer Chopin-Wettbewerbs, erweist sich als Retter in der Not. Und sein Spiel wird mit üppigem Applaus honoriert.

Solcherart Ritterlichkeit dem Publikum gegenüber kann bisweilen den großen Karriereschritt bedeuten. So war der französische Pianist Jonathan Gilad gerade 15 Jahre alt, als er 1996 in Chicago für den erkrankten Maurizio Pollini einsprang und damit den internationalen Durchbruch schaffte. Beim Klavier-Festival 2007 wiederum vertrat die Deutsch-Japanerin Alice Sara Ott, 19 Jahre jung, die Russin Elena

Bashkirova. Mit derartigem Erfolg, dass alsbald ein exklusiver Plattenvertrag winkte. Zwei Jahre später gab die damals kaum bekannte Georgierin Khatia Buniatishvili ihr Deutschlanddebüt beim Festival. Der Auftritt, an Stelle der erkrankten Hélène Grimaud, war gewiss einer ihrer Karrierestartpunkte.



Khatia
Buniatishvili
sprang beim
Festival 2009 für
Hélène Grimaud ein.
Foto: Wohlrab/KFR

Bei Blechacz liegen die Dinge etwas anders. Der Chopin-Preis hat ihm zu frühem Ruhm verholfen, er ist längst kein Unbekannter mehr, und beim Klavier-Festival nun zum vierten Mal dabei. Wer den 28Jährigen öfter gehört hat, wird erkennen, dass sein Spiel zunehmend an Reife gewinnt. Dafür steht etwa Beethovens 7. Sonate. Blechacz deutet sie in Essens Philharmonie mit furiosem Gestus, zum anderen als subtiler Klanggestalter.

Gänzlich frei aber bewegt sich der Pole nicht. Davon zeugt eine gewisse Nervosität, die ihn zur Hast verleitet. Durch markantes rhythmisches Spiel versucht der Pianist sich selbst

zu zügeln. Beethovens Sonate gewinnt so markig Kontur. Bachs dritte Partita indes leidet eher unter der Schnelligkeit des Spiels.

Tief verwurzelt scheint Blechacz hingegen in der Klangwelt Chopins. Der Pianist meidet alles Salonhafte, versagt sich jegliche Spielerei mit verzögernden Tempi. Vielmehr hören wir das große Drama. Des Komponisten musikalische Spiegelung polnischen Leidens. Ein Nocturne wirkt unter Blechacz Händen wie ein böser Traum. Die „Polonaise militaire“ scheint zackige Kampfansage, die drei Mazurken op. 63 schwanken zwischen dunklem Raunen und heroischem Gestus. Und aus der funkelnden Virtuosität des dritten Scherzos schimmert gehörige Wehmut.

Der Text ist in ähnlicher Form zuerst auf www.derwesten.de erschienen.

Festspiel-Passagen II: Bachfest Leipzig lässt das Leben Jesu in Musik erfahren

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Festivals schmücken sich gerne mit einem Motto. Es soll inhaltliche Reflexion signalisieren, aber die Programme lösen den Anspruch oft nicht ein. Solchen Etikettenschwindel hatte das Bachfest Leipzig nicht im Sinn: „Vita Christi“ zog sich als inhaltliches Leitmotiv durch die 115 Veranstaltungen, prägte explizit die großen Oratorienkonzerte, gab einem Zyklus von sechzehn Kantaten inhaltlich ein Gerüst. Die Fülle der Konzerte litt nicht an einem übergestülpten dramaturgischen

Konzept, driftete aber auch nicht in reine Beliebigkeit ab.



Streng schaut Carl Seffners Bach-Denkmal über die Besucher der Thomaskirche hinweg. Beim Bachfest dreht sich (fast) alles um den Thomaskantor. Foto: Häußner

Schon die Eröffnung mit dem Thomanerchor unter Thomaskantor Georg Christoph Biller setzte mit dem ersten Teil von Händels „Messias“ in der Bearbeitung Wolfgang Amadeus Mozarts ein Zeichen: Es geht um biblische Lebensstationen Jesu – und mehr noch um die theologisch-musikalische Reflexion, wie sie Händel in seinem Oratorium beispielhaft durchführt. Strikt dem protestantischen „sola scriptura“-Prinzip verpflichtet, zeigt uns der „Messias“ in der Auswahl der vertonten Bibelstellen, wie die Evangelien den Erlöser in einer Mischung von Selbstzeugnissen, Zeugenberichten aus den Gemeinden und Bezügen zu älteren Schriftstellen interpretierend erfahren und erkennen.

Friedrich Schleiermacher verstand den „Messias“ als

„compendiöse Verkündung des gesamten Christentums“. Einen ähnlichen Stellenwert genießt er auch im Programm des Bachfestes: Der „Messias“ ist gleichsam das zusammenfassende Präludium, das Prinzip, unter dem die Aufführungen der zehn Tage gesehen werden sollen. Dass Thomasorganist Ulrich Böhme das Konzert mit „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140) adventlich einleitet, macht ebenfalls Sinn: Zur Begegnung mit dem in unsere Welt kommenden Jesus bereit zu sein, ist eine Haltung, die für den Christen zu den Grundkonstanten seines Lebens gehört.

So ist es – auch wenn sich Festbesucher und sogar Pressekommentare mokierten – nicht unpassend, das Weihnachtsoratorium in den Programmverlauf einzubauen: Was Trevor Pinnock, der Tenebrae Choir und das Gewandhausorchester auf gerühmtem Niveau präsentierten, ist ja keine weihnachtliche Erbauungsmusik, zu der sie erst im bürgerlichen Konzertbetrieb des 19. Jahrhunderts degenerierte. Sondern es ist die musikalische Verkündung eines Ereignisses, dessen existenzielle Bedeutung mit einer jahreszeitlichen Verortung nichts zu tun hat.

Dass das Minguet-Quartett kurz vorher in der Michaeliskirche Joseph Haydns bewegende „Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze“ spielte, hat seinen tiefen Sinn: Auch Bach hat in seinen sechs Kantaten zur Weihnachtszeit nicht nur formal auf die Passionen Bezug genommen, sondern den heilsgeschichtlichen Zusammenhang von Geburt und Sterben Jesu in textlichen und musikalischen Verweisen deutlich gemacht.

Sorgfältige Abstimmung der Programme

Wie sorgfältig beim Bachfest die Programme mit dem Kontext der „Vita Christi“ abgestimmt waren, mag ein Beispiel verdeutlichen: Eine Motette in der Thomaskirche war unter das Thema „Lobgesang des greisen Simeon auf Christi Geburt“ gestellt. Eröffnet hat sie eine Bearbeitung von Franz Liszt, der „Chor der jüngeren Pilger“ aus Wagners „Tannhäuser“ für

Orgel: Keine obligatorische Reverenz an den Sohn der Stadt Leipzig, dessen 200. Geburtstag heuer gefeiert wird, sondern ein inhaltlich motiviertes Präludium: Besingen die Pilger doch „der Gnade Wunder Heil“ und das Wunder, durch das sich der Herr „in nächtlich heil'ger Stund“ kundgetan habe.

Das Wunder der Menschwerdung des Messias, das der gottesfürchtige Simeon erkannt hat, ist dann Thema der bekannten Motette Felix Mendelssohn-Bartholdys: „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren“ (op. 69,1). Auch Johann Sebastian Bach macht das „Nunc dimittis“ zum Thema in seiner Kantate zum Fest der Darstellung des Herrn von 1724, „Erfreute Zeit im Neuen Bunde“ (BWV 83): Der Bass zitiert den Lobpreis Simeons wörtlich im Psalmton.

Das Gebet der Elisabeth aus dem „Tannhäuser“ schlägt wieder den Bogen zu Richard Wagner, während drei Sätze des estnischen Komponisten [Cyrillus Kreek](#) auf Worte aus den Psalmen 84 und 104 und die Vertonung von „Freu' Dich sehr, o meine Seele“, die geistliche Intention aufgreifen und vertiefen: die Sehnsucht nach einem Leben in der Gegenwart Gottes, die auch Elisabeth anspricht, wenn sie bittet, von dieser Erde in „dein selig Reich“ genommen zu werden.



Bachfest 2013: John Eliot Gardiner dirigierte Bachs „Johannes-Passion“ in der Thomaskirche. Foto: Gert Mothes

Dass sich der Lauf der „Vita Christi“ musikalisch mit Auferstehung und Himmelfahrt schließt, liegt auf der Hand. In zwei Chor- und Orchesterkonzerten in der Nikolaikirche erklangen „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach und Oster- und Himmelfahrtsoratorium Johann Sebastian Bachs. Das Werk des Bach-Sohns war einst hoch geschätzt; Carl Philipp Emanuel selbst hielt seine drei Hamburger Oratorien für seine „am stärksten gearbeiteten Stücke“ und hoffte, sie würden ihm auch nach seinem Ableben noch Ehre bringen – eine Erwartung, die sich nicht erfüllt hat.

Warum dem so ist, lässt sich heute nur noch historisch nachvollziehen, denn musikalisch hat der Hamburger Bach nicht wenig zu bieten: ein festlich besetztes Orchester, drei strahlende Triumph-Chöre, dankbare Arien, eine „moderne“ Harmonik im Geiste der Empfindsamkeit und eine gesteigerte melodische Expressivität.

Mag sein, dass der Text Karl Wilhelm Ramlers der Nachwelt zu beschreibend und zu wenig biblisch verortet erschien; mag sein, dass den orthodoxen Bachianern der Stil des Sohnes zu wenig streng vorkam: Dass die Hamburger Oratorien ein Nischendasein im Repertoire der großen Chöre führen, ist kaum mehr zu rechtfertigen. Vielleicht ändert der 300. Geburtstags Carl Philipp Emanuel Bachs 2014 etwas; der Bach-Sohn wird auch im Zentrum des Bachfestes des nächsten Jahres stehen.

Facetten historisch informierter Aufführungspraxis

In Leipzig wird der Besucher mit der Vielfalt der aktuell gültigen musikalischen Konzepte konfrontiert. Die letzten drei großen Chorkonzerte – das Fest schließt mit der h-Moll-Messe – zeigten in drei Facetten, wie heute „historisch informierte“ Aufführungspraxis verstanden wird. Bei Hermann Max, dem unglaublich rührigen Entdecker vieler unbekannter Oratorien-Schätze, klingt Carl Philipp Emanuel Bachs Musik farbenreich, kräftig akzentuiert und expressiv befeuert.

Aber sein Orchester „Das kleine Konzert“ spielt in den Streichern höhenbetont bis schrill und verzichtet allzu demonstrativ auf Vibrato: ein Klangbild, das die meisten Ensembles inzwischen wieder hinter sich gelassen haben – und das nicht nur aus ästhetischen Gründen. Ein natürlich anschwellender, in sich gerundeter Ton klingt eben reicher und differenzierter als die gezogen-gläsernen, eng schwingenden Töne, wie sie vor einigen Jahren als definitive Konsequenz aus der Quellenlage zur Interpretation im 18. Jahrhundert in Mode waren. Auch die Artikulation und die Sauberkeit schneller Tonketten ließen zu wünschen übrig. Glanzvoll bewältigten die Hörner und Trompeten ihre Aufgaben; auch die Holzbläser erweiterten den Reichtum der Orchesterfarben mit frischem und elegantem Spiel.

Hermann Max scheint auch Stimmen vorzuziehen, die sich in der feintönigen, aber blässlich-weißen Welt des historisch imaginierten 18. Jahrhunderts wohl fühlen. Im flexiblen, präzisen Chor der „Rheinischen Kantorei“ führt dieser Ansatz zu unschön gedrückten Sopran-Höhen, deren schneidende Intonation längst nicht mehr als aufregender neuer Akzent einer frischen Interpretation wahrgenommen werden, sondern als das, was sie eigentlich sind: technisch unvollkommen.

Georg Poplutz formuliert schon in seiner Arie in Johann Sebastian Bachs einleitender Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ (BWV 67) die Sehnsucht nach dem Erscheinen des Heils in den Stürmen der Gegenwart mit einem quäkigen, nicht durchsetzungsfähigen Tenor, wie sie exemplarisch für diese Form der Aufführungstradition steht. Matthias Viewegs Bass könnte bei freier Emission seine abwägend geformten Töne mit reichem Klang gestalten. Kopfig eingesperrt wirkt Veronika Winters Sopran; die enge Höhe hat keinen Glanz und vermittelt im schnellen Teil ihrer Arie („Heil mir! Du steigst vom Grab herauf“) nichts von der beabsichtigten glühenden Ergriffenheit.



Sir John Eliot Gardiner.

Foto: Gert Mothes

Von dieser Praxis verabschiedet hat sich John Eliot Gardiner, der mit Monteverdi Choir und English Baroque Soloists ein bejubeltes Konzert in der Nikolaikirche gab: Oster- und Himmelfahrts-Oratorium Johann Sebastian Bachs sind längst nicht so bekannt wie seine Passionen. Das mag an ihrer Form liegen, an der Verwendung älterer, zu weltlichen Anlässen komponierter Musik oder an der undramatischen Anlage, die eher Glaubensgeheimnissen nachsinnt als eine Geschichte reflektierend erzählt.

Gardiners Ensembles artikulieren rhythmisch bewusst, pointiert und schwungvoll, meiden aber flach-glasige Adagio-Töne ebenso wie ruppig-überspitzte Attacken. Auch der Chor klingt lebendig und frisch, betont die festlich-triumphierende Haltung dieser von Freude und Heilsoptimismus durchzogenen Musik, in die sich nur ein Hauch von Sehnsucht nach dem baldigen Wiederkommen des in den Himmel aufgefahrenen Herrn mischt. Für diese süßen Schmerzen bringt Meg Bragle einen angenehm timbrierten, beweglichen Mezzo mit; Hannah Morrisons strahlende Sopranhöhen werden allerdings immer wieder zu spitz. Nicholas Mulroy (Tenor) und Peter Harvey (Bass) formulieren ohne Schwere, geben dem Wort den Vorzug vor dem Klang.

Mit dem Freiburger Barockorchester und seinem Thomanerchor gelingt Georg Christoph Biller am Ende des Bachfestes eine eindrucksvolle h-Moll-Messe als „Essenz der Vita Christi“. Ein sinnvoller Schlusspunkt, will doch die Messliturgie den

gläubigen Mitfeiernden – unter anderem – in den Nachvollzug des Lebens Jesu rituell einbinden und ihm ihre existenzielle Bedeutung erschließen. Rhythmisch sicher, in den Details präzise, im Klang frisch und abgerundet singen die Thomaner, Christoph Biller hält anfangs das Metrum ein wenig zu streng fest, lässt dann im „Credo“ mehr Freiheit, modelliert dramatische Momente heraus – etwa die Melancholie des „Crucifixus“ gegen den eruptiven Glanz der Auferstehungsbotschaft. Der Thomaskantor findet einen passenden Mittelweg zwischen den Extremen eines historischen Rigorismus und einer geschichtsvergessenen Selbstgenügsamkeit und bestätigt damit eindrucksvoll, dass die Jahrhunderte alte Leipziger Tradition bis heute künstlerisch fruchtbar geblieben ist.

Entdecker ohne Allüren: Marc-André Hamelin erhielt den Preis des Klavier-Festivals Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Was ist an Klavier-Legenden eigentlich legendär? Sind es die Anekdoten über Marotten und Grillen? Die genialische Aura oder eine an Hexerei grenzende Virtuosität? Ihre geheimnisvoll-dämonische Ausstrahlung? [Marc-André Hamelin](#), der [Preisträger des Klavier-Festivals Ruhr 2013](#), ist so besehen alles andere als eine Klavier-Legende. Ein Super-Virtuose ohne Frack und Faxen, so beschreibt ihn Wolfram Goertz in seiner Laudatio im Programmheft; einer, der am Flügel aussieht wie ein Briefmarkensammler.



Marc-André Hamelin. Foto:
Fran Kaufman

Das ist durchaus positiv gemeint: Der kanadische Pianist, der seit 1997 regelmäßig beim Klavier-Festival zu Gast ist, braucht weder Allüren noch Aura. Inszenierung ist ihm fremd. Er gibt weder den glamourösen Sunnyboy wie Lang Lang noch das schnaufende Emotionsbündel wie gerade eben erst Daniil Trifonov. Marc-André Hamelin ist sympathisch unauffällig – außer, er spielt gerade Klavier. Dann bleibt dem Zuhörer bisweilen der Atem weg.

So ganz ohne Legende scheint es freilich nicht zu gehen. Auf eine davon spielt auch Goertz an: Wenn Hamelin die schwersten Hürden der Klavierliteratur scheinbar spielerisch leicht überfliegt, als müsse er seinen Fuß nie auf die Erde setzen, klingt es so, als habe dieser Mann nie arbeiten müssen. Als Übertrage ein geniales Hirn Kaskaden von Noten wie selbstverständlich an die Hände. Wenn Hamelin in der Essener Philharmonie die komplexesten Verläufe in Nikolaj Medtners e-Moll-Sonate op. 25,2 mit zwei unabhängig agierenden Händen in Überschalltempo nicht nur mit klarer Kontur nachzeichnet, sondern auch noch strukturell sinnvoll gliedernd darstellt, tauchen die alten Begriffe der Hexenmeister-Legenden unwillkürlich wieder an die Oberfläche des Denkens.

Dort, an der Oberfläche, sollten sie auch bleiben. Marc-André Hamelin stellt im Interview unmissverständlich klar: „Ich übe und arbeite genau so schwer wie andere.“ Vielleicht, so

schränkt er ein, sei er fähig, Probleme schneller und effizienter zu lösen. Aber Geschichten wie die von Clara Haskil, die im Zug die Noten gelesen und am Abend das Stück gespielt haben soll, die träfen für ihn nicht zu.

