

Liebe und Fußball – Paul Abrahams Operette „Roxy und ihr Wunderteam“ in Dortmund

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 3. Dezember 2014

Und schließlich ist Party in der Puszta – mit ungarischer Folklore samt Stehgeiger, mit treibendem Swing aus dem Orchestergraben und mit einer vielköpfigen Compagnie, die voller Energie und Tempo den Black Walk tanzt. Übersäumende Lebensfreude auf ihrem Höhepunkt, entfesselter Jazz, ein Ohrwurm, ein angesagter Modetanz und ein Liebespaar, das sich hoffentlich noch findet – aus solchem Material werden erfolgreiche Musikfilme bis heute gemacht. Oder Musicals. Oder – früher – Operetten wie „Roxy und ihr Wunderteam“, die im Dortmunder Opernhaus ihre umjubelte Premiere erlebte.



Roxy (Emily Newton) nebst einigen Herren ihres Wunderteams (Foto: Thomas Jauk / Stage Picture/Theater Dortmund)

„Roxy und ihr Wunderteam“ darf Fußball-Operette genannt werden, weil im Mittelpunkt eine zunächst reichlich sieglose Fußballmannschaft steht. Sie bezieht ihr Trainingslager im Schloss des zwielichtigen Trainers, wo dessen Gattin

zeitgleich eine Gruppe junger Damen aus dem Mädchenpensionat unterbringt. Ein Drama mit der Brisanz eines Jugendherbergsaufenthaltes aus heutiger Sicht, aber damals...

Außerdem im Spiel ist Roxy aus Schottland, die den farblosen Loser Bobby heiraten soll und das plötzlich nicht mehr will, ihr Onkel und eine Menge Entourage. Die Fußballer verhelfen Roxy zur Flucht, Roxy macht das Team stark und am Ende steht der Sieg – auf dem Rasen und in der Liebe.

Bislang existierte diese Operette nicht in den Repertoires der deutschen Theater. Die Nazis hatten dem jüdischen Komponisten Paul Abraham (1892-1960), kaum dass sie an der Macht waren, Berufsverbot erteilt und seine erfolgreichen Werke („Viktoria und ihr Husar“, „Die Blume von Hawaii“, „Der Ball im Savoy“) mit Aufführungsverbot belegt. Uraufgeführt wurde „Roxy“ 1936 in Budapest, doch schon die Übernahme an die Wiener Volksoper scheiterte. Allerdings wurde die Operette in Österreich 1937 noch unter dem Titel „3:1 für die Liebe“ verfilmt, bevor das Land durch die Nazis „angeschlossen“ wurde.



Party in der Puszta (Foto: Thomas Jauk / Stage Picture/Theater Dortmund)

Die Dortmunder Inszenierung, die somit auch deutsche Uraufführung ist, gestaltete sich nicht problemlos. Henning Hagedorn und Matthias Grimminger, beide Abraham-Spezialisten, mussten die Partitur aus verschiedenen Fundstücken

zusammenfügen, da die Original-Partitur verschollen ist. Die Einrichtung selbst (Regie: Thomas Enzinger) strebt nach „historischer Aufführungspraxis“ und bemüht sich, in Bühnenbild, Kostümen (beide: Toto) und Choreographie (Ramesh Nair) dem alten Vorbild zu folgen, so weit man es denn noch kennt.

Herausgekommen ist dabei ein heiterer, streckenweise burlesker Abend mit hohem Unterhaltungswert. Kammersänger und „Homeboy“ Hannes Brock hat als Mixed Pickles-Fabrikant Sam Cheswick, als augenzwinkernder schottisch-sparsamer Welterklärer und Borussia-Versteher das Publikum, wie nicht anders zu erwarten, hinter sich. Emily Newton passt gleichermaßen geradezu perfekt in die Rolle der couragierten Mannschafts-Motiviererin. Fritz Steinbacher ist als weinerlicher Ex-Verlobter eine Lachnummer, gleiches gilt für Frank Voß und Johanna Schoppa, er Fußballtrainer, sie Internatsleiterin, die als zerstrittenes Ehepaar gleichsam Schicksal spielen. Großartig die steppende und singende Fußballtruppe wie auch die muntere Schar der Internatsmädchen, die die Kunst des modifizierten Kreischens geradezu perfekt beherrschen.



Roxy und die Internatsleiterin v. Tötössy (Johanna Schoppa) begegnen sich im Plattensee, der bekanntlich auch ein platter See ist... (Foto: Thomas Jauk / Stage Picture/Theater)

Dortmund)

Lucian Krasz nec schließlich erledigt seinen Job als Mannschaftskapitän und Märchenprinz Gjurka Karoly untadelig, wenngleich die Liebesgeschichte zwischen ihm und Roxy nicht wirklich überzeugend herausgespielt wird. Aber das ist wohl auch zu viel verlangt. Es ist eben, wie es ist.

In den letzten Jahren ist einiges zu lesen gewesen von der Wiederentdeckung des jüdischen Komponisten Paul Abraham, von einem neuen Umgang mit der Gattung Operette, der ihr die Anteile jüdischer Künstler zurückgibt, welche die Nazis mit ihrer rassistischen Inszenierungspraxis eliminierten. Plötzlich gibt es hier auch wieder Jazz. Und vielleicht fragt sich der eine oder andere (möglicherweise ältere) Musikfreund bang, ob jetzt Schluß ist mit süßer vor- und nachkriegsdeutscher Operettenseligkeit.

Er möge sich entspannen. Auch die Wiederentdeckung „Roxy“ ist gut konsumierbare „leichte Muse“, gepflegte, süffige Abendunterhaltung. Zwar spielt die Operette einige Male ironisch auf aktuelle politische Verhältnisse an, auf das reaktionäre Frauenbild der Nazis zum Beispiel, das die Mädels in einem Song – samt hinreißender Sackhüpf-Einlage – verulken.

Keineswegs jedoch schwebt über diesem Abend bedrohlich das Hakenkreuz. Vielmehr erzählt uns die Inszenierung, was die Menschen damals möglicherweise mehr interessierte als das lange unterschätzte Erstarken der Nazis. Da war offenbar auch damals schon der Fußballsport sehr wichtig, aber auch die verführerisch lässige englische Sprache, die Begriffe für Dinge hatte, die man im Deutschen Reich kaum kannte, Whisky auf Eis zum Beispiel. Oder Cocktails. Ihnen widmet die Operette einen eigenen, hinreißend dargebotenen Song, einen Cocktailshaker-Step mit vielen Cocktailshakern.



Vorschriftsmäßiges Happy End: Roxy krault Gjurka (Lucian Krasznc). (Foto: Björn Hickmann / Stage Picture GmbH/ Theater Dortmund)

Gewiss ist das Frauenbild dieser Operette – trotz einer starken Roxy – völlig unakzeptabel, die Trennung der Geschlechter in Fußballmannschaft hier und Mädchenpensionat da albern und die brachiale Erzählweise nach Art des Hauruck-Kaspers eine Beleidigung des Intellekts. Doch denkt man beispielsweise an Filme mit dem jungen Heinz Rühmann wie „Die Drei von der Tankstelle“, ahnt man, dass Humor mit erotischer Aufladung in jenen Jahren so funktioniert haben mag.

Die „historische Aufführungspraxis“ bei dieser Operette – der Begriff ist aus dem Bereich der Alten Musik entlehnt – verhilft zu einem gesteigerten Verständnis der Entstehungszeit. Sie erzählt uns quirlig, bunt und jugendlich, was vor 80 Jahren Eltern und Großeltern in den Bann schlug. Nehmen wir es also als Erkenntnisgewinn mit tragischer Note.

Zu loben schließlich sind die Dortmunder Philharmoniker unter Leitung von Philipp Armbruster, denen der Swing recht flüssig von der Hand ging, sowie der stimmungsvoll gewandete, oft die Bühne bevölkernde Chor unter Leitung von Altmeister Granville Walker und schließlich auch die Herren der Bühnentechnik, die ihre flotten Umbau-Jobs im Schiri-Outfit erldigten. Die

schwarzen Sitzpolster, die sie bewegten, haben gelbe Streifen – dezenter Hinweis auf die hiesige Fußballmannschaft möglicherweise.

Termine: 7., 13., 21. 27. 31. Dezember 2014; 17., 29. Januar 2015; 7., 13., 18., 27. Februar 2015; 15. März 2015.

Karten Tel. 0231 / 50 27 222

www.theaterdo.de/detail/event/roxy-und-ihr-wunderteam/

Statt Steigflug ein Absturz: Wuppertals Opernchef Toshiyuki Kamioka wirft hin

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Toshiyuki Kamioka. Foto:
Antje Zeis-Loi

**Schmerzhafte Schlappe für die Wuppertaler Kulturpolitik:
Opernintendant und Generalmusikdirektor Toshiyuki Kamioka**

verlässt die Stadt zum Ende der Spielzeit 2015/16. Der Japaner kehrt in seine Heimat zurück, um dort ein „bedeutendes Sinfonieorchester“ zu übernehmen.

Noch vor einer Woche hatte Kamioka entsprechende Meldungen dementieren lassen. Nach der Sitzung des Wuppertaler Kulturausschusses am 19. November war es offiziell: Sein bis 2019 laufender Vertrag wird aufgelöst.

Mit Kamiokas Rückzug erreicht der Niedergang der Wuppertaler Bühnen eine weitere Stufe. Er begann, wie in manch anderer hochverschuldeter Stadt, mit dem Heruntersparen der Bühnen, bis die skelettierte Substanz nichts mehr hergab. Das viel gerühmte Schauspielhaus ließ man verrotten; es musste schon 2009 teilweise geschlossen werden und ist seit Mitte 2013 ganz dicht. Sanierungseffekte wurden damit nicht erzielt, denn die gestrichenen Ausgaben für die Kultur ändern an den Ursachen der städtischen Misere nichts.

2012 kam die Stadt dann auf die Idee, Oper und Schauspiel „mit personellen und organisatorischen Änderungen dauerhaft (zu) sichern und kostengünstiger“ zu machen. Dafür mussten die beiden Intendanten für Schauspiel und Oper, Christian von Treskow und Johannes Weigand, mit Auslaufen ihrer Verträge zum Ende der Spielzeit 2013/2014 gehen. Ein Rumpfschauspielensemble mit der früheren Chefdramaturgin des Wiener Volkstheaters Susanne Abbrederis als Intendantin spielt nun in einer umgebauten Lagerhalle – und muss eine Auslastung von mindestens 75 Prozent erreichen. Was das bedeutet, ist klar: erzwungener Mainstream, gängige Kost. Kein Spielraum für Experimente.

Spielräume waren auch im Musiktheater nicht mehr zu erwarten. Toshiyuki Kamioka und sein alerter Stellvertreter Joachim Arnold stellten bei einer Pressekonferenz im März 2014 einen profillosen Spielplan vor, der über das gängigste Repertoire hinaus nichts zu bieten hatte – am wenigsten die „enorme Bandbreite“, die Oberbürgermeister Peter Jung vorher noch

versprochen hatte.



Opernhaus Wuppertal. Foto:
Andreas Fischer

Vor allem aber kündigte man in Wuppertal – nach einem wochenlangen Spiel von Verschleiern, Dementieren und Schönreden – das Ende des traditionellen Ensemble-Betriebs an: Seit Herbst 2014 spielt die Oper im Stagione-System, Sänger erhalten Stückverträge, das künstlerische Personal hinter der Bühne ist auf ein Minimum geschrumpft. So sehr man sich bemühte, angebliche künstlerische Vorzüge des Verzichts auf ein Ensembletheater zu bemühen – Kamioka ließ bei der Spielplan-Pressekonferenz keinen Zweifel: Ohne die Einschnitte sei die Kürzung des städtischen Finanzierungsbeitrags um zwei auf nur noch 8,4 Millionen Euro nicht aufzufangen.

Für Kamioka bedeutete die neue Struktur die Krönung einer Laufbahn: Seit 2004 Generalmusikdirektor und durchaus geschätzter Dirigent, wurde der Träger des Von der Heydt-Kulturpreises der Stadt Wuppertal zum Opernintendanten berufen. Ein erheblicher Machtzuwachs, der ihm mit dem als lukrativ eingeschätzten Posten auch freie Hand in künstlerischen Belangen gewährt.

Oberbürgermeister Jung verband mit dem Zuschnitt des Wuppertaler Opernbetriebs auf die Person Kamiokas hochfliegende Erwartungen: Der Dirigent sollte den Erfolg seiner Symphoniekonzerte auch auf die Oper übertragen. Von

„internationalem“ Niveau war öfter die Rede. Der erträumte Glanz sollte über die Region hinaus ausstrahlen. Geschäftsführer Enno Schaarwächter sprach von einem Ende des „Sinkflugs“. Dass Kamiokas Vorgänger Johannes Weigand dem Wuppertaler Haus mit einem originellen Spielplan und grundsolider Ensemblearbeit gerade überregionale Beachtung verschaffte und dabei war, ein neues, neugieriges Publikum zu gewinnen, hatte Jung offenbar, geblendet von seinen eigenen Visionen, gründlich übersehen.



Sie haben gut lachen: Josef Wagner (Don Giovanni) und Hye-Soo Son (Leporello) in der neuesten Produktion von Mozarts Oper in Wuppertal in Regie und Ausstattung von Thomas Schulte-Michels. Foto: Uwe Stratmann

Nun tut der Garant der strahlenden Zukunft doch, was er vor einer Woche noch dementieren ließ: Er schmeißt den Bettel hin, verzieht sich nach Japan und überlässt Wuppertal samt der auf ihn zugeschniderten Konzeption der Oper sich selbst.

Das spricht nicht für Kamioka: Wer ihm wohlwollend gesonnen ist, muss ihm zumindest fehlendes Durchhaltevermögen attestieren. Man könnte sein Verhalten aber auch als rücksichtslos bezeichnen. Von der Verantwortung gegenüber einer gebeutelten Stadt, die sich von ihm eine künstlerisch

tragfähige Perspektive erwartet hat, ist wohl kaum zu sprechen. Die Enttäuschung Jungs spricht aus der Meldung, die er verbreiten ließ: „Zu meiner großen Bestürzung und meinem ausdrücklichen Bedauern hat Prof. Kamioka in mehreren Gesprächen erklärt, dass er über das Ende der Spielzeit 2015/2016 seine Arbeit in Wuppertal nicht fortsetzen werde“, heißt es da.

Hoffentlich ist der Wuppertaler Scherbenhaufen eine Warnung für alle Kommunalpolitiker, den bauernfängerischen Sprüchen all jener gründlich zu misstrauen, die ihnen weismachen wollen, man könne mit weniger Geld besseres Theater machen. Und ein Lehrstück für jene, die ständig das bewährte Ensembletheater schlecht reden, weil es angeblich zu teuer und künstlerisch nicht innovativ genug sei. Dazu gehören nicht nur Politiker, sondern leider auch eilfertige Theaterleute und Theaterwissenschaftler.

Für Wuppertal könnte die Situation aber auch die Chance bieten, ihre Oper zurück auf ein solides Fundament zu stellen: mit einem bewährten, erfahrenen Intendanten an der Spitze, mit einem sorgfältig zusammengestellten Ensemble und mit einem Programm, das die Menschen lockt und der Wuppertaler Oper ein unverwechselbares Profil gibt.

Für Kenner und Genießer: Khatia Buniatishvili und Renaud Capuçon in Wuppertal

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Weltklasse-Geiger: Renaud Capuçon. Foto: Paolo Roversi

Drei Programmteile hat der Abend in der historischen Wuppertaler Stadthalle, wie es sich für ein anständiges Kammerkonzert gehört. Drei Mal erklingt Musik der Spätromantik, komponiert in den Jahren 1886/87.

Man bewundert, wie fruchtbar damals das musikalische Schaffen in Europa war, und man fragt sich gleichzeitig, ob diese Abfolge nicht zu einförmig werden könnte. Denn so fundamental unterscheiden sich die Werke von Antonín Dvořák, Edvard Grieg und César Franck nicht, dass sie markante Kontraste aufreißen könnten.

Die Gefahr des durchgängigen, sich nur gelegentlich erregt vergessenden Lyrizismus ist in der Tat gegeben. Nur: Khatia Buniatishvili und Renaud Capuçon, die Stars des Abends, wissen, wie man das Zuschnappen der Fallen vermeidet. Ihre Methode ist nicht, die latenten Kontraste zu vergrößern (und damit unter Umständen zu vergrößern), sondern sie subtil zu verfeinern.

Es ist eine Methode für Kenner und Genießer, wie man sie im „Silver Circle“ des [Klavier-Festivals Ruhr](#) vermuten möchte. Denn für diesen kulturstützenden Personenkreis sollte das Wuppertaler Konzert ein Dankeschön sein – eines, an dem

freilich jeder teilnehmen konnte. Eine Chance, die sich viele Wuppertaler seltsamerweise entgehen ließen: Der Saal hatte noch Kapazitäten frei.

Renaud Capuçon hat in diesem Jahr mit Violinkonzerten von [Brahms](#) und [Saint-Saëns](#) in Essen nahegelegt, ihn zu den derzeit weltbesten Geigern zu zählen. Ein Eindruck, der sich in Wuppertal bestätigt. In Dvořáks „Vier romantischen Stücken“ lässt er seinen herrlich erfüllten Ton herrschen: einen vollen, leuchtenden, aber nie zu pastosen Klang, substanzvoll bis in die ätherischen Bereiche des Flageolets, fern von ordinärer Verruchtheit in den tiefen Tönen der G- und der D-Saite. Aber Capuçon gefällt sich auch nicht in klassizistischer Politur. Er phrasiert lebendig, mit glänzend austariertem Atem: Der Zuhörer sitzt auf der Stuhlkante und wird mitgetragen auf den Kulminationspunkt der Spannung.

Khatia Buniatishvili wirkt wie eine Kundry des Klaviers: „Dienen, dienen“ scheint ihre Haltung, wenn sie sich bei Dvořák in weichen, locker perlenden Akkorden zurücknimmt und dem Geiger den leuchtend lachenden Auftritt gönnt. Aber dann, im „Allegro maestoso“ des zweiten Stücks, emanzipiert sie sich, reagiert auf den tänzerisch angehauchten Rhythmus mit markantem Zugriff, greift die Schattierungen im Ausdruck der Violine auf und spiegelt sie zurück: Ein Dialog mit Sensibilität und Temperament – Eigenschaften, die wir bei den Auftritten der georgischen Pianistin seit ihrem Klavier-Festival-Debüt 2009 immer wieder bewundern. Und Tugenden, die sich in Edvard Griegs c-Moll-Violinsonate (op.45) und César Francks Hauptwerk der kammermusikalischen Geigenliteratur aufs Schönste bewähren.



Das Programm des Wuppertaler Abends gibt es auch auf CD, erschienen Mitte Oktober bei Erato (0825646250189)

Zum Beispiel im ersten Satz der Grieg-Sonate, die der Komponist „*appassionato*“ gespielt haben will: Capuçon und Buniatishvili leiten daraus keine Aufforderung zu vordergründiger Expression ab. Sie stützen mit dunkelrauchigen Klängen, mit feinstem, durch das Pedal verflüssigtem Silber den hochromantischen Tonfall, aber sie bleiben stets geschmackvoll beherrscht. Die edle Phrasierung, die bewusst eingesetzte Agogik triumphieren: Minutiöse Kontrolle der Ausdrucksmittel ist Voraussetzung für eine gedankenverloren-träumerisch wirkende Interpretation.

So wird auch César Francks expressiver Überschwang in ein Konzept gebunden und damit von der Anmutung kitschiger Unmittelbarkeit frei gehalten. Andere Geiger steigen mit mehr „*espressivo*“ in das Werk ein, aber Renaud Capuçon bevorzugt einen neutralen, abwartenden Ton, den er erst im Lauf des Allegretto-Satzes intensiviert.

Der leicht verschwommene Klavierton – bedingt durch die Akustik des Raumes – passt in diesem Falle trefflich, begünstigt die Entfaltung der Farben eher als die analytische

Konturierung des Klaviersatzes. Jetzt hat Khatia Buniatishvili auch die Gelegenheit, rauschende Kraft und zupackende Pranke zu zeigen. Das genießt sie, ohne das Maß der Musik zu vergessen.

Fritz Kreislers „Liebesleid“ beendet als Zugabe den Abend – ironische, aber nicht desavouierende Verneigung vor einer Romantik, die am Ende nur noch in ihren Salon-Ausläufern überlebensfähig war.

Das Programm wird in einem Konzert der Philharmonie Essen am 30. April 2015 erneut gespielt. Infos: <http://www.philharmonie-essen.de/konzerte/event/60309.htm>

Chapeau für einen der Großen im Musikgeschäft – Udo Jürgens in Oberhausen

geschrieben von Britta Langhoff | 3. Dezember 2014

„Udo Jürgens? DU gehst zu Udo Jürgens? Freiwillig?“ So ungefähr darf man sich die Reaktionen auf mein erklärtes Vorhaben vorstellen, zum Oberhausener Gastspiel des Entertainers zu gehen.

Und auch der ein oder andere Leser wird sicher irritiert eine Augenbraue hochziehen, denn bisher bin ich wohl eher als inoffizielle Punk-Rock-Beauftragte dieses Kulturblogs aufgefallen. Aber ja – ganz freiwillig war ich mit einer Freundin bei diesem Konzert. Unsere Motive waren zwar eher privat begründet, aber das tut hier nun mal nichts zur Sache, wemgleich es erfreuliche Beweggründe waren.

Aber wenn ich schon einmal da war, kann ich auch davon berichten. Denn lohnenswert ist Udo Jürgens live allemal, auch wenn der eigene Musikgeschmack eigentlich ein ganz anderer ist. Meine Erwartungshaltung war es, ein Stück deutsche Musikgeschichte einmal live zu erleben und eine perfekte Show zu sehen. Denn für perfekte Shows habe ich – ungeachtet des Stils – ein Faible, ist doch gerade das vermeintliche Leichte so schwer perfekt darzubieten.

Das Fazit vorweg: Unsere Erwartungshaltung wurde nicht enttäuscht, ganze drei Stunden boten Udo Jürgens und das Pepe Lienhard Orchester perfekte Unterhaltung. (Nur so zum Vergleich: Unser Sohn war neulich in den Westfalenhallen bei einem Konzert des hochgelobten Rappers Macklemore, der hatte bereits nach anderthalb Stunden fertig, zum selben Konzertkartenpreis wohlgemerkt).

Udo Jürgens live ist etwas ganz anderes als ein Fernsehauftritt des Entertainers, es ist eine ganz andere Welt, in die Udo Jürgens auf der Bühne sein Publikum mitnimmt. Eine Welt, in der Lieder die Menschen verbinden und auf die er seine Fans schon mit einem grandiosen Opening einstimmt. Die Halle ist dunkel, auf der Leinwand erscheint eine Weltkugel, das Orchester spielt, man hört seine Stimme „Die Welt braucht Lieder“ singen und dazu sehen wir eine virtuelle Weltreise. Das Konzert hat noch gar nicht wirklich angefangen und man schluckt bereits den ersten Kloß im Hals herunter.

Danach geht es zunächst gemächlich weiter. Gassenhauer haben erst im letzten Teil des Konzerts ihren Platz. Das ist wohl in jedem Musikgenre gleich. Zunächst präsentiert Udo Jürgens Lieder, die durchaus dem Anspruch eines Chansons genügen, sowohl aus seinem neuen Album „Mitten im Leben“ als auch aus den vergangenen Jahrzehnten.

Thematisch ist er breit aufgestellt, gerne auch mit aktuellem Bezug wie im „gläsernen Menschen“, wo er sein Publikum eindringlich vor zuviel Naivität im Umgang mit „Neuland“

warnt. Bei Udo Jürgens hat Unterhaltung eben auch immer mit Haltung zu tun. Auch wenn manche Wahrheiten wie die, dass man seine Fehler gefälligst erstmal bei sich selbst suchen soll, schlicht sind – es bleiben dennoch Wahrheiten. Es entbehrt auch nicht eines gewissen Charmes, wenn der Grandseigneur seinem gutsituierten Publikum ins Gewissen redet. Einer muss es ja machen.

Das heißt nicht, dass seine Hits zu kurz kommen, ganz und gar nicht. Fast alle bekannten Stücke kamen zumindest in Medleys zu Gehör, manch altes Schätzchen wie das fast 50 Jahre alte „Und immer wieder geht die Sonne auf“ kam zu neu arrangierten Ehren. In seinen Ansagen betonte Udo Jürgens, dass er seine Hits nach wie vor gerne singt, für ihn sind es Lieder, denen er viel verdankt und für die er sich niemals schämen würde.

Dabei wird aber durchaus die Gelegenheit genutzt, den oder anderen Hit ganz anders arrangiert zu bringen. Wenn beispielsweise der – mich über die Jahrzehnte zuverlässig nervende – „Griechische Wein“ als Ballade gesungen wird, fällt tatsächlich doch mal auf, welcher bewegenden Text dieses Lied hat und man kommt nicht umhin, den Vergleich mit BAP's „Verdamp lang her“ zu ziehen. Welche grandiose Missverständnisse der Popgeschichte diese Lieder doch sind. Welche bewegende, persönliche Texte und dann oft genug als Schenkelklopfer im Bierzelt genutzt. Schön, das mal so ganz anders gehört zu haben.

Seit 38 Jahren bestreitet Udo Jürgens seine Konzerte nun mit dem Pepe Lienhard Orchester. Länger als die meisten Ehen dauern, wie der Sänger augenzwinkernd anmerkt. Zusammen alt geworden, zusammen perfekt geworden und geblieben. Von der ersten bis zur letzten Minute sitzt da jeder Ton, nichts wirkt abgenudelt, alles ist sorgfältig arrangiert und auf den Punkt dargeboten.

Exzellente Musiker hat er da um sich versammelt, die auch erfreulich viel Raum und Zeit bekommen. Erstaunlicherweise ist

es nicht so, dass das Publikum keinem anderen Gott neben ihm huldigen darf. Viele Soli sind zu hören, auch andere Sänger bekommen eine Plattform, was vor allem den ausführlichen „New York“-Teil zu einem besonderen Erlebnis macht.

Zum Schluß gibt es natürlich die obligatorische Bademantel-Nummer, aber bitte – Rituale wolle gepflegt sein, vor allem, wenn man sie selbst erfunden hat. Und zugegeben: Ein Mann alleine am Flügel, dessen Stimme auch mit 80 Jahren noch eine Halle von der Größe der Arena Oberhausen mühelos trägt, das nötigt ja auch Respekt ab.

Nur folgerichtig, dass das Publikum den Entertainer euphorisch feierte. Aber mit so einem Lebenswerk darf man sich ruhig auch episch feiern lassen, das haben andere weit weniger verdient. Entsprechend gerührt und dankbar nahm Udo Jürgens diese Ehrbezeugungen auch an.

Auch wenn er immer sagt, dass er im Gegensatz zu anderen Künstlern seine letzte Tournee niemals ankündigen würde, er wird wissen, dass jede Tournee, jedes Konzert schon das Letzte sein könnte und es wird entsprechend zelebriert. Mit Respekt und Würde, aber auch mit Sentimentalität. Und wenn in 30 Jahren vielleicht meine Enkel noch zu „Ich war noch niemals in New York“ feiern, dann kann ich sagen „Ich hab‘ den Mann live gesehen und es war sehr beeindruckend“. Chapeau, Udo Jürgens.

Erfinder des Saxophons: Vor 200 Jahren wurde Adolphe Sax

geboren

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Ein Glück, dass die Welt in diesem Fall nicht auf den Papst gehört hat: Im Jahre 1903 erreichten Pius X. alarmierende Nachrichten vom Eindringen eines neuen Instruments in die geistliche Musik. Umgehend verbot er das Ding, das den Namen seines Erfinders Adolphe Sax trug. Bis heute sei der Bann nicht gelöst, heißt es. Aufgehalten hat der Heilige Vater den Siegeszug des Saxophons dennoch nicht. Bisweilen erklingt es wieder in Kirchen: wenn ein Organist etwa einen Saxophonspieler einlädt, mit ihm ein Konzert zu gestalten. Niemand wird deswegen noch eine Meldung nach Rom senden.



Adolphe Sax auf einer historischen Fotografie.