Hamelin könnte es sich leicht machen, mit Rachmaninow, Skrjabin, Prokofjew oder anderen virtuos-pianistischen Schwergewichten das Publikum zum Rasen bringen. Warum tut er es mit Nikolaj Medtner, den niemand kennt? Und riskiert damit, dass der Saal eben nicht ganz so voll ist wie sonst, der Beifall nicht ganz so enthusiastisch losprasselt? Die Antwort kommt ohne Zögern und eindeutig: Weil er an Medtner glaubt, und weil diese „Nachtwind-Sonate“ ein unentdecktes Meisterwerk der Klavierliteratur ist.

Das Chaos unter dem Sturm

So einsichtsvoll wie Hamelin diese Sonate in Essen spielt, glaubt man ihm aufs Wort: eine weiträumig konzipierte, schwer durchschaubare Musik mit einem poetischen Programm, das von „rasenden Klängen“ spricht, von der Sehnsucht nach dem Grenzenlosen und von der Angst vor den Stürmen, unter denen das Chaos waltet. Wenn sich die Musik im Presto des zweiten Satzes in Bruchstücke auflöst, ahnt man, wie poetische Idee und formales Konzept der Musik korrespondieren könnten.



Marc-André Hamelin ist der 16. Preisträger des Klavier-Festivals Ruhr. Intendant

Franz Xaver Ohnesorg
überreicht das Symbol des
Preises, die Stahlplastik
„Diapason“ des Düsseldorfer
Bildhauers Friederich
Werthmann. Foto: KFR/Wieler

Marc-André Hamelin unterscheidet sich von anderen Pianisten, weil er die Literatur erschließt, von der andere vielleicht noch nicht einmal gehört haben. Für ihn ist das kein Selbstzweck. Er ist kein Klavier-Archivar, der Noten aus dem Schlummer stiller Regale hebt, damit sie, einmal gehört, wieder zur Ruhe gebettet werden. Wenn Hamelin ein Werk spielt oder aufnimmt – seine Diskografie ist die wohl vielgestaltigste aller Pianisten –, dann nicht, weil die Musik rar ist, sondern weil er sie für wertvoll hält.

In seiner Sammlung – er schätzt sie auf ein Volumen von 100 Umzugskartons – hortet er zahllose Noten: „Ich glaube, ich habe alles von Komponisten wie Karl Czerny oder Sigismund Thalberg zu Hause.“ Dennoch habe er stets „die Fühler ausgefahren“ auf der Suche nach Unentdecktem. Und heute, so ergänzt Hamelin, sei es einfach, Unbekanntes zu finden: „Wir haben einen riesigen Fundus von Quellen.“ Und zum Glück auch CD-Labels wie [Hyperion](#), für das Hamelin viele seiner wiederentdeckten Schätze aufnehmen konnte: „Mit der CD können wir dunkle Ecken des Repertoires erkunden.“

Auf das Explorer-Image will sich Hamelin jedoch nicht festlegen lassen: Im Essener Konzert spielte er die f-Moll-Sonate op.5 von Johannes Brahms – ein nicht ganz so bekanntes, aber frühreifes Werk des 20-jährigen, das Robert Schumann zum Schwärmen brachte. Klar ausgeformt stellt Hamelin das thematische Material vor, hymnisch steigert er die formgebende Figur aus dem Beginn des ersten Satzes, unendlich zärtlich entwickelt die Poesie des zweiten Satzes, gebrochen durch das untergründig drohende Piano der Bässe. Das Erinnerungs- und

Verarbeitungs-Gewebe des Finalsatzes zeichnet er mit verschiedenen Färbungen nach. Hamelins Sicht auf Brahms ist über die Jahre gereift: Die Sonate habe ihn schon als Teenager fasziniert, erzählt er.

Hamelins Pläne: Von Feldman bis Busoni

Nicht erst in letzter Zeit richtet der in Montreal aufgewachsene Franko-Kanadier seinen Blick auch auf das gängige Repertoire. Seine Liszt- und Schumann-Aufnahmen haben viel Lob erfahren; auch an Haydns Sonaten und Mozart geht er nicht vorbei. Vor kurzem erst hat er eine CD mit [Haydn-Klavierkonzerten](#) publiziert – und mit demselben Orchester (Les Violons du Roy) und Dirigenten (Bernard Labadie) eine Woche vor dem Essener Konzert Beethoven-Klavierkonzerte aufgenommen.

„Haydn ist ein wahres Kraftwerk“, schwärmt Hamelin, „er drückt sich einfach aus, seine Form wirkt unschuldig, aber er führt an ungeahnte Orte und auf dem Weg geschehen oft unerwartete Dinge.“ Auch Mozart hat er sich vorgenommen: Auf einer Doppel-CD will er demnächst eine Reihe seiner Sonaten aufnehmen: „Jedes Mal, wenn ich die Sonaten durchgehe, entdecke ich etwas Neues.“ Die „Sonata facile“, als Zugabe im Essener Konzert gewählt, lässt ahnen, wohin die Mozart-Reise mit Hamelin gehen mag: leuchtender Ton, noble, kühle Formung, präentionslose Klarheit.

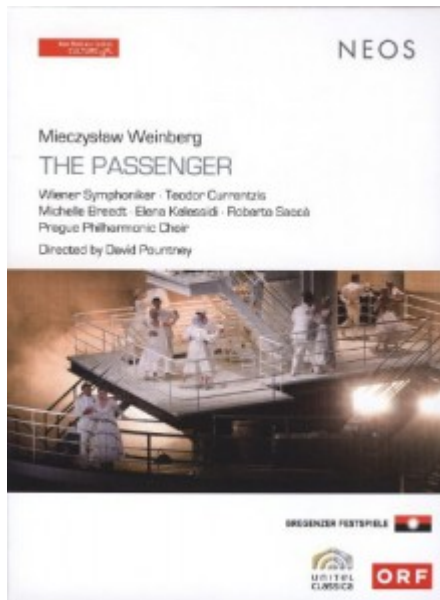
Hamelin wäre nicht er selbst, hätte er nicht auch wieder Unbekanntes auf seiner Agenda: Glücklicherweise, dass Hyperion zugestimmt habe, eine CD mit Morton Feldmans „For Bunita Marcus“ von 1985 mit ihm zu produzieren. Dann plant er das Klavierquintett von Leo Ornstein und dasjenige von Schostakowitsch gemeinsam mit dem Takacs-Quartett einzuspielen. Aufgenommen sind bereits ein Debussy-Programm und Schumanns Kinder- und Waldszenen, zusammen mit Klavierstücken von Leoš Janáček. Und voraussichtlich im November erscheint ein Album mit drei Discs mit Spätwerken von Ferruccio Busoni, darunter einige Ersteinspielungen.

Zu hoffen ist, dass auch das Werk einmal auf CD erscheinen wird, das Hamelin im Auftrag des Klavier-Festivals Ruhr komponiert hat: Die „Barcarolle“ im Zentrum des Essener Konzertprogramms wollte Hamelin ausdrücklich weder am Telefon noch im Programmheft beschreiben. Frisch und unbeeinflusst sollten die Zuhörer die Musik aufnehmen. Das atmosphärisch reizvolle Stück lebt aus dem weiten klanglichen Ambitus von anfangs fernen, dunklen Bass-Glockenschlägen und scheinbar absichtslos aufquellenden silbrigen Arabesken und Kaskaden.

Das Ende wirkt wie eine Frage, vorbereitet durch einen klanglichen Rückzug in den Bass und einen langsamer werdenden metrischen Puls. Die „Barcarolle“ bemüht sich nicht um Avantgarde-Originalität. Und Hamelin hat sich technisch mit seinem eigenen Werk sicher nicht unterfordert. Aber es wäre zu kurz gegriffen, das Stück in die Reihe selbstverliebter Entäußerungen komponierender Virtuosen einzureihen. Dafür hört man schon im ersten Eindruck zu viel, was neugierig auf eine Wiederbegegnung macht.

Auschwitz auf der Opernbühne: „Die Passagierin“ als DVD- Edition

geschrieben von Günter Landsberger | 23. September 2013



Dies ist eine nachdrückliche Empfehlung: Die DVD der Bregenzer Aufführung von Mieczysław Weinbergs Oper „[Die Passagierin](#)“ überzeugt durch präzise Inszenierung, durchdachtes Bühnenbild, spannungsvollen Handlungsablauf, die Figurenzeichnung und -verkörperung, die Rezitative sowie den Einzel- und Chorgesang und durch die orchestrale Musik.

Nie hätte ich vorher gedacht, dass es möglich wäre, noch dazu überzeugend möglich wäre, ein derartiges Thema ins Zentrum einer Oper zu stellen. Zwar, dass man sich auch an diesem Thema mal vergreifen können würde, habe ich schon vor 30 Jahren geargwöhnt, als ich mal gesprächsweise prognostizierte, dass der Tag nicht fern sei, dass man auch aus Auschwitz noch ein Musical machen werde.

Was ich damals noch nicht wusste, was fast jeder nicht wissen konnte, war dies, dass eine Oper zu diesem Thema schon seit dem Jahre 1968 existierte. Eine Oper übrigens, die auch ihr Komponist, ein russischer Komponist mit polnisch-jüdischen Wurzeln, den ich vor drei Jahren noch nicht einmal namentlich kannte, zeitlebens nie in einer Aufführung hören konnte, nämlich weil sie nie aufgeführt wurde, in der UdSSR nicht aufgeführt werden durfte.

„Als er in den letzten Jahren seines Lebens gefragt wurde,

welches Werk er für sein wichtigstes halte, antwortete Weinberg ohne Zögern: *D i e P a s s a g i e r i n*. Noch zwei Tage vor seinem Tod 1996 klagte er gegenüber Alexander Medwedjew, dem Librettisten des Werkes und bedeutenden Musikwissenschaftler, dass er das Werk nie gehört habe. Um ihn zu trösten, versprach Medwedjew, ‚doppelt‘ genau zu hören, falls die Uraufführung jemals stattfinden würde: einmal für den Komponisten und einmal für sich selbst. Medwedjew konnte sein Versprechen am 25. Dezember 2006 bei der konzertanten Aufführung des Werkes im Swetlanow-Saal des Moskauer Hauses der Komponisten einlösen.“ (Zitat aus David Fanning: *Mieczysław Weinberg / Auf der Suche nach Freiheit*“ / aus dem Englischen von Jens Hagedstedt, Wolke Verlag, Hofheim 2010, S. 131)

Im Sommer 2010 hatte ich zwar in einem sehr positiven Bericht der Sendung „Kulturzeit“ in 3sat mitbekommen, dass Weinbergs Oper im Rahmen der Bregenzer Festspiele aufgeführt worden sei, ohne dass ich diesen Hinweis damals mehr als zur Kenntnis nahm. Erst in diesem Jahr wurde ich wieder auf Weinberg aufmerksam, zunächst durch die ganz hervorragenden, brandaktuellen Aufnahmen seiner sämtlichen Violinwerke auf 3 CDs mit Linus Roth, Violine, und José Gallardo, Klavier, dann durch 4 (inzwischen 6) CDs mit den von dem Quatuor Danel dargebotenen Streichquartetten Weinbergs, und schließlich, nachdem ich endlich gemerkt hatte, welch großartigen Komponisten ich bislang noch nicht gekannt hatte, die Opern-DVD „The Passenger“ (op. 97), von der hier vor allem die Rede ist.

Fürs Fach Deutsch war in der gymnasialen Oberstufe in NRW vor nicht allzulanger Zeit noch Bernhard Schlinks Roman „Der Vorleser“ als Kurs-Lektüre verbindlich vorgeschrieben. Dieser Roman kam (trotz aller kritischen Vorbehalte, die man haben könnte; vgl. etwa die Rezension von Jeremy Adler) bei den Schülern in der Regel gut bis sehr gut an. Dies habe ich in meiner allerletzten aktiven Zeit als Lehrer noch mitbekommen.

Heute würde ich ganz entschieden diesen Roman mit der zunächst ganz ähnlich in deutscher Nach-Auschwitz-Zeit ansetzenden Oper konfrontieren: als Ergänzung und Kontrast für eine mit ziemlicher Sicherheit noch ergiebigere Besprechung.

Wer Opern immer noch vorurteilsvoll grundsätzlich meidet, könnte sich zumindest die der Oper zugrundeliegende Romanvorlage der polnischen Auschwitz-Überlebenden Zofia Posmysz aus dem Jahre 1962 etwas genauer ansehen. Dieser Roman mit dem gleichen Titel „Die Passagierin“ erschien auf deutsch erstmals 1969 in der Übersetzung von Peter Ball und ist inzwischen wieder neu aufgelegt worden.

Die Opern-DVD überrascht übrigens auch durch eine außergewöhnlich gute Kameraführung und durch exzellente, sehr aufschlussreiche Extras, so mit einem Documentary unter dem Titel „In der Fremde“. (Je nach dem, wo man diese DVD der Firma NEOS erwirbt, kostet sie zwischen 30 und 40 Euro.)

Im Schatten Alfred Brendels: Paul Lewis deutet Schubert- Sonaten beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Der britische Pianist Paul Lewis geht mit Schubert selbstbewusst eigene Wege.
Foto: Jack Liebeck

Der britische Pianist Paul Lewis „studierte bei Joan Havill an der Londoner ‚Guildhall School of Music and Drama‘, bevor er weiter privat bei Alfred Brendel ausgebildet wurde“.

So sachlich verlautet's zumeist in offiziellen Künstlerbiographien, doch nicht nur in diesem Fall sprechen Fakten Bände. Zeugen zudem von großer Last, von riesigen Fußstapfen, in die zu treten eine immense Herausforderung bedeutet. Wie findet ein junger Künstler seinen Weg des Interpretierens, ohne der Versuchung zu verfallen, den „Übervater“ kopieren zu wollen? Wie kann es der Eleve andererseits vermeiden, sich ins trotzig Abseits zu begeben, frei nach dem Moto „Ich mache alles anders“?

Nun, für Paul Lewis darf gelten, dass er mutig und selbstbewusst, durchdacht und differenziert ans Werk geht. Das hat er jetzt als Gast des Klavier-Festivals Ruhr in Mülheim bewiesen. Indem er sich den drei letzten Sonaten Franz Schuberts widmet, allesamt in des Komponisten Todesjahr, 1828, entstanden. Indem der Interpret sich also ausgerechnet des Werkes annimmt, das Alfred Brendel wie kaum ein anderer poetisch aufs Schönste auszuleuchten vermochte.

Das erfordert vom „Schüler“ Mut und Umsicht. Da kommt Lewis das britische Understatement, das sein Spiel auch ausmacht,

gerade recht. Konzentration statt großer Geste, Denken in Strukturen statt Zurschaustellung von Virtuosität – der Pianist nähert sich Schubert (und Brendel) mit allem Respekt. Und er weiß um die poetische Kraft dieser Musik. Lewis zieht dann alle Register in Sachen Klanggestaltung und Beleuchtungswechsel.



Der große Schubert-Exeget Alfred Brendel ist wohl der bedeutendste Lehrer von Paul Lewis. Foto: KFR

Auf der anderen Seite, konkret mit dem Beginn der c-moll-Sonate, offenbart uns der Solist in kraftstrotzendem, fiebrigem Tonfall Schuberts Nähe zu Beethoven. Dieses Moment der Unruhe ist immer wieder Bestandteil von Lewis' Deutung, wie er andererseits den oft liedhaften Charakter einzelner Sätze betont. Und jedes Mal steigt die Aufmerksamkeit, wenn der Pianist die Generalpausen, die Stille also, sprechen lässt. Für Schubert könnte dies heißen: „Ich bin trotz Beethoven auch noch da und habe Originäres mitzuteilen“.

Die Aufzählung vieler Interpretationsaspekte macht indes noch nicht das große Ganze aus. Und hier scheint ein Problem Lewis' im Umgang mit den Sonaten zu liegen. Der starke analytische Zugriff führt zu formalen Zerklüftungen, Binnenspannung kann sich nur bedingt entwickeln. Poesie ist da nur ein Element, von Weltenschmerz bleibt lediglich eine Ahnung. Kurzum: Der Solist ist letztthin fixiert auf die Deutung absoluter Musik.

Schuberts himmlische Längen werden so im Irdischen verortet. Mitunter verliert sich der Pianist in ihnen, wie er andererseits, so im Andantino der A-Dur-Sonate, Sommernachtstraumschweben neben furiose Klangsprengsel, die der Moderne entlehnt scheinen, wie tönende Inseln setzt. Lewis' Spiel ist voll von solchen Kontrasten, das Poetische will gewissermaßen beiseite geschubst werden.

Und damit entfernt er sich vom Mentor Alfred Brendel, eigenwillig, gleichwohl aussagekräftig. Nicht trotzig, aber konsequent. Ein wenig aber distanziert sich Lewis so auch von Schubert – in einer Welt von interpretatorischen Ambivalenzen.

Wie Eberhard Kloke in Essens Philharmonie Miltons „Verlorenes Paradies“ in Szene setzt

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



„Paradise lost“: Ein ausgewaideter Oldtimer als Verlustsymbol, dazu Mahlers

Musik und Endzeitgedichte
von Heiner Müller. Foto:
Sven Lorenz

Ein Wiedersehen mit Eberhard Kloke im Ruhrgebiet. Der Denker und Dirigent, Projektentwickler und Regisseur, Komponist und Arrangeur gibt sich die Ehre in Essens Philharmonie. Mit einer nahezu monströsen Collage aus Text, Bild, Musik, Installation und Performance. Nun, es geht ja auch um etwas. Um den gefallenen Engel, die Ursünde und die Vertreibung aus dem Paradies. Um einen Disput mit dem Teufel über die Existenz Gottes. Um Idylle und Zerstörung, Romantik und Realität. Kurz: Bei Eberhard Kloke geht's mal wieder ums Ganze.