Der Erfinder des Instruments, Adolphe – eigentlich Antoine Joseph – Sax wurde vor 200 Jahren, am 6. November 1814, in Belgien geboren. Seine Heimatstadt Dinant an der Maas pflegt bis heute liebevoll sein Andenken: Das Jubiläumsjahr ist gefüllt mit Konzerten und Veranstaltungen, eine vier Tonnen schwere gläserne Wasseruhr in Form eines Saxophons schlägt bis zum Jubiläums-Geburtstag im Hof des Rathauses von Dinant. In

Brüssel, wohin Sax mit seiner Familie noch im ersten Lebensjahr umzog, erinnert eine Ausstellung „Sax200“ bis 11. Januar 2015 an den genialen Erfinder und Instrumentenbauer. Sogar ein „Adolphe Sax Bier“ wird in Belgien gebraut.

Dabei hatten es weder Sax noch die nach ihm benannte Instrumentenfamilie leicht. In Kindheit und Jugend schien ein böses Geschick entschlossen, sein Überleben zu verhindern: Sax stürzte eine Treppe hinab, verschluckte eine Nadel, trank mit Schwefelsäure vergiftetes Wasser, erlitt bei einer Explosion Verbrennungen und wäre fast ertrunken. Später überlebte er Mordanschläge seiner Konkurrenten, Überfälle auf seine Werkstatt und eine schwere Krebserkrankung. Kein leichtes Leben, aber Sax lebte es zäh, ausdauernd und zielstrebig.

Der Vater arbeitete als Kunsttischler und eröffnete 1815 in Brüssel eine Werkstatt für Instrumentenbau. Sein Sohn – eines von elf Kindern – lernte das Handwerk von der Pike auf, studierte aber auch am Konservatorium Flöte und Klarinette. Letztere war das erste „Opfer“ seiner Erfindungsgabe, denn Sax verbesserte die Bassklarinetten (später auch die Klarinette) und ließ sich mit 24 Jahren darauf ein Patent ausstellen. Es sollte das erste von 46 Patenten sein. Dasjenige auf die Familie der acht Saxophone, 1846 erworben, war nur das prominenteste. Andere betrafen Instrumente wie das Horn oder die Tuba – oder auch Tonsignale für die Eisenbahn.



Alte Saxophone sind kostbar und geben Einblick in Klang und Spieltechnik früherer

Zeiten. Foto: Pixabay

Sax hatte einen Plan, den er zielstrebig umsetzte: Er wollte für das Militär ein Blasinstrument entwickeln, das dem Klang von Streichinstrumenten nahe kam, aber mehr Kraft und Intensität im Ton haben sollte. Damit wollte er bei der anstehenden Reform der französischen Militärmusik eine entscheidende – und für ihn wirtschaftlich segensreiche – Rolle spielen. Kein Wunder, dass er auf den entschlossenen und teilweise gewalttätigen Widerstand der gesamten Front der Pariser Instrumentenbauer stieß. Sie nutzten jedes Mittel, um Sax außer Gefecht zu setzen, überzogen ihn mit Prozessen, strebten eine Annullierung seiner Patente an, warben seine Arbeiter ab, brannten die Werkstatt nieder und sollen ihm sogar zwei Mal nach dem Leben getrachtet haben.

Sax hatte jedoch einen guten Schutzengel, mehr noch: Bei einem Wettbewerb 1845 gab es eine Schlacht der Instrumente auf dem Pariser Marsfeld. 25.000 Zuschauer sollen dabei gewesen sein, als das Saxophon-Orchester Adolphe über die mit traditionellen Blasinstrumenten wie Oboen, Hörnern und Fagotten angetretene gegnerische Formation einen lautstarken und überwältigenden Sieg errang. Fortan gehörte das Saxophon zur Ausrüstung der französischen Militärmusik.

In der klassischen Musik fand es in den Komponisten der Zeit neugierige Befürworter. 1841 stellte Sax das erste Exemplar, ein Bass-Saxophon, auf der Brüsseler Industrieausstellung vor. Wohlweislich spielte er es hinter einem Vorhang, damit niemand seine Idee stehlen konnte. Ein Jahr später ging er mit einem Sopran-Saxophon ausgerüstet nach Paris; Hector Berlioz lernte das Instrument kennen, schrieb einen begeisterten Artikel und verwendete es 1844 in seiner im Original leider verlorenen „Hymne sacrée“.

Andere Komponisten folgten: von Georges Bizet bis Maurice Ravel reicht die Liste; letzterer vertraute dem exotisch anmutenden Klang des Saxophons eine prominente Rolle etwa in

seinem „Boléro“ oder in seiner Bearbeitung von Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ an. Heute ist das Instrument aus der zeitgenössischen Musik nicht mehr wegzudenken. Es gibt sogar Ensembles wie das Raschèr Saxophone Quartet, das nicht nur neue Stücke spielt, sondern schon mal Bachs „Kunst der Fuge“ auf vier Saxophonen klanglich ungewohntes Leben einhaucht.

Sigurd Raschèr, der Gründer des Ensembles, 1907 in Elberfeld geboren, wurde 1933 aus Deutschland hinausgeekelt – doch es gelang den Nazis nicht, das „schmutzige“ Instrument, ein Symbol auch sexuell geprägter Leidenschaft, aus der Musik zu verbannen. Ein alter Musiker, der vor dem Krieg in den legendären Hotel-Tanzkapellen spielte, hat mir einmal berichtet, dass er sich als Klarinetten-Student am Konservatorium nicht erwischen lassen durfte, wenn er zum Saxophon griff, um sich in einer Band ein wenig Geld mit Tanzmusik zu verdienen. Das waren streng verbotene Abwege!

Doch damals hatte das Saxophon längst sein eigentliche Domäne erobert: die Jazz- und Swing-Musik des 20. Jahrhunderts. Zwischen den alten Jazzern und dem goldschimmernden Rohr zündete eine Liebe auf den ersten Blick. Was wäre der Jazz ohne das Saxophon eines Sidney Bechet, eines Charlie Parker, eines Coleman Hawkins? Was wäre die Tanzmusik der Zwanziger ohne die Saxophone von Duke Ellington? Was der ironische Schlager aus der Weimarer Zeit, der Berliner Swing oder die schmeichelnden karibischen Klänge der Lecuona Cuban Boys? Selbst in den Operetten der „goldenen“ Zwanziger, ob in Paul Abrahams „Blume von Hawaii“ oder in Eduard Künnekes „Vetter aus Dingsda“, gehören Saxophone zur Original-Instrumentierung.

Diese Zeit hat Adolphe Sax nicht mehr erlebt: Er starb 1874, nach dem dritten und endgültigen Bankrott seiner Firma, verarmt und einsam in Paris und wurde auf dem Friedhof von Montmartre begraben. Sein Geburtshaus in Dinant steht nicht mehr, aber in der Rue Adolphe Sax 37 zeigt man die Stelle, an der es einst gestanden hat. Der Firmen-Name lebt weiter: Der

Belgier Karel Goetghebeur ließ sich den Namen „[Adolphe Sax & Cie](#)“ schützen und belebte die Produktion von Saxophonen in Belgien neu. Seine Werkstatt in Brügge baut Instrumente nach Vorbildern aus den vierziger Jahren – aber mit allen modernen spieltechnischen Errungenschaften.

Subversive Untertöne: Sergej Prokofjews „Die Verlobung im Kloster“ in Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 3. Dezember 2014



Valery Gergiev ist künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinsky-Theaters in St. Petersburg (Foto: Alexander Shapunov/Konzerthaus Dortmund)

1936 löste Sergej Prokofjew seine Wohnung in Paris auf. Just in den finsternen Jahren des stalinistischen Terrors zog er mit seiner Frau und zwei Söhnen endgültig nach Moskau zurück. Es war nicht nur Heimweh, das ihn zu diesem folgenreichen Schritt

bewog.

Nachdem er im Westen darunter gelitten hatte, vor reichen Gönnern, Agenten, Verlegern und Orchesterchefs katzbuckeln zu müssen, verführte ihn Stalins Propaganda vom „Kulturarbeiter an der künstlerischen Front“, vom Künstler „als führendes Mitglied der neuen Sowjetgesellschaft.“

Die Vorteile waren zunächst erheblich. Prokofjew erhielt jährlich garantierte Aufträge, Vorschüsse, eine kostenfreie Wohnung, Studienreisen, kostenlose Schule für die Kinder, freie Krankenversicherung und Sonderprämien. Er feierte große Erfolge, aber die bittere Rechnung blieb nicht aus. In der berüchtigten „Formalismusdebatte“ ritten Kulturfunktionäre scharfe Attacken gegen sein Schaffen. Stalins immerzu schwankende Richtlinien von der wahren Sowjetkunst führten unter Künstlern und Intellektuellen zu einem Klima ständiger Angst.

Auch Prokofjews lyrisch-komische Oper „Die Verlobung im Kloster“, nur ein Jahr vor Hitlers Überfall auf Russland vollendet, wurde als „typische Erscheinung des Formalismus“ gegeißelt und erhielt Aufführungsverbot. Dabei hatte der Komponist für diese sechste seiner insgesamt acht Opern einen heiteren, volkstümlichen Stoff gewählt.

Der Vierakter handelt von Liebeswirren im Sevilla des 18. Jahrhunderts. Zwei junge Paare finden erst nach erheblichen Turbulenzen zueinander, ganz wie im „tollen Tag“ von Mozarts „Le Nozze di Figaro“. Das ist kein Zufall, denn der irische Dramatiker Richard Brinsley Sheridan, der das Theaterstück „La Dueña“ und somit die Vorlage schrieb, war ein Zeitgenosse des französischen Schriftstellers Pierre Augustin Beaumarchais – und damit auch von Mozart.

Als Rarität bereicherte „Die Verlobung im Kloster“ die aktuelle Prokofjew-Zeitinsel im Konzerthaus Dortmund. Die buffoneske Heiterkeit des rund dreistündigen Werks entpuppt

sich dabei als keineswegs harmlos. Vielmehr würzte Prokofjew die Partitur mit unterschwelliger Ironie. Sein Gespür für das Lächerliche treibt dabei Blüten, die eine feine Perfidie verströmen.

Auf solch subversive Untertöne verstehen sich Chor, Orchester und Sänger des Mariinsky-Theaters St. Petersburg offenbar blendend. Kraftvolle Motoren des turbulenten Spiels sind Evgeny Akimov (Don Jeronimo) und der kurzfristig eingesprungene Sergei Aleksashkin (Mendoza): ein auf geldwerten Vorteil bedachter Vater der eine, ein ungehobelter, aber reicher Fischhändler der andere. Wie diese beiden miteinander um Don Jeronimos Tochter Luisa schachern, wie sie wüten und sich winden, ist ein köstliches und stimmstarkes Schauspiel. Mendoza, der vermeintlich Bauernschlaue, entpuppt sich dabei als Trottel, weil er sich hereinlegen und mit der alten Hauswirtin abspeisen lässt (spanisch: Dueña). Und Don Jeronimo, der unbedingt den lukrativen Kuhhandel um seine Tochter über die Bühne bringen will, ist einer jener Choleriker, deren Zorn leicht ins Lächerliche verrutscht.

Die Komik gipfelt in einer zirkusreifen Hausmusik-Szene, in der ein Trio aus Klarinette, Trompete und Basstrommel quietschfidel vor sich hin dilettiert, vom Hausherrn aber dauernd unterbrochen wird. Der findet es schließlich angesagt, die Leitung des Trios selbst zu übernehmen. Evgeny Akimov (alias Don Jeronimo) nutzt die Gelegenheit, um Chefdirigent Valery Gergiev zu imitieren: die flatternden Handbewegungen und der auf Zahnstocher-Format geschrumpfte Taktstock haben köstlichen Wiedererkennungswert. Die nächste böse Parodie lässt nicht lange auf sich warten. Im Kloster findet ein allgemeines Besäufnis statt, begleitet von scheinheiligen Chorälen. Die Mönche, die da Wein trinken und lärmern, predigen mit größter Strenge Wasser, sobald der heiratswillige Besuch eintrifft.

Das Orchester des Mariinsky-Theaters ist bei diesen komischen Eskapaden weit engagierter bei der Sache als am ersten Abend

der Prokofjew-Zeitinsel. Es nimmt seinen Hang zum knalligen Forte zurück, um den Sängern den Vortritt zu lassen, Ironisches fein zu untermalen und mancher Farce die rechte Farbe zu geben. So löst sich für Prokofjews Figuren und für die Dortmunder Zuhörer alles in Wohlgefallen auf.

(Die nächste „Zeitinsel“ im Konzerthaus Dortmund gilt dem schwedischen Jazzposaunisten und Sänger Nils Landgren. Informationen:

http://www.konzerthaus-dortmund.de/abonnements_details.html?id=253&saison=201415)

Auf den Spuren eines Modernisten: Prokofjew- Zeitinsel im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 3. Dezember 2014



Valery Gergiev (l.), der Pianist Behzod Abduraimov und das Orchester des St. Petersburger Mariinsky-

Theaters (Foto: Petra
Coddington/Konzerthaus
Dortmund)

Nicht einmal Blumen gab es für seinen Sarg. Alle Floristen und Gewächshäuser in Moskau waren leer gekauft am 5. März 1953, als der Komponist Sergej Prokofjew starb: am gleichen Tag wie der Despot Josef Stalin, dessen Schatten er selbst im Tode nicht entkam.

Die sowjetischen Zeitungen nahmen vom Ableben des Komponisten keine Notiz. Es war die New York Times, die am 9. März zuerst darüber berichtete. Prokofjews erste Frau Lina Codina, zu diesem Zeitpunkt in einem sibirischen Lager inhaftiert, erfuhr die traurige Nachricht erst im Sommer.

Der da fast unbemerkt verschied, war weit mehr als der Schöpfer des weltweit beliebten musikalischen Märchens „Peter und der Wolf“. Er war ein Neuerer, der sich in der Rolle des skandalträchtigen Modernisten wohl fühlte, der die russische Romantik à la Rachmaninow, Skrjabin und Tschaikowsky mit genialischem Schwung vom Tisch fegte. An Politik im Grunde wenig interessiert, richtete er sich nach seiner Rückkehr aus dem Ausland gleichwohl in der Rolle des Staatskünstlers und Stalin-Preisträgers ein. Vor den Angriffen bornierter Kulturfunktionäre und Verfolgungen des Regimes schützte ihn das aber nicht.

Das Konzerthaus Dortmund beleuchtet Prokofjews Schaffen jetzt im Rahmen einer dreitägigen „Zeitinsel“, gestaltet von dem Dirigenten Valery Gergiev und dem Orchester des St. Petersburger Mariinsky-Theaters. Viel Interessantes gibt es dabei zu entdecken, so zum Beispiel die nur wenigen Musikfreunden bekannte komische Oper „Die Verlobung im Kloster“, die Dmitri Schostakowitsch einst mit Verdis „Falstaff“ verglich. Die Musik zu Sergej Eisensteins Monumentalfilm „Iwan der Schreckliche“ ist am dritten und letzten Abend in der Oratorienfassung von Abram Stassewitsch

zu erleben. Ihr gehen Auszüge aus der Ballettmusik zu „Cinderella“ voraus.



Denis Kozhukhin, geboren 1986 in Nishni Nowgorod, ist Sohn einer Musikerfamilie (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Gewiss ist es eine sinnvolle Idee, die Prokofjew-Zeitinsel mit einer Gesamtauführung der fünf Klavierkonzerte zu beginnen, vermitteln sie doch einen Eindruck von der Experimentierfreude des Komponisten sowie von seinen überragenden pianistischen Fähigkeiten. Valery Gergiev, der diesen Prokofjew-Marathon zuvor bereits in St. Petersburg realisierte, brachte vier Pianisten nach Dortmund mit, die dem Mariinsky-Theater besonders verbunden sind: Alexej Volodin, Denis Kozhukhin, Behzod Abduraimov und Sergei Babayan.

Der Maestro selbst ließ indes auf sich warten. Erst um 19.10 Uhr traf der von manchen überbeschäftigt genannte Arbeitswütige am Dortmunder Hauptbahnhof ein, weshalb der für 19 Uhr geplante Konzertbeginn spontan um eine halbe Stunde verschoben werden musste. Die Einstudierung in Dortmund hatte Gergiev einem Assistenten überlassen. Eine Anspielprobe fiel folglich flach. Immerhin muss der Musikzar aus St. Petersburg noch Zeit gefunden haben, auf dem Weg von der Bahnsteigkante auf die Konzerthausbühne fix in den Künstlerfrack zu hüpfen –

und dies trotz erheblicher Rückenschmerzen.

Sein Dirigat wirkt an diesem Abend pauschal mit einer Neigung zur Fahrigkeit. Die Streicher fallen durch einen Hang zu uninspiriertem Mezzoforte-Brei auf, die Blechbläser mit dem zu unkultivierter Lautstärke. Nur selten sind die Holzbläser in diesem hypertroph aufgeblähten Klangballon zu vernehmen. Dass es bei manchem Tempowechsel merklich im Getriebe knirscht und fast alle Musiker so nach hinten gelehnt sitzen, als seien sie am Rückenteil ihrer Stühle festgeklebt, vervollständigt das Bild einer eher lustlosen Professionalität. Gergiev, seit 1988 Chefdirigent dieses traditionsreichen Orchesters, mag über die Köpfe und die Fingerfertigkeit der Musiker verfügen: ihre Herzen erreicht er an diesem Abend nicht.



Alexei Volodin (l.) ist in der aktuellen Konzertsaison Residenzkünstler des Mariinsky-Theaters (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Besonders konturlos und verschwommen klingt das Klavierkonzert Nr. 1, für das der junge Prokofjew den mit der Schenkung eines Konzertflügels verbundenen Anton-Rubinstein-Preis erhielt. Alexei Volodin bleibt trotz aller Virtuosität zu stark einem gefälligen Schönklang verhaftet, um die Neuartigkeit und die kompositorischen Kühnheiten des Werks aufleuchten zu lassen. Da geht Denis Kozhukhin schon ganz anders zur Sache: Er

verdichtet den dissonanzenreichen, hochvirtuosen Satz des 2. Klavierkonzerts zu spannungsvollen Exzessen, ohne darüber das Gespür für feine Groteske und traumversunkene Lyrik zu verlieren. Mag manche Passage noch nach Rachmaninow klingen, so wischt Kozhukhine diesen Eindruck durch frenetische Steigerungen zur Seite, die ahnen lassen, warum die Uraufführung 1913 in Pawlowsk zu einem Skandal geriet.

Furios auch die Leistung von Behzod Abduraimov, unter dessen Händen das 3. Klavierkonzert sich entfaltet wie ein abwechslungsreiches Feuerwerk. Abduraimov versteht sich auf motorische Wucht ebenso wie auf kapriziös-nervöse Farben. Er kann tändeln, irisierende Klangnebel aufsteigen lassen, aber auch orgiastische Oktav-Gewitter in die Tasten donnern, ohne lärmend zu klingen oder die Trennschärfe seines Anschlags einzubüßen. Nach diesem spektakulären Husarenritt wirkt das 4. Klavierkonzert für die linke Hand, komponiert für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, beinahe ein wenig lahm. Alexei Volodin bleibt als Interpret blass, das Werk entbehrt unter seinen Händen der Magie, der Atmosphäre.



Sergei Babayan, zu dessen Schülern auch Daniil Trifonov zählt, ist Amerikaner armenischer Herkunft (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Den Schlusspunkt zu setzen, bleibt dem armenischstämmigen Pianisten Sergei Babayan vorbehalten. Er meistert das 5. Klavierkonzert mit markantem Ton, verleiht ihm imperialen Glanz und hämmernde Wucht. Die Bässe reißen Abgründe auf, im Diskant herrscht gleißende, fast schmerzende Helligkeit. Und doch gönnt Babayan uns auch schillernd fragile, nachgerade zärtliche Klänge, wie wir sie aus der Ballettmusik zu „Romeo und Julia“ kennen. Prokofjew, das wandelbare Genie, war zuweilen ein rechtes Chamäleon.

Die nächste „Zeitinsel“ im Konzerthaus Dortmund gilt dem schwedischen Jazzposaunisten und Sänger Nils Landgren. Nähere Informationen:

http://www.konzerthaus-dortmund.de/abonnements_details.html?id=253&saison=201415

Heldentenor, streichelweich: Klaus Florian Vogt in der Philharmonie Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 3. Dezember 2014



Klaus Florian Vogt und die Staatskapelle Weimar unter

ihrem Chefdirigenten Stefan
Solyom (Foto: Sven Lorenz)

Hach, diese Stimme. So heiter, so silberhell, fast wie ein nach unten oktavierter Knabensopran. Sie singt von Liebe und Lenz, schwärmt von süßer Empfindung und edler Ritterschaft. Das klingt so gutgläubig, so jugendlich optimistisch, als töne sie aus einem Märchenreich in unsere wirre Welt herüber.

Der diesen lichten Zauber ausübt, ist ein Mittvierziger aus Schleswig-Holstein: Klaus Florian Vogt, Sohn einer Medizinerfamilie, entwickelte sich vom Hornisten des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg zu einem der gefragtesten Heldentenöre unserer Tage. In der Konzertreihe „Große Stimmen“ stellt er sich in der Philharmonie Essen mit einem Programm vor, das sich liest wie ein gewagter Spagat: Führt es doch vom Schweren zum (vermeintlich) Leichten, von Wagners stimmungsgewaltigen Helden über die Bildnisarie aus Mozarts „Zauberflöte“ zu Operetten-Partien von Franz Lehár.

Aber die vermeintlichen Gegensätze sind gar keine, jedenfalls nicht bei Klaus Florian Vogt. Er vertraut fast durchweg auf einen nahezu liedhaften Schubert-Ton, auf die Kraft der Lyrik statt auf die des Fortissimo. Statt vor virilem Selbstvertrauen zu strotzen, sind Wagners Helden bei ihm verwundbare, vom Zweifel begleitete Wesen.

Vogt liebt das fragile Piano, aber das milde Leuchten seines Tenors klingt auf Dauer fast zu schmeichlerisch und nett. Die Arie des Siegmund aus Wagners „Walküre“ kommt so lieblich daher, als sei sie mit Kuschelweich gespült. Nichts erzählt da vom drohenden Kampf mit Hunding, von Siegmunds bedrängter Lage und vom Skandal einer inzestuösen Liebe. Walther von Stolzing klingt, als sei er aus Schuberts „Schöner Müllerin“ entlaufen. Schwer zu glauben, dass dieser schmalbrüstige Schwärmer eine Bedrohung für die gesamte Meistergilde darstellen soll.

Ein Heldentenor sei nicht nur ein Brüllaffe, sondern könne

auch viel lyrischere Farben singen, sagt Vogt. In Essen folgt er diesem Credo so sehr, dass der Abend monochrom zu werden droht. Sein schimmernd helles Timbre ist verführerisch, aber gleichbleibend. Als charmanter Moderator führt der Sänger durch den Abend, erzählt von amüsanten Pannen auf der Opernbühne. Er bringt die Zuhörer zum Lächeln, treibt sie aber nie auf die Stuhlkante.

Nur selten lässt Vogt aufblitzen, welche Strahlkraft sein Tenor tatsächlich besitzt. Das erste Mal geschieht es in der Gralserzählung des „Lohengrin“, Vogts Paraderolle, in der er von der New Yorker Met bis zur Mailänder Scala gefragt ist. Bei der Erwähnung des Grals dreht Vogt die Dynamik auf: Jetzt singt er ein Fortissimo, das seiner Stimme plötzlich andere Farben verleiht. Sein Tenor rundet sich, gewinnt Tiefe und Wärme, nimmt rot und golden klingende Nuancen an. Das ist ein Erlebnis, vielleicht auch ein Versprechen für die Zukunft.

Schade, dass es nach der Pause sofort wieder harmlos wird. Bekannte Melodien von Lehár („Dein ist mein ganzes Herz“) und Hans May („Ein Lied geht um die Welt“) sind so recht dazu angetan, versonnen mit dem Kopf zu nicken. Alles schön, alles leicht, alles seicht.

Warum einige Gesangsfans die Staatskapelle Weimar gleich mit bejubeln, bleibt unverständlich. Chefdirigent Stefan Solyom kann das Orchester nicht zu einem Niveau animieren, das der Wagner-Tradition der Kulturstadt an der Ilm gerecht würde. Die Meistersinger-Ouvertüre klingt dumpf und verwaschen. Der Walkürenritt dümpelt dahin, als ritten da nicht kriegerische Amazonen, sondern Beamte auf Schaukelpferden. Im leichteren Genre schlägt Betulichkeit den Esprit: Selten klang ein Walzer so hüftsteif wie „Gold und Silber“ von Franz Léhar. Stefan Solyom muss sich fragen lassen, warum die künstlerische Ausbeute trotz versiert spielender Profimusiker so mager bleibt.

Die Reihe „Große Stimmen“ in der Philharmonie Essen setzt sich

am 7. November 2014 mit Magdalena Kozená fort. Informationen:
<http://www.philharmonie-essen.de/abonnements/abo-4-grosse-stimmen.htm>

Europäische Spitzenliga: Daniel Harding und Renaud Capuçon in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Weltklasse-Geiger: Renaud
Capuçon. Foto: Paolo Roversi

Dass Richard Strauss sich selbst als Held seines Lebens gesehen hat, dröhnte uns in den letzten Wochen im Ruhrgebiet von beinahe jedem philharmonischen Standort entgegen. Die Komposition „Ein Heldenleben“ von 1898 stand in diesem Herbst schon in [Düsseldorf](#), [Duisburg](#) und [Dortmund](#) auf dem

sinfonischen Programm. Auch Daniel Harding ließ sich die Chance des Strauss-Jahres nicht entgehen und präsentierte in der Essener Philharmonie das monumentale Werk des 34jährigen, kombiniert mit dem Violinkonzert von Johannes Brahms.

Aber wie das Schwedische Radio-Symphonieorchester den Helden einmarschieren ließ, war dann doch einmalig: durchdrungen bis ins Detail, strukturbewusst und gleichzeitig sinnlich, beherrscht im Klang und gleichzeitig frei und gelöst. Nicht die Spur von den gern unterstellten lärmenden Geschmacklosigkeiten: Gerade in den faustisch anmutenden Sätzen, in denen die „Taten“ des „Helden“ geschildert werden, zeigt Harding mit den vortrefflichen Musikern, wie genial Strauss als Komponist gewesen ist. Solche tief gestaffelte und gleichzeitig spontan und klangsinnlich wirkende Arbeit mit dem Material erreicht zu dieser Zeit höchstens noch Gustav Mahler.

Das schwedische Orchester kann entspannt in der europäischen Spitzenliga mitspielen. Seit acht Jahren währt die künstlerische Partnerschaft mit Daniel Harding – zu spüren im Einverständnis der Musiker mit ihrem Dirigenten. Wie sorgsam Harding die Dynamik aufbaut, bis die Hörner strahlend das „Helden“-Thema bestätigen, zeugt von genauer Analyse, aber auch der Freude an der Wirkung der Musik.

Beherrschtes Spiel mit leisen Tönen

Die Schweden beherrschen das Spiel mit den leisen Tönen: feinste Abstufung statt krachende Wucht, Innenspannung im Piano statt extrovertiertes Getümmel, ausgearbeitete Kontraste statt vordergründiger Mischklang. Hervorzuheben sind die Solisten von den Harfen bis zum Fagott, die blendende Horngruppe, die samtweichen Tuben. Vor allem aber Konzertmeister Tomo Keller, der mit entspanntem, genau dosiertem Ton die zärtlichen Kantilenen erfüllte und auch die ironischen Brechungen gestaltete: Strauss' Gattin Pauline, die in den Violinsoli angeblich charakterisiert wird, war bekanntlich weniger eine schwärmerische Romantikerin als eine

resolute, manchmal peinlich triviale Frau.

Tomo Keller war vor mehr als zehn Jahren Konzertmeister der Essener Philharmoniker und spielte auch in der Westdeutschen Sinfonia Leverkusen, bevor er über London und jetzt Stockholm eine internationale Karriere beschritt. 2005 brillierte er unter Stefan Soltesz in Essen mit dem Brahms-Violinkonzert. Dieses Epoche machende Konzert stand auch jetzt auf dem Programm – diesmal mit Renaud Capuçon als Solist.

Einverständnis auf glücklichem Niveau

Und der Franzose bestätigte seinen Rang: Die Rede vom „Ausnahme-Geiger“ ist in diesem Fall keine Plattitüde aus der PR-Abteilung. Schon der leuchtend schlanke, ebenmäßige, aber nicht polierte Ton überzeugt. Das Lagenspiel ist makellos, die Durchbildung figurierter Teile oder der „marcato“-Passagen des ersten Satzes ohne Fehl. Capuçon phrasiert ruhig atmend, ohne Hektik auch im dritten Satz, den Brahms ausdrücklich nicht zu lebhaft gespielt haben will. Jenseits all dieser geigerischen Vorzüge zeichnet sich Capuçon durch sein sensibles Eingehen auf das Orchester aus. Die Reaktionen bei gemeinsamen Einsätzen sind perfekt kalkuliert, die Dynamik in jeder Nuance abgestimmt.

Sicher: Ohne einen so umsichtigen Gestalter wie Daniel Harding wäre eine solche minutiös kontrollierte und dennoch wie selbstverständlich fließende und schwingende Interpretation nicht möglich. Einverständnis auf höchstem, glücklichem Niveau. Es bleibt festzuhalten: So energisch und feinsinnig, so klangvoll und dynamisch kontrolliert, so klug in der weiträumigen Anlage spielt das Konzert momentan kaum ein anderer. Glückwunsch an Renaud Capuçon für einen unvergesslichen Abend!

In grellem Licht: Vesselin Stanev mit einem Liszt-Programm in Düsseldorf und Essen

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Vesselin Stanev ist einer der Pianisten, die wenig Aufhebens um sich machen und unbeirrt ihren künstlerischen Weg verfolgen. Im Falle des bulgarischen, in Paris lebenden Künstlers führt er immer wieder zu Franz Liszt: 2011 überzeugte er beim Klavier-Festival Ruhr in Gelsenkirchen mit den aberwitzig schwierigen „Etudes d'exécution transcendante“; jetzt gastierte er mit einem nicht weniger anspruchsvollen Programm im Rahmen einer Tournee in Düsseldorf und im RWE-Pavillon der Essener Philharmonie. Dort war er zuletzt 2012 mit einem Chopin-Abend zu erleben.

Veranstalter des Konzerts war [„Inno Artístico“](#), einem Text auf der Homepage zufolge „eine private Gesellschaft, die sich der Werterhaltung im Bereich der klassischen Musik verpflichtet fühlt“. Unter dieser Prämisse mache sie sich zur Aufgabe, ausgewählte Musiker auf ihrem künstlerischen Weg langfristig zu begleiten.

Den ersten Teil des Konzerts bildeten zwei Opern-Fantasien, zu Bellinis „Norma“ und Mozarts „Don Giovanni“. Liszt hat diese Form nicht nur perfektioniert, sondern aus der Sphäre des gelehrten Salons, der Übung für höhere Töchter und des gefälligen Potpourris herausgeholt. Er nennt seine Bearbeitungen auch „Reminiszenzen“: ein deutlicher Hinweis, dass es ihm darum geht, aus dem Material musikalisch Neues zu schaffen. Stanev lässt sich auf diesen Prozess ein und unterstreicht ihn. Die „Réminiscences de Norma“ schließt er harmonisch auf, zerklüftet sie mit hartem, wuchtigem Anschlag.

Er macht seinen Zuhörern klar: Bellini hören wir hier nicht, sondern den kraftvollen, virtuosen Stil des Klavier-Hexenmeisters des 19. Jahrhunderts.

Mit seiner sezierenden Art weist Stanev das schmeichelnde Legato der Melodiebögen Bellinis zurück. Er verzichtet auch auf das „furioso“ im Presto-Abschnitt vor dem Ende. Und mit den Farben der Wehmut oder des Trotzes hat er's ebenfalls nicht. Eine sperrige, beeindruckende, aber nicht immer überzeugende Version.

Ähnlich geht er mit dem Mozart-Material um: Bass-Donner, vehemente Skalen, „Marcatissimo“-Anschläge in den Abstiegen in unergründliche Tiefen. Der Komtur lässt – mit meist wenig differenzierter Lautstärke – grüßen. Das ist nicht die Erdenspeise verbindlicher Mozart-Soupers, das ist das bronzene Dröhnen der Pforten des Jenseits. Die glitzernde Virtuosität Liszts, aber auch das Ätherische und das Schattenhafte kommen zu kurz: Stanev sieht in „Reich mir die Hand, mein Leben“ einen Reflex auf die Katastrophe. Auch der Furor des – einst verharmlosend als „Champagner-Arie“ verbrämten – Solos, in dem Don Giovanni um sich selbst kreist, wird mit knochigem Non-Legato abgeklopft. Stanev meidet Eleganz, leider auch manchmal Innenspannung: Weihwasser für den Teufel aus dem Salon!

Nach der Pause ändert Stanev in der Dante-Fantasie und im Mephisto-Walzer seine Haltung: Jetzt kennt er auch Wärme und spannende dynamische Triebkräfte, jetzt inszeniert er auch Beleuchtungswechsel, kehrt Farben hervor, dämpft ab und baut zwischen ätherischer Gelöstheit und zupackendem Marcato Spannung auf. Und so wandert in „Après une lecture du Dante“ der gestürzte Engel Luzifer durch dämonische Schluchten und auf öde Gipfel, in dampfenden Nebeln und in schneidendem Licht. Hier und im Mephisto-Walzer Nr. 1 hat Stanev seinen Ruf als außerordentlich tief schürfender Liszt-Interpret erfolgreich verteidigt.

Schöne Stellen und irritierende Tempi – Gabriel Feltz und die Dortmunder Philharmoniker

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Gabriel Feltz steht seit einem Jahr als Chefdirigent am Pult der Dortmunder Philharmoniker.

Foto: Thomas Jauk/Stage Pictures

Gabriel Feltz ist nun seit einem Jahr Chefdirigent der Dortmunder Philharmoniker. Zu Beginn seiner Amtszeit, im Spätsommer 2013, hat er mit dem Orchester Beethovens „Pastorale“ und Richard Strauss' „Alpensinfonie“ interpretiert. Und während die Musik des Wiener Klassikers

noch eher harmlos daherkam, atmete das Werk des spätromantischen Orchestrierungsmeisters revolutionären Geist. Hier ging es nicht mehr um alpine Idylle oder Naturmystik, sondern um Leben und Tod, Himmel und Hölle. Anders gesagt: Es ging ums Ganze.

Dirigent und Philharmoniker musizierten mit offenem Visier. Auch um den Preis, dass manche Schwäche offenbar wurde, etwa seltsame Ungereimtheiten hinsichtlich Tempo und Dynamik, sowie bisweilen der Mangel an Transparenz. Schnell konstatierten kundige Beobachter im Laufe dieser ersten Saison, dass Feltz eher dem Credo der Langsamkeit diene. Dies konnte, sei es bei Wagners „Tannhäuser“ oder bei Bruckner, bis hin zur lästigen Zerfaserung ausufern.

Andererseits ist der Dirigent, mit jedem kleinsten Fingerzeig seines Bewegungsvokabulars, offenbar auf alle Schönheit einer Partitur geradezu versessen. Was dann eben seine Zeit braucht. Und nicht unterschlagen sei, dass sein Carmen-Dirigat vor Energie nur so strotzte, die Musik Charme wie Esprit ausstrahlte, so leicht wie dramatisch an uns vorbei sauste. Das Orchester schien beinahe wie verwandelt.

Nach dieser durchaus gemischten Bilanz lohnt der Blick auf die neue Saison allemal. Weil Feltz und sein Orchester uns auch einen Vergleich erlauben. Denn diesmal stehen, zum 1. Philharmonischen Konzert der Spielzeit, wiederum Beethoven (2. Leonoren-Ouvertüre) und Strauss (Ein Heldenleben) auf dem Programm. Besondere Beachtung verdient darüberhinaus Viktor Ullmanns Klavierkonzert aus dem Jahr 1939, hier gespielt von dem jungen Pianisten Moritz Ernst. Das Programm trägt im übrigen den Titel „helden_haft“, passend zu jenen wahren, Möchtegern- und verzweifelten Helden, die an diesem Abend im Konzerthaus Dortmund musikalisch verhandelt werden.



Szene aus dem 3. Akt der Oper „Fidelio“ (Leonore), Théâtre Lyrique, Paris, 1860. Foto: Bibliothèque nationale de France

Bei Beethoven ist der wahre Held eine Frau. Leonore, die unter dem falschen Namen Fidelio ihren Mann Florestan im Kerker vor dem Tode bewahrt. Dunkles Raunen steht in der Ouvertüre für die Verzweiflung im Verlies, Feltz zelebriert es, in schönen dynamischen Abstufungen. Doch bisweilen, im Fortgang, scheint die Musik wie eingefroren, wie im luftleeren Raum schwebend. Erst langsam steigern sich Bewegung und Dramatik, das Klangbild ist dabei nicht immer plastisch. Die hektischen Phrasen aber, kurz vor den signalhaften Trompetentönen, zeugen von atemloser Spannung. Dann jedoch beschränken sich Orchester und Dirigent auf einen eher gezähmten Jubel über den Triumph der Freiheit.

Davon kann bei Viktor Ullmann nicht die Rede sein. Der österreichische Komponist wurde 1944 in Auschwitz ermordet. Das Klavierkonzert entstand fünf Jahre zuvor in Prag, wurde aber ob der schrecklichen Umstände erst 1992 uraufgeführt. Die Musik ist zumindest teilweise ein Spiegel von Ullmanns rastlosem Lebensweg, der im Grauen endete. Verfolgung, Verzweiflung, auch bitterer Sarkasmus finden sich, andererseits lyrisch-romantische Passagen, die wie eine Reminiszenz an gute alte Zeiten wirken.



Der Pianist Moritz Ernst gilt als Experte für die Klaviermusik Viktor Ullmanns. Foto: Michael Baker

Und es ist erstaunlich, wie sehr das Orchester sowie der vorzügliche Pianist Moritz Ernst die Stimmungen in aller Klarheit nachzeichnen. Aufregend attackierend der Beginn, fein das lyrische Fortschreiten in regelmäßigem Puls, frech der skurrile, scherzohafte Teil à la Mahler, versehen mit einer Prise Jazz. Der Solist, der ganz unspektakulär zu Werke geht, entpuppt sich allerdings als unerbittlicher Rhythmiker. Bei jedem virtuosen Gehabes erschließt er uns besonders die bedrohliche Atmosphäre des Stücks. Die Dortmunder Philharmoniker wiederum sind Partner auf Augenhöhe.

Bleibt Richard Strauss' „Heldenleben“. Feltz scheint mit seinem Dirigat an die Interpretation der „Alpensinfonie“ anzuknüpfen. Was Ironie, was Glanz – geht es doch in erster Linie um Kampf. Und dabei oft um Überzeichnung. Das Holzbläserplärren (Des Helden Widersacher) hat mehr beleidigenden denn humoristischen Charakter. Die große Schlacht ist ein wütendes Lärmen der Welt. Feltz' athletisches Dirigieren hat etwas vom Agieren eines Dompteurs. Doch muss, um im zirkensischen Bild zu bleiben, der Tiger gleich durch drei brennende Reifen springen?

Zuviel, zuviel: Dieser Held ist ein Narziss, der es in allem übertreibt. Das schränkt, musikalisch gesehen, die

Durchhörbarkeit spürbar ein. Die Strauss'sche Klangsönheit, aus der Leidenschaft heraus, kommt zu kurz. Einiges lässt immerhin aufhorchen: die Präzision der Horngruppe etwa oder der balsamisch dunkle Ton der Soloklarinette. Schön gestaltet auch das Violinsolo (Des Helden Gefährtin). Doch der Dialog mit dem Orchester kehrt sich ab breiter Tempi zu einem doppelten Monolog um.

Ein Jahr also ist Gabriel Feltz nun Leiter der Dortmunder Philharmoniker. Er hat seine eigenen Vorstellungen. Worauf das, was die Entwicklung des Orchesters angeht, hinauslaufen soll, ist bisher kaum zu erkennen. Das Potenzial des Klangkörpers jedenfalls ist enorm. Doch noch wechseln überzeugende Abende mit enttäuschenden.

Weltenlauf und Transzendenz – ein Konzert der Triennale in memoriam Gerard Mortier

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Voller Einsatz: Bariton Dietrich Henschel, das hr-Sinfonieorchester und

Dirigent Sylvain Cambreling.

Foto: Michael Kneffel

Gerard Mortier ist im März dieses Jahres gestorben. Er war der Gründungsintendant der Ruhrtriennale und hat dort in den Jahren 2002 bis 2004 die „Kreationen“ als neue theatralische, spartenübergreifende Ausdrucksform gewissermaßen erfunden. Manches von dem, was unter der Leitung Heiner Goebbels' heuer zu sehen ist, darf getrost als Weiterentwicklung dieser Anfänge gewertet werden.

Darüberhinaus war Mortier auch ein Verfechter dessen, was gemeinhin als Neue Musik bezeichnet wird. Für sein erstes Jahr hatte der Intendant entsprechend das SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg verpflichtet, unter Leitung von Sylvain Cambreling – allesamt höchst versiert in der Interpretation von Werken des 20. Jahrhundert. Auf dem Programm stand damals Olivier Messiaens monumentales, 11teiliges Stück *Éclairs sur l’Au-delà* (Streiflichter über das Jenseits).

Nun hat das hr-Sinfonieorchester, ebenfalls unter Cambrelings Leitung, ein Konzert in Bochums Jahrhunderthalle gegeben, das die Triennale ihrem Gründungsintendanten Mortier gewidmet hat. Auch hier erklingt Messiaen, diesmal das fünfteilige „*Et exspecto resurrectionem mortuorum*“ (Und ich erwarte die Auferstehung der Toten) für Holz-, Blechbläser und metallisches Schlagwerk. Insofern schließt sich hier ein Kreis. Doch neben Messiaen haben die Interpreten jeweils ein Werk von Luc Ferrari sowie Bernd Alois Zimmermann gesetzt.

Die Auswahl ist kein Zufall, erschließt sich vielmehr aus einem Wort Mortiers, das dem Programm vorangestellt ist. Auferstehung, so heißt es, bedeute für ihn sein Fortwirken in dem, was er realisiert habe. „Paradiese interessieren mich nicht.“ Dazu erweist sich das Werk des gläubigen katholischen Komponisten Messiaen als spannender Kontrapunkt. „*Et Exspecto...*“ ist eine machtvolle Musik nach dem Prinzip „Durch

Nacht zum Licht“, deren gewaltige Klangspreizungen letztlich in erhabenem Leuchten allem Irdischen entfliehen.



Der französische Komponist Luc Ferrari. Foto: Olivier Garros

Im Kontrast dazu befasst sich Luc Ferraris ebenfalls gewaltiges, in seinen Strukturen aber weit diffuseres Orchesterstück „Histoire du plaisir et de la désolation“ mit Leidenschaften und der Trostlosigkeit, verwurzelt allein im Weltlichen. Messiaens Transzendenz ist davon ziemlich weit entfernt.

Schließlich Bernd Alois Zimmermanns „Ich wandte mich um und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“. Hier regiert, in Anlehnung an das Wort Salomons, die blanke Verzweiflung über die schlechte Welt, imposant herausgerufen von den beiden Sprechern André Jung und Thomas Thieme, noch weit verstörender melismatisch gesungen vom fabelhaften Bariton Dietrich Henschel. Zimmermann hat hier ebenfalls für großes Orchester komponiert, doch ist die Werkfaktor weitgehend transparent, in seinen kommentierenden Klangblöcken aber ungeheuer ausdrucksstark.

Wenn dies alles nun in größtmöglicher Deutlichkeit und Emphase an unser Ohr gelangt, wenn die repetitiven Klangfiguren Messiaens, das Hymnische und Exotische dieser Musik, in purer Schönheit aufleuchten, wenn uns andererseits die düsteren

Szenen bei Ferrari und Zimmermann nahegehen, wenn zudem das teils hektische Flirren und Klirren der Instrumente außerordentlich spannend wirkt, dann ist das dem wunderbaren Orchester und seinem wendigem Dirigenten zu verdanken. Sylvain Cambrelings eckige Körperbewegungen geben sich den rhythmischen Feinheiten der Partituren hin, die Einsätze kommen punktgenau, und niemals will sich hier jemand zur Schau stellen. – Es gibt unglaublich viel Applaus.

Heldenleben und Geigenlyrik – Start der Konzertsaison in Düsseldorf und Duisburg

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Spielzeitauftakt in Düsseldorf und Duisburg. Zwei Mal „Heldenleben“, zwei Violinkonzerte: Der Vergleich zwischen den Düsseldorfer Symphonikern und den [Duisburger Philharmonikern](#) liegt nahe.

Die Düsseldorfer feiern nach dem Abschied von Andrey Boreyko den zweiten Teil ihres 150-Jahre-Jubiläums ohne Generalmusikdirektor; bei den Duisburger Philharmonikern wirkt GMD Giordano Bellincampi, der 2012 den Posten von Jonathan Darlington übernommen hatte, inzwischen prima etabliert. Sorgen hat das Orchester aber wegen seiner Spielstätte: Die Mercatorhalle wird erst Ende 2015 wieder zu bespielen sein. Bis dahin hat der Klangkörper seine Heimstatt im Theater am Marientor gefunden.



Duisburg: das Theater am Marientor, bis Ende 2015 Spielstätte der Duisburger Philharmoniker. Foto: Werner Häußner

Dieses ist als Musicaltheater nicht optimal, aber „wir haben mit unseren Technikern eine tragbare Lösung gefunden“, berichtet Intendant Alfred Wendel. Bei Strauss' „Heldenleben“ konnte man sich davon überzeugen: Die komplexe Struktur der Tondichtung war einwandfrei durchhörbar, der Klang des Orchesters kam rund und detailreich auch bei den hinteren Plätzen an. Zudem sind die Sessel sehr bequem: Kein Grund also, die Duisburger wegen ihrer Spielstätte zu meiden.

Auch künstlerisch animierte das Eröffnungskonzert der [Abo-Reihe](#) zum Wiederkommen: Bellincampi lässt einen Strauss mit deutlich mehr Konturen, mehr Trennschärfe in den Registern, delikateren dynamischen Abstufungen spielen als zwei Tage zuvor. Gastdirigent Alexandre Bloch bei den Düsseldorfer Symphonikern in der traditionsreichen Tonhalle.

Bellincampi staffelt Streicher und Bläser klanglich, ohne den Reiz der Mischung durch zu harte Reibungen zu beeinträchtigen, sorgt für treffsicher gesetzte Akzente, für herrlich weit

ausgezogene Linien, für ätherische Pianissimo-Stimmungen und filigrane Geflechte etwa zwischen Bläsern, Streichern und Harfen in „des Helden Weltflucht“.

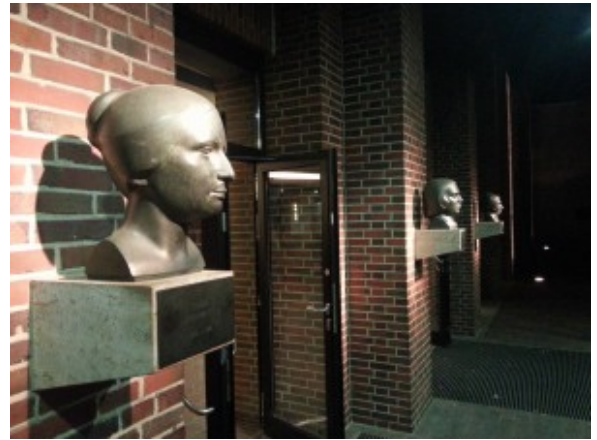
In Düsseldorf stand das „Heldenleben“ auf den Tag genau 66 Jahre nach dem Tod Richard Strauss' auf dem Programm des ersten Sinfoniekonzerts „Sternzeichen 01“. Alexandre Bloch geht mit etwas mehr auffahrender Energie als sein Duisburger Kollege an die Herkules-Aufgabe heran, lässt das Pathos kalkuliert und damit noch frappanter wirken. Die skurrilen Einwürfe der Holzbläser im zweiten Satz – wenn „des Helden Widersacher“ zu Wort kommen – lässt er nicht so vornehm gerundet gellen, krächzen und furzen wie Bellincampi in Duisburg.

Bloch schärft das Zärtliche und das Burleske. Aber vor allem im vierten Satz erschlägt er die Konturen und die dynamischen Zwischenstufen in dröhnendem Klang. Findet er im dritten Satz den typisch leuchtenden Strauss-Ton („Rosenkavalier“!), hat er im vierten keinen Sensus für das Wechselspiel von Steigern und Entspannen. Ungeniertes Pathos auch am Ende: Das „Heldenleben“ endet in brachialen Chormassen – vielleicht angemessen für Strauss, der sich selbst ja stets als den „Helden“ seines Daseins empfunden hat und von Selbstzweifeln, so weit wir das wissen können, nicht angekränkelt war.

Strauss schrieb in seine Tondichtung dankbare Aufgaben für den Konzertmeister des Orchesters ein: Dragos Manza erfüllte die Soli in Düsseldorf mit leuchtendem, substanzvollem Ton, feierlich und flink, zärtlich und zurückgenommen, im letzten Satz mit einer bezaubernd beruhigten Kantilene, die wiederum an den „Rosenkavalier“ erinnert.

In Duisburg wählte Siegfried Rivinius einen leichten, filigranen, locker geführten Klang, der sich im dritten Satz gefühlvoll, aber bestimmt gegen die dunkel grundierten Piano-Akkorde des Blechs und der tiefen Streicher durchsetzt. Diese Strauss-Gattin – man sieht in der Solovioline ein Porträt von

Pauline de Ahna – bezirzt ihren Richard schmeichelnder und lyrischer als die saftig-erotischere Version in Düsseldorf.



Der Eingangsbereich der 1925/26 erbauten Düsseldorfer Tonhalle mit der Büste Clara Schumanns im Vordergrund. Foto: Werner Häußner

Doch nicht genug des Geigen-Genusses: In beiden Konzerten spielten Solistinnen Höhepunkte des Violinrepertoires: Midori brillierte in Düsseldorf mit Alban Bergs Konzert; Chloë Hanslip empfahl sich in Duisburg mit Brahms. Midori – im Gegensatz zu den glatten Mädchenfotos der Werbung eine zierliche, elegante Dame – nimmt den Untertitel „Dem Andenken eines Engels“ zur Richtschnur ihrer Interpretation: Vom sanften, aus kaum hörbarem Pianissimo ansteigenden Beginn bis zum verklärt ätherischen Verklingen bleibt sie in der Sphäre einer lyrischen Innerlichkeit; auch der intensivierete, mit schönem Vibrato geadelte Ton führt selbst am Rand des Todesabgrunds nicht über die gefassten Grenzen hinaus: Hier kämpft kein Mensch mit dem Tod – Berg hat sein Werk im Andenken an die erst 18jährige Manon Gropius geschrieben, die an Kinderlähmung starb –, hier geht eine schöne Seele von einer Existenzebene in die andere. Das Aufbegehren, die fahle Resignation, der Schrecken und das Ergeben sind stets gekleidet in einen entschärften, unendlich delikater geformten

Ton.



Chloe Hanslip und GMD Giordano Bellincampi beim Sinfoniekonzert der Philharmoniker. Foto: Sabine Smolnik

Auch Chloë Hanslip hütet sich in Duisburg davor, das Brahms'sche Violinkonzert dramatisch aufzuladen. Den „pastoralen Charakter“ führt die 1987 geborene englische Geigerin konsequent durch, trotz – oder sogar gegen – die markanten Rhythmisierungen des Seitenthemas. Hanslips Ton ist so gekonnt kontrolliert, dass er stets locker und frei bleibt: Es gibt keine forcierten Figurationen, keinen angestrengt aufgeladenen Klang. Hier nimmt sich jemand bewusst zurück, um der Musik Johannes Brahms' zu dienen: Bedacht eher auf die Integration in die formvollendeten Verläufe des Dialogs von Solist und Orchester als bestrebt, sich mit Expression in der Vordergrund zu spielen.

Doch diese Art, die etwa in Hanslips Aufnahme zweier Violinkonzerte von Max Bruch jedem fetten Sentiment entgegenwirkt, führt bei Brahms auf Dauer zu reizlosem Ablauf. Technisch makellos, strukturell durchdacht, aber entvitalisiert und langatmig. Etwas mehr Temperament statt englischer Contenance, und Hanslip könnte mit Brahms voll überzeugen.

Ausblicke auf die Konzertsaison 2014/15



Duisburgs GMD Giordano Bellincampi. Foto: Duisburger Philharmoniker

Mit der Violine geht es bei den Duisburger Philharmonikern im Januar 2015 weiter, wenn Frank Peter Zimmermann – berühmter „Sohn der Stadt“ – das Sibelius-Konzert spielt. Und mit Kolja Blacher hat das Orchester auch einen geigenden „Artist in Residence“ für diese Spielzeit: Blacher spielt Robert Schumanns und Carl Nielsens Violinkonzerte, einen Solo- und einen Kammermusik-Abend, unter anderem mit Dimitri Schostakowitschs Sinfonie Nr. 15 in einer Bearbeitung für Kammerensemble. Im nächsten Sinfoniekonzert am 1. und 2. Oktober dirigiert Bellincampi, dessen Vertrag bis 2017 verlängert wurde, unter anderem Mahlers Vierte.

Die Düsseldorfer Symphoniker feiern ihr 150jähriges Bestehen im Oktober mit einem Festkonzert am 29. Oktober, bei dem drei ehemalige Generalmusikdirektoren am Pult stehen. Das nächste Sinfoniekonzert unter dem Titel „Sternzeichen 02“ bringt am 26., 28. und 29. September Sir Neville Marriner zurück nach Düsseldorf. Auf dem Programm; Richard Strauss' „Metamorphosen“ und Joseph Haydns „Paukenmesse“, unter anderem mit einem der besten jungen deutschen Tenöre, Uwe Stickert.

Im Oktober spielt Herbert Schuch eine Rarität des Repertoires: Viktor Ullmanns Konzert für Klavier und Orchester, 1939/40 vor

der Deportation des Komponisten nach Theresienstadt geschrieben. Im November präsentieren die Symphoniker eine weitere Seltenheit im Konzertsaal: Hans Pfitzners C-Dur-Sinfonie op. 46, kombiniert mit der unverwüstlichen Neunten Ludwig van Beethovens. Einmal nicht den Wiener Titanen, sondern Georges Gershwin spielt Rudolf Buchbinder dann im Dezember. Programme also, die Neugierige in die Tonhalle locken werden.

Rex Lawson und das Pianola: Auftakt zur Reihe „Musik für Freaks“ im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Rex Lawson, der Pianolist.
Foto: Petra Coddington

Aller Anfang ist schwer. Das gilt auch fürs Konzerthaus Dortmund. Sicher, es hat sich in den 12 Jahren seines Bestehens fest etabliert im Kulturgefüge der Stadt. Doch muss dieser musikbeladene Tanker stets manövrierfähig bleiben. Will

sagen: Hin und wieder ist es Aufgabe des Intendanten, Wagnisse einzugehen, Neues zu schaffen. Für Benedikt Stampa kein Problem. Er hat die Reihe „Junge Wilde“ 2006 aus der Taufe gehoben und jetzt, ganz frisch zur Saison 2014/15, „Musik für Freaks“.

Das Problem ist nun, dass das Ungewohnte, gar bisher Ungehörte in Dortmund eher skeptisch beäugt wird. Ein paar Mutige wagen sich vor, und erst, wenn sich nach und nach herumspricht, hier werde Aufregendes in gehöriger Qualität geboten, strömt das Publikum. So war es bei den „Wilden“, so hat wohl auch die Freakmusik alle Chancen, sich mit der Zeit zu etablieren. Ein Anfang jedenfalls, wenn auch ein schwerer, ist gemacht: mit dem britischen Pianola-Guru Rex Lawson.

Der Mann selbst scheint ein Freak zu sein. Mit seinem weißen Rauschebart, der ihm bis zum Bauch reicht, wirkt er wie ein Eremit, der sich aus einsamem Studierstübchen aufgemacht hat, einer interessierten Schar die Kunst des Pianolaspielens nahezubringen. Lawson entpuppt sich indes als weltgewandter, charmanter Plauderer, der uns, in deutscher Sprache, aber mit gehörigem britischen Understatement und feinem Humor, von seiner Kunst erzählt. Die hat viel mit automatisierter Mechanik zu tun, gleichwohl bedarf es des schöpferischen Interpreten. Ein Pianola ist nun mal kein reines Selbstspielklavier.