„Paradise lost“ heißt sein Programm, konzipiert nach dem gleichnamigen Gedicht des Briten John Milton, der in epischer Breite schildert, wie der Mensch aus dem Garten Eden verjagt wurde. Wir wissen um die Konsequenzen. Und Kloke führt sie uns in seiner dreiteiligen Inszenierung vor Augen, meißelt sie uns bisweilen in die Ohren, ja lässt sie uns an einer Stelle sogar riechen. Liebe, Glaube, Hoffnung – alles dahin. Kein Trost, nirgends.

Es beginnt mit Peter Schröder. Als Rezitator vorgestellt, ist er weit mehr: wunderbarer Schauspieler, exzellenter Wortakrobat und hinreißender Dialogpartner seiner selbst. „Seltsame Dinge werden geschehen“, zitiert er eingangs Edgar Allan Poe, um dann mit Heiner Müller ein langes Leben im Wohlstand dem Paradiese vorzuziehen. Später wird Schröder uns in aller Textverständlichkeit und Plastizität Milton nahebringen. Oder aus Dostojewskis „Die Brüder Karamasow“ den Alptraum Iwans – das halluzinierte Gespräch mit dem Teufel – aufs Schönste rezitieren.

Musikalisch setzt Kloke auf Werke von Charles Ives, Berlioz, Edgar Varèse, Ivan Wyschnegradsky, Mahler und Berg. Kein Ohrenschmaus im klassisch-romantischen Kontext also, vielmehr hochkomplexe Bekenntnismusik. Mit Ives' „Dich, Gott, loben

wir“, einer großorchestralen, klanggeschichteten, polyrhythmischen und vom Chor unterstützten Anbetung scheint die Welt noch in Ordnung. Doch der Brite schuf das Werk im Angesicht des 1. Weltkriegs. In Klokes Konzeptkonzert ist es also ein Dokument eben jener Zerstörung, die die Vertreibung aus dem Paradies auslöste. Zwei Naturbilder werden projiziert, wie aus dem Albumblatt. Dann fangen sie Feuer, bleiben angekokelt zurück: allüberall Symbolik.

Das ist penibel inszeniert, nichts scheint dem Zufall überlassen. Klope setzt auf die Kraft von Bild und Ton, von Sprache und Licht. Das wirkt so intellektuell wie berauschend, erkenntnisfördernd wie verstörend. Zwischenbeifall weist der Künstler soweit möglich zurück. Ein bisschen, so scheint's, setzt sich dieser freigeistige Macher auch selbst in Szene.



Schauspieler Peter Schröder
in Aktion. Foto: Sven Lorenz

Vor seiner konzisen, zunächst absurd scheinenden, dann aber umso sinnfälligeren Performance namens „Über die Grenzen des All“ (das zweite der fünf Altenberg-Lieder Alban Bergs) darf allerdings getrost der Hut gezogen werden. Mulch bedeckt den Boden, gewissermaßen als stummer Zeuge ewigen Werdens und Vergehens, inmitten des kleinen Saals ein ausgewaideter Oldtimer. Schauspieler Peter Schröder, in der Kluft eines Automechanikers, sorgt sich offenbar um dieses Gefährt, berührt es mit sanfter Hand, umrundet es. Eine Art Götzenanbetung scheint dies, und dazu zitiert Schröder Endzeitgedichte Heiner Müllers. Währenddessen die exzellente

Sopranistin Kim-Lillian Strebel in schillerndsten Farben frühe Mahler-Lieder interpretiert, Gesänge von Liebe, Tod und dem großem Weltenweh. Das achtköpfige E-MEX-Ensemble liefert dazu Klokes Instrumentalfassung, ergänzt durch elektronische Zuspilung, die dieser Performance die Aura des Imaginären verleiht. Ein Kammerspiel von Verlust, Verfall, Verzweiflung.

Die Videoinstallation „Parsifal reloaded“ hingegen, mit zerrupfter, fragmentierter Musik aus Wagners Erlösungsdrama, dazu Bilder vom Verfall in der Zivilisation, gehört zu jenen „L’Art pour L’Art“-Gebilden, die kaum mehr als ein Schulterzucken auslösen. Da widmen wir uns lieber der Mahlerschen Wunderhorn-Magie, wenn Kloke und Kim-Lillian Strebel noch einmal die frühen Lieder im großorchestrierten Arrangement ausdeuten.



Die Sopranistin Kim-Lillian Strebel, Dirigent Eberhard Kloke und die Essener Philharmoniker. Foto: Sven Lorenz

Kein Trost, nirgends? Vielleicht liegt er eben in der Schönheit der Musik. Die Essener Philharmoniker jedenfalls glänzen nicht zuletzt mit Bergs Liedern, diesen meisterlich kolorierten Aphorismen, von der Mezzosopranistin Ezgi Kutlu feinherb gesungen. Exzellent musizieren im übrigen Bläser und Schlagzeug in Varèses „Déserts“ – pointierte Rhythmik trifft auf harsche, gleißende Klänge.

Am Ende darf gesagt werden: Dieses Konzeptkonzert ist im großen und ganzen gelungen. Dank exzellenter Interpreten lässt sich das Publikum konzentriert ein auf dieses ungewöhnliche Format. Bemerkenswert auch, wie souverän sich das Orchester in der Neuen Musik bewegt. Damit setzt es ein Zeichen, das bereits in die neue Saison ragt. Es ist aber auch eine Verbeugung vor dem jetzt scheidenden Philharmonie-Intendanten Johannes Bultmann. Der sich der Moderne verpflichtet fühlt. Und wir halten es einmal mehr mit Nietzsche: „Ohne Musik ist das Leben ein Irrtum“.

Der Text ist zuerst in kürzerer Form im Westfälischen Anzeiger (Hamm) und in der WAZ (Essen) erschienen.

Das Klavier-Festival zieht mit Sebastian Knauer aufs Land und bleibt doch im Ruhrgebiet

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Sebastian Knauer

Abdruck honorarfrei, Beleg bitte an hasko_witte@eddel.com

Foto: Steven Haberland

Manchmal kommen diese Fragen, gerade jetzt zum 25jährigen

Jubiläum, bisweilen mit kritischem Unterton: nach der Verortung des Klavier-Festivals Ruhr, seinen Wurzeln und seiner Ausbreitung. Und was gilt eigentlich als Kerngebiet? Daraus folgende Irritationen scheinen berechtigt, wenn die Veranstalter zum Konzert nach Hünxe einladen. Aufs Land, genau gesagt aufs Wasserschloss Gartrop, wo jetzt der Pianist Sebastian Knauer Sonaten von Beethoven sowie Schubert-Stücke interpretiert hat.

Doch gemacht: Hünxe gehört zum Kreis Wesel. Und dort wurde eben auch Steinkohle abgebaut. Bis 2005 etwa im Bergwerk Lohberg-Osterfeld, Schacht Hünxe. Die malerische Gegend, und mit ihr das zauberhafte Schloss, dessen Geschichte sich bis in die Ritterzeit zurückverfolgen lässt, zählen also zum Ruhrrevier. Im übrigen: Seit jeher gehört das Martinsstift in Moers zu den Spielstätten – ansässig ebenfalls im Kreis Wesel.

Solcherart Wahl hängt natürlich auch damit zusammen, dass die Zahl von Kammermusik- oder Konzertsälen im Ruhrgebiet nicht gerade Legion ist. Und es hat damit zu tun, dass Festival-Intendant Franz Xaver Ohnesorg als Partnersponsoren zunehmend den Mittelstand, nicht nur die großen Unternehmen im Blick hat. Hier, in Hünxe, ist es ein Hotelier, der sich des Märchenschlosses angenommen hat. Und der Saal, vielleicht ein bisschen kitschig eingerichtet mit seinen riesigen Lüstern, ist kein schlechter Ort für Musik.

Mag Sebastian Knauer auch kraftvoll zu Werke gehen und uns Beethovens „Sturm“-Sonate entsprechend martialisch in die Ohren hämmern, bleibt doch genügend Raum für sanfte, traumverloren schöne Töne. Denn so sehr der Pianist in seiner strengen, mitunter grimmig wirkenden Mimik auf virtuose Entäußerung setzt, so kunstvoll rhetorisch kann er etwa den Eingangssatz der „Mondscheinsonate“ ausformulieren. Dass er sich bisweilen zuviel Pedal gönnt, Konturen dabei verschwimmen, ist ein kleines Manko.

Dass er wiederum nach Noten spielt, ist nicht Ausweis von

Schwäche. Eher eine Frage der Psychologie, im Sinne einer Absicherung, der es eigentlich gar nicht bedarf. Und selbst der häufige Blick ins Notierte, wenn es darum geht, Schuberts Impromptus ausgewogen und subtil in dessen Charakterwechseln zu interpretieren, zeugt nicht von Verkrampfung. Eher entsteht der Eindruck, Knauer wolle sich selbst hypnotisieren.

Dabei ist er alles andere als ein Zauberkünstler, ein Hexenmeister. Der gebürtige Hamburger, aus der Kämmerlingschule erwachsen, steht für Solidität, die keineswegs mit fadem Spiel gleichzusetzen ist. Knauer ist Gestalter, der Farben und Stimmungen hervorhebt, der mit eigenwilligen Betonungen gelegentlich übers Ziel hinaus schießt, andererseits Figurationen ihren quirligen Lauf lässt. Beethovens Wucht entfaltet sich dabei ebenso wirkmächtig wie Schuberts Melancholie.

Bleibt am Ende festzuhalten, dass Konzerte in eher ungewöhnlichen Spielstätten durchaus ihren Reiz haben. Dass also auch kleine Städte allen Grund haben, vom Klavier-Festival Ruhr zu profitieren. Und andere „Platzhirsche“, bisweilen medial markig unterstützt, sollten nicht gleich beleidigt in die Jammerecke laufen, werden sie einmal weniger berücksichtigt. Kirchturmdenken war doch gestern in den Kommunen des Ruhrgebiets. Oder haben wir da etwas missverstanden?

Schloss Gartrop ist noch einmal Austragungsort des Festivals: Nächsten Freitag (21.6., 20 Uhr) spielt dort Andreas Staier Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert auf einem Hammerklavier.

www.klavierfestival.de

Glühende Eruptionen: Federico Colli debütiert beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Mit [Federico Colli](#), dem Sieger der renommierten Leeds International Piano Competition 2012, hat Italien nach längerer Zeit wieder einmal einen jungen Pianisten im Rennen, der alle Chancen hat, an die große Tradition von Arturo Benedetti Michelangeli über Maurizio Pollini und den oft unterschätzten Bruno Canino bis Andrea Lucchesini anzuknüpfen. Colli setzte sich – offenbar in einer knappen Entscheidung – gegen den gleichaltrigen Schweizer Louis Schwizgebel durch, der zumindest einen Teil der Kritiker auf seiner Seite hatte und 2013/14 Stipendiat der Dortmunder Mozart-Gesellschaft sein wird.



Federico Colli.
Foto: Sirio
Serugetti

Dass die Hoffnungen auf Colli nicht eitler Public-Relations-Hochglanzschaum sind, konnte der 25jährige aus Brescia mit seinem Debut beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund fulminant beweisen. Beethovens „Appassionata“ op. 57 ist in ihrer stürmischen Unentwegtheit ein geeigneteres Stück für einen jungen Pianisten, sich vorzustellen, als die philosophische Spätsonate Opus 111, die der Franzose [Ismael Margain](#) im Harenberg Center gespielt hatte.

Collis zupackender Art kommt Beethovens Allegro- und Presto-Furor ideal entgegen: Sein Sinn für scharfe Kontraste, für einen sprühenden, entschiedenen Anschlag zielen auf Leidenschaft. Seine atemberaubende Konsequenz im Arpeggio-Spiel und seine Aufmerksamkeit für wechselnde Beleuchtungen erschöpfen sich nicht im virtuosen Vorzeigen, sondern dienen der strukturellen Klärung des Werks. Wenn Colli mit Wucht und Kraft die dynamische Skala nach oben öffnet, „meißelt“ er die Akkorde nicht heraus, um glanzvoll zu demonstrieren, was er „drauf“ hat. Sondern er trifft mit ihnen die insistierende Haltung, das Hineinsteigern in die Expression, die „furchtbaren, wilden Ausbrüche“, wie sie Willibald Nagel in seiner Analyse beschrieben hat.

Der Unterschied zur Kraftmeierei russischer Herkunft ist evident: Colli geht es um Erklärung, nicht um Überwältigung. Zwar ist sein Temperament kaum domestiziert, aber er findet den richtigen Moment, um im Sinne der musikalischen Gliederung die Eruption zu beruhigen. Das Magma der Klänge wird nicht mehr herausgeschleudert, sondern fließt: glühend zwar, aber ruhig und gelassen.

Und dann kann Colli etwa den resignativen Beginn der Sonate leicht und verhalten formulieren, auch zu Momenten gesanglicher Intensität finden. Im zweiten Satz verwechselt er das „con moto“ mit einem Entspannungs-Verbot: Der ruhigen Melodik des Andante wäre eine fließend kantable Haltung besser bekommen als Collis mechanistisches Beharren auf dem Rhythmus. Aber man registriert die Absicht: Colli will den hymnischen

Frieden als gefährdet erweisen. Die Figurationen sind keine freundliche Dekoration eines frommen Gesangs, sondern das Nachbeben des lodernden Querfeuers, das Beethoven seinem thematischen Material im ersten Satz entgegeengejagt hat. Der dritte Satz bringt dann wieder kompromisslose Klarheit, kaltes Feuer, traumhaft sichere Skalen.

Das feine Gespür für Nuancen und Atmosphäre, das die englische Presse dem Sieger von Leeds bescheinigt, ließ sich in Dortmund in Schuberts vier Impromptus op. 142 (D 935) wiederentdecken. Ein wenig Gelassenheit fehlt dem jungen Mann mit dem kecken Halstuch in schillerndem Türkis noch, aber das Liedhafte verzärtelt er nicht, die Kontraste nivelliert er nicht. Colli spielt einen klaren, rhythmisch pointierten, eher intellektuell als emotional phrasierten Schubert: Elegant der Walzer im B-Dur-Impromptus, beeindruckend die choralartige Steigerung am Ende. Und keine Spur vom „heiteren Capriccio“ im „Allegro scherzando“, dem Impromptus Nr. 4 in f-Moll. Sondern zupackender Rhythmus, scharf umgrenzte Akkorde und wilder Staccato-Schwung in der Coda – Beethoven lässt grüßen.

Keine Frage, dass Colli der musikalischen Idee von Ferruccio Busonis Transkription von Siegfrieds Trauermarsch aus Wagners „Götterdämmerung“ gewachsen ist. Und den manuellen Herausforderungen von Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“ ebenso. Die gläserne Präsenz der „Ondine“, die rhythmische Akkuratess und die grellen Kontraste zwischen Gewalt und Subtilität in „Scarbo“ lassen keinen Zweifel: Von diesem Pianisten wird man noch hören. Ende Juni nimmt er seine erste Solo-CD auf, unter anderem mit der „Appassionata“ und Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“; im Herbst gastiert er in Japan. Im Dezember spielt Colli in Wien Beethovens Zweites Klavierkonzert und am 18. November 2013 debütiert er im [Herkulesaal in München](#): Spätestens dann, so wage ich zu prophezeien, wird die deutsche Musikszene von Federico Colli nachhaltig Notiz nehmen.

Offene Wege der Jugend: Ismael Margain beim Klavier- Festival Ruhr in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

**Müssen junge Debütanten immer gleich nach den Sternen greifen?
Müssen sie sich mit den Gipfelwerken der Klavierliteratur
Vergleichen aussetzen, die wie eine gewaltige Last aus 100
Jahren dokumentierter Rezeptionsgeschichte auf ihnen lasten?**

Ismael Margain, der 20-jährige aus einem – wie das Programmheft extra betont – mittelalterlichen Städtchen in der Dordogne, hat die Frage auf seine Weise beantwortet. Er bestritt beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund in der Reihe „Die Besten der Besten“ sein Debut mit Beethovens Opus 111, einem der Prüfsteine der Klaviermusik und für Generationen von Pianisten eine lebenslange Herausforderung.



Ismael Margain.
Foto: KFR/Caroline

Doutre

Nun ist es, nähert man sich einem solchen abgründigen Werk, kein Dogma, sich gleich auch der aufgenommenen und geschriebenen Hinterlassenschaft der Kulturgeschichte stellen zu müssen. Denn man darf legitimerweise fragen: Ist die c-Moll-Sonate denn tatsächlich ein „Abschiedswerk“? Muss man Beethovens Opus 32 so lesen, wie Thomas Mann in „Doktor Faustus“ geraunt hat: als Schicksalswerk für die Sonate als Gattung, historischer Abschied einer Kunstform? Müssen wir in den sich verlaufenden Trillern und Triolen Beethovens eigene Todesahnung erlauschen? Oder gar das tragische Wehen des Weltgeistes rauschen hören, der auf seinen dialektischen Wegen etwas Großes, Erhabenes ins Wirbeln der Geschichte entlässt?

Im Harenberg Center kommt ein junger Franzose, von deutscher Grübelei offensichtlich nicht angekränkt, und spielt tapfer gegen den Deutungsballast an. Er senkt den Kopf nicht lastend über das Maestoso, sondern spielt es erhobenen Auges: kraftvoll, mit überlegten Akzenten im Bass und sonnigem Ton. Er nimmt das Allegro „con brio“, wie notiert, mit drängender Energie und formaler Clarté, nicht angekränkt von dunklem Pathos und dräuendem Abschiedsschmerz, sondern mit dem Streben nach Aufwärts im Blick.