Der Abend hat etwas von einem Kolloquium. Denn das gut 70 Köpfe starke Publikum (wie gesagt: die Mutigen voran) darf sich auf der Bühne im Halbkreis um den Meister scharen, und am Ende hat sich eine kleine Mensentraube direkt am Instrument platziert – zu einer spannenden Frage-und-Antwort-Zugabe der intellektuellen Art. Dem neuen Format darf deshalb getrost der Anfangserfolg bescheinigt werden.



Hinten Flügel, vorne
Technik: Blick aufs Pianola.
Foto: Petra Coddington

Besagtes Instrument allein sieht schon recht merkwürdig aus. Da steht nämlich ein Flügel, mit nur leicht geöffnetem Deckel, indes mit einem wulstigen hölzernen Vorsatz versehen, ja verunziert. Dort allerdings verbirgt sich das ganze, ziemlich komplexe Geheimnis des Pianolas. In den beiden kastenförmigen Gebilden befinden sich durch Saugluft betätigte Bälge, die jeweils eine Taste in Bewegung setzen. Der Pianolist, so die fachliche Bezeichnung des Interpreten, setzt den Mechanismus mittels zweier Pedale in Gang. Den Noten entsprechen gestanzte Löcher auf Papierrollen. Lawson besitzt Tausende davon, und so kann er seine Kunst an diesem Abend mit Werken von Chopin bis Nancarrow demonstrieren.

Nun geht es beim Pianola, dessen Hoch-Zeit Ende des 19. Jahrhunderts begann und bis in die 1930er Jahre reichte, nicht unbedingt darum, mittelmäßigen Pianisten das Leben zu erleichtern. Lawson zeigt gerade am Beispiel einer Hindemith-Toccata oder einer Studie des Amerikaners Conlon Nancarrow, dass Komponisten bewusst für dieses Instrument schrieben um des rhythmischen und klanglichen Experiments willen. Werke eben, die mit zehn Fingern garantiert unspielbar sind, Stücke zudem, die sich mehr dem orchestralen Volumen annähern.

Dieses Potenzial erkannte auch Igor Strawinsky, der 1915 sein skandalumwobenes Ballett „Le sacre du printemps“ in eine Klavierrolle stanzen ließ. Das Hörerlebnis ist frappierend. In

seinen besten Momenten scheint die mechanisierte Musik bestimmten Orchestereffekten überaus ähnlich. Manches verweist sogar auf den mexikanischen Komponisten George Antheil und dessen „Ballet mécanique“, der allerdings reine Selbstspielklaviere nutzte.

„Musik für Freaks“: Das erste Konzert der fünfteiligen Reihe entpuppt sich als spannend, lehrreich und bietet, Rex Lawson sei Dank, intelligente Unterhaltung. Am 13. November geht es weiter: mit dem Ictus-Ensemble und dem Bariton Lionel Peintre. Es erklingen Werke von Strawinsky und Georges Aperghis.

Neuer Chefdirigent, viel Elan: Rasmus Baumann leitet die Neue Philharmonie Westfalen

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Guter Einstand: Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen.
Foto: Pedro Malinowski/NPW

Die Neue Philharmonie Westfalen (NPW) ist ein außergewöhnliches Orchester. Das manifestiert sich schon in seiner Stärke: Mehr als 120 Köpfe zählt der Klangkörper, eine derart große Besetzung findet sich sonst kaum in der Republik. Doch wer nun glaubt, dies sei Ergebnis einer üppigen Finanzausstattung, befindet sich auf der falschen Fährte.

Die NPW ist vielmehr aus einer Fusion erwachsen, aus der Zusammenlegung des Westfälischen Sinfonieorchesters Recklinghausen und des Philharmonischen Orchesters Gelsenkirchen. Ursache war schon damals, 1996, dass beide Städte Probleme mit der Finanzierung hatten.

Mit der Fusion bekam die NPW, mit Sitz in Recklinghausen, zugleich einen neuen Status, den eines Landesorchesters. Damit wuchsen die Aufgaben, zugleich aber wurde die Finanzierung auf mehrere Schultern verteilt. Geld kommt vom Land NRW, vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe, von den Städten Recklinghausen und Gelsenkirchen, zudem vom Kreis Unna. Dafür müssen die Musiker in Städten der Region auftreten, die kein eigenes Orchester haben, garantieren den Opernbetrieb im Musiktheater im Revier (MiR), geben dort, in Gelsenkirchen, neun Symphoniekonzerte, die auch in Recklinghausen und Kamen zu hören sind. Spezielle Programme für Kinder und Jugendliche kommen hinzu.

Ein Berg von Verpflichtungen also, der nur bewältigt wird, weil sich das Orchester, kraft seiner Stärke, aufteilen kann, um vor Ort präsent zu sein und gleichzeitig in einer anderen Stadt zu gastieren. Doch so schön das alles klingt, so groß ist nun wieder die Not. Vier Jahre haben die Musiker auf Gehaltserhöhungen verzichtet. Jetzt aber steht für 2014 eine tarifliche Anpassung in Höhe von 1,5 Millionen Euro an. Und alle Träger tun sich schwer, die Summe aufzubringen. Krisengespräche sind angesagt, ein bereits vielbeschworener „Runder Tisch“ soll bald Realität werden.



Partituren sind für Rasmus Baumann „mein wichtigster Reichtum“. Foto: NPW

Doch trotz aller Probleme wurden neue Zeichen gesetzt. Und im Zentrum steht Rasmus Baumann, vor kurzem als Chef der NPW benannt, ausgestattet mit einem Fünf-Jahres-Vertrag, in Nachfolge des zuletzt eher glücklosen Heiko Mathias Förster. Der neue Mann am Pult ist für das Orchester kein Unbekannter: Am MiR hat Baumann als Generalmusikdirektor die Qualität des Klangkörpers erheblich steigern können. Manche Opernpremiere wurde zur musikalischen Sternstunde.

Dennoch ist es etwas anderes, im Orchestergraben zu dirigieren, als vor 120 Musikern auf dem Podium zu stehen. Denn die NPW in ihrer Gesamtheit hatte zumindest unter Förster nicht gerade Glanzvolles zu bieten. Technische Unzulänglichkeiten bestimmten das Hörbild, ein wenig transparenter Klang. Und manchem war eine gewisse Spielunlust durchaus anzusehen. Hier gegenzusteuern wird die große Aufgabe Baumanns sein. Der neue Chef ist gefragt als Motivator, als akribisch probender, zugleich charismatischer Leiter. Denn klar dürfte sein: Nur ein Qualitätsschub, verbunden mit einem attraktiven Programm, lockt mehr Besucher, bringt also mehr Einnahmen. Je mehr sich also das Orchester in der Region

verwurzelt, desto weniger können sich die Träger aus ihrer Verantwortung stehlen.

Den Auftakt dazu haben die Neue Philharmonie Westfalen und Rasmus Baumann nun mit dem 1. Sinfoniekonzert intoniert. Wie es sich für einen ordentlichen Beginn gehört, mit der „Festlichen Ouvertüre“ von Schostakowitsch, gefolgt von einem „Schlager“ des Virtuosenrepertoires (Tzimon Barto spielt Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert), schließlich Rachmaninows so mitreißende wie ergreifende 2. Sinfonie. Und am Ende ist klar: Es darf wieder genau hingehört werden, wenn sich die NPW der Musik hingibt.

Das ist einem Dirigenten geschuldet, der in höchster Konzentration am Pult wirkt, der zudem sehr körperlich agiert. Dann scheint er jede musikalische Phrase zu durchleben, sein Schwung überträgt sich aufs Orchester. Entsprechend klingt Schostakowitschs Ouvertüre als hellblitzendes Jubelstück, klar geformt, nur in seiner treibenden Rhythmik noch ein wenig hakelig. Ein klangsattes Entrée, das Lust auf mehr macht.



Berühmter Solist
des 1.
Sinfoniekonzerts:
der Pianist Tzimon
Barto. Foto:

Malcolm Yawn

Wenn indes Tzimon Barto anhebt, die ersten Tschaikowsky-Akkorde ins Klavier zu stanzen, dann aber plötzlich ins wachsweiße Samtpföteln übergeht, wenn er binnen Sekunden Ausdruck, Dynamik und Tempi wechselt, ist für das Orchester vor allem eines angesagt: Kampf. Dieses Stück muss offenkundig, mit diesem überaus eigenwilligen Solisten am Flügel, geradezu neu erarbeitet werden. Was nicht ohne Folgen bleibt. Hörner und Holzbläser können bei der Tongebung manche Unsicherheit nicht verbergen, im feurigen Finalsatz, wenn Barto das Tempo nach Gutdünken anzieht, hechelt der Rest irgendwie hinterher.

Andererseits erstaunt die Homogenität, Sensibilität und Glut der Streicher, sowie deren Fähigkeit, Spannung aufzubauen. Dass indes manche Steigerung in Richtung großorchestrale Wucht im Beliebigen versandet, ist ein Makel. Barto indes zelebriert und sinniert unbekümmert vor sich hin, um im nächsten Moment pianistisch aus der Haut zu fahren. Er macht das technisch souverän, allein der Sinn, er will sich nicht erschließen.

Wie schön, dass dann die Interpretation der Rachmaninow-Sinfonie viel mehr von dem Potential zu erkennen gibt, das in diesem Orchester schlummert. Plötzlich werden Höhepunkte organisch angestrebt, scheuen die Streicher nicht den satten Breitwandsound, geschickt dem Kitschverdacht ausweichend. Im 2. Satz kommen die Musiker rhythmisch deutlich besser auf den Punkt. Der Eindruck festigt sich, dass Aufbruchstimmung herrscht, zudem größere Aufmerksamkeit. Die Hörner gewinnen an gestalterischer Kraft, das Klarinetten solo im Adagio ist von langem Atem geprägt und klingt wunderbar sehnsüchtig.

Dieses Konzert ist ein Versprechen für eine spannende Saison, für Einsatz und Spielfreude. Zugleich mag es als flammendes Plädoyer gesehen werden, die Neue Philharmonie Westfalen nicht hängen zu lassen.

Der Einzelne und die Gewalten: Gubaidulina und Bruckner unter Thielemann in Köln

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Christian Thielemann am Pult der Dresdner Staatskapelle.
Foto: Matthias Creutziger

Ein Orchester mit traditionsreichem, golden fülligem Klang, ein Dirigent mit einem Faible für die deutsche Romantik und ein Komponist, der wie kein zweiter für das Abendleuchten der ungebrochenen Tonalität und für einen Höhepunkt der Symphonik steht: Die Sächsische Staatskapelle Dresden, Christian Thielemann und Anton Bruckner – diese Verbindung muss einfach funktionieren. Und das tut sie auch: Das Konzert in der Kölner Philharmonie, das heute (10. September) zur Saisonöffnung im Konzerthaus Dortmund wiederholt wird, ließ die drei vollendeten Sätze von Bruckners Neunter in vollendeter Meisterschaft erklingen.

Solche Höhepunkte sind selten – und dennoch entfachte nicht

Bruckners monumentaler Abschied von der Welt das innere Brennen dieses Abends. Sondern Sofia Gubaidulinas tief bewegendes Zweites Violinkonzert „in tempus praesens“ („in der gegenwärtigen Zeit“), gespielt von Gidon Kremer, einem langjährigen Weggefährten der tatarischen Komponistin, die 1992 in die Bundesrepublik ausgewandert ist. Ein Werk, das Anne-Sophie Mutter gewidmet und auch von ihr 2007 uraufgeführt worden ist. Kremer hatte Gubaidulina stets ermuntert und auch ihr erstes Violinkonzert „Offertorium“ 1981 uraufgeführt – damals ein Paukenschlag, der die bescheidene, tiefreligiöse Frau aus dem Osten von jetzt auf nachher bekannt gemacht hat.

Sicher gibt es im Zweiten Violinkonzert, in dem Gubaidulina nach einem Verhältnis von Solist und Orchester jenseits der Tradition sucht, den Aspekt der Konfrontation des Einzelnen mit dem Gesamten. Mag sein, dass es um das Individuum und die Gesellschaft – oder, wie man bei Schostakowitsch interpretiert – um die Macht des Staates geht. Vor dem christlichen Hintergrund der Komponistin lässt sich dieses Verhältnis aber auch religiös deuten: Der Mensch sucht sein Verhältnis zu den „Mächten und Gewalten“, jenen göttlichen Kräften, die nicht mit Gott selbst zu identifizieren sind, die aber Weg und Schicksal des Einzelnen begleiten. So wirkt das Orchester: kommentierend, begleitend, dominierend, erschreckend gewaltig herausfordernd oder sanft tragend. Die Geige kommuniziert mit diesen klanglichen Manifestationen, gibt ihnen Themen vor, erschrickt vor ihren Reaktionen, flieht oder kämpft. Und entschwebt am Ende in einem einsamen Ton.



Christian Thielemann und
Gidon Kremer in der Kölner
Philharmonie. Foto: Matthias
Creutziger

Gidon Kremer beschönigt nichts. Keine saftigen Klangergüsse, keine schmelzende Süße, keine melodramatischen Sonorität. Das steckt alles drin in Gubaidulinas Noten – Anne-Sophie Mutter hat es in ihrer [Aufnahme](#) prächtig ausgebreitet. Kremer geht einen anderen Weg: den des herben, ernst gesammelten Tons, den der expressiven Reduktion des Klangs, den einer spröden, endlos differenzierten Artikulation. Und die Dresdner reagieren unter dem zurückhaltend schlagenden Christian Thielemann mit einer wundervollen Aura ebenso differenzierter Klanggebilde: von der geräuschhaften, perkussiven Grelle zur gespenstisch anmutenden Verschleierung, vom runden, leuchtenden Tutti zur fragilen Balance miniaturisierter Gesten, von massiver Gewalt zu schillernder Transparenz. Am Ende: Ergriffenheit. Das Publikum ist nicht in der Stimmung für Jubel oder Enthusiasmus.

Die dynamische und klangliche Flexibilität der Dresdner, der souveräne Blick der Musiker auf die Noten und ihr Gehör füreinander garantieren einen Bruckner von außerordentlicher Klasse. Das Orchester ist mit der Sprache des frommen Mannes aus Ansfelden wohl vertraut; Christian Thielemann hat mit der Staatskapelle bereits einen Bruckner-Zyklus absolviert. Der Star so mancher Konservativer befleißigt sich jedoch nicht, Bruckner als orgelblockschichtenden Pathetiker zu präsentieren. Er hält die Zügel lange, lässt die Musiker frei agieren, sorgt so für einen gelösten Ton und lockere Metrik – manchmal freilich auch für nicht ganz passgenaue Einsätze, für die Thielemann dann doch die Hand heben sollte.

An den Stellen, die ihm wichtig sind, beschwört er seine Musiker mit gestrecktem Zeigefinger, mit Dynamik- und Phrasierungshinweisen der Hand. Vor allem lässt er nicht

durchgehen, was einige Tage zuvor Christoph Eschenbach in [Essen](#) zu wenig beachtet hat: Thielemann baut die Dynamik der Entwicklung überlegt auf. Seine Violinen nehmen sich zurück, pflegen einen sanft leuchtenden, fast zerbrechlichen Ton mit leicht geführtem Bogen – und die Kontrabassgruppe zeigt sich homogen und intonationssicher wie in kaum einem anderen Orchester. Im richtigen Moment sind die Streicher dann mit ihrem goldleuchtenden Klang präsent. Wenn dann im ersten Satz das Thema im Blech apotheotisch auffährt, ist ein wirklicher Höhepunkt erreicht.

Thielemann entwickelt solche Gipfelpunkte mit Energie und Spannung, fängt aber das Abebben danach auf, führt die berüchtigten Bruckner'schen Neuansätze weiter, ohne den Faden zu kappen. So stellt er die Zusammenhänge her. Dass ihm, dem passionierten Wagner-Dirigenten, die erhabenen Momente wie der Beginn des Adagios besonders am Herzen liegen, ist hörbar. Aber Thielemann behandelt sie – anders etwa als früher bei Beethoven – nicht isoliert als wichtige „Stellen“, sondern sieht sie stets in ihrer Rolle im großen Ganzen. Ein Abend, der den Anspruch des Orchesters unterstreicht, unter die weltweit führenden Klangkörper zu zählen.

Ende einer glanzvollen Epoche: Mit Magda Olivero starb die letzte Diva des Verismo

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Sie gehörte zu den letzten Sängern, die ein Mysterium der

Oper lebte: das der Primadonna. Das Urteil Jürgen Kesting beschreibt zutreffend, was den Rang von Magda Olivero ausmacht, die am 8. September im Alter von 104 Jahren gestorben ist. Was die Verschmelzung von unfehlbarer Technik und musikalischer Ausdruckskraft betrifft, gehört die Olivero zu den ganz Großen des 20. Jahrhunderts. Kritiker scheuen sich nicht, sie Maria Callas an die Seite zu stellen – oder ihr sogar den Vorzug zu geben. Mit Magda Olivero ist die letzte aus der Generation der Diven des Verismo von uns gegangen. Sie folgte ihrer Kollegin Licia Albanese, die am 15. August mit 105 Jahren in New York heimgegangen ist – auch sie eine Ikone hingebungsvollen Gesangs.



Magda Olivero ist tot – doch ihre Stimme lebt auf zahllosen Aufnahmen weiter. Wichtige Partien ihres Repertoires vereint dieses Album aus der Serie „Lebendige Vergangenheit“.

Magda Oliveros eigentliche Karriere begann spät und endete erst in hohem Alter. Als ich sie 1981 in Verona in Francis Poulencs Monodram „La Voix humaine“ erlebte, war sie 71 Jahre alt. Eine Frau und ein Telefon auf der Bühne – und ein

Gesprächspartner am anderen Ende, von dem man nicht weiß, ob es ihn überhaupt gibt. Olivero füllte die Bühne mit einer unglaublichen Präsenz, nicht nur des Singens. Ihre Kunst, Musik auch mimisch-pantomimisch auszudrücken, war berühmt: Sie stellte diese begnadete Begabung in den Dienst einer abgründigen psychologischen Studie. Was in ihren Verismo-Partien, von Alfredo Catalanis „La Wally“ über Francesco Cileas „Adriana Lecouvreur“ bis Riccardo Zandonais „Francesca da Rimini“ manchmal wie exaltierte Stummfilm-Ästhetik wirkte, war hier gezähmt zu einer verzweiflungsvollen, bitteren Körpersprache, die dem Drama eine kaum mehr zu erreichende Unmittelbarkeit gegeben hat.

Magda Olivero stammte aus Saluzzo in Piemont und debütierte 1932, mit 22 Jahren, als Laretta in Puccinis „Gianni Schicchi“. Schon 1933 war sie in einer Nebenrolle an der Scala zu hören. Die folgenden Jahre trat sie an vielen Theater Italiens in lyrischen und Koloraturpartien auf. 1938 wurde sie für eine Aufnahme vom Puccinis „Turandot“ als Liu verpflichtet – Fachleuten zufolge eine bis heute unerreichte Interpretation dieser Partie. Nach ihrer Heirat beendete sie ihre Karriere, sang nur noch gelegentlich in Konzerten.

Dass sie 1951 auf die Bühne zurückkehrte, ist dem Komponisten Francesco Cilea zu verdanken. Kurz vor seinem Tod hatte er sich gewünscht, Olivero möge noch einmal seine „Adriana Lecouvreur“ singen – und die Sängerin erfüllte ihm diesen Wunsch auch noch nach seinem Tod. So kam es, dass Magda Olivero – nach Auftritten etwa als Margherita in Arrigo Boitos „Mefistofele“ oder als Medea in Luigi Cherubinis gleichnamiger Oper – 1975 im Alter von 65 Jahren als Tosca an der Met ein legendäres, gefeiertes Debut gab. Ihre Stimme war nicht frei von technischen Problemen – was sie übrigens auch mit Maria Callas verbindet –, aber die Passion und das bebende Pathos ihres Singens, ihre souveräne Kunst im Umgang mit den stimmlichen Mitteln einer musikalischen Expression, schufen eine Aura, der sich schwerlich zu entziehen war.

Man höre einen Mitschnitt aus einem für sie ungewöhnlichen Repertoire, den „Liebestod“ aus Wagners „Tristan und Isolde“, um zu ermessen, wie sie mit ihren stilistisch-stimmlichen Mitteln den Worten Tiefe und Farbe gibt. Bis ins hohe Alter behielt Magda Olivero ihre Stimme; Aufnahmen auf YouTube zeigen eine ehrwürdige alte Dame, die nach wie vor wie eine Hohepriesterin der Gesangskunst auftritt. Mit Magda Oliveros Tod ist nun tatsächlich eine Epoche zu Ende gegangen.

Philharmonie Essen: Klang-Erkundungen mit Wolfgang Rihms Zweitem Klavierkonzert

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Wolfgang Rihm und Essen: Das ist eine ausdauernde Geschichte, die ihren Höhepunkt 2008/09 hatte, als die Philharmonie dem Komponisten von Weltgeltung mit 17 Konzerten eine umfassende Hommage bereitete. Unter anderem wurde damals sein 11. Streichquartett uraufgeführt.

Im Juni dieses Jahres dann erneut eine Uraufführung: „Verwandlung 6“, eine „Musik für Orchester“, geschrieben zum [zehnjährigen Bestehen](#) der neuen Philharmonie. Jetzt wäre es beinahe zu einer deutschen Erstaufführung gekommen: Rihms Zweites Klavierkonzert erklang im Rahmen einer Tournee des [Gustav Mahler Jugendorchesters](#) unter Christoph Eschenbach, die am Sonntag in Köln endete.



In Salzburg
uraufgeführt: das
Zweite
Klavierkonzert
Wolfgang Rihms. Auf
dem Foto: Solist
Tzimon Barto,
Dirigent Christoph
Eschenbach und
Mitglieder des
Mahler
Jugendorchesters.
Foto: Marco Borelli
/ Lelli

Es ist noch keine vierzehn Tage her, dass Tzimon Barto als Solist das neue Werk in [Salzburg](#) uraufgeführt hatte. Seither hatte er es in Deutschland in Hamburg, Lübeck und Dresden gespielt, gemeinsam mit den jungen Musikern des 1986 von Claudio Abbado gegründeten Orchesters. Unter ihnen sind auch zwei aus Essen: der Trompeter Lukas Müller und der Fagottist David Schumacher. Beide studieren an der Folkwang Hochschule der Künste.

Rihm nennt das neue Werk bewusst sein „Zweites Klavierkonzert“: Er komponiert mit Blick auf die Geschichte

der Gattung. „Rondo“ nennt er etwa den zweiten Satz, bezieht sich damit auf ein klassisches Formmodell. Doch er ahmt nicht nach. Sondern er erfindet neu, während er zurück blickt. Das macht seine Musik zugleich fasslich und ungreifbar, vertraut und enthoben.

In den Mini-Dialogen des Klaviers mit den wunderbaren jungen Solisten des Orchesters streifen sich Klänge wie feine Fäden von Dunst; in transparent schimmernden Flächen und delikate ausbalancierten Verdichtungen verschmelzen sie zu still tönenden Seen. Oft sagt man, die Qualität eines Orchesters zeige sich im „piano“: Mit den tausend Schatten von „Leise“ in Rihms Konzert hat sich das Jugendorchester das beste Zeugnis ausgestellt. Solist Tzimon Barto erwies exquisiten Klangsinn und die Demut, sich einbinden zu lassen in geduldige Klangerkundungen.

Barto, der in seiner Jugend gern den amerikanischen Strahlemann gab, ist zu einem höchst sensiblen Künstler gereift. Mit der geforderten Delikatesse füllt er die Bögen, die ihm Rihm im pianissimo für das Klavier schreibt. Klarinetten und Bassklarinetten antworten ihm, setzen ein behutsames sforzando wie eine flüchtige Nuance auf den Ton. Rihm lässt den Klang changieren, führt ihn, getragen von schwebenden Streichern, über das Fagott zum Horn.

Erst nach 90 Takten ist ein erster dynamischer Akzent erreicht, markiert von der Posaune und beantwortet von einem glänzenden Bogen und feinnervigen Skalen des Klaviers. Und erst weitere 70 Takte später blitzt der volle Orchesterklang auf, wenn Hörner, Blechbläser, Vibraphon und Röhrenglocken, umschwirrt von der Harfe, einen dynamischen Gipfel erreichen. Nach dichten Passagen des Klaviers, teils solistisch, teils im sensiblen Dialog mit dem Orchester, verklingt das Konzert nach einer halben Stunde still: Das Pianissimo des Klaviers mischt sich mit den leisen Kontrabässen; zwei Atemzüge, dann verweht ein einsam ersterbendes „Fis“ im Raum.



Freute sich über seine Uraufführung zum Jubiläum „10 Jahre Philharmonie Essen“: der Komponist Wolfgang Rihm. Mit Dirigent Tomás Netopil genießt er den Beifall. Foto: Volker Wiciok

Rihms Konzert prunkt nicht mit seiner technisch-kompositorischen Raffinesse. Es fordert den Hörer. Es will in seinen feingesponnenen Verästelungen, in seinem Gespinst von nuancierten Klängen erlauscht werden. Ein denkbar schroffer Kontrast zum lärmenden Gestampfe der geräuschhaften Hörverschmutzung um uns herum – und auch ein Gegenprogramm zu jenen zeitgenössischen Strömungen in der Musik, denen ein halbes Dutzend voll zuschlagender Perkussionisten noch kaum genug sind.

Dass es im Mahler Jugendorchester auch laut zugehen kann, bewies es mit Bruckners Siebter Symphonie. Hat Christoph Eschenbach sich bei Rihm mit sorgsamem Zeichen in den Dienst des delikaten Sensualismus gestellt, ließ er bei Bruckner die Zügel los: Viel zu rasch waren dynamische Höhepunkte erreicht, viel zu eilig explodierten die berühmten, von den Blechbläsern getoppten Tutti. Zudem zelebrierte Eschenbach die Tempi extrem langsam, legte etwa das „sehr schnelle“ Scherzo breit und schwer an. Und das Adagio fiel an den „schönen Stellen“ in dumpfklingende Lethargie.

Leuchtende, unangestrenzte Natürlichkeit suchte man vergebens

– und die majestätischen Bruckner-Apotheosen waren verschenkt, weil dem Effekt schon vorher lautstark der Druck abgelassen wurde. Am Orchester lag es nicht: Die jungen Musiker begeisterten, etwa in Celli, Violinen und Holzbläsern, mit wundervollen Details. Dass sie sich nicht zum Ganzen fügten, ist ihnen nicht anzurechnen.

Hund, Katze, Pferd und viele Rätsel: „Neither“ bei der Ruhrtriennale

geschrieben von Eva Schmidt | 3. Dezember 2014



© Ruhrtriennale, Foto: Stephan Glagla, 2014

Unentschlossenheit zum künstlerischen Prinzip erhoben: Eigentlich müsste „Neither“ von Morton Feldman (Musik) und Samuel Beckett (Libretto) meine Oper sein, denn ich kann mich auch sehr schlecht entscheiden.

Doch die neueste Produktion der Ruhrtriennale lässt mich ein wenig ratlos zurück. Verstörend schöne und kraftvolle Bilder,

ätherische und zugleich schmerzliche Musik, gespielt von den Duisburger Philharmonikern unter der Leitung von Emilio Pomàrico, schaffen eine unheimliche Traumwelt im Nebel.

Andererseits geht es um hochphilosophische Fragen wie die Grenzen menschlicher Erkenntnis, was gleich zu Beginn am Experiment von Schrödingers Katze veranschaulicht werden soll: Die Tatsache, dass in der Quantenphysik der Beobachter die Untersuchungsergebnisse beeinflusst, lässt sich an Erwin Schrödingers Gedankenexperiment von 1935 zeigen, das versucht, dieses Prinzip auf die Alltagswelt zu übertragen. Demnach ist eine in eine Box gesperrte Katze zugleich bzw. weder tot und lebendig, bevor man nicht hineinschaut.

Der Regisseur Romeo Castellucci hat folglich eine tote Katze (Stofftier) plus eine lebendige auf die Bühne gebracht um die sich eine Gruppe Physiker sowie eine singende Mutter (Laura Aikin) mit Kind scharen. Außerdem noch ein Pferd und einen Hund. Der hat von allen Tieren die beste Laune, was man daran sieht, dass er freundlich mit dem Schwanz wedelt. Das Pferd scheint ein wenig nervös zu sein; es wird denn auch von einer überdimensionalen schnaubenden Dampflok abgelöst, die der Mutter das Bein abfährt, das dann beginnt, ein blutiges Eigenleben zu führen. Zwischendrin wird das Kind mit einem großen schwarzen Gangsterauto entführt, das aus einem amerikanischen „film noir“ der 40er Jahre zu stammen scheint. Das Kind verwandelt sich danach in einen Roboter oder Alien, was aber folgenlos bleibt. Außerdem wird noch jemand von mehreren Ärzten operiert, möglicherweise der Versuch, der Mutter das Bein wieder anzunähen?



© Ruhrtriennale, Foto:
Stephan Glagla, 2014

Eine Stunde 15 Minuten dauert der Spuk, danach muss man dringend das Programmheft zu Rate ziehen. Becketts Gedicht ist hier abgedruckt und auch die Information, dass er eigentlich keine Opern mochte und Feldman das Warten aufs Libretto schon einmal vertont hat, um die Zeit zu überbrücken. Eine schlüssige Story war nie das Ziel – wie könnte das auch sein im 20. Jahrhundert, wo der Glaube an die Wissenschaft zwar groß, aber ihre Gewissheiten nicht mehr verlässlich waren. Ganz zu schweigen von der Verantwortung, die die Menschen für ihre modernen Errungenschaften übernehmen mussten und die sie überfordert hat.

So wuchs ihre Anfälligkeit für den Missbrauch der Macht über die Natur, wie er sich in der Barbarei der zwei Weltkriege offenbart hat. Nicht nur deswegen spielt „Neither“ größtenteils im Halbdunkel: Eine Inszenierung für Menschen, die mit Rätseln leben können. Die an sich zweifeln und sich in Frage stellen, die scheitern, doch nun „besser scheitern“ wollen. Die anderen sollten unbedingt vorher zur Einführung gehen.

www.ruhrtriennale.de

Rockoper über Kevin Gilbert – die Wiederentdeckung eines musikalischen Genies

geschrieben von Nadine Albach | 3. Dezember 2014

Madonna, Michael Jackson, Sheryl Crow – es sind Persönlichkeiten mit großen Namen, die im Leben des musikalischen Genies Kevin Gilbert eine Rolle spielten. Seinen Namen hingegen kennt kaum jemand. Das will Singer-Songwriter Stefan Weituschat jetzt ändern („Er hätte der John Lennon seiner Generation werden können“) und organisiert die europäische Uraufführung von Gilberts Rockoper „The Shaming of the True“ am 9. November in der Stadthalle Oer-Erkenschwick. Ein Projekt, das vor Herzblut, Verrücktheit und echter Liebe sprüht.



Stefan Weituschat bei der Probe von „The Shaming of the True“. (Fotos: Tim Jansen)

Die Geschichte beginnt vor 15 Jahren, bei einem Konzert von „Spock’s Beard“ in Düsseldorf. Bevor die US-Prog-Rock-Band die Bühne entert, dröhnt ungewöhnliche Musik durch die Lautsprecher. Stefan Weituschat (38) kommen ein paar Worte, ein paar Zeilen davon bekannt vor. Sie erzählen von der Liebe zur Musik, der Sehnsucht nach Erfolg, den Schachzügen der

Plattenindustrie. Stefan Weituschat ist selbst ein junger Musiker; er kennt diese Kämpfe, dieses Hin und Her zwischen Kunst und Kommerz, Hoffnung und Enttäuschung. Das Gehörte lässt ihn nicht los. Es ist „The Shaming of the True“ von Kevin Gilbert. Stefan Weituschat stürzt sich in die Recherche – und stößt auf ein kurzes, aber außergewöhnliches Musikerleben.

„Der talentierteste Musiker, den ich je getroffen habe“

„Der talentierteste Musiker, den ich je getroffen habe“ – so sprechen einstige Kollegen von Kevin Gilbert. Und tatsächlich sieht es anfangs gut aus für den gebürtigen Kalifornier: Schon als Teenager nimmt er mit seiner Band „Giraffe“ erste Tracks auf, gewinnt einen großen Musikwettbewerb, trifft die richtigen Leute, ist dabei, als Michael Jackson und Madonna Songs aufzunehmen.



Die Probe von „The Shaming of the True“. (Fotos: Tim Jansen)

Gemeinsam mit anderen Songwritern trifft er sich jeden Dienstag, um Songs zu schreiben und aufzunehmen – der „Tuesday Music Club“. Kevin Gilbert bringt irgendwann eine junge Frau mit, ebenso Musikerin, bisher aber ohne großen Erfolg. Ihr Name ist: Sheryl Crow. Fortan geht es in den dienstäglichen Treffen um ein Album für sie.

Das Drama mit Sheryl Crow

Ihr Debüt – bezeichnenderweise mit dem Titel „Tuesday Night Music Club“ – wird ein Riesenerfolg, vor allem auch durch den Song „All I Wanna Do“. Was dann geschieht, vergleicht Joel Selvin vom San Francisco Chronicle mit einem klassischen Hollywood-Drama: Künstler trifft Künstlerin, wird ihr Mentor, bis sie erfolgreich ist – und wird geschasst. Es kommt zu Streitigkeiten über die kreative Urheberschaft. Selvin zufolge gab es Gilbert den Rest, als Sheryl Crow den Song „Leaving Las Vegas“ in der David Letterman-Show als autobiographisch bezeichnet. Kevin Gilbert bekommt zwar als Koautor von „All I Wanna Do“ 1995 einen Grammy. Zwischen Sheryl Crow und ihm aber kommt es zum großen Bruch. Die Verletzung, die Enttäuschung ist riesig.



Die Kraft der Musik hat alle bei der Probe von „The Shaming of the True“ gepackt. (Fotos: Tim Jansen)

Gilbert stürzt sich in seine eigenen Projekte. Der Erfolg aber bleibt aus. 1996 findet sein Manager ihn tot in seiner Wohnung, erstickt. Kevin Gilbert ist gerade 29 Jahre alt.

Das letzte große Werk – nach dem Tod veröffentlicht

Sein Freund Nick D’Virgilio (Gitarrist von Spock’s Beard) und Manager Jon Rubin sorgen dafür, dass sein letztes großes Werk nach seinem Tod veröffentlicht wird: die Rockoper „The Shaming of the True“. Die Geschichte des Rockmusikers Johnny Virgil, der auf seinem Weg nach ganz oben in Drogen und Alkohol

versinkt und sich selbst verliert, hat durchaus autobiographische Züge. „Aber es ist auch heute, in einer Welt der Casting- und Popstars, die dem Erfolg hinterherrennen, eine wichtige Botschaft: dass es in Wirklichkeit nicht auf die Dollarscheine ankommt, sondern darauf, sich selbst zu akzeptieren“, sagt Stefan Weituschat.

Erstmals in Europa

Bis heute wurde das Werk erst zwei Mal in den USA aufgeführt. Die Idee, es erstmals auch in Europa zu zeigen, kam Stefan Weituschat vor einem Jahr, bei einem Spaziergang. „Natürlich wollte ich das schon immer spielen, seit ich es entdeckt habe. Aber allein auf der Gitarre fehlt unglaublich viel. Dafür braucht man eine Rockband.“ Also trommelte der Singer-Songwriter, der sich zum Beispiel als „Der feine Herr“ oder mit der Band „anna.luca“ Gehör verschafft hat, seine Musikerfreunde zusammen: Neben ihm als Frontmann wirken Thomas Elsenbruch (Keyboards, Vocals), Christoph Granderath (Gitarren, Vocals), Freddi Lubitz (Bass, Vocals), Sven Hansen (Schlagzeug) und Max Klaas (Percussion) mit. Er nahm auch Kontakt zu Jon Rubin und Nick D’Virgilio auf – und erntete Begeisterung.

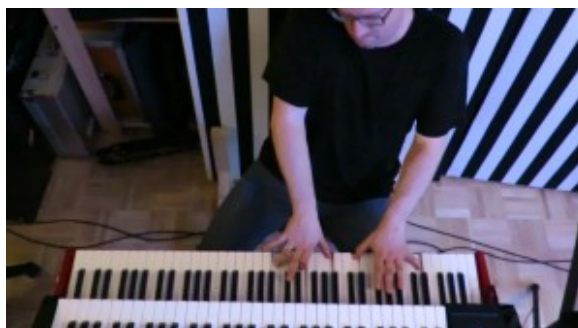


Kevin Gilberts Musik ist „authentisch und stark“ – fanden die Musiker bei der Probe von „The Shaming of the True“. (Fotos: Tim Jansen)

Authentisch und stark

Die Arbeit allerdings ging damit erst los. Denn außer der CD gibt es keinerlei Material für „The Shaming of the True“ von Kevin Gilbert – keine Noten, keine Regieanweisungen, nichts. „Deswegen wird es kein Musical, sondern eher ein Konzert mit Geschichte“, erklärt Stefan Weituschat.

Damit die Zuschauer Johnny Virgils Weg folgen können, gibt es immer wieder szenische und atmosphärische Videofilme. Vor allem aber ist es die Musik, die spricht. Eingängig sei die und voller Emotionen, vergleichbar mit Peter Gabriel, Steely Dan, Sting, Spock's Beard, Marillion und Jellyfish, mal sehr rockig, mal melodiöser, dann epochal. Die Kraft der Musik packte auch Stefan Weituschat und seine Bandkollegen bei der ersten Probe:



„Dafür braucht man eine Rockband“: Die Probe von „The Shaming of the True“. (Fotos: Tim Jansen)

„Wir waren alle durch die Bank überrascht, dass das so authentisch und stark ist. Das Material lebt schon so lange in mir, aber erst mit der Band habe ich gemerkt, wie nah einem das alles ist. Beim Singen habe ich richtig Gänsehaut bekommen.“

„Er hätte der John Lennon seiner Generation werden können“

Dieses Herzblut, hofft Stefan Weituschat, kommt auch bei den Zuschauern an. „Ich möchte, dass dieser Funke, der mich damals gepackt hat, auch die Leute vor der Bühne erreicht.“ Ein wenig hofft er auch, etwas wieder gut machen zu können für Kevin Gilbert, dieses verkannte Genie. „Diese Musik hat einfach noch zu wenige Ohren erreicht. Er hätte der John Lennon seiner Generation werden können“, sagt Stefan Weituschat. „Unser Anspruch ist, dass er stolz wäre.“

Übrigens – die Aufführung von „The Shaming of the True“ am 9. November könnte weitere Kreise ziehen: Mark Hornsby, musikalischer Leiter der letzten US-Produktion, hat eine Zusammenarbeit mit ihm und Nick D’Virgilio für die Zukunft nicht ausgeschlossen. „Eine Tour mit den beiden wäre natürlich ein Traum“, so Stefan Weituschat.

Fakten: 9. November 2014, 20 Uhr, Stadthalle Oer-Erkenschwick, Tickets bei der bei Stadthalle Oer-Erkenschwick oder eventim, mehr Infos auf [Facebook](#)

Eröffnung der Konzertsaison in Krefeld: Mit Jac van Steen nach Russland

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Wieder ein russisches Programm, wieder eine Geigerin: Die Brücke zur vergangenen Spielzeit wird offensichtlich geschlagen. Brachte Generalmusikdirektor Mihkel Kütson im vorletzten der Serie der [Abo-Konzerte](#) der Niederrheinischen Sinfoniker Schostakowitsch und Mussorgsky, startete Gastdirigent Jac van Steen in Krefeld mit Tschaikowsky, Prokofjew und den souverän entfalteteten Sinfonischen Tänzen

Sergej Rachmaninows.

Viviane Hagner, die in Berlin lebende und unterrichtende Münchnerin, ist die Solistin des Zweiten Violinkonzerts Prokofjews. Keine der Geigerinnen, die auf der Glamourwelle mitschwappen. Ganz konzentriert auf den musikalischen Auftritt, wenn sie mutterseelenalleine das Konzert eröffnet. Ohne Sentiment, aber auch ohne die dunklen Verschattungen der Melancholie. Hagner bezieht Position: Die emotionale Geste, die demonstrative Emphase scheint ihre Sache nicht zu sein.

Das bestätigt sich spätestens im zweiten Satz. Der erste ändert ja seine Haltung rasch, fordert von der Solistin locker-virtuose und energisch-nachdrückliche Passagen. Der zweite flankiert ein pointiert kurznotiges Allegretto mit kantablen Teilen, die sich durchaus zum hymnischen Gesang steigern ließen. Nicht so von Viviane Hagner: Sie bleibt in der leidenschaftlichen Lyrik Prokofjews bei ihrem schlank-energischem, aber wenig eingefärbten Ton – als habe sie sich das Etikett der „Sachlichkeit“ tatsächlich auf die Fahnen gepappt.

Auch der letzte Satz, „ben marcato“, verlässt diese Linie nicht: Hagner markiert Rhythmus und Artikulation in der Tat ausgeprägt. Sie gibt sich keine Blöße in der Sorgfalt, mit der sie selbst kleinste Details modelliert. Aber gefangen nimmt sie mit ihrer Lesart nicht: Die Distanz, das gemiedene Risiko im Ausdruck, sind zu offen hörbar. Auch die Bach-Zugabe Hagners scheint zu bestätigen: Hier ist ein kühler Kopf zugange.



Jac van Steen (Foto: Dortmunder Philharmoniker)

Den kühlen Kopf musste auch Jac van Steen bewahren: In der fragwürdigen Akustik des Krefelder Seidenweberhauses wollten sich die Klänge in Tschaikowskys „Romeo und Julia“ nicht verbinden. Das Orchester fand nicht zu geschmeidigem Klang, die Holzbläser schienen ihre Töne direkt und massiv über die Rampe zu wuchten. Auf einem anderen Platz dürfte das wohl anders geklungen haben – die Tücke des Saals ist mir noch unberechenbar. Dafür war deutlich zu hören, wie sauber die Streicher ihre Skalen formen, wie energisch rhythmische Akzente auf den Punkt gesetzt werden und wie bereitwillig die Sinfoniker die leidenschaftliche Phrasierung, die Vorstellung eines breiten, intensiven Klangs umsetzen.

Der Dirigent ist in der Region kein Unbekannter. 2011 hat die Stadt Dortmund seinen Vertrag nicht verlängert – und dies mit dem neuen Profil des Musiktheaters unter Jens-Daniel Herzog begründet. Die Profilierung ist freilich in den Anfängen steckengeblieben, aber Steen hat die Freiräume genutzt und steht inzwischen an Pulten wie dem des Philharmonia Orchestra London. Das Ulster Orchestra hat ihn zu seinem Ersten Gastdirigenten ernannt; an der Opera North In Leeds dirigiert er im Februar 2015 Puccinis „Gianni Schicchi“ und de Fallas „La Vida breve“.

Die brillante Instrumentierung der Rachmaninow-Tänze war der Saal-Akustik dann offenbar gelegener: Jetzt passten Balance und Klangfarben zueinander, fand sich die richtige Mischung

von schmelzendem und scharf konturiertem Klang. Zum Beispiel im ersten Satz, der trotz des „non“ in der Bezeichnung ein Allegro ist. In den ans Groteske rührenden Klavierstellen. Oder in der Korrespondenz des Altsaxofons – Martin Hilner spielt es berührend – mit den Bläserkollegen. Oder auch in den herben koloristischen Reibungen und Kontrasten zwischen den Solisten. Oder in den schlank-klaren Trompeten des letzten Satzes. Oder den dunkel-sämigen Klängen der Violine von Konzertmeisterin Chisato Yamamoto.

Überzeugend auch die Momente episch anmutender Lyrik, die sich im Kopf mit den schwermütigen Bildern aus den Weiten Russlands verbindet. Steen bringt nach solchen Ruhepunkten die Musik wunderbar wieder in Bewegung, achtet auf geschmeidige Rhythmen, steigert organisch. Die Sinfoniker beweisen ein beachtliches Format, eine Kultur des Zusammenspiels, die für die kommende Saison schöne Hoffnungen weckt.

Auf die Musiker warten noch ein paar sinfonische Herausforderungen: Leonard Bernsteins „Jeremia“-Sinfonie etwa, Jean Sibelius' Erste Sinfonie oder Arthur Honeggers selten gespielte Vierte Sinfonie „Deliciae Basiliensis“. Sympathisch, das Mihkel Kütson immer wieder solche Trouvailles in seine Programme einstreut. So etwa ein Konzert für Tuba und Orchester (2006) des 1971 geborenen Schweden Fredrik Högberg, oder ein Cellokonzert des einst bedeutenden, aus Seesen am Harz stammenden Cellisten und Komponisten Wilhelm Fitzenhagen (1848-1890), der Tschaikowskys Rokoko-Variationen kritisch begleitet und uraufgeführt hat. Der Cellist Alban Gerhardt wird als Solist in beiden Werken zu hören sein.

Wiederholung des Ersten Sinfoniekonzerts am 4. September in der Kaiser-Friedrich-Halle Mönchengladbach und am 5. September im Seidenweberhaus Krefeld. Info: www.theater-kr-mg.de/karten

Das Leben ist ein langer, schmutziger Fluss: Filmischer Abgesang aufs Industriezeitalter

geschrieben von Eva Schmidt | 3. Dezember 2014



Foto: Matthew Barney

Detroit ist am Arsch: Verfallene Industrieanlagen, heruntergekommene, entvölkerte Stadtteile und ausgebrannte Autowracks. Und durch alles wälzen sich zwei stinkende, verseuchte Flüsse. Sechs Stunden dauert der filmische Abgesang auf das Industriezeitalter von Matthew Barney und Jonathan Bepler, den die Ruhrtriennale in der Lichtburg zeigte.

Natürlich beinhaltet dieses Epos noch viel mehr: Vorlage ist der Roman „Ancient Evenings“ (Frühe Nächte) von Norman Mailer. Die ersten zwei Stunden von „River of Fundament“ vergehen mit dem Leichenschmaus bei Mailers Witwe in New York, bei dem ein elitärer Village-Voice-Zirkel sich die Ehre gibt. Heimgesucht allerdings durch den aus einem mit Fäkalien angefüllten Abwasserkanal entstiegene Mailer selbst, der mit Dreck und Kot bespritzt die Veranstaltung als obszönes Gespenst besucht.

Untote Gefährten aus der ägyptischen Mythologie begleiten ihn, feiern schweinische Orgien und streben doch eigentlich nach Wiedergeburt.

Möglichweise als Auto? Um das neue goldene Modell eines Chryslers tanzen die Menschen im Autohaus herum wie um das goldene Kalb. Kein Wunder, denn hier hat der Teufel seine Finger im Spiel und lenkt den Fetisch ins Verderben, das heißt in den Fluss, aus dem das Wrack dann von zwei Blondinen – als FBI-Polizistinnen ausgestattet – geborgen wird. Diese sind in Wahrheit aber die ägyptische Isis und ihre Schwester Nephthys, in inniger Familienfehde verbunden, weil beide wild auf Osiris, also Norman, also das neue Auto.

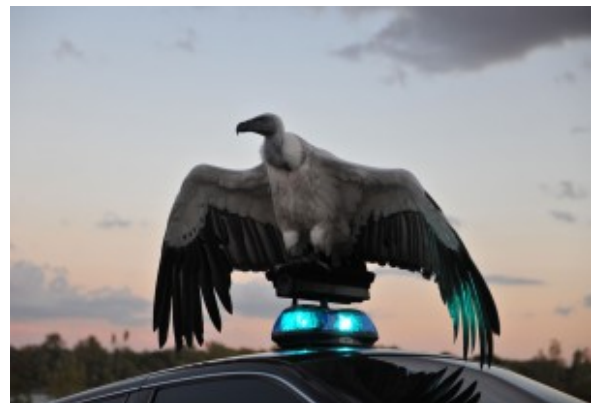


Foto: Matthew Barney

Ganz klar auf jeden Fall: Es ist die Gier, die uns ins Verderben stürzen wird und unser ganzes materialistisches Zeitalter gleich mit. Wer könnte das besser nachempfinden als die Ruhrgebietsbewohner bzw. ihre Vorfahren, die den Niedergang der Industrie am eigenen Leibe gespürt haben – so passt der Film schlüssig ins Programm der Triennale. Opulent wie eine Oper, verstörend in seinen Bildern und grenzüberschreitend sowie allumfassend im Thema nennen der Künstler Barney und der Komponist Bepler ihr Werk einen sinfonischen Film.

Zum Schluss wimmeln die Maden im Spanferkel des Leichenschmauses: Ein plakativeres Vanitas-Motiv gibt es kaum.

Aber Barney ist eben weit davon entfernt, ein dezenter Künstler zu sein. Schön-schrecklich anzusehen ist er, sein Weltuntergang und von zerstörerischer Kraft.

Doch was kommt eigentlich danach? Wo sind die ganzen Nerds und körperlosen Gesellen, die uns bedrohen? Diese saubere statt der schmutzigen Gefahr, die nicht so offensichtlich nach Hölle, Gewalt und Ausbeutung stinkt? Aber vielleicht gibt es darüber ja bald einen neuen Film...

Weitere Infos: www.ruhrtriennale.de

Träume, Ahnungen und Heldentum – das 1. Sinfoniekonzert der Essener Philharmoniker

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Tomáš Netopil ist seit einem Jahr Chefdirigent der Essener Philharmoniker.
Foto: Hamza Saad/TUP

Die neue Saison beginnt mit Tomáš Netopil und den Essener Philharmonikern. Dirigent und Orchester markieren den konzertanten Auftakt der Spielzeit 2014/15, geben sich dabei, nicht zuletzt, dem Zauber des Anfangs hin. Claude Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faun“ ist nämlich ein so sanfter, fragiler, berauscher wie eben zauberhafter Einstieg. Der Kontrast wiederum könnte kaum größer sein: sowohl zu Bohuslav Martinůs Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken, als auch zu Beethovens „Eroica“-Sinfonie.

Netopil ist nun seit einem Jahr neuer Chef des Essener Orchesters, und mehr und mehr scheint es ihm zu gelingen, aus dem Schatten seines Vorgängers, Stefan Soltesz, herauszutreten. Es ist ja nicht leicht für einen Neuling, in die großen Fußstapfen eines Dirigenten zu treten, der den Philharmonikern einen allseits bewunderten Qualitätsschub gebracht hat. Soltesz galt (und gilt) zudem als Fachmann für die Musik Wagners und besonders Richard Strauss', manche Operaufführung im Aalto-Theater wurde entsprechend zum großen Ereignis.

Netopil indessen fühlt sich dem tschechischen Repertoire verpflichtet – Dvořák und Janáček, Suk und eben Martinů sind seine „Hausgötter“. Hinzu kommt des Dirigenten stets bekundete Liebe zu Mozart. Solcherart Perspektivwechsel verlangt vom Opernfreund und Konzertgänger eine gewisse Bereitschaft, ja den Mut, sich auf Veränderungen einzulassen. Doch auf eines kann sich das geneigte Publikum verlassen, die Qualität des Orchesters. Erinnerung sei nur an das tolle Dirigat Netopils der Janáček-Oper „Jenůfa“.

Nun aber, nach einem Jahr im Amt, vermag Netopil zunehmend, die Philharmoniker auch auf dem Konzertparkett mitzuziehen. Unter Soltesz nämlich gab es manches Raunen, dass das Orchester in erster Linie im Operngraben glänze. Doch inzwischen, das zeigt eben das erste Sinfoniekonzert der neuen Spielzeit, erobern sich die Musiker mehr und mehr das Terrain auf dem Podium. Und der doch stürmische Applaus der

Abonnentenschar zum Ende der „Eroica“ macht deutlich, wie sehr dieser qualitative Zugewinn vom Publikum geschätzt wird.



Ludwig van Beethoven zu Zeiten der „Eroica“. Gemälde von Joseph W. Mähler (1805).

Nicht alles mag glänzen an diesem Abend in Essens Philharmonie, aber vieles strahlt, verzaubert, entwickelt Suggestivkraft. Debussys „Faun“, ein Fabelwesen, halb Mensch, halb Tier, träumt von der Verführung zweier Nymphen. Flirrende Hitze will die Musik ausstrahlen, erotisch aufgeladen ist sie, zugleich lasziv-schillernd. Auf- und abschwellige Klänge mäandern durch den Raum. Nur kleine rhythmische Episoden durchbrechen das stete Fließen, gewinnen aber kaum eigene Kontur. Dies alles dirigiert Netopil, musizieren die Essener Philharmoniker in größter Sorgfalt. Delikat klingen die Holzbläser (mit der Soloflöte als Leitinstrument), sinnlich die Streicher. Schöne Stellen en masse gelangen ans Ohr, und wenn es an etwas fehlt, dann an der einen großen Linie. Dirigent und Orchester scheinen hier zu sehr den Strukturen verhaftet.

In Martinůs Doppelkonzert liegen die Dinge anders. Bekenntnismusik statt Traumgespinnst, treibendes Pulsieren statt Transzendenz. Das Werk fesselt mit seinen auf- und absteigenden Erregungskurven, der Schichtung von Streicherstimmen, nicht zuletzt mit der formalen Strenge, die dem barocken Concerto-grosso-Prinzip entlehnt ist. Bartóks Divertimento für Streicher diente hier offenbar als Vorbild. Gleichwohl ist das Stück kein Konzert im klassischen Sinne – hier Solo, dort Tutti. Vielmehr ist das Klavier als Saiteninstrument lediglich eine Klangfarbe inmitten der Streicherflut, die Pauken wiederum geben Akzente. Und der Pianist Ivo Kahánek darf erst im langsamen Satz, der düster und traurig wirkt, sein gestalterisches Können unter Beweis stellen.

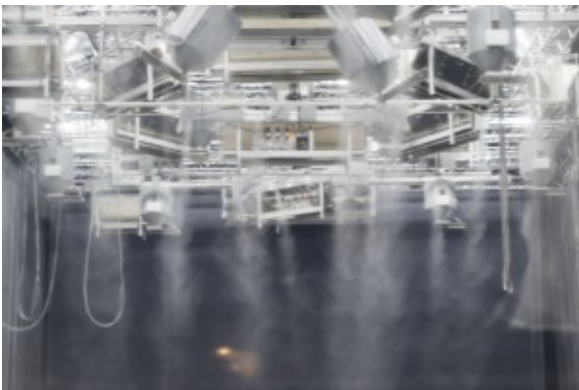
Martinů schrieb das Werk 1938, er selbst hat es als eine Vorausahnung bezeichnet, mit Blick auf das Münchner Abkommen, das Teile seiner tschechischen Heimat dem Deutschen Reich zuschlug – mit all den schrecklichen Folgen. Die dunkel grundierte, aufgewühlte Musik interpretieren Orchester und Solist in aller Dringlichkeit. Mag manches plakativ klingen, so ist die Wirkung doch enorm.

Emotional jedenfalls ist dies der stärkste Moment während des Konzerts. Da kann selbst Netopils Deutung der „Eroica“ nur bedingt mithalten. Weil Dirigent und Orchester anfangs wiederum zu sehr der Form verhaftet sind. Das Heldische kommt zunächst etwas schmalbrüstig daher, manche dynamische Steigerung erstickt im mulmigen Klang. Schön auch hier wiederum die Holzbläserlinien, sicher und markant das Spiel der Hörner.

Erst im Scherzo und im groß angelegten Variationen-Finalsatz gewinnt die Musik an Stringenz, baut sich Spannung auf, setzt Netopil gewissermaßen Beethovensche Energien frei. Sodass, wie gesagt, in der voll besetzten Philharmonie der Beifall üppig ist.

Mit Igor Strawinsky im Knochenstaubland – die Ruhrtriennale zermalmt das „Sacre“

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Auf der Bühne rieselt's Knochenstaub, aus der Konserve tönt das „Sacre“.