So hält Margain es auch mit dem zweiten Satz. Und in diesem anscheinend harmonisch so unkompliziertem C-Dur überholt dann doch die gewichtige Philosophie den jugendlichen Sprinter. Denn wie liebevoll er auch die Noten modelliert: Der Variationensatz (sehr einfach und sanglich will ihn Beethoven haben) erschöpft sich zu schnell, wenn ein Pianist dem „Einfachen“ keine Tiefe mitgibt. Insofern ist Beethovens Sonate – und da trifft sie sich gemeinerweise mit seinem Konkurrenten Rossini – ein sehr „modernes“ Werk: In den Noten steht wenig, in den Händen des Interpreten liegt viel. Um diesen Satz mit Sinn zu erfüllen, reicht Margains Zugang nicht, sind seine Anschlagkultur und die Variabilität seiner

Dynamik – um es technisch zu sagen – zu begrenzt. Es war erfrischend zu erleben, wie unbefangen er sich Beethoven genähert hat, aber bei diesem Impuls der Bewunderung jugendlicher Unbekümmertheit bleibt es. Transzendierung – wohin auch immer – findet nicht statt.

In Franz Liszts Bearbeitung des Schlussgesangs aus Wagners „Tristan und Isolde“ hinterlässt Ismael Margain den Eindruck, noch keinen Liebestod gestorben zu sein. Er steuert zielsicher den harmonischen Kulminationspunkt an, er kann steigern und intensivieren, aber am Schluss lässt er nicht los: Das weite Ausschwingen der sanglichen Linie, das Ersterben des Tons bleibt zu irdisch, zu gewollt.

Mag sein, dass der dritte Preisträger des Pariser Concours International Long Thibaud 2012 auch hier einen anderen Ansatz verfährt, als den der gängigen und beliebten Romantik des süffig-schmerzlichen sich Vergessens. Seine Sicht auf Franz Schubert scheint das nahezu legen: Denn die A-Dur-Sonate (D 664) spielt er ganz auf Klarheit, unbeschwerte Eleganz, bewegliches Tempo ausgerichtet – ein Schubert mit den Augen von Claude Debussy oder Darius Milhaud.

Man möchte diesen sachlich-unbeschwerten Blick nicht gleich mit dem Adjektiv „vordergründig“ belegen. Aber wenn sich Margain in Wiederholungen keinen Wechsel der Beleuchtung erlaubt, wenn er die Bässe absichtslos leicht und damit bedeutungslos behandelt, muss man keinen „Geist“ einklagen, um schon am „Buchstaben“ Zweifel anzumelden. Und man entscheidet sich dann doch für eine reifere, bedeutsamere Interpretation, ohne die lichtvolle Frische von Margains Spiel betrüben zu wollen. Wohin die offenen Wege der Jugend führen, muss sich bei ihm noch zeigen.

„Westfälischer Droste-Sommer 2013“ – und der Eintritt ist durchgehend frei

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 23. September 2013

„Süße Ruh', süßer Taumel im Gras..." Unter diesem Titel kann man ab Samstag, 15. Juni, an drei verschiedenen Orten für jeweils vier bis fünf Wochen den „Westfälischen Droste-Sommer 2013“ erleben. Natürlich ist das Motto ein Zitat aus dem lyrischen Werk der berühmten Dichterin aus dem Münsterland.



Annette von
Droste-
Hülshoff auf
der Briefmarke

Die Annette von Droste-Gesellschaft hat zusammen mit der Literaturkommission des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe (LWL) einen mobilen, multi-medialen Museums-Pavillon erstellen lassen, in dem man nicht nur Literatur sehen und hören kann, sondern auch erleben soll.

Es geht los am kommenden Samstag um 16 Uhr mit dem Literaturfest auf der Burg Hülshoff in Havixbeck – dort, wo Annette geboren wurde. Als besonderer Gast wird die bekannte Schauspielerin Martina Gedeck eine Auswahl von Droste-Texten

rezitieren. Außerdem kann man zur Eröffnung in Havixbeck und an den beiden anderen Orten moderne Droste-Vertonungen des Jazz-Musikers Jan Klare hören, und die drei Schriftsteller Frank Klötgen, Fabian Navarro und Rene Sydow tragen moderne Lyrik mit Droste-Bezug vor. Auf Hülshoff bleibt der Pavillon bis zum 14. Juli.

Die zweite Etappe des Sommerfestes ist ab 20. Juli die Abtei Marienmünster im Weserbergland (bis 25. August), die dritte Etappe kann man ab 31. August bis zum 29. September im Haus Rüschaus in Münster-Nienberge erleben, wo Annette lange gelebt hat. Die Eröffnungsveranstaltung beginnt an den genannten Samstagen jeweils um 16 Uhr. Der Eintritt zu den Veranstaltungen und zu der Ausstellung ist jeweils frei.

Infos: www.droste-gesellschaft.de

Das Spektrum der Romantik: Michaela Selinger singt Lieder im Aalto-Foyer

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013



Michaela Selinger.

Foto: Ruth Ehrmann

Wien, Paris, Glyndebourne, Hamburg: Die Sängerin Michaela Selinger hat sich in den letzten Jahren einen internationalen Ruf erarbeitet. Und kehrt dennoch immer wieder gerne nach Essen zurück, so zuletzt mit einer Liedmatinee ins Foyer des Aalto-Theaters.

Sie beginnt mit einem raffinierten Bogenschlag: Sie nimmt mit Hanns Eislers „Erinnerung an Eichendorff und Schumann“ direkt Bezug zum zweiten Teil ihres Konzerts, dem „Liederkreis“ op. 39 Robert Schumanns auf Texte von Joseph von Eichendorff. Dazwischen fächert sie Aspekte der Liedkunst des 20. Jahrhunderts auf: Romantik in der Sprache Claude Debussys, Franz Schrekers, Gustav Mahlers. Und Neu-Romantik eines Wienerers, der unter dem Namen Albin Fries feine Miniaturen komponiert, die in ihrer melodischen und harmonischen Sprache sich gerade noch im Kontext der Moderne von Schreker und Mahler behaupten.

Dem klug komponierten Programm entspricht eine klug geführte Stimme. In Essen am Aalto, seit 2010 ihr Stammhaus, hat sich Michaela Selinger große Rollen ihres Fachs als lyrischer Mezzosopran erarbeitet. In der nächsten Spielzeit kommen zwei dazu: die Charlotte in Jules Massenets „Werther“ und eine neue

Händel-Partie in „Ariodante“. Seit sie Fotos vom Aalto-Theater gesehen hatte, war es ihr Wunsch, an diesem Haus zu arbeiten, bekennt die Österreicherin im Gespräch. Erstklassiges Orchester, gute Arbeitsbedingungen, schöne Rollen: diese Vorzüge schätzt Michaela Selinger am Aalto. Vor allem auf die Partie der Charlotte freut sie sich, nachdem sie sich bereits als Mélisande in Claude Debussys Oper im französischen Fach „ausprobiert“ hatte.



Das Aalto-Theater, Stammhaus von Michaela Selinger, an das sie immer gerne zurückkehrt. Foto: Werner Häußner

Das Lied steht für die Sängerin ganz oben in der Wunschliste: „Ich habe im Studium das Lied für mich entdeckt. Das war lange vor der Oper, denn ich komme vom Oratorium her. Für mich ist es ein Mittel des persönlichen Ausdrucks. Eine intime Form, in der ich Freiheit des Gestaltens bis ins Kleinste habe.“ Auf der Bühne sei das nicht möglich; der Zuschauer würde solche Nuancen gar nicht wahrnehmen. „Beim Singen eines Liedes kommt es darauf an, ob ich schnell oder langsam atme, geräuschlos oder laut. Alles kann dem Ausdruck dienen.“ Diese Möglichkeit,

genau zu modellieren, fordert Michaela Selinger heraus. Und sie sieht den Liedgesang als „Stimmhygiene“: „Wenn ich viel Oper gesungen habe, merke ich, wie gut das Lied meiner Stimme tut.“

Die beiden Eisler-Lieder – Selinger sang noch „Die Heimat“ auf einen Hölderlin-Text – könnte man psychologisch als regressiv bezeichnen: Trauer über das Verlorene herrscht vor, das „Ich“ träumt sich weg, will sich im Kinderland ausruhen, sehnt sich danach, zum zweiten Mal ein Kind zu sein: Die deutsche Romantik als Sehnsuchtsort in einer Zeit, in der die Blaue Blume im Exil und auf hartem, blutgetränktem Boden vergeblich zu blühen versuchte.

Exemplarisch zeigte sich schon in dieser Exposition, was die Matinee kennzeichnen sollte: Der Wiener Pianist Clemens Zeilinger erwies sich als überlegt-überlegen gestaltender Poet, die Sängerin als ein aufmerksamer, für die Nuancen sich aufhellender oder eintrübender Emotionen hellwacher Kopf. Aber deutlich wurde auch, dass Michaela Selinger technische Grenzen hat, die das Spiel mit den Ausdruckswerten des Singens limitieren.



„Pelléas et
Mélisande“ in
Essen: Michaela

Selinger als
Mélisande und
Jacques Imbrailo
als Pelléas. Foto:
Hermann und
Clärchen Baus

Im Einzelnen: Schon bei Eisler fallen Perioden auf, die verschwommen artikuliert sind, in denen die Konsonanten nicht ausreichend gebildet werden. Geht es um erfüllte Bögen, fehlt dem Mezzosopran der sicher fundierte Kern und ein weiträumiger Klang. Wenn Selinger uns einen öden Strand vors innere Auge führt, wenn sie Tränen und fahle Resignation besingt, ist ihr ganz leicht rauchiges, feingliedriges Timbre genau richtig. Auch für Claude Debussys „Trois Chansons de Bilitis“ bringt sie lyrische Clarté im Zentrum mit. „Le Tombeau de Naiades“ kleidet sie zu den charakteristischen, hell-unwirklichen Klängen des Klaviers in einen zurückhaltend bleichen, tonarmen Schimmer. Aber Schrekers und Mahlers groß angelegte, blühende Entwicklungen – mit herrlichen Pointen Zeilingers auf dem Flügel – kann sie klanglich nicht entfalten; da bleibt Selingers Mezzo begrenzt. Manchmal klingt auch die Höhe erzwungen, der Ton mit einer Spur zu viel gaumigem Klang.

So kann Michaela Selinger in Schumanns Zyklus vor allem in den verhaltenen, traurigen, ironischen, auch spukhaften Momenten überzeugen, während Visionäres oder sehnsuchtsvoll Kantables unerfüllt bleibt. Nochmals sei Clemens Zeilinger hervorgehoben: Er durchlebt Schumanns Gefühlkosmos mit einer Vielfalt von Farben und Nuancen, mit einer gestalterischen Souveränität, die den Zuhörer staunend und ergriffen zurücklässt. Freudiger Beifall im Foyer, in dem noch Stühle zugestellt werden mussten: So schlecht scheint es um das Liedpublikum nicht bestellt zu sein. Und man zeigte, dass man die Gattung und ihre jugendlich-sympathische Interpretin ins Herz geschlossen hat.

Eklat in der Philharmonie: Krystian Zimerman unterbricht Konzert wegen eines Handy- Filmers

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Der Humor war abhandengekommen: Karol Szymanowskis Schlussfuge in seinen „Variationen h-Moll über ein polnisches Thema“ op.10 will nicht hymnisch-ernst, sondern mit Augenzwinkern gespielt werden. Aber Krystian Zimerman beschloss sein Konzert beim Klavier-Festival Ruhr mit verärgertem Furor.



Krystian Zimerman in der
Essener Philharmonie. Foto:
KFR/Wieler

Nach traumhaft gespielten Debussy-Préludes und der geistig einzigartig durchdrungenen fis-Moll-Sonate des jungen Johannes Brahms war es zum Eklat gekommen: Zu Beginn der Szymanowski-Variationen hatte Zimerman offenbar aus den Augenwinkeln registriert, dass ein Zuhörer auf der Empore mit einem Smartphone filmte. Er richtete den Blick lange und durchdringend nach oben und forderte dann: „Würden Sie bitte

aufhören damit“. Der als sensibel und anspruchsvoll bekannte Weltklasse-Pianist spielte noch einige Takte, brach aber dann ab und verließ den Saal.

Im Publikum: Ratlosigkeit und Betroffenheit. Kaum jemand hatte den Handy-Filmer bemerkt. Nach etwa zwei Minuten kam Zimmerman zurück und wandte sich direkt an das Publikum: Er entschuldigte sich für seine Nervosität und erklärte, keines der Videos auf YouTube mit ihm sei legal. Viele Plattenprojekte seien gescheitert, weil ihm die Produzenten sagten: „Entschuldigung, das ist schon auf YouTube“. Die Vernichtung von Musik durch den Clip-Kanal sei enorm, fügte er hinzu.

Zimmerman spielte dann zwar weiter, aber Konzentration und Atmosphäre waren dahin. Szymanowskis Variationen über ein Thema aus der Musik der Góralen, die in der Hohen Tatra in Südpolen um den Wintersport- und Künstlerort Zakopane leben, modellierte Zimmerman tadellos aus: von der entschiedenen Grandeur der Agitato-Bewegung über ein hinreißend fließendes „dolcissimo“ bis zu dem an Mussorgskys „Bydlo“ erinnernden riesigen Crescendo-Decrescendo-Bogen der „Marcia funebre“. Demonstrativ brandete der Beifall auf, doch Zimmerman zögerte, sich noch einmal sehen zu lassen, kam dann zwar noch drei Mal auf das Podium, gab aber keine Zugabe mehr und sagte auch den Empfang nach dem Konzert ab.

Der Zwischenfall hat ein Konzert gestört, das in seinem ersten Teil zu den Höhepunkten des diesjährigen Klavier-Festivals gezählt werden kann: Mit Debussy zeigte Zimmerman seine hochsensible Kunst der Balance, der Nuancen, des klaren, lockeren, wie von selbst perlenden Spiels. Der Zauber seiner leisen Töne ist unübertroffen: „Pagodes“ beginnt wie ein aus dem Nichts aufkeimendes Naturgeräusch; „La Soirée dans Grenade“ versetzt den Zuhörer im Geiste in einen spanischen Abend, in dem wie von ferne Rhythmen und Melodien herüberwehen.

Zimerman bindet in Brahms' fis-Moll-Sonate op. 2 die disparaten Sätze zusammen, in dem er die motivischen Verbindungen enthüllt. Er kennt die schwärmerischen Arpeggien des Beginns dieser Clara Schumann gewidmeten Sonate; er balanciert den noblen Ausdruck des zweiten Satzes mit feinsten Anschlagsnuancen aus. Und wenn Zimerman im Scherzo im Bass das bestimmende Motiv aus dem ersten Satz wiederentdeckt, nimmt er den Zuhörer mit auf seinem Weg ins Innere dieser Musik.

In sechs Nummern aus dem ersten Heft von Claude Debussys „Préludes“ lässt er dann hören, was die Kritik beim Erscheinen seiner legendären Referenz-Aufnahme (1994) zu Begeisterungstürmen hingerissen hat: ein natürlich, fast spontan wirkender locker-heller Ton, bewusst betonter Rhythmus, geistesgegenwärtige Phrasierung, die sich nicht im verliebten Verharren im klanglichen Impressionismus gefällt. Die transzendenten Piano-Schattierungen in „Des pas sur la neige“ und die dunkel glühenden Akkorde in „La Cathédrale engloutie“ beweisen wieder einmal: Zimerman gehört zu den führenden Pianisten der heutigen Zeit; seiner Anschlagskunst können nur wenige Andere auf Augenhöhe begegnen.

Dass der Abend nun auf andere Weise als durch das glanzvolle Finale der Szymanowski-Variationen unvergesslich bleibt, macht traurig. Ob gedankenlos oder aus dreistem Vorsatz: Wer auch immer da illegal mitgeschnitten hat, hätte besser daran getan, das Kunst-Ereignis auf sich wirken zu lassen als krampfhaft zu versuchen, den schönen Augenblick medial zu bannen – und damit zu zerstören.

Krachledern: Liszts Wagner- und Verdi-Bearbeitungen beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Große Geste: Pianist Boris Bloch. Foto: KFR/Mohn

Richard Wagner und Giuseppe Verdi in aller Form zu würdigen, zu beider 200. Geburtstag, ist für Operschnaffende ein Leichtes. Beide Komponisten definieren sich ausschließlich über ihr musikdramatisches Schaffen, andere Gattungen rangieren unter „ferner liefen“. Wenn sich also das Klavier-Festival Ruhr diesen Monolithen des 19. Jahrhunderts angemessen nähern will, bleiben nur Umwege. Der wichtigste Pfad führt über den seinerzeit herausragenden Pianisten Franz Liszt, der im übrigen 1870 Wagners Schwiegervater wurde.

Liszt entpuppte sich im Laufe seiner Auftritte am Klavier nicht zuletzt als Meister der Paraphrasen, Transkriptionen, Fantasien. Als Vorlagen dienten ihm auch die Opern Wagners und Verdis. Der Zweck dieser Übungen in akrobatischer Virtuosität dürfte ein doppelter gewesen sein: das komplexe musikdramatische Werk in handlicher Form unters Volk zu bringen, den Ruhm Liszts selbst als Dompteur seiner Musik zu mehren. Er protegierte andere und pflegte seine zweifellos

vorhandene Eitelkeit.

Das Transkriptionenwerk in toto aufzuführen würde wohl bedeuten, eine extra Konzertwoche auf die Beine zu stellen. Immerhin hat sich das Klavier-Festival zu einem fünfstündigen Marathon entschlossen (incl. Pausen). Kein Problem zumindest für eingefleischte Wagnerianer, die in dieser Zeit mal eben einen „Tristan“ absitzen. Doch vier Konzerte und ein Zugabenblock mit Verdis Dramatik, Wagnerscher Wucht und Lisztschem Wirbeln ist schon ein harter Brocken. Nun, es war möglich, nur einzelne Konzerte zu buchen.

Viele aber harren aus an diesem Nachmittag in Essens Haus Fuhr. Ergeben sich drei Pianisten, die vor Kraft strotzen, in nahezu virtuosem Wahn die Tastatur durchpflügen. Wie der Ukrainer Boris Bloch, der den „Tannhäuser“-Pilgerchor in Liszts Transkription zwar als würdevolles Schreiten beginnt, sich aber in einen Handkantenbruitismus steigert, der uns offenbar schon mal gewöhnen soll an die vorherrschende Lautstärke der Deutungen. Oder wie der Weißrusse Yuri Blinov, der das „Meistersinger“-Vorspiel (in Zoltán Kocsis' Fassung) geradezu hinrichtet. Oder wie der Kölner Michael Korstick, ein bisschen an den Noten hängend, der den „Einzug der Gäste auf der Wartburg“ (Tannhäuser) bedingt festlich, umso mehr grobschlächtig zelebriert. Ja, die drei Herren am Klavier lassen es ordentlich krachen.

Es ist ein schweres Wagner-Liszt-Gewitter, das uns zunächst überwältigt – Musik als gesichtsloses Virtuosenfutter. Dabei teils derart eigenwillig, manieriert gespielt, dass der Verdacht aufkommt, Liszt hätte seinen Protegé karikieren wollen. Vor allem Bloch inszeniert großes Drama, Subtiles hat kaum eine Chance, und wenn, gerät es unangenehm sentimental („Am stillen Herd“/Meistersinger). So gedeutet und betrachtet, wird verständlich, dass Wagner von manchen bis heute in die monströse Ecke gestellt wird.



Mit stetem Blick in die Noten geht Pianist Michael Korstick eifrigst zu Werke.
Foto: KFR/Mohn

Immerhin: Der Himmel lichtet sich ein wenig, wenn wir in Verdis Sphären vordringen. Michael Korstick spielt Liszts Bearbeitung von „Danza Sacra e Duetto Finale“ (Aida) eher verhalten und einigermaßen sensibel. Dass dieses letzte Duett der Oper allerdings vom Tod handelt, ist bestenfalls zu erahnen. Korstick zerdehnt das Liebesthema, nimmt dem Drama seine Wirkung. Boris Bloch übrigens interpretiert das Stück ebenfalls, es klingt weniger brüchig und das Tänzerische gewinnt mehr rhythmisches Profil.

Überhaupt scheint Bloch in Verdis Welten etwas sicherer zu Werke zu gehen. So beginnt Liszts Paraphrase auf das „Rigoletto“-Quartett (Bella figlia dell'amore) zwar sanft melodisch, doch der Pianist braucht nicht allzu lange, um in gewohnt brachialer Manier das Stück auf Effekt zu bürsten, offenbar, um Liszt noch übertreffen zu wollen.

Am Ende dieses außergewöhnlichen Konzert-Formats, das Festival-Intendant Franz Xaver Ohnesorg als Experiment ankündigte, klingeln uns die Ohren. Diese Musikdosis reicht für die nächsten 24 Stunden. Ärgerlicher aber ist, dass mit der Zahl der falschen Töne, die wir ertragen müssen, noch ein Öperchen hätte komponiert werden können. Insofern haben drei Pianisten drei berühmten Komponisten nichts als Bärendienste erwiesen.

Dem „Meister“ entkommt man nicht: Klavierduo Tal/Groethuysen würdigt Wagner

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Sympathie-Bonus für das Klavierduo! Yaara Tal und Andreas Groethuysen kamen zum Klavier-Festival mit einem Programm, das genau auf das Thema dieses Jubiläumsjahres abgestimmt war.



Yaara Tal und Andreas Groethuysen. Foto: Uwe Arens

In der Philharmonie Essen kombinierten sie Wagner, übertragen auf zwei Klaviere, mit Debussy, durchleuchteten damit berühmte Ausschnitte aus Opern des „Meisters“, stellten ihm die ganz andere Musik Claude Debussys zur Seite. Der Franzose ist einer der Vielen, die sich vom Sog der Wagner’schen Musik freischwimmen mussten und doch dem Strudel nicht ganz entkamen.

Die Transkriptionen für zwei Klaviere sind mehrfach erhellend: Da überrascht eine Bearbeitung von „Siegfrieds Tod“ und vom

Finale der „Götterdämmerung“ von Alfred Pringsheim, einem Münchner Mathematikprofessor und flammendem Wagnerianer, mit einer Professionalität, die sich durchaus messen kann mit der Fassung des „Bacchanale“ aus dem „Tannhäuser“ aus der Hand des renommierten französischen Komponisten Paul Dukas.



Die Philharmonie Essen: Das Klavier-Festival Ruhr ist häufiger Gast. Foto: Werner Häußner

Die Fäden, die sich zwischen Wagner und Debussy spinnen, werden nicht so sehr in dessen Arrangement der „Holländer“-Ouvertüre deutlich, sondern eher, wenn Tal und Groethuysen „Siegfrieds Tod“ mit „En blanc et noir“ konfrontieren. Dann ist zu hören, dass Debussy 1915 – mitten im Ersten Weltkrieg – den Luther-Choral von Gott als der festen Burg zitiert und das rhythmische Todespochen zu Beginn von Siegfrieds Trauermarsch wörtlich übernimmt. Schwarz und Weiß – Freund und Feind? Man darf spekulieren. Yaara Tal hat sich nicht damit begnügt, sondern das nicht eben häufig zu hörende Klavierstück in einer klugen Analyse als Reaktion auf den Krieg gedeutet: „Schwarz“ und „Weiß“ sind hier tatsächlich nicht nur die Klaviertasten, sondern die Gegner im Kampf.

Das „Prélude à l'après-midi d'un faune“ schließt sich der musikalisch-erotischen Gischt des „Tannhäuser“ reibungslos an: Die lastend-laszive Atmosphäre wirkt wie eine Antwort auf die

erschöpfte Beruhigung am Ende von Wagners Bacchanale. Tal und Groethuysen lassen spüren, wie selbstverständlich sie sich nach mehr als 25 Jahren gemeinsamen Spiels in minimalsten Nuancen verständigen können. Sie zeigen aber auch, wie skelettiert Wagners Kompositionen wirken, nimmt man ihnen die Magie des Orchesterklangs. Im süßen Pianissimo von Isoldes Liebestod aus der bearbeitenden Feder Max Regers erstirbt ein Konzert, das Freude gemacht hat: ein intelligentes Programm, zwei überzeugende Solisten.

(Der Bericht erschien in ähnlicher Form in der WAZ Essen)

Zum Nachhören: CDs mit Yaara Tal und Andreas Groethuysen:

Richard Wagner, Piano Transcriptions for four hands, Sony (1997)

Götterdämmerung, Transkriptionen von Wagners berühmtesten Opern für zwei Pianisten, Sony (2013), Preis der deutschen Schallplattenkritik

In öffentlicher Mission – Cecilia Bartoli ehrt den Komponisten und Diplomaten Agostino Steffani

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Cecilia Bartoli bei ihrem schwungvollen Auftritt in der Philharmonie Essen.
Foto: Sven Lorenz

Am Anfang war sie ein Geheimtipp. Eine junge Stimme unter den Mezzosopranistinnen. Mit gleichwohl schon charakteristischem, dunklem Timbre, einer eminenten Freude am Gesang, und, wie es hieß, mit einer großartigen, charakterstarken Bühnenpräsenz. Kurzum: Die musikalische Welt staunte nicht schlecht über die Römerin Cecilia Bartoli.

Wir hörten ihre Rossini-CD's und waren berauscht von der Geläufigkeit ihrer Gurgel, von der Perfektion ihres akrobatischen Singens. Und die Künstlerin schien die natürlich Gabe zu besitzen, all das in eine Stimme zu legen, was es braucht, um einer Opernfigur Leben einzuhauchen.

Das liegt nunmehr zwei Jahrzehnte zurück. Es war der Ausgangspunkt einer großen, bis heute andauernden Karriere. Dass die PR-Maschinerie schnell mit dem Vergleich „die neue Callas“ zur Hand war, flankiert von einer mehr oder minder sachkundigen Journaille, gehört leider zu den Mechanismen des Klassikmarktes. Von solcherart Glorifizierung ist indes längst nicht mehr die Rede. Jüngere Sängerinnen, deren Namen hier nichts zur Sache tun, sind nachgerückt, und wurden ihrerseits mit dem „Callas“-Titel beschwert. Bartolis Popularität hingegen hat Bestand.

Rossini, Mozart oder Partien des italienischen Belcanto – das war zunächst die musikalische Welt der Sängerin. In jüngerer

Zeit folgte die Hinwendung zum Barock, legte sie dabei ihr Augenmerk auf das bisher kaum aufgeführte, gleichwohl hinreißend spannende Repertoire. Davon zeugt Bartolis Projekt „Mission“, dem Komponisten, Priester und Diplomaten Agostino Steffani gewidmet. 1654 in Venetien geboren, galt er schnell als bedeutendster Vertreter der italienischen Oper in Deutschland – seine ersten Werke schrieb er bereits als 13jähriger im Dienste des Bayerischen Kurfürsten.

Bartoli hat nun ihr Programm in Essens Philharmonie präsentiert. Mit all dem gewohnten Temperament, der unbedingten Leidenschaft, die ihr Auftreten stets auszeichnen. Mit rasselndem Tambourin erstürmt sie die Bühne und schleudert uns triumphierend einen Siegesgesang aus Steffanis Oper „Alarico il Baltha“ entgegen. Die Bewegungen und Mimik der Sängerin sind dem Charakter der Texte aufs Schönste angepasst. Anders gesagt: Bartoli ist die Inkarnation barocker Affekte.

So singt sie sich durch Triumpharien, Nachtstücke, kecke Liebesbekundungen oder sanfte Weisen von intimer Reflektion. In tiefer Lage bisweilen mit gutturalem Ton, andererseits mit ausgefeiltem Legato und einer samtigen Höhe. Manchmal stürzt sie sich in einen spektakulären Koloraturenwettstreit mit Oboe oder Trompete, sehr zum Plaisir des Publikums. Mag das manchmal nach allzu mechanischer Reproduktion klingen, bleibt doch der positive Eindruck des kontrollierten, aber nicht künstlichen Überschwangs.



Am Ende große Dankbarkeit

für den verdienten,
frenetischen Applaus. Foto:
Sven Lorenz

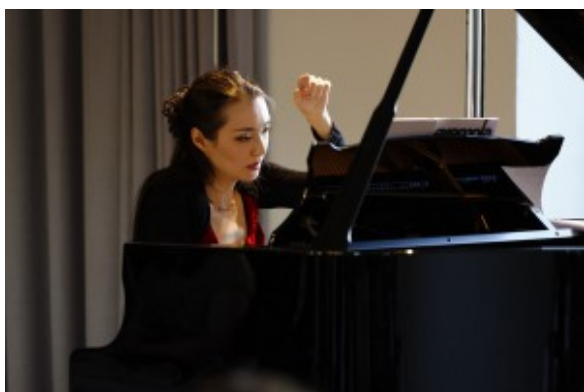
Spätestens hier sei auf das bemerkenswerte Ensemble hingewiesen, mit dem Bartoli auftritt. I Barocchisti ist eine der besten Formationen, die es im weiten Feld der historisch informierten Aufführungspraxis gibt. Das Musizieren mit Originalinstrumenten wirkt nie spröde, vielmehr äußerst lebendig, besonders in rhythmischer Hinsicht. Andererseits gelingt dem Klangkörper ein piano von unendlicher Sanftheit, die uns scheinbar ins Sphärische katapultiert. Und wenn Cecilia Bartoli die Arie des Amphion aus Steffanis Oper „Niobe“ zelebriert – „Um der matten Seele Qualen zu mildern, kehre ich zu dir zurück, geliebter Ruheort“ –, wenn dazu ein Streichquartett höchst Sensibles intoniert und im Bühnenraum Glöckchen bimmeln, dann darf sich das Publikum getrost beseelt fühlen. Jedenfalls ist in solchen Momenten in der Philharmonie kein Laut zu vernehmen.

Dass Steffanis Musik so spannend wie zauberhaft aufleuchtet, ist nicht zuletzt dem Dirigat Diego Fasolis' zu danken. Er ist ein wahrer Orchesterbeschwörer, der aus jedem noch so kleinen Einsatz eine staatstragende Sache macht. Mit Bewegungen, die bisweilen unfreiwillig komisch wirken. Andererseits entpuppt er sich so als idealer Partner der Bartoli. Mag es auch, bei soviel Temperament, mitunter zu rhythmischen Hakeleien kommen, bleibt doch der Eindruck eines großen Abends.

So gilt der frenetische Applaus einer Sängerin, die es über Jahre geschafft hat, sich ihr Repertoire Schritt für Schritt aufzubauen, die ihrer Stimme nichts Grenzwertiges zumutet. Manchmal scheint die Tragfähigkeit dieses Mezzo einen Hauch von Blässe zu zeigen, doch die Wirkung ihres Gesang ist noch immer unmittelbar. Typisch Bartoli eben.

Sophie-Mayuko Vetter zelebriert beim Klavier- Festival Ruhr die Klangfarben der Melancholie

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Die Pianistin Sophie-Mayuko Vetter, mit verharrender Hand dem Klang nachspürend.
Foto: KFR/Mark Wohlrab

Manchmal gibt es diese Abende. Die uns noch eine Zeit lang beschäftigen. Die nachwirken ob dessen, was es zu hören gab. Die dem Publikum Konzentration und Geduld abverlangen, außerdem die Bereitschaft, mehr zu wollen als pure Unterhaltung. So wie jetzt beim Auftritt der Pianistin Sophie-Mayuko Vetter, deren Programm sich als überwiegend dunkel tönender musikalischer Kosmos entpuppt. Wo Disparates auf lineare Poesie trifft, Melancholie auf trotziges Aufbegehren.

Vetter widmet sich, als Gast des Klavier-Festivals Ruhr, einem Werkkanon, der abseits jener üblichen Beethoven-Chopin-Schumann-Linien anzusiedeln ist, die uns allenthalben entgegen

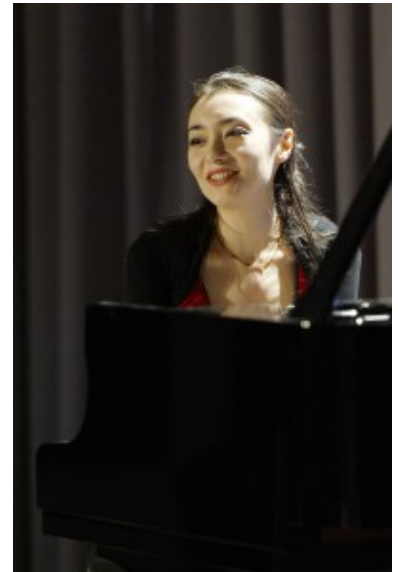
tönen. Sie erkundet die schwärmerische, nachtschwarze, todesnahe Seite der Romantik und wagt, davon ausgehend, einen Blick zur Moderne. Das geschieht ohne nennenswerte körperliche Außendarstellung, nur manchmal schweben der Pianistin Hände über der Tastatur – wie ein kurzes Innehalten, um dem gerade Erklungenen noch mehr Nachdruck zu verleihen. Ohnehin scheint sie mit der Musik verwachsen, mit dem Wechselspiel von Akkorden, Phrasen und Harmonien fest verwoben.

Der Auftritt der Deutsch-Japanerin in Holzwickede (Haus Opherdicke) ist jedenfalls von bezwingender Intensität. Wenn sie Richard Wagners kaum gespielte As-Dur-Sonate interpretiert, des Komponisten Liebeserklärung an Mathilde Wesendonck, dann entwickelt Vetter aus größter Ruhe heraus eine mehr und mehr ungezügelte Schwärmerei, verbunden mit sublimer Farbgebung. Und bereits dieser Beginn macht deutlich, dass die Solistin aus innerer Notwendigkeit heraus all ihr Können in die Waagschale legt. Um dem Publikum zu sagen, dass Musik hören mehr ist als nur Plaisir.

Es mag auch kein Vergnügen aufkommen, wenn Liszts Trauermusik „Am Grabe Richard Wagners“ aufklingt, stockend und düster, das Grübeln über den Tod inbegriffen. Oder wenn Liszts Spätwerk „Unstern. Sinistre. Disastro“ ertönt – des alten Meisters dumpfes Grollen und stampfendes Klagen über das Wüten der Welt sowie sein sanftes Singen über die Einsamkeit. Natürlich reizt die Pianistin hier die dynamische Bandbreite voll aus, doch nie wirkt ihr Spiel in dem kleinen Saal knallig. Und alles ist zuerst Klang.

Das verwundert kaum, denn Sophie-Mayuko Vetter hat auch ein Studium des Obertongesangs absolviert. Jener Technik also, die aus einem Ton gewissermaßen Ableitungen herausfiltert, sodass der Höreindruck von Mehrstimmigkeit entsteht. Diesen Umgang mit Klang hat sie auf bestechende Weise auf ihr Klavierspiel übertragen. Und in einem Stück wie Peter Ruzickas „Über Unstern. Späte Gedanken für Klavier“ kann sie ihre Sensibilität für die Farben einer Musik voll ausspielen. Hinzu

kommt, dass Vetter sich mit Ruzickas Klavierwerk seit jeher intensiv beschäftigt hat.



Die Pianistin, ganz entspannt. Foto: KFR/Mark Wohlrab

„Über Unstern“ ist eine Reflexion auf die gleichnamige Liszt-Komposition, im Auftrag des Klavier-Festivals geschrieben. Das Stück erfährt an diesem Abend seine Uraufführung. Ruzicka hat im Prinzip originales Material verwendet, um es im nächsten Moment zu verfremden. Liszts düsteres Grollen wird mit harten Diskantschlägen konterkariert. Verdichtungen werden noch enger zusammengepresst, dann entlädt sich die Spannung in wilden Figuren. Wo Liszt Zeitläufte reflektiert, schildert Ruzicka das Weltenwüten selbst, das sich am Ende in quirligen Tonumspielungen auflöst, wie Messiaens farbentrunkenes Vogelgezwitscher. Vetter interpretiert das großartig und wir geben uns dieser rauschhaften Musik vorbehaltlos hin.