Foto: Wonge Bergmann/Triennale

Es gibt Momente im Leben eines Kritikers, die entpuppen sich letzthin als verlorene Zeit. Wir haben es gerade erfahren, in einer Vorstellung der Ruhrtriennale. Annonciert wurde die Produktion, zu sehen in der Duisburger Gebläsehalle, in seltsamer Verkehrung der Urhebererschaft. „Romeo Castellucci: Le Sacre du Printemps, Choreografie für 40 Maschinen mit Musik von Igor Strawinsky“ lautet der genaue Titel. Das lässt einiges erahnen, allein, es kommt noch schlimmer.

Ein Blick auf den Besetzungszettel nämlich verrät, dass Scott Gibbons für den „Sound“ verantwortlich ist. Und dass die

„Aufnahme“ (des Sacre) von MusicAeterna stammt, unter dem Dirigenten Teodor Currentzis. Kurzum: Wir hören das Stück aus der Konserve. Kein Orchester, nirgends. Nun, der Klang ist immerhin raumfüllend, in den Holzbläserpassagen nimmt er uns sanft in die Arme, die attackierenden Schlagwerk-Bruitismen wiederum scheinen die Mauern zu sprengen. Doch je mehr sich die Musik in Bassregionen begibt, tönt's mulmig und matschig.

Geschuldet ist dies allein dem Konzept Castellucis. Denn 40 Maschinen so zu programmieren, dass sie punktgenau mit der Musik agieren, ist live schlicht unmöglich. Jede kleine Verzögerung im Orchester würde dazu führen, dass alles aus dem Ruder läuft. Worum aber geht es? Um Knochenstaub. Der aus Behältnissen, kleinen bauchigen Speitrommeln oder rechteckigen Kästen, schießt, herausrieselt, sich über die Bühne ergießt. Eine Plexiglasscheibe trennt Publikum und Materie, husten muss hier keiner, immerhin.

Die Sache wird indes noch skurriler. Wenn sich, im 2. Teil des Stückes, die archaische Musik durch den Raum wälzt oder die schneidenden, hochkomplexen Rhythmen sich ins Gehör meißeln, ist Schluss mit Maschinentanz. Ein weißer Vorhang verdeckt die Szenerie, auf den Sätze über Beschaffenheit und Verwendung von Knochenstaub projiziert werden. Das „Sacre“ zur Hintergrundmusik degradiert, im Dienste der Bildung auf VHS-Niveau.

Was das soll? Originalton Castellucci im Programmfaltblatt: „Das Opfer, auf das Strawinsky anspielt, ist ... das Menschenopfer. Im Laufe der Geschichte ist es dem Menschen unmöglich geworden, seinesgleichen zu opfern ... Der Knochenstaub verweist auf eine industrielle Vorstellung vom Opfer. Hier gedenken wir ‚den Tieren‘, die – zu Tausenden – ohne Opferritual zur Schlachtbank geführt werden, ohne dass über ihren Tod Rechenschaft abgelegt wird“. Es ist sagenhaft.

Am Ende applaudiert das Publikum – ja, wem eigentlich? Den Programmierern, unsichtbaren Musikern, oder vielleicht den

armen Teufeln im weißen Schutzanzug mit Atemmasken, die sich daran machen, das ganze Knochenzeugs wieder wegzuschaukeln? Wir indes rufen dieser Art von Kunst zu: „Aber der Kaiser ist ja nackt“ – viel Getue, nichts dahinter. Blanker Unfug.

Festspiel-Passagen V: Colmar im Elsass – Monumentale Musik in russischer Tradition

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Er spielte in Colmar sein Schubert-Skrjabin-Programm: Evgeny Kissin. Foto: Bernard Fruhinsholz

Einst war Colmar eine richtige Hauptstadt: Im Saal des „Koïfhus“ versammelten sich die Vertreter des Zehnstädtebunds. Seine Mitglieder unterstützten sich gegenseitig, um in den unruhigen Zeiten des späten Mittelalters ihre Rechte und Freiheiten zu sichern. Heute wird die elsässische Stadt einmal im Jahr zur Hauptstadt der Musik.

Das „[Festival International de Colmar](#)“ versammelt in knapp

zwei Juli-Wochen Größen des Musiklebens zu einem weit über die Region hinaus strahlenden Zyklus von Konzerten. Und immer noch trifft man sich – wie vor 500 Jahren – in dem ehemaligen Zoll- und Warenlager im Zentrum der alten Stadt. Doch diesmal sind es die Liebhaber der Musik, die dort den Stellenwert der Musik im Reigen der Künste eindrucksvoll unterstreichen.

Das Festival rühmt sich der bedeutenden Künstler, die es für seine 27 Konzerte in seine ehrwürdigen Spielstätten holt. Nicht ohne Grund: Evgeny Kissin kam zwischen [Klavier-Festival Ruhr](#) und zwei Auftritten im schweizerischen Verbier in die großartige gotische Hallenkirche St. Matthieu; Grigory Sokolov spielte – wie vorher in Essen – sein viel gerühmtes, faszinierendes Chopin-Programm. Und wenn Ensembles wie Prazak-, Schumann-, Sine Nomine- und Talich-Quartett zu hören sind und mit dem Moskauer Kopelman-Quartett eine russische Spitzenformation gastiert, ist das auch für den Kammermusik-Liebhaber ein Argument, ins Elsass zu fahren.



Ungestörte
Mittelalter-Romantik:
Fachwerkfassaden in
Colmar. Foto: Werner
Häußner

Colmar bietet Gelegenheit, Künstler zu erleben, die zumindest im deutschen Musikbetrieb nicht ständig und überall herumgereicht werden. Zum Beispiel der Pianist David Bismuth, Schüler der bei uns viel zu wenig bekannten Französinen Anne Queffélec und Brigitte Engerer. Oder Boris Giltburg, der 2013 den Concours Reine Elisabeth in Brüssel gewann und jetzt einen Exklusivvertrag mit dem Label Naxos geschlossen hat. Oder die Cellisten Edgar Moreau, Alexander Kniazev und Pavel Gomziakov. Solche Begegnungen erweitern den Horizont und lassen Musiker entdecken, die vielleicht im hochgezüchteten internationalen Betrieb – aus welchen Gründen auch immer – nicht mithalten oder mithalten wollen, die aber mit überraschenden individuellen Aspekten in Ausdruck und Klang für sich einnehmen.

In jedem Jahr widmet sich das Colmarer Festival der Würdigung eines herausragenden Musikers. Begonnen hat diese Serie, als 1989 der russische Geiger und Dirigent Vladimir Spivakov zum künstlerischen Leiter berufen wurde; Glenn Gould war der erste der auf diese Weise Geehrten. Im nächsten Jahr wird die französische Trompeten-Legende Maurice André (1933 – 2012) die geistige Präsidentschaft des Festivals einnehmen. In diesem Jahr stand der Name des großen russischen Dirigenten Evgeny Fjodorowitsch Svetlanov (1928 – 2002) über dem Programm. Er hat das ehemalige Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR zu einem führenden Klangkörper entwickelt und mit ihm rund 2000 Einspielungen aufgenommen, war aber auch international rege unterwegs, so mit dem London Symphony Orchestra oder dem Het Residentie Orkest Den Haag.



Bei Warner Classics
erhältlich: Evgeny
Svetlanovs Mahler-Zyklus.
Cover: Warner Classics

Svetlanovs Liebe zum romantischen russischen Repertoire und zu einem prachtvoll-voluminösen Klangbild spiegelt sich in der Auswahl der in Colmar gespielten Werke: Da reiht Festival-Leiter Spivakov als Dirigent mit seiner Russischen Nationalphilharmonie Tschaikowsky an Rachmaninow, erinnert mit Mahlers Erster an die Verdienste Svetlanovs für die Mahler-Rezeption in Russland – unter anderem mit einer Gesamtaufnahme der Sinfonien. Auch streut er ein belcantoseliges Sängerefest ein, statt seiner Solistin Albina Shagimuratova die Gelegenheit zu geben, dem französisch und deutsch geprägten Publikum ein paar der ungehobenen Schätze der russischen Oper zu entdecken.

Wie es überhaupt – und das ist ein Manko dieser Art von Festivals – mit der Entdeckerfreude nicht immer zum Besten steht: Die beiden Eröffnungskonzerte des Orchestre National du Capitole de Toulouse unter Tugan Sokhiev etwa biederten sich in einer fast schon frivolen Art einem Publikum an, das man hemmungslos in seiner musikkulinarischen Lust bestätigt: Tschaikowskys Violinkonzert, Brahms' Zweite, Rimski-Korsakows „Scheherazade“. So mag man leicht Säle füllen, entwickelt aber

kein künstlerisches Profil. Der von Svetlanov hoch geschätzte Komponist Nikolai Medtner etwa ist in ein Mittagskonzert mit Elena Filonova verbannt. Die Pianistin spielte Ausschnitte aus seinem Klavierzyklus „Vergessene Weisen“ – ein wohl unfreiwillig bezeichnender Titel.

Immerhin kam Evgeny Svetlanov auch mit einigen seiner Werke zu Wort. Der Dirigent verstand sich in der Tradition Gustav Mahlers nicht als gelegentlich komponierender Kapellmeister, sondern eher als dirigierender Komponist. Aus seinem reichhaltigen Œuvre erklangen in Colmar ein Streichquartett in D-Dur und die Variationen über ein russisches Volkslied für Harfe und Orchester. Bedauerlich ist, dass sich der außergewöhnliche Einsatz Svetlanovs für den Komponisten Nikolai Mjaskowski (1881 – 1950) im Colmarer Festival nicht niederschlug: Vor allem dessen nach dem Ersten Weltkrieg entstandene Werke mit ihrem französischen Einschlag wären ein spannendes klingendes Dokument der musikalischen Verbindung zwischen den Völkern gewesen.



Vladimir Spivakov dirigierte den Großen Akademischen Chor Moskau in Colmar. Foto: Bernard Fruhinholz

Für Liebhaber geistlicher Musik hatte das Festival an seinem Abschluss-Wochenende einen Höhepunkt parat: Der Große Akademische Chor Moskau sang Ausschnitte aus Tschaikowskys Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus und aus

Rachmaninows Vesper op. 37. Die Akustik der ehemaligen Jesuitenkirche Saint Pierre, einem schlicht gehaltenen Barockbau, begünstigte den tragenden Klang der prachtvollen Stimmen der Choristen, ließ die verfeinerte Dynamik wirken, die von schwebendem Pianissimo bis zum glanzvollen Forte wie aus einem Guss geführt war.

Der Chor hatte am folgenden Tag beim Finalkonzert einen weiteren beeindruckenden Auftritt in Rachmaninows „Die Glocken“ (op. 35), einer Tondichtung nach Edgar Allan Poe. Die symbolistisch aufgeladenen Bilder des Poems inspirierten Rachmaninow zu einer enormen, die satten Farben des großen Orchesters und des Chores ausbreitenden Komposition. Spivakov zähmte die gewaltigen dynamischen Wellen nicht; er ließ schon die „goldenen Hochzeitsglocken“ der zweiten Strophe so prächtig dröhnen, dass dynamische Entwicklungen nicht mehr möglich waren. Mussorgskys „Großes Tor von Kiew“ ließ grüßen, allerdings in einer pathetisch übersteigerten Monumentalarchitektur, wie sie in ihrer dramatischen Wucht auch dem Interpretationsstil Evgeny Svetlanovs entsprach.



Herrlicher Konzertraum mit überraschend klarer Akustik: Die gotische Hallenkirche St. Matthieu Colmar. Foto: Bernard Fruhinholz

Ähnlich erfüllt von Pathos und Bombast kommt Dmitri Schostakowitschs Festouvertüre op. 96 daher. Spivakov enthüllt

mit seiner Interpretation den merkwürdig ambivalenten Charakter von Schostakowitschs Musik. Denn die Ironie, die man gerne hineindeutet, wird von solennen Bläserfanfaren weggefegt; auch das spritzige Thema, das ein Kritiker einmal „überschäumend wie eine soeben geöffnete Champagnerflasche“ beschrieben hat, trägt eher Soldatenstiefel als Kinderschuhe. Dabei kommt es aus dem „Kinderalbum“ op. 69 und trägt den Titel „Geburtstag“. Nun ja: Die Ouvertüre sollte zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution im Moskauer Bolschoi-Theater gespielt werden ...

In der Neunten Sinfonie, die ein Siegesstück werden sollte, ist die Ironie so weit getrieben, dass sie selbst den nicht gerade auf Subtilitäten eingestellten Ohren der sowjetischen Musik-Offiziellen offensichtlich wurde. Schostakowitsch wurde daraufhin geächtet und schrieb erst nach dem Tode Stalins seine nächste Sinfonie. Dirigent Spivakov trat dem Stück nicht zu nahe, ließ die Russische Nationalphilharmonie ihre ganze Brillanz vorführen und setzte auf die unmittelbare Wirkung der absurd regelhaften fünf Sätze. Eine Offenbachiade mit dem Brokat-Faltenwurf einer Staatsrobe, die man als maliziöse Abrechnung mit den Erwartungen des sozialistischen Realismus und seiner falschen Klassizität lesen kann.

Markus Becker beim Klavier-Festival in Essen: Für links geht nicht „mit links“

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Der Pianist Markus Becker.

Foto: KFR/Roland Schmidt

Verlässt das Klavier-Festival Ruhr die breite Straße, um sich auf verschlungenen Wegen in abgelegene Regionen der Klaviermusik zu begeben, eröffnen sich oft reizvolle Ausblicke. So im Konzert mit Markus Becker und den Bochumer Symphonikern unter Steven Sloane. Becker spielte zwei kaum gehörte Werke für die linke Hand.

Das eine hat Alexandre Tansman für den berühmten einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein 1943 skizziert, aber nicht vollendet. In Polen geboren, im Paris der Zwischenkriegszeit sozialisiert, als Emigrant in den USA geschätzt, nach dem Krieg bis ins hohe Alter in Paris aktiv, gehört Tansman zu den erfolgreichen, heute weitgehend vergessenen Komponisten des wechsellvollen 20. Jahrhunderts. Die „Pièce concertante“ für die linke Hand und Orchester hat – wie in vielen anderen Fällen – der einarmige Pianist Paul Wittgenstein bestellt. Ausgeführt wurde das einsätzliche Werk jedoch nicht. Es lag lange im Nachlass Tansmans, bis es sein polnischer Landsmann Piotr Moss 2008 vollendete.

Die Bochumer Symphoniker unter ihrem Chef Steven Sloane stellten sich brillant der farbenprächtigen Instrumentation von Moss: Strawinsky-Anklänge und Tanzrhythmen, üppige Filmmusik und virtuose Einwürfe fordern ihren Klangsinn; Schellen, Glöckchen und allerlei anderes unterhaltsames Schlagwerk zünden Mini-Eruptionen.

Der Rhythmus klingt manchmal nach Jazzband, manchmal nach gezähmtem Schostakowitsch. Becker nimmt Skalen, Figuren und Sprünge als sportliche Herausforderung für seine Treffsicherheit. Eine schräge Fuge mit drei Blasinstrumenten, Klavier und Xylophon wirkt wie ein ironischer Kommentar auf deutsche Gelehrsamkeit – oder auf das Wiederentdecken alter musikalischer Formen, das damals von Ravel bis Respighi sehr en vogue war.

Auch das andere Werk für links lässt sich nicht „mit links“ nehmen: Franz Schmidt – im Klassik-Betrieb ebenso ungerecht wie Tansman an den Rand gedrängt – hat mehr als den glühenden Zwischenspiel-Hit aus seiner Oper „Notre Dame“ geschrieben. Seine Variationen über ein Thema von Beethoven verorten sich in bester Spätromantik: süffige Harmonik, Bruckner'sches Leuchten und die Eleganz Korngold'scher Klanglust.

Für Becker sind die wasserfallartigen Kaskaden, groß bemessenen Arpeggien und die gestochene Präzision der Finger ebenso wenig ein Problem wie die apart rhythmisierten Tanzmusik-Variationen. Wenn ihm da die Holzbläser der Bochumer folgen, zeigen sie die nötige Präzision und den Sinn für die Balance im Klang, die das Orchester an anderen Stellen recht burschikos überkommen lässt.

Schmidts süße Harmonien und der leuchtende, an Antonín Dvořák erinnernde Klangschmelz bleiben streckenweise unerfüllt. Vor allem die Hörner fanden sich diesmal im Klang nicht zusammen; auch das Blech intonierte eher schrill als pastos-samtig.

Was Steven Sloane getrieben hat, die „Eroica“ in zwei Teile zu reißen und je zwei Sätze an den Beginn und das Ende des Konzerts zu stellen, weiß wohl niemand außer ihm. Der Sinn erschließt sich nicht; eher wirkt Beethovens Musik nach der Präsentation spätromantischer Üppigkeit karg. Wenn dann noch die Konzentrationslücken der Symphoniker dazukommen, wirkt Beethovens Dritte umso deutlicher fehlplatziert. Zumal sich Steven Sloane im gestaltenden Zugriff zurückhält,

unentschlossen wirkt und im letzten Satz das Tempo schleppt. Zeit wird's, dass die Ferien kommen ...

Rund um das neue Weltkulturerbe Corvey: Klosterlandschaft mit Leben erfüllt

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

Die Nachricht war lang ersehnt: Das westfälische Kloster Corvey, heute auf dem Stadtgebiet von Höxter, ist von der Unesco in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen. Als 39. Kulturstätte in Deutschland dürfen sich das karolingische Westwerk und die „civitas“ Corvey nun im Glanz des begehrten Titels sonnen. Seit 1999 standen die Reste der 822 gegründeten Benediktinerabtei auf der Warteliste.

Mit seinem 885 geweihten und im 12. Jahrhundert umgestalteten Westwerk, mit seiner reichen Geschichte und der barocken Klosteranlage – heute Schloss Corvey – ist das neue Weltkulturerbe wohl das bedeutendste, aber nicht das einzige Kloster im Raum zwischen Weserbergland und Teutoburger Wald. 28 monastische Stätten zählt die Region – von der Einsiedelei bis zu aktiven Frauenklöstern mit modernem spirituellem Leben. Das [Netzwerk Klosterlandschaft](#) Ostwestfalen-Lippe arbeitet seit Jahren erfolgreich daran, diese Orte der Kunst-, Kultur- und Glaubensgeschichte zu vernetzen und mit Leben zu erfüllen. Das Ziel ist, ein lebendiges Erbe zu gestalten: Klöster als Orte der Gemeinschaft, der inneren Einkehr, als Räume des Rückzugs und Oasen der Stille, aber auch als Bereiche des

Glaubens und der Reflexion.

Um sich die Kirchen, Klöster, Gärten und Orte der Kultur zwischen Gütersloh und Höxter, Minden und Warburg zu erschließen, bietet sich der Sommer mit seinen zahlreichen Veranstaltungen an. In einer Broschüre hat das Netzwerk Klosterlandschaft zusammengestellt, was es an Musik und Kunst, aber auch an Freizeit und Kulinarik zu entdecken gibt.



Die 1180 fertiggestellte romanische Kirche kündigt noch vom ersten Kloster der Benediktinerinnen in Gehrden, das bis 1810 bestand. Foto: Kulturland Höxter

Das vierte „Klosterfestival“ etwa füllt die Räume und Landschaften mit Musik – von Vorbarock bis Jazz. Die ehemalige Benediktinerinnen-Abtei Gehrden ist ein reizvoll gelegener Ort für den Auftakt am 25. Juli: Die um 1140 erbaute romanische Klosterkirche ist ein idealer Auftrittsraum für das Collegium Vocale aus Hannover, das unter Florian Lohmann das Eröffnungskonzert gestaltet. Anschließend taucht ein „Hörspiel“ den zauberhaften Ort in Licht und Klang.

Einen Tag später, am 26. Juli, dürfte die ehemalige Abteikirche Marienmünster die Freunde der Musik Johann Sebastian Bachs anziehen: An der 1738 erbauten Orgel von

Johann Patroclus Möller spielt um 20 Uhr Harald Vogel (Bremen) Werke des Thomaskantors, um 22 Uhr singt und spielt das Ensemble Marescotti Musik des 14. bis 17. Jahrhunderts. Drei Mal stehen „Bach-Wanderungen“ im Programm. Die dreistündigen Wege durch die Landschaft enden jeweils mit einem Konzert in Corvey (27. Juli), Willebadessen (10. August) und Marienmünster (17. August). Im Abschlusskonzert am 30. August, 18 Uhr, singt der Deutsche Ärztechor Bach-Motetten in der früheren Abteikirche in Corvey.

Ein breit gefächertes Programm für Orgelfreunde bietet der „Herforder Orgelsommer“ zwischen 6. Juli und 31. August. Eröffnet wird er mit Händels „Dettinger Te Deum“ im Herforder Münster am 6. Juli, 18 Uhr. Meist sonntags folgen Orgelkonzerte, etwa mit „Orgelmusik aus Venetien“ (13. Juli) und – dem diesjährigen Thema „Hansestädte“ folgend – mit Musik aus Belgien, den Niederlanden, Skandinavien und dem Ostseeraum. Unter den Gästen sind Cathedralorganisten wie Hans Leitner (München), Ignace Michiels (Brügge) oder Markku Hietaharju (Turku).

Ein Besuch des Orgelmuseum in [Borgentreich](#) – zwischen Brakel und Warburg – und der größten Barockorgel Westfalens in der Pfarrkirche St. Johannes Baptist sollte für Orgelfreunde auf dem Weg liegen. Das dreimanualige Instrument mit 45 klingenden Registern wurde bis 2011 für 1,7 Millionen Euro restauriert. Das Wochenende 19./20. Juli lockt mit einem Konzert der „Musica fiata“ Köln, einem Festhochamt und der Besichtigung von Museum, Orgel und Kirche bei Rundgängen. Außerdem wird die erste CD-Aufnahme nach der Restaurierung vorgestellt.

In Corvey selbst dürfe das Gartenfest vom 1. bis 3. August zu einem vielbesuchten Dank- und Jubelfest anlässlich der Erhebung zum Weltkulturerbe werden. Ein Tipp für Jazz-Fans sind die Jazz-Tage Corvey & Holzminden von 18. bis 21. September. Und in Kloster Dalheim mit seinem LWL-Landesmuseum für Klosterkultur findet vom 1. bis 27. August das Kulturfestival „[Dalheimer Sommer](#)“ statt – mit Heinrich von

Kleists „Der zerbrochene Krug“ im „Schafstall“, dem Eröffnungskonzert am 3. August mit Geistlicher Musik aus Italien, Spanien und Mexico oder einem Konzert zum 300. Geburtstag Carl Philipp Emanuel Bachs am 17. August in der Klosterkirche. Anziehungskraft über die Region südlich von Paderborn hinaus hat der [Dalheimer Klostermarkt](#), der in diesem Jahr am 30. und 31. August stattfindet.

Genial, aber politisch naiv: Musikforscher Ulrich Konrad über Richard Strauss

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014

„Salome“, „Der Rosenkavalier“, „Elektra“: Richard Strauss ist nicht erst im 150. Jahr seiner Geburt auf der internationalen Opernbühne präsent. Er mag nicht zu den meistgespielten Komponisten gehören, zu den meist geschätzten zählt er auf jeden Fall. Kein Dirigent kann es sich leisten, auf Strauss zu verzichten; kein Opernhaus geht an seinen Hauptwerken vorbei. Und dennoch ist der Mensch Richard Strauss seltsam ungreifbar.



Bewandert in Sachen
Strauss: Der
Musikwissenschaftler
Ulrich Konrad. Foto:
Werner Häußner

Seine Selbstinszenierung war „wasserdicht“: Nach außen ein bayerischer Großbürger, nach innen undurchschaubar. Auch die Forschung zu Richard Strauss kommt erst in Gang. Im Interview mit Werner Häußner erklärt Ulrich Konrad, Vorstand des Instituts für Musikforschung an der Universität Würzburg und anerkannter Strauss-Experte, was in Sachen Strauss noch nachzuholen ist.

Sie haben sich lange mit Richard Strauss beschäftigt. Haben Sie einen Zugang zu seiner Person gefunden?

Letztlich ist die Person Richard Strauss hinter ihrem bürgerlichen Habitus undurchdringbar. Selbst auf Fotos zeigt er stets eine Maske; es gibt nur ein paar Bilder, auf denen er einmal lacht. Was hinter dieser Stirn vorging, wissen wir nicht. Es gibt auch keinen Skandal in diesem Leben. Mit seiner Frau Pauline de Ahna führte er ein unverbrüchliches Lebensbündnis. Sein äußerlich geordnetes Leben entspricht in keiner Weise dem Klischee der Künstlerexistenz.

Und sein politisches Denken? Immerhin war Strauss Präsident

der Reichsmusikkammer in der NS-Zeit ...

Ich würde ihn als politisch naiv bezeichnen. Strauss hat sich immer mit den Mächtigen arrangiert. Er war ein schonungsloser Realist und dachte völlig unidealistisch. Als die Nazis an die Macht kamen, war Strauss viel zu berühmt, um nichts mit der Sache zu tun haben zu können. Das Regime biedert sich ihm an, und er macht mit, weil er die Chance sieht, seine kulturpolitischen Vorstellungen durchzusetzen: weg mit Lehár, weg mit Komponisten wie Gounod. Die Moderne hielt er für ‚Bockmist‘. Er glaubte allen Ernstes, die Nazis würden auf ihn hören und er könnte sein konservatives Ego-Programm durchsetzen. Erst spät hat er gemerkt, wie ihm die Felle davonschwimmen.

Ein Beispiel für seine politische Naivität: Er konnte sich nicht vorstellen, dass seine Post abgefangen und mitgelesen würde. Daher zieht er in einem berühmten Brief an Stefan Zweig über die Nazi-Ideologie her, was ihn in den Augen des Regimes diskreditiert hat. Aber in diesem Brief ist Strauss vollkommen ehrlich. Auch seine Reise nach Theresienstadt, um durch persönliches Erscheinen die Großmutter seiner Schwiegertochter aus dem KZ zu holen, gehört hierher: Strauss glaubte im Ernst, die Nazis würden nachgeben, wenn er, der berühmte Komponist, persönlich vor dem Lagertor steht.

Strauss' Denken war also von keinen Idealen oder gar von religiösen Werten bestimmt?

Die Unterschrift von Richard Strauss. Foto: Wikimedia

Als in Berlin 1918 das Kaiserreich zusammenbricht, notiert Strauss nur, dass ein Konzert ausfalle und er stattdessen Skat gespielt habe. Er nimmt ein welthistorisches Ereignis nur beiläufig wahr. Für ihn als Agnostiker zerbricht kein metaphysisches Weltbild – der Leser von Max Stirner und Friedrich Nietzsche hatte keines. Für ihn ist alles immer weltlich, seine Religion heißt Arbeit. Der bedeutende Mensch

schafft aus sich selbst heraus die große Tat – da braucht es keine religiösen oder metaphysischen Verweise. So zeigt es sich auch in seinen Werken: Bei ihm gibt es das Spiel mit den Göttern, aber keine geistliche Musik, und seine Götter sind zweifelhafte Helden

Strauss hat tatsächlich keine geistlichen Werke geschrieben, von den vier Sätzen einer Messe in seiner Jugend (1877) abgesehen.

Der Theaterzettel der Uraufführung von „Salome“ an der Dresdner Oper, 9. Dezember 1905.

Diese Werke des Zwölfjährigen sind Übungsstücke, keine Bekenntnismusik. Es gibt keine religiöse Musik bei Strauss, das Religiöse wird allenfalls aus einer völlig säkularen Perspektive gesehen: das ist der Gestus des „Zarathustra“. Eine Art von Weltanschauung findet sich höchstens in der Motette „Die Schöpfung ist zur Ruh‘ gegangen“ auf Worte von Friedrich Rückert. Aber auch da geht es um die künstlerische Arbeit.

Strauss' Familie war ja nach 1870 altkatholisch.

Ihn hat das nicht tangiert. In seinem Werk finden sich wenige Themen aus dem Alten Testament: der Prophet Jochanaan in „Salome“, die „Josephslegende“. Aber ihnen begegnet er mit Spott und Ironie: Über die religiösen Debatten der Nazarener macht er sich in „Salome“ musikalisch lustig. Jochanaan nimmt er nicht ernst. Und mit dem keuschen Bürschlein in der „Josephslegende“ kann er nichts anfangen. In einer „atavistischen Blinddarmmecke“ werde er nach einer Melodie für den Joseph suchen, schreibt er in einem Brief. Auf „Heiligkeit“ reagiert er – wie übrigens auch auf alle Ideologien – ironisch.