Hans Werner Henzes „La mano sinistra“ wirkt dann wie ein melancholischer Nachklang. Das Stück für die linke Hand, Leon Fleisher gewidmet, entwickelt sogar einen Hauch von lichter Transparenz mit harmonischen Farbspielen. Doch Akkorde, die wie ein Fanal wirken, stehen jeder freundlichen Stimmung im

Weg. So bleibt am Ende, mit Brahms' späten Klavierstücken (Opus 117/118), die Suche nach Trost im Melancholischen, die Hoffnung nach Erlösung von Resignation und Einsamkeit. Hier indes stößt Veters klangbetontes Spiel an seine Grenzen. Um des Nachhalls willen geht die Stringenz bisweilen verloren. Dann schrumpft dunkel tönendes Melos zu einer Ansammlung von Aphorismen. Die Frage, die sich daraus ergibt, kann allerdings nur jeder für sich selbst beantworten: Mindert oder steigert das Verharren die Spannung?

Nun, für uns hat sich Sophie-Mayuko Veters Klavierabend als einzig spannendes Abenteuer erwiesen. Eines, das noch eine Weile nachwirkt.

Benjamin Moser pflegt beim Klavier-Festival in aller Bescheidenheit das musikalisch Ernste

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Der Pianist Benjamin Moser.

Foto: KFR

Benjamin Moser ist der Typ eines Pianisten, der sich selbst am wenigsten in den Vordergrund stellt. Der weder hyperventilierend-virtuos die Tastatur durchpflügt, noch in einer Art Trancezustand die Gesetze der Langsamkeit erforschen will. Der junge Münchner ist vielmehr ein Künstler mit bezwingender Musikalität, ein Diener des Notentextes. Nur manchmal verfällt er seiner Bescheidenheit, spielt dann derart akkurat, dass wir ihm mehr interpretatorische Freiheit wünschen wollen.

Zum zweiten Mal ist Moser nun Gast des Klavier-Festivals Ruhr, und er beginnt sein Konzert im Bottroper Kulturzentrum August Everding mit einer Hommage an Richard Wagner, dessen 200. Geburtstag derzeit gefeiert wird. In Form des „Tristan“-Vorspiels, in der Bearbeitung des berühmten ungarischen Pianisten Zoltan Kócsis. Es ist ein schwieriges Unterfangen, denn diese Sehnsuchts- und Begehrensmusik entfaltet ihren Reiz eigentlich nur als Orchesterstück. Moser gibt alles, um die Gefühlsseligkeit in Fluss zu halten, gleichzeitig die radikal neue Harmonik zu betonen. Dennoch wirkt die Klavierfassung brüchig. Dem Interpreten indes ist das nicht anzukreiden.

Einmal den romantischen Pfad beschritten, bleibt der Pianist dem Weg treu. Setzt aber auf harsche Kontraste. Denn Schumanns „Kinderszenen“ wirken im Gegensatz zu Wagner nachgerade leicht und locker. Doch im Einfachen, im schnell skizzierten Charakterstück, liegt oft das Schwerste. Mosers Mimik zeigt,

was er will: sanften Passagen eine heitere und keine kitschige Note geben, das Gewichtige nicht erdrücken. Und am schönsten klingen diese „Szenen“ dort, wo der Solist die Farben der Klänge durchschimmern lässt.

Johannes Brahms' 1. Sonate ist hingegen von ganz anderem Kaliber. Dunkel und schwer, ein viersätziges Sturm-und-Drang-Opus, groß dimensioniert, in seinen Höhepunkten ein Werk symphonischer Wucht. Zu Recht schätzte Schumann die Musik des jungen Kollegen als revolutionär ein. Und Moser hat als Interpret alle Hände voll zu tun, um den Spannungen und Fallhöhen gerecht zu werden. Es braucht seine Zeit, bis der Pianist in den bisweilen herben, dann melancholischen, ernsten Tonfall hereingefunden hat. Manches klingt in der Akzentuierung noch unausgewogen. Er ringt, wie einst Brahms mit der Materie gerungen hat.

Doch welche Ruhe geht von Moser aus, wenn er Schuberts letzte Sonate (B-Dur) in aller Schlichtheit aufblühen lässt, sodass wir reine Schönheit hören. Der Pianist formuliert beinahe andächtig die einfachen, innigen Melodien, lässt sie atmen und nachklingen. Musik für die Seele ist das, und Moser hütet sich, Heiteres ins Überbordende zu treiben. Denn Schubert war es, der feststellte, er kenne keine fröhliche Musik.

(Der Text ist in ähnlicher Form in der WAZ-Ausgabe Bottrop erschienen).

Pierre-Laurent Aimard
versöhnt beim Klavier-

Festival die Romantik mit der Moderne

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Der Pianist Pierre-Laurent Aimard. Foto: KFR/Frank Mohn

Pierre-Laurent Aimard schnauft, scheint zu atmen im Puls vertrackter Rhythmen. Und wenn der französische Pianist aus klavieristischem Gewusel und virtuoser Höchstleistung heraus einen Ruhepunkt findet, scheut er vor einem kleinen Seufzer nicht zurück. Am Ende, wenn er die Symphonischen Etüden Robert Schumanns rauschhaft zelebriert, zugleich strukturell sezziert hat, müssen wir erst einmal durchpusten. Auf dass sich die Spannung löse, die Aimard in 45 Minuten aufgebaut, immer wieder angeheizt und gehalten hat.

Schumann ist so sehr Komponist des dunkel Melancholischen, des kindlich-naiv Lyrischen wie des Erhabenen, Stolz, dass seine Interpreten aufpassen müssen, nicht in eine Kitschfalle zu tappen. Doch Aimard ist davor gefeit. Sein Ringen mit der Materie, um der unmittelbaren Ausdruckskraft willen, sowie sein analytischer Zugriff vermeiden jede romantische Tümelei. Hier kommt vor allem das Symphonische zu Geltung, oftmals in harscher Klangsprache. Wer will, mag von einer Revolution sprechen, entwickelt aus dem Geist der Moderne.

Der Befund gewinnt an Bedeutung, ist doch von einem Konzert im

Düsseldorfer Robert-Schumann-Saal zu berichten. Einst gelangte der Komponist in dieser Stadt zu großem Ruhm, bald aber zeigte man dem zunehmend abwesend wirkenden Künstler die verständnislose, kalte Schulter. Heute weiß Düsseldorf umso mehr, was sie an dem komponierenden und dirigierenden Sonderling hatte. Der Ehrungen waren und sind viele. Aimards Interpretation ist insofern bezwingend, als sie das Denkmal namens Schumann gewissermaßen entstaubt.

Für diese Herangehensweise ist der Franzose seit jeher bekannt. Nicht zuletzt beim Klavier-Festival Ruhr hat er stets seine avantgardistischen Wurzeln offengelegt, sich als maßgeblicher Interpret der Werke Olivier Messiaens, György Ligetis oder Pierre Boulez' einen Namen gemacht. Dieses Düsseldorfer Konzert ist Aimards nunmehr 18. Auftritt beim Festival. Und natürlich hat er die Moderne im Gepäck. Mit Klavierstücken des amerikanischen Komponisten Elliott Carter, der im letzten Jahr starb. Als Hommage an einen Freund.

Aimard bedient sich dabei eines scheinbar gewagten, bei näherem Hinhören aber höchst sinnträchtigen Kunstgriffs. Nach der symphonischen Opulenz Schumanns streut er einige „Bunte Blätter“ des Komponisten zwischen Carters Klaviermusik. Das mag zunächst disparat klingen, gewinnt aber an Statur durch des Pianisten Kunst, mit Übergängen Entsprechungen zu evozieren – eine Art Versöhnung, zu unserer großen Verblüffung.

Schumanns kleine Formen und Carters Strukturelemente – in Stücken wie „90+“ oder „Tri-Tribute“ – zeigen sich in Aimards Deutung wie verwandt. Wenn auch um die Ecke gedacht, den Blick fest auf den Meister des komprimierten Ausdrucks gerichtet, Anton Webern. Carter arbeitete dabei mit Klangschichtungen, oft permanenten Tempoverschiebungen oder kleinteiligen Figurationen. Diese brechen sich im Werk „Caténaires“ in rasender Geschwindigkeit Bahn. Fulminantes Finale eines Konzertes, das unter Aimards Händen so schön wie aufregend Konstruktion und Expressivität verbindet.

Zwischen Popularität und Wagnis – der neue Spielplan des Dortmunder Theaters

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Die Oper, die Dortmund verdient.

Foto: Theater

Eine Dame und fünf Herren. Das Leitungssextett des Dortmunder Theaters gibt sich die Ehre zur Verkündung des neuen Spielplans. Ein 75 Minuten langer, sechsfach unterteilter Vortrag über Eckdaten, Produktionen, Programmprinzipien, über die Bedeutung des Hauses für die Stadt. Inklusive einiger dürre Zahlen. Eine Pressekonferenz könnte spannender sein. Doch hinter allen Fakten verbergen sich interessante Details.

Bettina Pesch, geschäftsführende Direktorin des Theaters, ist die Herrin der Bilanzen. „Es geht wieder mal aufwärts“, verrät sie. 350.000 Euro Mehreinnahmen in allen Sparten, ein

Auslastungsplus von 1,5 Prozent für die Oper oder plus 7 Prozent fürs Schauspiel seien Belege für solcherart Optimismus. Bezugsgrößen für diese Zahlen nennt sie nicht. Und Pesch muss konstatieren, dass die Stadt zwar die Tarifierhöhungen 2013 fürs Personal ausgleicht, zudem aber einen Konsolidierungsbeitrag von 510.000 Euro einfordert. Dies gelte indes nur für die Saison 2013/14. „Weitere Einsparungen sind nicht machbar, sie gingen an die Substanz des Hauses“, sagt Pesch.

Wie die einmalige Konsolidierung aussehen soll, wo also ein Abzwacken noch möglich ist, bleibt offen. „Wir sparen nicht an der Kunst“ ist das Credo und dann verrät Pesch, sie habe auch ihre Tricks. Nun, abseits dieser sonderbaren Aussage bleibt festzuhalten, dass es im Musiktheater zwei Produktionen weniger geben wird: keine konzertante Oper, kein Werk der (klassischen) Moderne. Zwei Linien, die Intendant Jens-Daniel Herzog zu Amtsbeginn vorgegeben hat, sind erst einmal gekappt.

Immerhin: Im Doppeljubiläumsjahr zu Ehren von Richard Wagner und Giuseppe Verdi stehen zwei gewichtige Premieren an. Herzog selbst inszeniert „Don Carlo“ (Übernahme von Mannheim) und Schauspielchef Kay Voges wagt sich an den „Tannhäuser“. Eilig versichert er, es werde keine Nazis auf der Bühne geben. Andererseits wird betont, die Konstellation dokumentiere die gute Zusammenarbeit zwischen den Sparten des Dortmunder Hauses.



Szene aus dem Mannheimer

Insgesamt sei angemerkt, dass der Opernspielplan, um es dezent auszudrücken, populär ist. „Carmen“ und „La Cenerentola“, „Der Graf von Luxemburg“ und „Anatevka“ – Repertoire-Raritäten suchen wir vergebens. Dass Herzog Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“ dramatisiert, sei aber als Besonderheit durchaus erwähnt. Und dass sich die Junge Oper in Kooperation mit dem Kinder- und Jugendtheater des „Carmen“-Stoffes annimmt, darf ebenfalls als Zeichen guter Nachbarschaft gewertet werden.

Neu im Boot der Nachbarn ist Gabriel Feltz als Chef der Dortmunder Philharmoniker. Er gibt sich sachlich, beschwört keine visionären Ideen, ja bremst sogar die Erwartungen. „Es gab Anfragen, ob die Philharmonischen Konzerte nicht wieder an drei Abenden stattfinden könnten“, sagt Feltz. Doch er wolle erst einmal in Dortmund ankommen. Dort wird er drei Opernpremierer dirigieren, fünf der zehn „Philharmonischen“ sowie diverse Sonder-, Jugend- oder Familienkonzerte. Das klingt nach gehöriger Präsenz, aber sein Vorgänger Jac van Steen war im Grunde nicht weniger fleißig. Gleichwohl hat die Stadt ihn unsanft aus dem Amt gedrängt. Pech gehabt.



Der neue

Chefdirigent
Gabriel Feltz.
Foto: Stadt
Dortmund

Ein Glücksjunge hingegen ist Ballettdirektor Xin Peng Wang. Die Sparte ist beliebt, die Compagnie wird international beachtet, das Programm zeugt stets von üppiger Fantasie. Dementsprechend launig verkündet er die Premieren der neuen Saison als opulentes, schmackhaftes Mehrgangmenü. Und vor allem die Hauptspeise hat es in sich: Wang selbst setzt Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ in Szene. Die Choreographie wolle Menschenschicksale zeigen in der so schönen wie geisterhaften Stadt Wien. Mit Musik von Johann Strauss und Alban Berg, also mit übersprudelnden, prachtvollen wie brüchigen, morbiden Klängen.

Hier der Blick nach draußen, sonst aber stets der Hinweis, dass das Theater als Ganzes sich in der Stadt verorten müsse. Was niemand so konsequent angeht wie Schauspielchef Kay Voges. Mit „Stadt der Angst“ will die Bühne das Ende der Leistungsgesellschaft einläuten – mit Hilfe einer Lichttherapie. Das klingt so kryptisch wie spannend. Ein Wagnis mit Intensität, denn an drei Tagen werden sechs Premieren, Vorträge und Diskussionen offeriert.

Andere Abgründe kommerzieller Art will wiederum Kristof Magnussons Komödie „Männerhort“ ausloten. Ein Blick auf weiblichen Shoppingwahn und die kleinen Fluchten des Mannes. Ein Spiel, das sich nur wenige Meter von Dortmunds Thier-Galerie ereignen wird, wie Voges eigens betont. Neben dem Premierenreigen – von „Peer Gynt“ bis „Der Elefantenmensch“ – setzt er auf Neues. Auf Stücke in türkischer Sprache (Kooperation mit Mülheim), auf Lesungen aus der Bloggerszene, auf eine Herbstakademie für Jugendliche.



Opernintendant
Jens-Daniel Herzog.
Foto: Theater

Erste Adresse für diese Zielgruppe ist das Kinder- und Jugendtheater (KJT), das Andreas Gruhn nun in die 15. Spielzeit führt. In all den Jahren konnte er einen Publikumszuwachs von fast 26.000 auf 35.000 Besucher verbuchen. Eine Erfolgsgeschichte, die sich auch nach 2015 fortsetzen soll, wenn die Spielstätte an der Sckellstraße aufgegeben werden muss, wenn möglicherweise ein neues Domizil neben dem Schauspielhaus entsteht. Zunächst aber bietet die neue Saison acht Premieren – Stücke, in denen etwa die Themen Liebe und Sexualität, Mobbing oder virtuelle Kriegsspiele verhandelt werden. Märchenhaftes wird das Programm ergänzen, ein Werk soll in Kooperation mit dem Jugendclub produziert werden.

Ja, die Dortmunder Bühnen haben in der Spielzeit 2013/14 einiges zu bieten. Doch vor allem die musiktheatralische Abteilung ächzt unter den Altlasten schlechter Intendanzen, ringt um jeden Zuschauer. Die Auslastung in der Saison 2011/12 liegt hier bei gut 53 Prozent. Dass Intendant Jens-Daniel Herzog den Satz in die Runde wirft, „Die Stadt hat die Oper, die sie verdient“, ist Ausdruck trotzig-optimistischen Nachvornblickens. Andererseits: Eine Kommune, die Millionen in

einen „Kulturleuchtturm“ namens U pumpt, dem Theater aber kalt lächelnd das Geld aus der klammen Kasse zieht, bekommt eben die Oper, die sie verdient.

Alles zum Programm der Spielzeit 2013/14 unter www.theaterdo.de

Schreie und heilige Stimmen beim Jazz-Festival in Moers

geschrieben von Wolfgang Cziesla | 23. September 2013

Was war in diesem Jahr in Moers das Wunderbare? Zunächst die Entdeckung, was mit der menschlichen (wenn auch mitunter nicht-menschlich klingenden) Stimme alles möglich ist. Zweitens, staunend festzustellen, dass sich aus der E-Gitarre noch immer nie gehörte Klänge herausholen lassen. Und drittens, die Beherrschung von Schlagwerk über die Grenzen der bekannten Virtuosität hinaus zu erleben.

Das Festival begann am Freitagabend mit einem Schrei, der auch den letzten erwartungsvoll vor sich hinträumenden Zuhörer sofort aufweckte und in die Gegenwart Mike Pattons holte. Falls das in verschiedenen Metal-Genres längst übliche Screaming von der Jazzwelt noch nicht als Kunstform anerkannt sein sollte – Mike Patton arbeitet verdienstvoll an der Etablierung des stimmtechnisch sauber ausgeführten Schreis. Mit welcher Freude, mit welchem Humor auch er sein Können vorführt, dürfte aus digitalen und analogen Tonträgern nur schwer herauszuhören sein; bei Live-Auftritten aber wie in Moers kann die Sympathie für den gutaussehenden Schreier auch auf Nicht-Metal-Fans überspringen. Im 3. Set des „John-Zorn-Tags“ sollte Patton dann mit der Formation Moonchild / Templars Gelegenheit bekommen, die ganze Vielfalt seiner

stimmlichen Performance darzubieten.



John Zorn feiert in diesem Jahr seinen 60. Geburtstag

Freitag war Zorntag

Nach dem kurzen, energisch losrockenden Opening setzte sich das „Song Project“ John Zorns mit einem Kontrastprogramm fort. Marc Ribot, der kurz zuvor noch die älteren Zuhörer an den Ten-Years-After-Gitarristen Alvin Lee erinnert haben mochte, spielte spanische Konzertgitarre, und Sofia Rei sang dazu, manchmal mit flackernden Augenlidern, Melodien, die gut in David Lynchs „Mulholland Drive“ gepasst hätten. Mit Jesse Harris betrat der dritte Sänger, zugleich Songwriter und Dichter, die Bühne. Das „Song Project“ aber baute nicht nur auf Kontraste, es zeigte auch, dass der von der Gruppe Faith No More bekannte Mike Patton und Sofia Rei wunderschön zusammen singen können. Ein sehr bestimmter John Zorn dirigierte seine Gruppe, die größtenteils aus den Musikern bestand, die auch später am Abend im Set von Dreamers und Electric Masada vertreten waren.