Und wie ging er mit dem katholischen Bekenntnis seiner Frau um?

Das war zunächst einmal eine bayerische Tradition. Mir ist nicht bekannt, dass in der Familie Strauss in irgendeiner Form ein religiöser Alltag stattgefunden hat. In der Erziehung der Kinder spielte Religion oder Glaube keine Rolle. Wert legte Strauss auf die humanistische Bildung, die Lektüre altgriechischer Autoren, die Lektüre Goethes.

Vor 100 Jahren brach der Erste Weltkrieg aus. Hat Strauss in irgendeiner Weise in seinem Werk auf diese „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ reagiert?

Dass der erste Weltkrieg die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ein für alle Mal zerschlagen hat, ist in Strauss' Erleben zunächst nicht präsent. Strauss hat nicht den geringsten Zweifel: Er macht deutsche Musik. Eine nationalistische Perspektive, die er übrigens auch mit Schönberg teilt. Im Zuge der Entstehung der „Frau ohne Schatten“ zwischen 1911 und 1915 schreibt er in einem Brief an Hugo von Hoffmannsthal, er verspreche, dies sei die letzte romantische Oper gewesen. Offenbar war Strauss bewusst, dass in dieser Zeit etwa zu Ende gegangen ist.

Schlägt sich dieses Bewusstsein im späteren Werk nieder?

Richard Strauss im Jahre 1922. Foto: Ferdinand Schmutzer/Österreichische Nationalbibliothek

„Intermezzo“, uraufgeführt 1924, ist ein schönes Beispiel: Auch ein Mann wie Strauss – er war bereits 60 Jahre alt – begreift zumindest, dass sich die Welt um ihn herum ändert, auch wenn er das nicht nachvollziehen kann oder will. Beobachtbar ist auch ein Nachlassen seiner Produktivität in den zwanziger Jahren. Seinen Opern – „Intermezzo“ 1924 und „Die ägyptische Helena“ 1928 – war der Erfolg zwar bei der Uraufführung, aber nicht dauerhaft gewogen. Das änderte sich erst 1933 wieder mit „Arabella“.

Zu spüren ist in dieser Zeit eine gewisse Richtungslosigkeit: Strauss will den „Menschen der Gegenwart“ auf die Bühne

stellen. Er dachte an eine Art gesellschaftskritischer Spieloper – was für Hoffmannsthal unvorstellbar war. Strauss reagierte also nicht mit radikaler Veränderung, sondern mit einer Unsicherheit in der künstlerischen Orientierung. Bedenkenloses Weitermachen war für ihn nicht vorstellbar. In „Intermezzo“ ist zu sehen, wohin Strauss gehen wollte; letztlich hat er dann in „Die ägyptische Helena“ vor dem intellektuellen und kulturellen Überbau kapituliert, der in Hoffmannsthals schwerem Bildungstheater angehäuft ist. Das Verhältnis zwischen Strauss und dem Dichter, das meistens idealisiert wird, ist in der Forschung auch noch nicht bewältigt.

Die Strauss-Forschung bedürfte ja auch einiger Impulse durch das Jubiläumsjahr ...

Diese Impulse kommen nicht aus den Jubiläen, sondern von der Forschungsstelle Richard Strauss in München. Am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität ist im Februar 2011 das Langzeit-Editionsprojekt „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“ in Angriff genommen worden. Kooperationspartner des Projekts ist das [Richard Strauss-Institut](#) in Garmisch-Partenkirchen mit seinem seit 2009 durchgeführten DFG-Projekt „Richard-Strauss-Quellenverzeichnis“. Die philologisch orientierte Forschung ist damit in Gang gekommen.

Das Heim eines Großbürgers: Die Villa von Richard Strauss in Garmisch. Foto: Wikimedia/Josef Lehmkuhl

Was bisher fehlt, ist unter anderem eine Übersicht über die reichhaltige Korrespondenz Strauss' und ein umfassendes Quellenverzeichnis. Diese Forschungen dürften die wissenschaftliche und hoffentlich auch öffentliche Wahrnehmung von Richard Strauss verändern. Strauss selbst hielt wissenschaftliche und biografische Forschung zwar für überflüssig, es sei denn, es ging um die Darstellung seines künstlerischen „Heldenlebens“. Aber auch im

Wissenschaftsbetrieb war Strauss – nicht zuletzt durch den Essay von Theodor W. Adorno zum Jubiläumsjahr 1964, der unabsehbare Folgen hatte – kaum ein Thema: Mit einer Arbeit zu Strauss anzutreten, hätte damals das Ende der akademischen Karriere bedeutet.

Diese Situation hat sich erst im Zuge der Postmoderne gelockert: Durch den historischen Abstand werden die Dinge entspannter gesehen. Die ideologische Ausrichtung auf die Wiener Schule und die Frage Adornos nach dem zeitgemäßen Material ist relativiert. Auch mit dem artifiziellen, spielerischen Umgang mit der Vergangenheit in Strauss' späten Werken lässt sich vielleicht aus postmoderner Perspektive heute mehr anfangen.

Kunst statt Krieg – großartiger Auftritt der Sopranistin Anna Prohaska in Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Anna Prohaska

© Holger Hahn / DG



© This photo must be credited with the photographer's copyright notice

2) The name of Deutsche Grammophon must be mentioned within the text accompanying this photo.

Im Trailer der „Junge Wilde“-Reihe des Dortmunder Konzerthauses reißt sich Anna Prohaska wutschnaubend die Perlenkette vom Hals. Als wolle sie, sagen wir, in der Gestalt der Donna Elvira dem so geliebten wie verhassten Don Giovanni den Schmuck vor die Füße werfen. Eine Episode, die voller Symbolkraft steckt: Da ist eine Sängerin der unkonventionellen Art, jung und wild eben, die sich in musikalischen

Gefilden auch auf abseitigen Pfaden bewegt.

„Das Ende der klassischen Klassik“ propagiert das Konzerthaus damit, und nichts scheint dem besser zu entsprechen, als Anna Prohaskas jüngster Auftritt, ein Liederabend. Denn die Sängerin bricht mit manchen Gesetzen der Aufführungspraxis, findet den Weg heraus aus kammermusikalischer Intimität oder nach innen gerichteter Emotionalität. Sie und ihr großartiger Klavierpartner Eric Schneider beherrschen das Podium gewissermaßen mit offenem Visier und fechten einen Kampf wider den Wahnsinn des Krieges, mit den Mitteln der Kunst.

„Behind the Lines“ ist dieses Konzeptkonzert zum Jahresgedenken an den Ersten Weltkrieg überschrieben, mit ausgewählten Liedern des Barock, der Klassik, Romantik und Moderne. Dabei wird indes nicht nur das Leben und Fühlen abseits der Front (Hinter den Linien) beleuchtet, besser gesagt messerscharf analysiert, vielmehr fällt der Blick oft genug aufs Schlachtfeld selbst. Es wird jubelnd in den Kampf gezogen, herrschen Stolz und Freude wie Schmerz und allertiefster Jammer. Aus Helden werden Gefangene, Vermisste, Begrabene. Der Tod ist immer und überall.



Der Pianist Eric Schneider,
Anna Prohaskas fulminanter
Mitstreiter. Foto: Peter
Adamik

Und Anna Prohaska, deren Stimme stets als Koloratursopran geführt wird, schafft es, jede Nuance wirkungsvoll zu artikulieren, seien es fahle Töne in tiefer Lage, sei es leuchtend hohes Jubeln. Und wenn sie in Hanns Eislers bitterbösem Spottlied „Meine Mutter wird Soldat“ ins glasklirrende Spitzentonregister wechselt, dürfte sich mancher Gänsehauteffekt unmittelbar einstellen. Auf der anderen Seite der Ausdrucksskala steht etwa Gustav Mahlers „Wo die schönen Trompeten blasen“: komponierte Leere, ein sanfter Balladenton, der in weltverlorene Lyrik mündet. Prohaska singt mit weitem Atem und wirkt in diesem Moment wie die personifizierte Einsamkeit.

Wie sich bei dieser Sängerin sowieso alle Emotion in ihrem Gesicht und Habitus wiederfindet. Die Haare hochgesteckt, in eine Art Uniformjacke gekleidet, setzt sie gleichsam das optische Signal, wie sehr ihr diese Dinge am Herzen liegen. Es geht nicht nur um schönen Gesang, sondern um eine Botschaft. Dass sie dabei eine gewisse Androgynität ausstrahlt, changierend etwa zwischen Soldat und daheim gebliebener Geliebter, ist eine weitere, wohl bewusst gesetzte Note. Das hat, nicht zuletzt, auch etwas mit Authentizität zu tun.

Prohaska hütet sich vor Überzeichnung und findet instinktiv in

die jeweils geforderte Stilistik. Von sanfter Schönheit ist etwa das Lamento „Ich irre umher wie in der Wildnis“ von Michael Cavendish, im Tonfall eines Madrigals gehalten. Franz Schuberts „Ellens Gesang I“ interpretiert die Sopranistin mit feinem Legato, in höchster Sensibilität, mit aufbrausender Kraft und zuletzt mit fahler Stimme, langsamer werdend, ersterbend. Wolfgang Rihms „Untergang“ wiederum macht deutlich, über welche Vielfalt betörender Farben die Künstlerin verfügt.

Eric Schneider ist ihr in allem ein kongenialer Klavierpartner. Einer, der mit jedem Marschrhythmus, jeder dissonanten Wendung, mit jedem Klagegesang und jeder Modulation als treuer Verbündeter Anna Prohaskas gelten kann. So wird dieses Konzert zu einem der spannendsten Beiträge des Weltkriegsgedenkens, weil hier in uns Kunstempfinden und Intellekt geweckt werden. „Das Ende der klassischen Klassik“ heißt im übrigen auch: keine Zugabe. Weil mit diesem Liederabend in dieser Form alles gesagt ist.

Wildes Wirbeln beim Klavier- Festival Ruhr – Antonii Baryshevskyi liebt es handfest

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



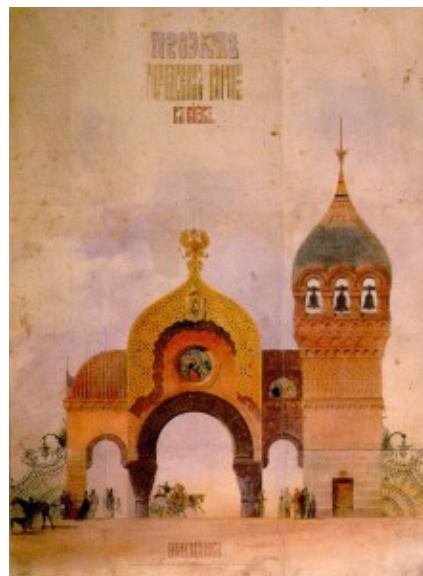
Der ukrainische Pianist Antonii Baryshevskyi, voller Konzentration. Foto: KFR

Antonii Baryshevskyi ist ein echter Typ. Urtümlich wirkt er mit dem dunklen, gewellten Haar und dem noch um einige Grade schwärzeren Vollbart. Kraft und Entschlossenheit strahlt er aus, wie er da steht auf dem Podium im Gelsenkirchener Schloss Horst. Diese Energie wird er sogleich in aufregende musikalische Bahnen lenken. Als ein junger Pianist, der mit gehöriger Souveränität „Papa“ Haydn alles Zopfige austreibt, Schumanns wilde Leidenschaften in teils rauschenden Klang gießt, mit Messiaen gen Himmel blickt und mit Mussorgsky ins Museum geht.

Baryshevskyi ist Preisträger des Rubinstein Wettbewerbs Tel Aviv und damit als „Bester der Besten“ Gast des Klavier-Festivals Ruhr. Er weiß seinen Auftritt eindrucksvoll zu nutzen, offenbar ohne Lampenfieber, mit großen Gestaltungswillen und interpretatorischem Mut. Seine Körpersprache redet von Selbstbewusstsein. Die Sensibilität im Spiel scheint seine Sache (noch) nicht, sie entgleitet ihm bisweilen ins Buchstabieren.

Gleichwohl ist ihm große Musikalität und Präzision zu bescheinigen. Das zeigt sich bereits in Haydns später Es-Dur-Sonate, die der ukrainische Pianist mit untrüglichem Gespür dafür angeht, wie der Komponist die klassische Sonatenform dem Experiment unterwarf. Wo eben noch dunkles Legato herrschte, blitzt urplötzlich ein helles Staccato auf. Baryshevskyi

präsentiert uns all diese Effekte konturengewaltig, ohne indes vor lauter Struktur das große Ganze aus dem Auge zu verlieren. Eher lässt ihn seine Emphase etwas über die Stränge schlagen, aber bei Haydn sei's erlaubt.



Viktor Hartmanns Bildvorlage für Mussorgskys „Das große Tor von Kiew“.

Ohnehin konzentriert sich des Pianisten Leidenschaft zunächst auf Schumanns 2. Sonate. Er pflügt sich geradezu durch die Verwirbelungen des Anfangssatzes, kraftvoll, aber nicht roh, doch im Stile des Lisztschen Virtuosentaumels. Baryshevskyi scheint auch im Scherzo und Rondo kaum ein Halten zu kennen, das Andantino aber gestaltet er mit schönem, wenn auch insistierendem Erzählton, mit wunderbaren Pianissimo-Atempausen.

Solcherart Rausch versagt er sich in den zwei (von insgesamt 20) „Jesusbildern“ Olivier Messiaens, gibt vielmehr der Struktur allen Vorrang. Das wird der Musik, die ja zwischen Ekstase und Kontemplation pendelt, gegossen in Klänge, die manchmal nicht von dieser Welt scheinen, nur bedingt gerecht. Für den Pianisten, so scheint's, muss es handfestere Kost

sein, die es effektiv zu interpretieren gilt.

Da kommt ihm Mussorgskys Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ gerade recht. Der Komponist hat überaus stimmungsvoll Gemälde seines Freundes Viktor Hartmann in Klang gegossen und dem Ganzen durch ein vielfach abgewandeltes „Promenade“-Thema Halt gegeben. Und Baryshevskyi verordnet dem Entree eine nahezu imperiale Wucht, lässt den „Gnomus“ mit messerscharfem Staccato toben, den Ochsenkarren (Bydlo) markig des Wegs rumpeln. Der Interpret steigert sich bisweilen ins Berserkertum, sodass etwa die tanzenden Küken kurz davor sind, übereinander zu purzeln. Auch seltsam abrupte Tempoveränderungen machen wenig Sinn, höchstens Effekt. Was Wunder, dass manch untergründiger Klang nichts von Geheimnis hat. Am Ende „Das große Tor von Kiew“ – der Ukrainer erweist seiner Hauptstadt alle erhabene Reverenz.

Leidenschaft und Selbstfindung – der Auftritt Thomas Wypiors beim Klavier- Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Thomas Wypior,
mehrfacher
Preisträger und Gast
des Klavier-
Festivals. Foto: KFR

Wenn er Franz Schuberts 14. Sonate beginnt, mit ihren akkordischen Fortgängen, den Generalpausen und einem schwarzen, schweren Grollen, dann scheint's, als wolle uns der Pianist Thomas Wypior in eine düstere Trauermarschwelt führen. Er musiziert das so starr wie markant, gibt jeder Phrase Gewicht und zeichnet so den Komponisten als einen Zerrissenen. Dass die aufgehellten, sanglichen Passagen des 2. Satzes entsprechend gebrochen klingen – dieses Risiko geht der Solist mutig ein. Um desto heftiger in die vermeintliche Idylle dreinzufahren.

Keine Frage: Wypior hat ein Konzept, das so aufregend wie des Diskutierens würdig ist. Doch dies erklärt sein Spiel nicht allein. Das nämlich mit technischen Problemen behaftet ist, sich also mischt aus der Gedanken Stärke und einer bisweilen manuellen Schwäche. So ist seine Schubert-Interpretation auch ein Spiegel für des Solisten Befindlichkeiten.

Der Auftritt beim Klavier-Festival Ruhr in der Reihe „Die Besten der Besten“ zeugt von gewisser Nervosität, gespeist

wohl von einer Sensibilität, die ihn zum Suchenden, ja Zweifelnden macht. Daraus leitet sich, im Dortmunder Harenberg-Haus, einerseits Wypiors Hang zum Zelebrieren ab, auf der anderen Seite der Drang, Selbstbestätigung in kantig-markanten Ausbrüchen zu suchen.

Die Sensiblen, sie haben oft das Glück, Liebling der Zuhörer zu werden. Das brachte dem 1985 geborenen Künstler 2013 den Publikumspreis beim Deutschen Pianistenpreis in Frankfurt ein, sowie beim Bonner Beethoven-Wettbewerb einen Favoritenpreis. Thomas Wypior ist ja auch, trotz aller Sturm-und-Drang-Mentalität, beileibe kein Kraftprotz, was etwa bei den Rasereien in Beethovens „Appassionata“ nur allzu deutlich wird. Vielmehr gleicht das wilde Figurieren einem dramatischen Drahtseilakt – und noch sind kleine Fehlritte, die der Pianist indes wieder auszubalancieren weiß, nicht zu überhören.

Wenn dann aber Robert Schumanns „Kreisleriana“ erklingt, teils fiebrig nervös, teils sich in dunkler Schwärmerei ergehend, wenn Wypior zum leidenschaftlichen Gestalter wird, uns aufs Schönste die Wirkmacht von Modulationen beweist, dann scheint der Interpret ganz seiner selbst sicher. Des Komponisten Poesie mag auch hier aufgebrochen sein, oder durch ein herb expressives Klangbild überlagert, anderes jedoch zeugt von bestechend reflektierendem Zugriff. Viel Applaus.

Musik als Trösterin: Eine persönliche Erinnerung an

Gerd Zacher (1929-2014)

geschrieben von Wolfgang Cziesla | 3. Dezember 2014

Am 26. Mai 1973 spielte Gerd Zacher an der Orgel der Kreuzeskirche in Essen das Werk „Volumina“ von György Ligeti. Ich hatte den großen Organisten und Komponisten Neuer Musik bereits im Oktober des vorangegangenen Jahres Orgelstücke von Olivier Messiaen aufführen gehört und hielt mich für vorbereitet, dem Unglaublichen zu begegnen. Aber die Wucht der Volumina hätte mich fast umgeblasen, wäre die Holzbank in der Mitte des Kirchenschiffs weniger solide gewesen.

Eine Erfahrung von Musik im Raum, wie ich sie mir bei einem einzigen Instrument (wenn auch der Königin der Instrumente) ohne Lautsprecher nicht vorstellen konnte. Die Töne schlichen eine Weile unter der Kirchendecke entlang, um dann gewaltig von allen Seiten auf die Zuhörer hinabzustürzen. Der Schrecken, der von Musik ausgehen kann, ihre kathartische Wirkung, kann nicht eindrucksvoller auf einen Hörer übergreifen.

Ich hörte mir das Werk (eingespielt von Karl Erik Welin) daraufhin noch oft von der Schallplatte an. Zwischen den Kopfhörern wurde mein Schädel zur schwingenden und brausenden Kirchenkuppel, aber die Überraschung des ersten Mals war nicht wiederholbar.

In der Wohnung des Komponisten Gerhard Stäbler in Essen-Werden haben wir mit Professor Zacher, Dozenten und Schülern der Folkwang-Hochschule gelegentlich beisammen gesessen. Die Gespräche streiften die verschiedensten Themen. Scheinbar nebenher, aber doch von existenziell scheinender Wichtigkeit, erinnerte Gerd Zacher einmal daran, dass Musik von alters her immer auch als Trösterin aufgefasst worden sei. Ein Satz, an den ich mich später oft beim Musikhören in trauriger Stimmung erinnern sollte. Damals aber beschlich mich Achtzehnjährigen erstmalig eine Ahnung, dass auch ein gestandener Mann, ein

Hochschulprofessor, ein Künstler, der bei einem namhaften Plattenlabel unter Vertrag stand, mitunter des Trosts bedurfte.

Gerd Zacher starb am Pfingstmontag, vier Wochen vor seinem 85. Geburtstag. Wir trösteten uns mit seiner Musik.

Keine Genre- und Generationengrenzen – das Festival in Moers zeigt, wie das geht

geschrieben von Wolfgang Cziesla | 3. Dezember 2014

Es gibt keine Genres mehr. Dieser Gedanke kann nur den erschrecken, der Kunst, Literatur oder Musik verwalten, beschreiben oder verkaufen muss. Für den Betrachter, Leser oder Zuhörer aber dürfte die Aufhebung der Genre-Abgrenzungen eine Bereicherung mit sich bringen. Seit seiner Gründung 1972 hat das Festival in Moers vielfältige Experimente gewagt und bereits vor acht Jahren konsequenterweise die Bezeichnung „New Jazz“ aus seinem Namen gestrichen. Das Moers Festival lädt seine treuen und neuen Besucher zu einer lustvollen Odyssee in die Grenzregionen des musikalischen Kosmos ein, in denen Begriffe wie Free Jazz, Neue Musik, Elektronik und Post-Rock ihre Bedeutungen verlieren oder eine neue gewinnen.

Mögen die Veranstalter eines anderen, räumlich nicht weit entfernten Festivals durch ihr breitgefächertes Angebot die verschiedensten Zielgruppen am Hochofen versammeln – zu etwas Neuem verschmolzen werden die Genres nicht in Duisburg, sondern in Moers. Es geht weniger darum, beispielsweise einen

eingefleischten Thrash-Metal-Fan zu verführen, sich auch einmal einen lyrischen Songwriter anzuhören. Vielmehr lösen sich solche Begriffe im Verbrennungsprozess auf der Moerser Bühne in Schall und Wasserdampf auf.

Erfolgreiche Duo-Reihe

Die Inklusion des Andersartigen wird nicht zuletzt durch die gut etablierte Duo-Reihe erreicht, die bereits auf vorangegangenen Festivals die heterogensten Künstlertypen zusammenbrachte. In diesem Jahr traten vier Duos auf, deren jeweilige Bestandteile unterschiedlicher kaum sein können.



Frauen spielen eine zunehmend stärkere Rolle im Jazz

Ava Mendoza by Peter Gannushkin

Die in der Neuen Musik beheimatete Robyn Schulkowsky (nach eigener Aussage zieht sie „Drummer“ den Bezeichnungen „Perkussionistin“ oder „Schlagwerkerin“ vor) und der Jazz-Schlagzeuger Joey Baron begrüßten es, einmal nicht vor ihrem gewohnten Fachpublikum zu spielen. Zwei durchkomponierte Stücke von Christian Wolff – neben John Cage, Morton Feldmann und David Tudor der Vierte der sogenannten „New York Four“ – brachten sie dem begeisterten Publikum gekonnt zu Gehör. Gerade bei den leiseren Partien machte sich die neue Festivalhalle im Vergleich zum bisherigen unruhigen Zirkuszelt

bezahlt.

Moers vereint nicht nur Genres, sondern auch Generationen (das mag beim Traumzeit Festival in Duisburg auch der Fall sein, doch dort besuchen die unterschiedlichen Generationen vermutlich unterschiedliche Konzerte). Ein Altersunterschied von einundvierzig Jahren liegt zwischen dem niederländischen Schlagzeuger Han Bennink, der bereits im Jahr der Festivalgründung in Moers auftrat, und seinem Duo-Partner an den Tasteninstrumenten, Oscar Jan Hoogland. Han Bennink setzt sich beispielsweise breitbeinig auf den Bühnenboden, auf den er mit zwei Stücken trommelt. So unterhält er das Publikum mit Witz, Gymnastik und Clownerien in lässiger Durchlässigkeit von Lebensaltern und Stilen.

Aus unterschiedlichen Generationen und Musikwelten stammen auch die beiden Kölner Jaki Liebezeit und Marcus Schmickler. Jaki Liebezeit, seinerzeit bekannt geworden als Schlagzeuger der Gruppe Can, trommelt auch mit 76 Jahren konzentriert und präzise seine repetitiven Schlagfolgen, die durch Komplexitätsreduktion und Ausdauer auf eine hypnotisierende Wirkung abzielen scheinen. Marcus Schmickler, in der Kölner Club- und DJ-Szene heimisch, fügt von seinem kleinen Elektronikpult aus synthetische Sounds hinzu, was optisch und akustisch ein bisschen an die Düsseldorfer von Kraftwerk erinnert.

Arto Lindsay's punkig-schräge Gitarrenklänge und der norwegische Hochgeschwindigkeitsdrummer Paal Nilsson-Love bildeten am Sonntag das vierte Duo des Fests. Ihr erster gemeinsamer Auftritt im Club Audio Rebel in Rio de Janeiro, meint Arto Lindsay, sei magisch gewesen. Mag sein. Leider lässt sich Magie nicht planen. In Moers war das improvisierte Zusammenspiel der beiden gut, ein halbstündiges Vergnügen ohne Zweifel; Arto Lindsay schien Spaß zu haben, und der Drummer arbeitete und schwitzte enorm. Lediglich der Eindruck von Magie sprang nicht aufs Publikum über.

Denn schließlich pilgern viele Menschen zu Pfingsten nach Moers, um das Unglaubliche zu erleben – „jazz has to be exceptional, not normal“, wie das Zitat von Sonny Rollins an einem der Tragpfeiler der neuen Festivalhalle lautet. Das Außergewöhnliche bekam das Publikum in der Nacht von Sonntag auf Montag nach Mitternacht mit dem Auftritt von Sarah Neufeld und Colin Stetson zu spüren. Beide sind keine unbeschriebenen Blätter; Sarah Neufeld aus der Montréal-Szene, wo Colin Stetson ebenfalls seit einiger Zeit lebt; beide aus dem Umfeld der Post-Rock-Gruppe Arcade Fire, mit denen sie auf Tournee waren beziehungsweise sind; Sarah Neufeld, die Violinistin, die bereits vor zehn Jahren mit dem Bell Orchestre ihr erstes, stark beeindruckendes Album aufgenommen hat; Colin Stetson, der alle Saxophonarten, einschließlich des gigantischen Basssaxophons sowie Klarinette, Flöte und Waldhorn beherrscht und dessen Kunst der Zirkulationsatmung schier endlose Arpeggio-Bögen hervorbringt; Sarah Neufeld und Colin Stetson, die sich gegenseitig werbend umspielten, schufen wahrhaft magische Passagen. Musik, für die ein Genre-Name erst noch erfunden werden muss – oder auch nicht.

Colin Stetson ist bereits zu Pfingsten 2009 solo in Moers aufgetreten; Sarah Neufeld dürfte nun zehn Jahre nach ihrem Debüt endlich auch als Solo-Künstlerin gefragt sein.

Big Bands als Kontrapunkte in der Komposition des Programms

Der musikalische und optische Gegenpol zu den Duos und dem Ein-Mann-Auftritt von Marc Ribot, der am ersten Festivalabend seine thematische und spieltechnische Ausweitung der Gattung „Protestsongs“ präsentierte, waren die Big Bands. Mit einer unüblichen Orchester-Variante bestand die neue Festivalhalle am Freitagabend ihre Feuerprobe. Das Orchester bestand nur aus einer Sorte Instrument, das aber gleich vierundvierzig Mal. Vierundvierzig gleiche Kontrabässe? Nicht ganz. Einer davon war das auratisch besonders aufgeladene Instrument, das einstmals dem Pionier des Free Jazz Peter Kowald gehört hatte. Was aus einem solch monoinstrumentalen Orchester an Nuancen zu

erzielen ist, hat Sebastian Gramms' „Bassmasse“ aus dem Holz herausgeholt.



Greg Haines begleitete die
Zuhörer in den frühen
Pfingstmontag

Foto: Moers Festival

Natürlich gab es auch „richtige“ Big Bands, mit Blech- und Holzblasinstrumenten; vor allem zum Abschluss eines jeden Programmtags, wenn am Rand der Halle getanzt wird. Das begann am Freitagabend mit den Finnen der Ricky-Tick Big Band & Julkinen Sana, die drei Größen des finnischen Hip-Hop dabei hatten. Den Sonntag schlossen zwanzig weißgekleidete Musiker von Letieres Leite und seinem Orkestra Rumpilezz aus dem warmen Salvador de Bahia ab. Und in der Mitte, am Samstag, trat das legendäre Sun Ra Arkestra auf, geleitet vom 90-jährigen Marshall Allen, der seit Ende der Fünfzigerjahre mit dem 1993 gestorbenen Sun Ra zusammenspielte. Das Sun Ra Arkestra bewies auch in Moers, wie großartig es noch immer ist; es bezieht seinen Glanz aber auch ein bisschen aus der Legende, den farbenfrohen, glitzernden Gewändern und dem extravaganten Kopfschmuck, der bei manchen Musikern ägyptische Mythologie zitiert. Mythos und Show greifen hier ineinander.