Der „Zorntag“ zum 60. Geburtstag des Komponisten, Bandleaders und Saxophonisten versuchte ein Fazit, wenn nicht seines

Lebenswerks, so doch immerhin des vergangenen Schaffensjahrzehnts darzustellen. Dazu gehört die von Arthur Rimbaud inspirierte Komposition Neuer Musik, „Illuminations“, mit einem virtuosen Steve Gosling am Piano, einem nicht minder großartigen Kenny Wollesen an den Drums und dem Bassisten Trevor Dunn, der in fast allen Formationen an diesem Abend dabei ist.

Zu dem folgenden „Holy Visions“, einem von fünf Sängerinnen dargebotenen A-cappella-Stück, das immer wieder neu anhebt und Gregorianischen Gesang ebenso einbezieht wie stark rhythmisierte Teile bis hin zu Jazz-Anklängen und Minimal Music, hat John Zorn die lateinischen Texte in Anlehnung an das Leben der Mystikerin Hildegard von Bingen verfasst. Mystisch-esoterisch blieb es auch bei „The Alchemist“, gespielt von dem auf Neue Musik spezialisierten Arditti String Quartet. John Zorns Komposition wählt als Thema den Hofgelehrten von Königin Elisabeth I., John Dee (1527–1608).

Nur die Anzahl der Musiker verbindet das Streichquartett mit den nun folgenden Moonchild / Templars. Mike Pattons Stimme klingt jetzt vielleicht nicht satanisch, aber jedenfalls nach dem, worauf sich Film- und Musikindustrie geeinigt haben, wie eine satanische Stimme zu klingen hat. John Medeskis Korg-CX-3-Keyboard erinnert klanglich an The Nice und die frühen Deep Purple.

Mit Dreamers und Electric Masada spielte John Zorn seine Evergreens, die in den vergangenen Jahren auf mehreren großen Festivals live aufgenommen worden sind (z. B. „Jazz in Marciac“), wobei sich die Dreamers schnell in Electric Masada verwandeln, indem Kenny Wollesen vom Vibraphon ans zweite Schlagzeug wechselt, die Elektronikerin Ikue Mori hinzukommt und John Zorn beim Dirigieren Saxophon spielt. Ein einziger Zorntag ist zu wenig, um auch nur annähernd die Vielseitigkeit des Mannes kennenzulernen, der für sich die Bezeichnung „Jazzmusiker“ ablehnt. Doch die fünf Stunden von 19.00 bis 24.00 Uhr am Freitagabend waren reich an musikalischer

Abwechslung.

Die reinen Männergruppen überzeugten nicht

Von „Blixt“ mit Bill Laswell am Bass, Raoul Björkenheim an der Gitarre und Morgan Agren am Schlagzeug versprachen sich viele der anwesenden Insider den ersten Höhepunkt des Samstags. Das Trio aber enttäuschte mit Männerjazz; die Musiker ein bisschen aneinander vorbeiredend, sich nicht zuhörend – drei improvisierte Monologe gleichzeitig, dafür straight und rockig. Wenigstens spielten sie weniger laut als das andere Männertrio um Caspar Brötzmann am Sonntag, vor dessen Auftritt das Orga-Team kostenlos Ohrstöpsel im Festivalzelt verteilte und die Ansagerin bat, besonders die Ohren der anwesenden Kinder durch die vor dem Zelt ausleihbaren Kopfhörer zu schützen. Große Teile des weiblichen Publikums nutzten den Auftritt von „Nohome“, um sich am einzigen sonnigen Tag des diesjährigen Pfingstfestes vor das Zelt auf den Rasen zu setzen, doch auch im letzten Winkel des abgezaunten Bereichs noch musste das Trio als lärmend empfunden werden.

Die vier Männer von „Caravaggio“ verstehen sich eher als Art Rocker denn als Hard Rocker. Ihre gestückelten Kompositionen erinnerten teilweise an die alten King Crimson, teils an instrumentalen Breakcore, und das Beth Gibbons gewidmete Stück klang mehr nach einer Fortführung von Tangerine Dream als nach Portishead.

Wieder nichts Richtiges für Frauen. Diese rückten dafür beim Auftritt des brasilianischen Superstars Lenine näher an die Bühne und wiegten sich in den Hüften. Das Zusammenspiel des aus Recife stammenden Songwriters der Música Popular Brasileira, der gern auch mit Elektronik experimentiert, mit Martin Fondse (Piano) und seinem niederländisch-deutschen Orchester „The Bridge“ darf als einer der harmonischsten Acts des Festivals bezeichnet werden. Rhythmen, denen man ohne weiteres zutraut, die Fruchtbarkeit der Tanzenden zu begünstigen.

Die wirklichen Überraschungen des diesjährigen Moers-Ereignisses aber, die Höhepunkte, die beim Publikum Schauder glücklichen Staunens hervorriefen, kamen in diesem Jahr nicht vom Piano, nicht von den Blechbläsern, Fagotten und Flöten, nicht von den Geigen, Celli und Kontrabässen; die wunderbarsten Momente lagen in den menschlichen Stimmen, in einigen Gitarren und im Schlagwerk. Darin war Moers in diesem Jahr ganz groß.

Stimmenvielfalt bis zur Entgrenzung

In der Spitzenklasse der vocal artists scheint es nicht darum zu gehen, wer am schönsten singt, sondern wer den Gesang revolutioniert. Die Entgrenzung der menschlichen Stimme verdeutlichten gleich mehrere Performer auf sehr unterschiedliche Art.

Noch auf relativ vertrautem Terrain, da ein bisschen an Björk erinnernd, trug Jenny Hval am Samstag ihre Songs vor.

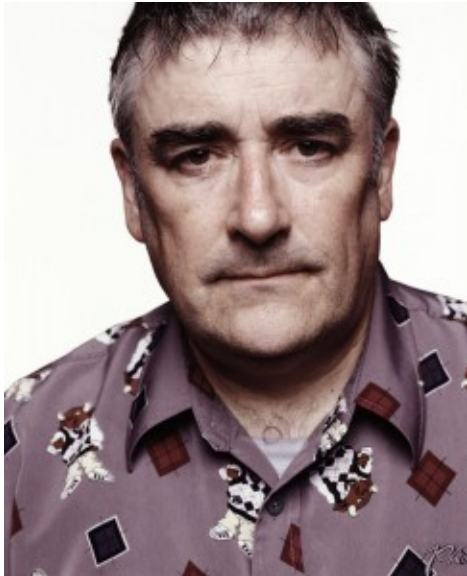
Michael Schiefel, der diesjährige „Improviser in Residence“ in Moers, erzählt am Sonntagnachmittag singend und hüpfend Geschichten, die teils verständlich sind, sich aber auch in Silben und stimmliche Beats auflösen. Begleitet wird er dabei von Paolo Damiani am Cello und Miklos Lukacs am Cymbalom.

Hundertprozentig improvisiert – das sieht und hört man – ist am Samstagabend der Auftritt des stimmlich zwischen Rap, Grime, Soul, R&B changierenden Kokayi. Zu dem beständig wirbelnden Kubaner Dafnis Prieto am Schlagzeug und dem eher abwartenden Jason Lindner an den Keyboards verlagert er mit geschlossenen Augen sein nennenswertes Gewicht von einem Bein aufs andere, als müsse er sich erst ausdenken, was er als nächstes vortragen möchte. Neben dem Mikro sind Wasserflasche und Handtuch seine wichtigsten Werkzeuge.



Sidsel Endresen & Stian
Westerhus

Zuvor aber beeindruckten Sidsel Endresen und Stian Westerhus, ein Zwei-Personen-Trio aus Gesang, Gitarre und Traum. Etwas unglaublich nimmt der Zuhörer zur Kenntnis, dass nach Robert Fripp, nach David Torn, nach Eivind Aarset einer Gitarre noch immer neue Klänge entlockt werden können. Der Norweger Stian Westerhus schafft es, und sei es, indem er den Kopf des Gitarrenhalses einmal senkrecht auf den Verstärker stößt, um sich dann wieder seinen vielen Pedalen zuzuwenden. Ebenso unglaublich ist dazu der Gesang Sidsel Endresens, dadaistische Lautmalerei, vokalbetontes Beatboxing (wenn es so etwas gibt), tierisch anmutendes Gemecker und Gurgellaute fügen sich in den rauen Gesang ein, sodass sich zuweilen der Eindruck einstellt, ein Zungenreden, eine Glossolalie heiliger Stimmen ergieße sich über die Köpfe der Zuhörer. Selten wurde das Pfingstwunder in Moers so wörtlich genommen (wobei „wörtlich“ wiederum nicht wörtlich zu nehmen ist).



Fred Frith

Foto: Frank Schemmann

Fred Frith am Sonntagabend hat seine Gitarre die meiste Zeit auf dem Schoß liegen und bearbeitet sie, als sei das Saiten- ebenfalls ein Schlaginstrument neben den vielen anderen, zwischen denen Evelyn Glennie über die Bühne wandert. Evelyn Glennie ist ein Schlaggenie. Überhaupt ragten die Schlagwerker in Moers wieder heraus, unbestrittene Meister wie Joey Baron, Kenny Wollesen und Cyro Baptista aus dem John-Zorn-Umfeld oder Dafnis Prieto mit seinem Trio. Die Frau aber schlägt anders. Nicht nur, weil Evelyn Glennie, wie die Ansage zuvor informierte, ungefähr 1.800 Schlaginstrumente besitzt. Diese Frau schlägt andere, unbekannte Rhythmen.



Evelyn Glennie

Foto: Frank Schemmann

Alles Weitere – und an den dreieinhalb Tagen gab es noch sehr viel mehr zu hören – war gut, teils erstklassig und auch Weltklasse, aber irgendwoher bereits bekannt. Und eine düstere Ahnung können wir Männer aus Moers mit nach Hause nehmen: Die Zukunft des Jazz scheint bei Frauen zu liegen, solchen wie Sidsel Endresen und Evelyn Glennie. Glückliche Männer, deren Gitarren da mithalten können.

Treffsichere Musikalität: Joseph Moog debütiert beim Klavier-Festival Ruhr in Moers

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Als ich Joseph Moog zum ersten Mal hörte – er spielte als 17jähriger Franz Liszts „Totentanz“ – fiel mir die treffsichere Musikalität auf, die sich mit ausgereifter Technik verband. Das war 2005 in Würzburg. Inzwischen ist Moog 25 Jahre alt, konzertiert auf wichtigen Podien, hat einige von der Presse gerühmte CDs aufgenommen – und jetzt sein fälliges Debüt beim Klavier-Festival Ruhr gegeben. Und zwar mit einem Programm, das dem Verdi-Wagner-Schwerpunkt dieses Jahres Genüge tut, aber auch von der Lust an Ausgrabungen und entlegenem Repertoire zeugt.



Das Martinstift in Moers –
ein intimer Raum. Foto:
Werner Häußner

Wobei die Frage zu stellen ist, ob ausgerechnet der intime Saal des Martinstifts in Moers ein geeigneter Ort gewesen ist. Dort steht ein für den Raum sowieso zu groß dimensionierter Steinway D. Bei der gebotenen Klangdramaturgie in den virtuosen Konzertparaphrasen kommt die Akustik schnell an ihre Grenzen. Bei aller Liebe zu der von vielen Pianisten bevorzugten Flügelfabrik: Mir wäre an dieser Stelle für dieses Programm ein Broadwood oder Erard willkommener gewesen.

Joseph Moog tat sein Bestes, um etwa Carl Tausigs hochvirtuose Bearbeitung des Walkürenritts so zu zügeln, dass er im klassizistischen Ambiente vor geschätzt 300 Zuhörern noch erträglich blieb. Das war nur bedingt erfolgreich. Die „Tristan“-Paraphrase von Moritz Moszkowski fordert die fiebrigen Steigerungen des Originals, will die Erlösung des Akkords aus drängendem Vorhalt und harmonischem „Irrweg“ mit großer Geste feiern. Aber statt Wagners Rausch spricht der Raum, bildet den Hall zu direkt ab, lässt nicht zu, dass sich Moog in die Ekstase freispielt, ohne die dieses Stück ziemlich flach gehalten wirkt.

Bei Haydn und Chopin, mit Grenzen auch in Debussys „Images oubliées“ hört man, was in diesem Saal sinnigerweise zu spielen wäre. In Haydns D-Dur-Sonate Nr. 24 lassen sich die Farbwechsel, mit denen der Pianist gliedert, wunderbar

verfolgen. Haydns stets geistvolles Spiel mit der musikalischen Idee geht dem Hörer klar ins Ohr. Der flotte, trocken-entschiedene Ton Moogs liegt richtig, meidet papiernes Stochern wie weichen romantischen Anflug. Nur im näher an ein Andante gerücktes Adagio erlaubt er sich, empfindungsvoll zu färben. Warum Moog allerdings Arabesken und Verzierungen beschleunigt, ist nicht nachvollziehbar.

Auch Mozarts d-Moll-Fantasie KV 397 passt in den Architekturrahmen. In den Beleuchtungswechseln, in den Temponuancen spürt man, dass Moog gedankenvoll und konzeptuell bewusst an das Werk herangeht, das so typisch nach „einfachem“ Mozart klingt, aber höchst subtile Anforderungen stellt.



Joseph Moog. Foto:
Paul Marc Mitchell

Es offenbart jedoch ein Problem, das der junge Pianist auch in den Opern-Paraphrasen noch nicht ganz bewältigt hat: Moog „atmet“ nicht mit dem Metrum, gibt dem Puls der Musik zu wenig Richtung. Das führt in der „Rigoletto“-Bearbeitung von Franz Liszt zu einem seltsamen Hang zum Statischen: Moog schlägt die kantigen Bässe mit Bravour an, zeigt in gleißenden Passagen und in Silbervorhängen, gewebt aus schäumender Notengischt, wie brillant er solche Herausforderungen meistert. Aber er

phrasiert nicht sanglich-gelassen genug: „Bella figlia dell' amore“, dieses unvergleichliche Quartett aus dem letzten Akt des „Rigoletto“, strebt nach dem vokalen Kulminationspunkt, den Moog in der raffinierten, genau auf den Effekt berechneten Liszt-Bearbeitung dynamisch nivelliert. War es der Raum oder die Tagesform? Die „Miserere“-Paraphrase nach dem „Trovatore“ und diejenige zu Verdis Frühwerk „Ernani“ gelingen überzeugender: die eine als Studie über die expressiven Möglichkeiten des Bassregisters, die andere als genialische pianistische Veredelung von Verdis direkter Emotionalität.

Noch einmal zeigen die Zugaben – Chopin, Brahms, Rachmaninow –, was dem Saale besser frommt; vor allem Chopins op. 15/2 nimmt Moog mit eleganter Gelöstheit. Man möchte den jungen Mann in größerem Rahmen wiederhören. Er hat auf CD spannende Entdeckungen vorgelegt – zum Beispiel Rubinsteins Viertes Klavierkonzert –, so dass man [gewissen Rundfunk-Sinfonieorchestern](#) gerne empfehlen würde, solche Anregungen mit diesem Pianisten umzusetzen statt Äther und Archiv mit der nächsten Version von Tschaikowskys Erstem vollzustopfen.

Mehr zu Joseph Moog: <http://www.josephmoog.de/>

Tamara Stefanovich mit neuen und alten Musikminiaturen beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Pianistin Tamara Stevanovich, regelmäßiger Gast beim Klavier-Festival Ruhr. Foto: Frank-Alexander Rümmele

25 Klavierminiaturen in einem Konzert, 25 musikalische Petitessen aus vier Jahrhunderten, mit Kompositionen von Domenico Scarlatti bis hin zu Thomas Larcher.

Scheinbar ist alles bunt gemischt, genau besehen aber sinnfällig verquickt, ein munteres, spannendes Exerzitium von 75 Minuten Länge, ohne Pause.

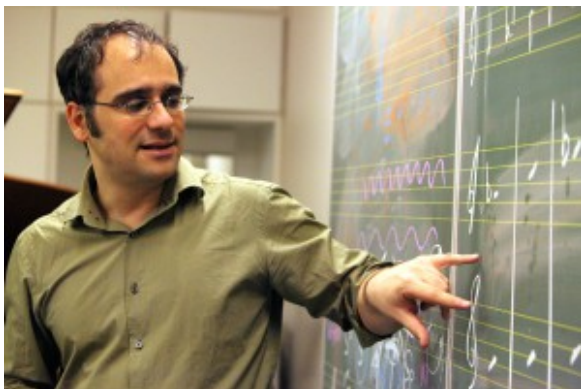
Solcherart Konzeptkunst mag den Verdacht schüren, intellektuell überzuquellen. Doch wenn die jugoslawische Pianistin Tamara Stefanovich sich der Sache annimmt, einerseits mit konzentriert kontrolliertem, analytischem Zugriff, zum anderen nicht ohne Emotion, wird daraus eine runde Sache. Mit Aha-Effekten fürs hochaufmerksame Publikum. Seht her, die Moderne, sie ist nicht vom Himmel gefallen, sondern hat ihre historischen, ästhetischen Bezugspunkte.

Stefanovich ist nicht zuletzt ein Ziehhkind des Klavier-Festivals Ruhr, bei dem sie seit 2004 regelmäßig auftritt, und dem sie eben zum 25jährigen Jubiläum dieses außergewöhnliche Konzert geschenkt hat. Sie kredenzt uns in Wattenscheid sowohl Barockes wie auch Werke der Romantik, der klassischen Moderne wie vier Uraufführungen – diese geschrieben wiederum zum

runden Geburtstag der Pianistin.

Ein Abend mit melancholischer, aufbrausender, verspielter, sentimentaler, quicklebendiger wie attackierender Musik. Klangvolle Episoden, die mitunter wie aus eines Komponisten Baukasten wirken. Wild Dramatisches im Wechsel mit zauberhaften Ruhepunkten. Pianistin und Publikum forschend und hörend im Steinbruch der Tonmassen. Ein Genuss für jeden, der neugierig ist.

Neugierig etwa auf den englischen Komponisten John Woolrich, der Stefanovich eine Etüde gewidmet hat. Basierend auf nur einem Ton, der an Gewicht gewinnt, umspielt wird, sich auswächst in wild dissonante Akkorde, sich mit ein bisschen Jazzidiomatik umgibt, um am Ende zart und ruhevoll dahinzugleiten. Und wenn sich daran György Ligetis 7. „Musica ricercata“ anschließt, ganz gemächlich, romantisch gefärbt, diese wiederum in Verbindung gebracht wird mit Chopin und Skrjabin, dann hören wir, wie die Jüngeren von den Altvorderen zehren.



Komponist Vassos Nicolaou.

Foto: Klavier-Festival Ruhr

Seinen Beitrag zur Gattung Etüde hat der Grieche Vassos Nicolaou ebenfalls der Pianistin zugeeignet, gleich drei an der Zahl. Hochvirtuos ist diese Musik, mit überraschenden Wendungen und Beschleunigungen, voller Kniffe und Tücken also.

Der Kontrast zu solcher Attacke kann kaum größer sein, wenn im

Anschluss ein Walzer Ligetis gewissermaßen in sich kreiselt, melancholisch (mit Bartók im Rücken) das alte Österreich-Ungarn aufblühen lässt, immer durchzogen vom Dreivierteltaktbrodeln wie in Ravels Endzeitstück „La Valse“.

Dritter im Bunde der Neuschöpfer und Stefanovich-Gratulanten ist der Franzose Franck Amsallem, der eine grüblerische Improvisation schuf („Brooding“). Ein gewichtiges, dunkles musikalisches Schreiten mit zunehmendem Erregungsgrad – bedrohliche Bassfiguren treffen auf klirrende Diskantschläge. Schließlich York Höller, der sein Opus kurzerhand „Für Tamara“ nennt. Getragen von archaischen Akkorden, verdichtet sich die Materie immer mehr zu einem kraftvollen Fließen – damit unmittelbar hinlenkend auf das letzte Stück des Abends, Olivier Messiaens „Insel des Feuers“.



Komponist York Höller. Foto:
Mark Wohlrab

All dies interpretiert Stefanovich präzise, ohne einem analytischen Buchstabieren zu verfallen. Dass sie dabei in der Lage ist, stilsicher zwischen den Jahrhunderten zu wandeln, darf getrost als bravourös bezeichnet werden. Virtuose Manier kennt die Künstlerin im übrigen nicht. Nur Empathie, technisches Können und ein Gespür fürs jeweilige Kolorit. Mit einem Programm, das dem Klavier-Festival Ruhr gut zu Gesicht steht – abseits des allgefälligen Repertoires.

Tamara Stevanovich ist am 5. Juni (20 Uhr) erneut Gast des

Klavier-Festivals. Mit dem Bariton Matthias Goerne interpretiert sie u.a. Lieder von Brahms, Alban Berg und Schostakowitsch – im Düsseldorfer Museum Kunstpalast, Robert-Schumann-Saal.

Info: www.klavierfestival.de

Selbstbewusstes Konzept: Khatia Buniatishvili beim Klavier-Festival Ruhr in Duisburg

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Die Unruhe ist von Anfang an da, zieht in ihren Bann. Sie ist präsent in den hart angeschlagenen Akkorden des Beginns von Chopins b-Moll-Sonate, sie wacht über dem aufgewühlten Agitato-Brausen, sie durchwebt auch die Beruhigung des Tempos, die sanfte Dolce-Versenkung. Bei Khatia Buniatishvili liegt diese Unruhe wie ein existenzielles Verhängnis über allen vier Sätzen der Sonate, die durch ihren „Trauermarsch“ eine manchmal traurig-banale Berühmtheit erlangt hat.



„Versinken ... ertrinken...“:
Khatia Buniatishvili bei
ihrem Duisburger Konzert.
Foto: Frank Mohn

Bei der 25-jährigen georgischen Pianistin sitzt man das Stück nicht mit dem bestätigenden Eindruck des viele Male Gehörten ab. Wie Blitze eine bekannte und lieb gewonnene Landschaft unheimlich neu beleuchten können, durchfetzen ihre Einfälle das vertraute Gebilde. Etwa wenn sie die Dynamik, nicht aber die Toncharakteristik ändert und damit etwas Unerbittliches in die Noten legt. Oder wenn sie durch Bassakzente den ach so lieb gewordenen weit phrasierten melodischen Motiven etwas Irritierendes mitgibt, ein Gift gegen jede Heimeligkeit.

Sicher: Chopin spielen viele, und viele spielen ihn beeindruckend, beredt, ja beschwörend. Umso faszinierender ist es zu erleben, wie eine junge, selbstbewusst ihrem Konzept folgende Pianistin ein Stück neu gestaltet, ohne es zu zerlegen. Buniatishvilis Chopin ist beides: authentisch und subjektiv, textgetreu und wunderbar frei.

Die Pianistin, die 2009 beim Klavier-Festival als Einspringerin für Hélène Grimaud Aufsehen erregte, ist inzwischen vielfach ausgezeichnet worden. Zum Beispiel erhielt sie 2012 den Echo-Klassik-Preis als Nachwuchskünstlerin Klavier. Ihre drei Schubert-Pièces, von Franz Liszt bearbeitet, zeigen auch, warum: Das „Ständchen“ nimmt sie introvertiert, mit leichten Rubato-Akzenten, meidet aber die Einfärbung des Anschlags zum sentimental Dolce, hält den

Klang gerade und ernst. Keinerlei Attitüde, kein Anflug von virtuosem Narzissmus. „Gretchen am Spinnrad“ ist ein Beispiel dafür, wie Monotonie ausgedrückt werden kann, ohne monoton zu werden. Buniatishvili leistet sich keine theatralische Aufladung: Das Drama ist leise, aber bitter. Den „Erlkönig“ hämmert sie rasend übersteigert in die Tasten; ein entfesselter Weltenbrand mit fahl verlöschendem Ende.

Die Transkription „Schafe können sicher weiden“ des einst berühmten Pianisten Egon Petri (1881-1962) ist eine jener romantischen Reflexionen auf Johann Sebastian Bach, wie sie durch Ferruccio Busoni oder Leopold Stokowski beliebt geworden sind. Buniatishvili steht zur Romantisierung, verwendet viel Pedal, gestaltet den Klang substanzvoll.

Den zweiten Teil ihres Konzertes in der Gebläsehalle des Duisburger Landschaftsparks Nord sieht Buniatishvili offenbar wie eine Meditation am Klavier: Chopins cis-Moll Etüde aus Opus 25, die a-Moll-Mazurka aus Opus 17, der „Oktober“ aus den „Jahreszeiten“ Tschaikowskys, Skrjabins cis-Moll-Etüde, schließlich Debussys „Clair de lune“ und Ravels „Pavane pour une infante défunte“.

Ohne Pause fließen die Stücke ineinander, verlangen Konzentration, Stille, fast schon Entrückung. Buniatishvili formt die Linien weltverloren aus: weit, behutsam im Anschlag, spannungsvoll in der Dramaturgie, in bewusstem Verzicht auf Kontraste. Wenn „Magie“ überhaupt eine taugliche Beschreibung für die Qualität von Klavierspiel ist, dann passt sie hier.

Als dann „La Valse“, Maurice Ravels raffiniertes Schaustück, das offizielle Programm abschließt, kehren wir wieder in die Welt zurück, begleitet von weniger grell verzerrten als pikant ironischen Rhythmen – eine Welt, die von der ersten der beiden Zugaben, dem letzten Satz aus Prokofjews wahnwitziger Siebter Sonate, in furioser Raserei übersteigert wird.

Mozarts Leichtigkeit, Bruckners Wucht – die New Yorker Philharmoniker im Ruhrgebiet

geschrieben von Martin Schrahn | 23. September 2013



Pianist Emanuel Ax, Dirigent
Alan Gilbert und das New
York Philharmonic. Foto:
Chris Lee

Respektvoll werden sie „The Big Five“ genannt, jene fünf amerikanischen Spitzenorchester, denen ein ganz spezieller Sound nachgesagt wird, im Gegensatz zu den europäischen Klangkörpern von Weltruhm. Wenn eines dieser „Fünf“ in unseren Breiten die musikalische Visitenkarte abgibt, ist der Ansturm auf die Plätze groß. Wie jetzt in der Philharmonie Essen und dem Konzerthaus Dortmund: volle Säle an zwei Abenden mit dem New York Philharmonic.

Mit dem Klang ist das so eine Sache. Die amerikanischen Orchester seien heller timbriert als etwa die Wiener Philharmoniker, zudem werde jenseits des Atlantiks das großsymphonische Repertoire oft blankpoliert, musikalische

Ecken und Kanten würden unziemlich geglättet, heißt es. Nun, wer die New Yorker in Essen mit Bruckners 3. Symphonie hört, kann zwar einerseits wundersame Präzision bestaunen, erlebt zum anderen aber eine spannende, kernige, bisweilen schroffe Wiedergabe. Alan Gilbert am Pult sorgt dafür, dass die erratischen Blöcke der Komposition nicht im luftleeren Raum hängenbleiben, vielmehr wird die Musik ständig im Fluss gehalten.

Ein weiteres kommt hinzu: Dieses Spitzenorchester kann sich höchst professionell auf die akustischen Verhältnisse des Saales einstellen. Deshalb klingen Holzbläserlinien silbrig klar und nie überzeichnet. Die Artikulationskunst der Hörner ist von ganz eigener Faszination. Trompeten und Posaunen wiederum scheuen die heftigen Ausbrüche nicht, vermeiden indes bloße dynamische Kraft, formen vielmehr einen ergreifenden klanglichen Überbau. Andererseits pflegt der fast 70 Köpfe starke Streicherkorpus schimmernde, unheimliche Tremoli wie auch eine samtig-satte Lyrik. Einzig die augenzwinkernd derben Ländler-Anlehnungen lassen bei den New Yorkern Esprit vermissen. Da sind die „Wiener“ wohl die authentischeren Interpreten.

Bruckners Wucht und Religiosität, seine Wagner-Anklänge oder die Reduktion der Instrumentalstimmen zum Ätherischen formen sich zu einem großen, hymnischen, spannenden Ganzen. Ohne Verzögerungen, bar jeder Hetzerei. Dirigent Alan Gilbert lässt die Musik atmen, die Farbenpracht der Holzbläser sucht dabei ihresgleichen. Monumental wirkt diese Symphonie und doch fehlt alles Protzen.

Stets stellt sich die Frage, was ein Abendprogramm noch verträgt an der Seite dieser erzromantischen Symphonik. Zumeist wird die Genialität der Tonsprache Mozarts aufgeboten, wegen ihrer Macht über die Seele des Publikums. In der Philharmonie ist es das C-Dur-Klavierkonzert des Meisters (Nr. 25), der Solist heißt Emanuel Ax. Fast ein bisschen hemdsärmelig tritt der Amerikaner polnisch-jüdischer

Abstammung an, findet aber schnell zu einem ausdrucksstarken Tonfall. Die Leichtigkeit und Innigkeit seiner Deutung spricht dafür, dass er mit dieser Musik gewissermaßen auf Du und Du steht. Statt virtuoser Akrobatik liefert Ax ein ruhiges, brillantes Figurespiel. Selbst die Kadenzen (in der Fassung von Alfred Brendel) haben nichts von Tastenlöwentum oder Säuselei.

Manchmal indes gerät die dynamische Balance aus dem Gleichgewicht. Historisch informierte Aufführungspraxis – in dünner Besetzung, mit Originalinstrumenten – pflegt das New York Philharmonic nicht. Etwa 40 Köpfe zählt das Mozartensemble, sein Klang schimmert und glänzt, ein wenig auf Kosten markiger Akzente. Dennoch berührt uns die Musik, besonders die sublimen Dialoge zwischen Klavier und Bläsern im 2. Satz. Da ist Ax ganz in seinem poetischen Element.– Allüberall Applaus.

Der Pianist Emanuel Ax ist bereits am 16. Mai (20 Uhr) erneut in NRW zu Gast. Beim Klavier-Festival Ruhr spielt er in der Wuppertaler Stadthalle mit dem Geiger Frank Peter Zimmermann Werke von Johannes Brahms.

www.klavierfestival.de

Lebensweise Poesie: Maria

João Pires beim Klavier-Festival Ruhr in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 23. September 2013

Das passiert nun schon zum zweiten Mal beim erst ein paar Tage alten Klavier-Festival Ruhe 2013: Man hört ein Konzert für Klavier und Orchester, das nicht so ganz zu einem Entwurf zusammenwachsen will, und dann gibt der Solist eine Zugabe – und die Töne leuchten am Firmament der Musik wie die schönsten Sterne!

[Igor Levit](#) zeigte im Eröffnungskonzert sein ganzes Können – mehr noch, seine tiefste Musikalität – in seiner Zugabe, der „Hommage à Rameau“ von Claude Debussy. Und Maria João Pires, eine der „grandes dames“ der Klavierwelt, durchmaß in einem sanften Nocturne Chopins – jener Nummer Drei aus Opus Neun – alle Seelenräume des Polen, dessen f-Moll-Klavierkonzert sie sich vorher mit einem eher neben- als mit-musizierenden Kammerorchester Basel gewidmet hatte.

Seit 1995 war Maria João Pires nicht mehr beim Klavier-Festival zu Gast gewesen, hatte sich auf den Podien der Welt rar gemacht. Sie ist keine Karriere-Frau, bekannte in einem [Interview](#), dass ihr der Sprung in die Welt-Elite der Klaviermusik eher zugefallen sei. Sie hatte kein Glück mit ihrem Projekt einer Schule für unbemittelte Kinder in Portugal. Und 2006 musste sie sich einer schwierigen Herzoperation unterziehen. Kein Leben, das sich zwischen dem Dolce einer umsorgten Künstler-Existenz oder dem Furioso einer Virtuosen-Laufbahn bewegt. Eher ein Leben, das einem beibringt, Grenzen anzuerkennen. Ein Leben, das weise macht.



Trevor Pinnock und Maria
João Pires. Foto: Mark
Wohlrab

Mag sein, dass es nur eine Projektion von Gedachtem auf Gehörtes ist: In Maria João Pires' Klavierspiel meint man, etwas von diesem Lebens-Wissen zu spüren. Hätte sie doch ein Solo-Recital gegeben! Aber die Auftritte allein mit dem Flügel, die mag sie nicht. An Chopin schätzt sie nicht den Virtuosen, sondern den Poeten: Die entschiedenen Eröffnungs-Akzente schon gibt sie nicht mit der Geste des narzisstischen Auftritts, sondern fast zu zurückhaltend, als wolle sie dem Orchester generös den Vortritt lassen. Im Bass setzt sie freilich deutliche Ausrufezeichen: Die parfümierte Verschleierung ist ihre Sache nicht; so will sie „Poesie“ nicht verstanden wissen.

Warum ihr dann aber die quasi improvisierten silbrigen Verzierungsketten nicht blühend, nicht atmend gelingen, sondern eher wie eingeschoben wirken, bleibt rätselhaft. War das Orchester unter Trevor Pinnock zu wenig bereit, auf ein feines Rubato einzugehen? Der aus der historisch informierten Aufführungspraxis bekannte Dirigent, der faszinierende Mozart- und Händel-Aufnahmen vorgelegt hat, liebt Konturen und deutlich zugespitzte Akzente. Doch zu einem glückenden Einvernehmen mit der Pianistin kam es hörbar nicht: Das Orchester verdeckte ihr feinsinniges Passagenspiel, die schwermütigen Farben etwa der Dialoge mit dem Fagott verbanden sich zu keinem Bild. Hinreißend zeichnete Maria João Pires im Larghetto mit einem delikate differenzierter Anschlagspalette

die sanften, zarten Linien der Landschaft, die der Poet Chopin für sich entworfen hat.

Am Beginn des Konzerts in der Philharmonie Essen stand eine Hommage an Wagner, den das Klavier-Festival noch auf seine Weise würdigen wird: Das „Siegfried-Idyll“, in den Violinen anfangs etwas brockig, glättete sich zu einem sehr sanften, sehr milden Sonnenaufgang über Tribtschen. Die Phrasierung hatte in ihren weiten, ruhigen Linien einen Hang zum Schläfrigen.

Mozarts letzte, seine C-Dur-Sinfonie, schloss das Konzert ab. Der Eindruck mangelnder Durcharbeitung drängte sich schon in den Eröffnungstakten auf: Die Akkordschläge sitzen so pointiert, wie wir es von Pinnock kennen. Doch der gebundene Piano-Nachsatz wirkt wie ein Nachklappern statt wie ein lebendig gesetzter Kontrast. Den vielfältig angelegten Gegenstimmen, rhythmischen Schärfungen und auf Holzbläser und Streicher verteilten thematischen Varianten stellt sich das Basler Kammerorchester nicht mit brillanter Formulierung, sondern in einem matten Nebeneinander, gewinnt auch den Modulationen keine Spannung ab.

Im „Andante cantabile“ betont Pinnock die metrischen Überraschungen und Forzato-Akzente, achtet aber zu wenig auf die – als Kontrast gedachte – sanglich atmende Phrasierung. Der dritte Satz gelingt am schönsten, weil das Orchester locker und frei artikuliert; im vierten geht in der komplexen Struktur so einiges daneben, so, als hätten sich Dirigent und Musiker nicht ausreichend verständigt.