Aber nicht nur die groovenden, zum Mitswingen und Tanzen einladenden Formationen zum Abschluss der jeweiligen Festivaltage (für den Pfingstmontag wären die in Moers gut bekannten „Mostly Other People Do The Killing“ zu ergänzen)

waren die Highlights unter den Big Bands. Die positiven Überraschungen traten manchmal mitten am Nachmittag auf.

Es sei unüblich, bei einem Indie-Festival wie Moers Gruppen einzuladen, die das Wort „National“ im Namen tragen, sagt die unverzichtbare Hanna Bächer bei der Ankündigung des Orchestre National de Jazz Olivier Benoit. „Bei diesem speziellen Ensemble aber sind die Leute deutlich besser, als der Name vermuten lässt“. Die Moderatorin hat nicht zu viel versprochen. Die elf Musiker sind allesamt große Könner und schaffen gemeinsam ein über das ohnehin hohe Festival-Niveau herausragendes Werk.

Die nicht mehr so jungen Jazz-Kenner, denen Fred Frith' Album *Gravity* aus dem Jahr 1980 bekannt ist, mochten am frühen Sonntagabend mit großen Erwartungen der „Gravity Band“ entgegengesehen haben, die Stücke des Albums vierunddreißig Jahre nach ihrem Erscheinen zum ersten Mal live spielten. Zweifellos war das experimentelle Werk bei der Veröffentlichung seiner Zeit um gut und gern vierunddreißig Jahre voraus, doch heute klingt es nicht wie eine aktuelle Komposition, sondern wie eine historische, die um 1980 ihrer Zeit um vierunddreißig Jahre voraus war. Trotzdem gut.

Von Frauen geleitete Quartette

Mit fünf Musikerinnen hat Fred Frith eine korrekte Frauenquote in seiner elfköpfigen Gravity Band. Qualität geht selbstverständlich über Quote, aber auch die stimmt. Mit der Ausnahme-Gitarristin Ava Mendoza, die am Pfingstmontag zusätzlich mit ihrem eigenen Trio „Unnatural Ways“ auftrat, und der das Publikum begeisternden Akkordeonspielerin Marié Abe seien hier inkorrekterweise nur zwei Namen genannt.

Doch auch außerhalb der Band von Fred Frith wirkt sich der gestiegene Frauenanteil im Jazz erfreulich aus. Als „Improviser in Residence“ arbeitet Julia Hülsmann ein Jahr in Moers und hat für das Festival neue Songs komponiert, teils

unter Verwendung von Textteilen von Margaret Atwood, Emily Dickinson oder Walt Whitman. Gesunden werden die Texte von dem in New York lebenden gebürtigen Dortmunder Theo Bleckmann, ein Sänger, Schauspieler und Stimmkünstler, der unter anderem für die Aliens aus Steven Spielbergs *Men In Black* ihre Sprache schuf. Der neuseeländische Saxophonist Hayden Chisholm und der Schlagzeuger Moritz Baumgärtner vervollständigen das Quartett. Der Aufbau der Kompositionen von Julia Hülsmann weist das auf, was man im Roman als klug gestaltete Spannungsbögen bezeichnen könnte; die Leistung aller vier Musiker ist hervorragend; und doch wirkt das Ganze ein bisschen zu kunstsinnig, zu sehr wie für den Kultursender ARTE geschaffen, der alle Konzerte mitschneidet und auf seiner Website veröffentlicht. Es fehlte vielleicht das Gefühl von Freiheit, mit dem Jazz auch zu tun hat, oder, wie mein Sitznachbar in der Pause meinte, dass die Band „mal so richtig die Sau rauslässt“ (er dürfte später bei Arto Lindsay und Paal Nilssen-Love auf seine Kosten gekommen sein).

Ein anderes Quartett mit einer Frau als Chefin schuf ebenfalls kunstvolle Songs, Johanna Borchert mit „Wayside Wayfarer“, doch machte sich der hohe künstlerische Anspruch hier keineswegs störend bemerkbar – vielleicht weil sich die von Schneeweiß & Rosenrot bekannte Sängerin die Verbindung zum Pop bewahrt hat?

Als vorletzte Gruppe am Pfingstmontag hat Ava Mendoza wieder einmal bestätigt, dass ein Trio aus Gitarre, Bass, Schlagzeug völlig ausreicht; wie am Festival-Samstag bereits die französische – fast möchte man sagen: Rockgruppe – Jean Louis mit der Variante Trompete, Bass, Schlagzeug. Die hier nicht eigens besprochenen Gruppen waren nicht schlechter, aber es liegen eben vier sehr volle Festivaltage hinter uns, zusätzlich eine Sonntagnacht, in der nach dem sensationellen Duo Sarah Neufeld / Colin Stetson und dem eher meditativen Elektroniktüftler Tim Hecker das schöne Pianospiele von Greg Haines die ausharrenden Hörer in den frühen Morgen begleitete.

Die neuen „Night Sessions 2.0“, die im bisherigen Zirkuszelt aus Emissionsschutzgründen nicht gestattet waren, versprach Festivalleiter Rainer Michalke bei der abschließenden Pressekonferenz in den nächsten Jahren fortzusetzen. Wir dürfen uns freuen.

Pierre-Laurent Aimard verortet György Ligetis Klavieretüden in ihrem historischen Kontext

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Der Pianist Pierre-Laurent Aimard in tiefer Versenkung und höchster Konzentration am Klavier. Foto: Mohn/KFR

Er zählt zu den Intellektuellen unter den Pianisten. Zu denen, die sich erst einmal Gedanken über die Programmgestaltung machen, bevor ein Konzert beginnt. Um dann zwischen einzelnen Werken sinnfällige Beziehungen aufzuzeigen, zu verdeutlichen, dass Komponisten nicht im luftleeren Raum agieren, sondern

stets in die Musikgeschichte eingebunden sind.

Von Pierre-Laurent Aimard ist hier die Rede, dessen analytischer Zugriff – als Interpret und indirekt ja auch als des Publikums Lehrer – uns Anregungen, zudem ästhetische Sinneserweiterung schenkt. Das hat er nun beim Klavier-Festival Ruhr erneut aufs Schönste bewiesen. Ihm zu folgen, staunend, anerkennend und mitdenkend, bedeutet Genuss und Herausforderung zugleich. Und am Ende eines solchen Konzeptkonzertes applaudiert das Publikum sowohl für Aimards nie zur Schau gestellte Virtuosität als auch, diesen Abend im Essener Haus Fuhr, für die Erkenntnis, dass Neue Musik mitreißend und sinnlich sein kann.

Der französische Pianist verknüpft zwei Stränge, die das Festival in diesem Jahr als Schwerpunkte ausgegeben hat. Vieles dreht sich dabei um das Thema Etüden, manches um den Ungarn György Ligeti. Der gilt, in Nachfolge Bartóks, gewiss als bedeutendster Komponist seines Landes im 20. Jahrhundert. Und schrieb zwischen 1985 und 2001 ein Konvolut von 18 Klavieretüden. Eine rhythmisch vertrackte, fingerakrobatische, teils klanglich aufreizende Musik, die sich so wahnwitzig wie vermeintlich unspielbar anhört. Dann müssen zehn Finger raschest quirlige Figurationen die Tastatur rauf und runter treiben, und dabei noch die Illusion ungleicher Geschwindigkeiten wecken.



Pierre-Laurent Aimard: ein kluger Kopf, der die

musikalische Moderne bei
seinen Konzeptkonzerten
geschickt in die Historie
einbettet. Foto:
Borggreve/KFR

Ligeti hat sich als Vorbild die Musik für Player Pianos des Amerikaners Conlon Nancarrow genommen. Nur dass der Ungar einen lebendigen Pianisten als Interpreten vorsah, und nicht ein Selbstspielklavier – also eine Maschine. Doch abseits davon hat Ligeti die Etüden Chopins genauso intensiv studiert wie jene Claude Debussys oder eben Béla Bartóks. Und dem Solisten Aimard gelingt es nun, diese Beziehungen ohrenfällig zu illustrieren. Indem er seinem Programm einen Kunstgriff verordnet: Die Etüden, die erklingen, werden gemischt – auf Debussy folgt Ligeti, folgt Chopin, wieder Ligeti, dann Bartók...

Und es ist schon erstaunlich, dass wir plötzlich die Umspielungen einer Chopin-Etüde im Lichte der Moderne ganz neu hören. Dass die rauschhafte Sturm-und-Drang-Musik der frühen Bartók-Etüden problemlos als eine von Ligetis Wurzeln zu erkennen ist. Oder dass Alexander Skrjabin's Beitrag zu Gattung, in ihrer Farbenpracht und orchestralen Wucht, klar auf Zukünftiges verweist. Nehmen wir nur das letzte Werk des Abends, Ligetis 13. Etüde, „Die Teufelstreppe“. In aberwitziger Geschwindigkeit, die der Komponist bis zum Exzess treibt, rast Satan umher. Um letztlich dort zu landen, wo er hergekommen ist: in der vom Clusterklang dominierten bassschwarzen Hölle.

Ein Finale furioso, das Pierre-Laurent Aimard bravourös inszeniert. Mancher mag danach Ligeti, den Modernen, für sich entdeckt haben.

Begeistertes Panorama des Ausdrucks: Evgeny Kissin beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



Evgeny Kissin bei seinem Konzert in Dortmund. Foto: Mark Wohlrab/KFR

Seine Auftritte sind nicht häufig, aber die Verknappung ist kein Programm zur Förderung einer Aura, sondern schlicht künstlerischer Verantwortung geschuldet: Evgheny Igorewitsch Kissin gehört zu den ganz Großen seiner Zunft, nicht weil er anderen technisch etwas vorzumachen hätte, sondern weil er in seinem Spiel den einführenden, gestaltenden, souveränen Geist erkennen lässt. Weil es ihm gelingt, das innere Erleben, das ihm nach eigener Aussage wichtiger ist als das äußere, in seinem Spiel zu kommunizieren. Weil er, der Distanzierte, Scheue, ein bisschen aus der Welt Gefallene, in diesen Momenten sich mit seinem Publikum tief verbindet.

Und die Menschen in den Sälen merken das: Der Beifall bei Kissins Auftritt beim [Klavier-Festival Ruhr](#) im Konzerthaus Dortmund war nicht nur der Überwältigung durch ein makelloses Spiel geschuldet – das können viele andere Pianisten ja auch –, sondern drückte etwas aus von der „Begeisterung“ im wahrsten Sinn des Wortes. Wenn Kissin sich in Schubert, in Skrjabin versenkt, dann be-geistert er, dann nimmt er mit in die unergründlichen Welten, die Musik aufschließen kann. Vor wenigen Tagen wies [Claus Leggewie](#) beim Festkonzert zu zehn Jahren Philharmonie Essen auf die immense Kraftquelle hin, die Orte wie ein Konzerthaus für eine Stadt und ihre Gesellschaft bedeuten. Nach dem Kissin-Konzert möchte man mit Wotan sagen: „Heut hast Du’s erlebt“.

Man erlebt’s, selbst wenn nicht alles wie aus einem Guss gelingt: Warum Kissin in Schuberts „Gasteiner Sonate“ D 850 den einleitenden, später formal so bedeutenden rhythmischen Ruf so hastig zusammenzieht, wird nicht verständlich. Seine Artikulation wirkt unwirsch und verschwommen, sein Akkordspiel beruhigt sich erst im klar formulierten Seitenthema. Will man bei den oft strapazierten Naturbildern gerade für diese, in Schuberts Ferien in Bad Gastein entstandenen Sonate bleiben, könnte man für den ersten Satz sagen: ein Sturm im Gebirge. Allerdings einer, in dem sich mehr und mehr die Nebel lichten und im Wüten rauschender Triolen die vollgriffige Harmonik deutlich fassbar wird. Wie er das Signal des Beginns durch die harmonische Entwicklung immer wieder aufleuchten lässt, zeigt: Kissin ist ganz bei sich.

Im zweiten Satz bringt Kissin die harmonischen Wendungen zum Leuchten, sentimentalisiert sie aber nicht. Auch wenn er verzögert, mit der Agogik spielt, will er nicht verzücken, sondern vertiefen. Wie differenziert er die Wiederholungen färbt, ist ein Beispiel großer Kunst für sich. Das Scherzo lässt er aus der heftigen Bewegung und den scharfen Kontrasten Kraft gewinnen: Hier selbstbewusster Rhythmus, scharf konturiert; dort silbern filigranes melodisches Gespinst. Und

im letzten Satz schaut Kissin weniger auf die humorigen Momente – die trockenen Staccato empfand Schumann als Satire auf den „Schlafmützenstil“ von Pianisten wie Pleyer oder Vanhal –, sondern auf die einfache, unverkünstelte Poesie, mit der die Sonate endet.

Bei seinem Landsmann Alexander Skrjabin bewegt sich Kissin dann auch manuell auf Gipfeln, auf denen die Luft für andere sehr dünn wird: Das polymetrische Gewirk im zweiten Satz der Sonate-Fantaisie gis-Moll (op.19) muss erst einmal jemand so präzise und souverän entflechten. Die Presto-Kaskaden muss erst einmal jemand so hindernisfrei abrauschen lassen. Und wem das nicht genug ist, dessen Blick stellt Kissin in all dem Trubel noch scharf auf die motivischen Bezüge zum Andante; denn die Sonate vergisst im Finale nicht die Ostinato-Glockenschläge des Beginns.

Auch in der Auswahl der sieben Etüden aus dem Zyklus Opus 8 von 1894 erweist sich das dramaturgische Geschick, mit dem Kissin seine Programme gestaltet. Nie verrät er die technisch anspruchsvollen Stücke an das bloß Triumphal-Zupackende. Nie umwölkt er die leisen Töne, das nachdenkliche Innehalten mit dem Parfüm, das Skrjabin noch vor dreißig Jahren in Westeuropa gerne nachgesagt wurde. Das „tempo rubato“ etwa in der Nummer acht ist kein sensualistischer Effekt, sondern unterstreicht die poetische Note des Stücks. Und das „Andante cantabile“ der Nummer elf wird herb, fast schmerzlich formuliert und endet in einem fragenden Dunkel, auf das in der abschließenden dis-Moll-Etüde Nummer 12 eine heroisch aufbegehrende Antwort gegeben wird.

Kissin entrollt ein unglaubliches Panorama pianistischer Ausdruckskunst – und seine Zugaben sind keine netten Schmankerln, um das Publikum noch einmal „Ah“ und „Oh“ rufen zu lassen, sondern erweitern den Blick um weitere Aspekte: von Skrjabin zu Chopin und von den Meistern des 19. Jahrhunderts zurück zum Meister aller Meister, Johann Sebastian Bach, gesehen durch die Bearbeiter-Brille eines der signifikanten

Ausdrucksmusiker der verebbenden Romantik, Wilhelm Kempff.

Ein Ort kultureller Öffentlichkeit: Die Philharmonie Essen feierte Zehnjähriges

geschrieben von Werner Häußner | 3. Dezember 2014



99 gold'ne
Luftballons? Es waren
sicher mehr, die
Eingangsbereich und
Foyer der
Philharmonie
schmückten. Foto:
Werner Häußner

Vor 110 Jahren hat Richard Strauss höchstpersönlich den alten

Essener Saalbau eröffnet. Mit einem neuen Stück, seiner „Sinfonia domestica“ als europäischer Erstaufführung. Vor zehn Jahren, am 5. Juni 2004, erklang das erste Konzert im neuen Saalbau unter Leitung von Stefan Soltesz. Auch jetzt spielte das heimische Orchester, dirigierte Tomáš Netopil die Strauss'sche Tondichtung. Und davor sein „Festliches Präludium für Orgel und großes Orchester“ aus dem Jahr 1913, als die Welt des alten Europa noch in Ordnung schien.

Beziehungsreicher hätte das Programm des Festkonzerts zum Zehnjährigen der Philharmonie Essen nicht zusammengestellt sein können. Es rückt den Saalbau und die Institution in den Blick, die ihn mit musikalischem Leben füllt. Es würdigt mit Richard Strauss einen der wichtigen Musik-Jubilare des Jahres 2014. Und es verweigert sich nicht der Zeitgenossenschaft. Dem selbstgewissen Dauerlärm von Richard Strauss' bombastischer Ouvertüre widersetzt sich ein sensibles, leises, suchendes Stück: Wolfgang Rihms „Verwandlung 6“. Geschrieben hat es der wohl bekannteste unter den deutschen Komponisten der Gegenwart im Auftrag der Philharmonie Essen. Und finanziert hat diese „Musik für Orchester“ die Ernst von Siemens Musikstiftung.



Festredner Claus Leggewie.
Foto: Volker Wiciok

Das muss erwähnt werden. Denn bei aller Festlaune im Saalbau: Das finanzielle Korsett sitzt knapp. Ohne die Stiftung als

Sponsor hätte es wohl keinen Rihm zum Jubiläum gegeben. Claus Leggewie, Direktor des [Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen](#), bediente in seiner Rede nicht nur den berechtigten Stolz und die Zufriedenheit über das Erreichte. Sein Plädoyer für Einrichtungen wie die Philharmonie als Orte kultureller Öffentlichkeit verband er mit dem „Ausdruck echter Sorge“: Auch an einem Feiertag sei es unmöglich, von Bedrohungen kultureller Autonomie nicht zu sprechen.

Leggewie erhofft sich „eine Debatte über den Wert öffentlicher Kultur und kultureller Öffentlichkeit“. In Häusern der Kultur – Theatern, Philharmonien, Opernhäusern, Museen, Lichtspielhäusern – kommen Menschen ins Gespräch und reden sich bisweilen die Köpfe heiß. Es sind Orte, an denen sich gesellschaftliche Erfahrung verdichtet. An denen sich, wie im Theater im alten Griechenland, die Bürger ihrer selbst bewusst werden. Originalton Leggewie: „Glücklich ist das Land, das solche Ressourcen ererbt hat, pflegt und auf den neuesten Stand bringt, das Kultur nicht als Luxus oder Spektakel abtut, sondern als moralische Bildung ernst nimmt, Kinder und Jugendliche sehr früh einbezieht und sich bewusst ist, dass eine Gesellschaft ohne diese sinnstiftende, oft auch verstörende und aufrüttelnde Grundlage arm dran ist.“

Die Philharmonie im Saalbau zu Essen sei ein herausragendes Beispiel für einen solchen Ort bürgerlichen Gemeinsinns, der kulturelle Höhepunkte, soziale Geselligkeit und demokratischen Diskurs verbindet. „Der Saalbau hat Essen das urbane Flair einer Großstadt gegeben.“ Hannelore Kraft hat es gehört – die Ministerpräsidentin saß in der ersten Reihe –, OB Reinhard Paß auch.



Uraufführung zum Jubiläum „10 Jahre Philharmonie Essen“. Komponist Wolfgang Rihm und Dirigent Tomás Netopil freuen sich über den Beifall. Foto: Volker Wiciok

Noch weiter vorne, auf dem Podium, gaben die Essener Philharmoniker ihr Bestes, um dem eröffnenden Strauss-Schinken mehr als „kolossalen“ Festesglanz abzugewinnen. Das Gebräu, angesetzt durch Roland Maria Stangier mit bedeutungsschweren Orgelakkorden, verkocht zum Glück, bevor es gänzlich ungenießbar wird.

Anders die „Sinfonia domestica“, mit der vor 110 Jahren Richard Strauss persönlich den alten Saalbau eröffnet hatte. Das ungenierte Selbstporträt seiner Familie zeigt Strauss als Perfektionisten der Farben, als Zauberer einer kaum zu bremsenden Orchester-Virtuosität. Der ausgiebige Einsatz aller Instrumente gibt den Philharmonikern Raum, sich zu entfalten. Dazu feuert sie ihr Chef Tomáš Netopil mit Elan an. Trillernde Fanfaren des Blechs stürmen die heitere Ruhe der Familienidylle wie eine Horde tobender Kinder; Hörner und Trompeten spielen sich Echos zu; Flöte und Klarinette tanzen miteinander wie in einem Ländler. In solchen Momenten spiegelt die häusliche Sinfonie etwas von der geordneten, behaglichen Ruhe, auf die Strauss so bedacht war. Aber auch die burleske Bewegungsfreude kommt zum Zug, wie wir sie zum Beispiel aus „Till Eulenspiegel“ kennen. Fugen spielen Fangen; Holzbläser in hoher Lage erinnern an Gustav Mahlers verzerrten Volkslied-

Ton. Und die Uhr, die auch im „Rosenkavalier“ schlägt, erinnert behutsam an den unerbittlichen Gang der Zeit.



Ort der kulturellen
Öffentlichkeit: Der Alfred
Krupp Saal der Philharmonie
Essen. Foto: Volker Wiciok

Wolfgang Rihm fordert das Orchester anders, weil das feine Gespinnst seiner Klänge höchste Konzentration verlangt. „Verwandlung“ hat mit Stillstand und Fortgang von Zeit zu tun, wenn eine Rassel den ersten Rhythmus anklingen lässt, der sich bis zum Einsatz von vier Schlagzeugern steigert. Dazwischen tasten sich schüchtern-gebrochene melodische Motive durch die Stille, verbinden sich vorsichtig, wachsen zusammen und stützen sich gegenseitig. Wie Rihm das kreisförmige Schema des Stücks klangsinnlich neu füllt, hat nichts mit dem strotzend selbstsicheren Souveränität des Bayern zu tun: Der badische Meister aus Karlsruhe äußert sich nicht weniger selbstbewusst, aber er zeigt, wie er sich auch der Brüchigkeit seiner Welt stellt.

Die Feier in der Philharmonie hat viele Menschen aus der Essener Bürgerschaft versammelt, die sich des Wertes der Musik, der Bedeutung der Kultur für ein Gemeinwesen bewusst sind. Es wird sich zeigen, wie weit die Entschlossenheit reicht, wenn sich der finanzielle Horizont wieder verdüstert. Auch Hans Schippmann, scheidender Aufsichtsratsvorsitzender der Theater und Philharmonie Essen, scheint da seine Zweifel

zu haben, wenn er den Entscheidungsträgern mit geradezu flehenden Worten ans Herz legt, die Zukunft der TuP zu sichern. Essen wäre gut beraten, die Philharmonie als Zeichen kultureller Bewusstheit und gelingenden Strukturwandels auch künftig leuchten zu lassen.

Antikriegslyrik und Totenmesse – Bochums Symphoniker deuten Brittens „War Requiem“

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Der Lyriker Wilfred Owen schuf sprachmächtige Gedichte, um vom Elend des Krieges zu zeugen. Britten

fügte manche in sein
War Requiem ein.

**1914 – der Kulturbetrieb läuft auf Hochtouren. Zum Zwecke des
Erinnerns und Gedenkens, des Forschens, Debattierens und
Mahnens. Gewichtige Bücher sind erschienen, um die
„Urkatastrophe“ zu schildern und zu erklären. Ausstellungen
illustrieren oder dokumentieren die Gräueltaten jener Zeit, richten
den Fokus auf Künstlerschicksale. Und in den Medien vergeht
kaum ein Tag, an dem der 1. Weltkrieg kein Thema ist.**

Bei alledem ist erstaunlich, dass die Orchester der Region in
ihrem Konzertangebot eher wenig Notiz von den Ereignissen
nehmen und lieber die übliche Wald-und-Wiesen-Programmatische
pflegen. Anders die Bochumer Symphoniker: Sie haben für die
nun bald endende Saison eigens eine Reihe erkoren, die Musik
der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt
stellt. „Endspiel“ lautet der treffende Titel, denn manche
Werke jener Zeit haben durchaus einen katastrophischen
Charakter.

Den Schlusspunkt der Reihe hat das Orchester nun aber mit der
wirkmächtigen Interpretation einer Komposition gesetzt, die
scharfe Antikriegslyrik vereint mit den Worten der
lateinischen Totenmesse. In der Bochumer Jahrhunderthalle
erklingt Benjamin Brittens „War Requiem“, in Dauer und
Besetzung durchaus auf die Requiem-Tradition von Mozart bis
Verdi verweisend, in seiner Faktur aber weniger monumental,
bisweilen gar kammermusikalisch fragil.

Britten, ein überzeugter Pazifist, schrieb das Werk für die
Einweihung der neu erbauten Cathedral Church of Saint Michael
in Coventry. Die westenglische Industriestadt steht als
trauriges Symbol für die totale Zerstörung durch deutsche
Kampfflieger im 2. Weltkrieg (1940). Auch die Kathedrale ging
in Flammen auf – die Trümmer sind noch heute zu sehen. Die
Uraufführung des Requiems war indes Mahnung und Geste der
Versöhnung zugleich.



Winston Churchill besichtigt die im 2. Weltkrieg zerstörte Kathedrale von Coventry.

Brittens Kunstgriff, sowohl den Requiemtext als auch Gedichte des englischen Lyrikers Wilfred Owen zu vertonen, gibt dem Werk eine besondere Note. Den Dichter umgibt die Tragik, dass er wenige Tage vor Waffenstillstand dem Krieg (1918) zum Opfer fiel. Bis zuletzt sah er seine Aufgabe darin, als Literat Zeugnis abzulegen vom Schießen und Sterben. Mit Sätzen wie „Nur der Gewehre hastig rasches Knattern, Sie stoßen aus ihr flüchtig Requiem“. Oder: „Ich bin der Feind, den Du erschlugst, mein Freund ... Lasst uns schlafen nun“.

In Bochums Jahrhunderthalle erklingt diese Lyrik so leidenschaftlich wie erschütternd. John Mark Ainsley (Tenor) und Peter Schöne (Bariton) setzen vor allem fahle Farbgebung ein, um die melodischen Linien, die von Verzweiflung oder Wut künden, zu gestalten. Einen überdramatischen Tonfall versagen sie sich wohl schon deshalb, weil Britten hier zur Instrumentierung auf ein 12köpfiges Kammerensemble zurückgreift, das mehr farbliche und rhythmische denn auftrumpfende Akzente setzt.

Und selbst die Instrumentation des Messtextes geht über den Umfang eines großen romantischen Symphonieorchesters nicht hinaus. Sogar im „Dies irae“ versagt sich Britten eines

knalligen, mehrhörigen Blechbläserapparats. Und wenn die Staccato-Stöße von vier Trompeten eben wie Gewehrknattern ertönen, die dumpfen Markierungen der großen Trommel wie Kanonenschläge, dann reicht das zur Illustration des Zornestages völlig aus. Hinzu kommt das gehetzte, abgehackte Sprechsingen der beiden Chöre – wirkend wie pures Erschrecken. Rhythmisch orientiert sich Britten bisweilen an Orff, getragen ist alles von großer Expressivität.

Luba Orgonášová liefert dazu so aufgewühlte wie anrührende Sopranspitzentöne. Bewegend die Einwürfe der vorzüglich singenden Knaben der Chorakademie Dortmund. Auch die Philharmonischen Chöre aus Bochum und Essen sind punktgenau bei der Sache. Das Dirigat wiederum ist geteilt: Steven Sloane leitet die Symphoniker, Svetoslav Borisov das seitlich platzierte Kammerorchester – wunderbar aufeinander abgestimmt. Beide Ensembles künden präzise und pointiert von Schrecken, Verzweiflung – und spenden ein wenig Trost.

Schreckensklänge in der Idylle – Beatrice Rana debütiert beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Eine Entdeckung: Die junge italienische Pianistin Beatrice Rana. Foto: KFR/Julien Faugere

Der Mann vom Rundfunk ist ganz aus dem Häuschen: Ein Wasserschloss, liebevoll restauriert, idyllisch gelegen, als Spielstätte fürs Klavier-Festival Ruhr. Ja, mancher mag noch immer staunen angesichts des Hauses Opherdicke, das so gar nicht ins Klischee vom düsteren Ruhrgebiet passen will, sich vielmehr harmonisch einfügt ins ländliche Westfalen. Das Festival jedenfalls hat das Schloss in Holzwickede, dessen bewegte Geschichte bis ins 12. Jahrhundert zurück reicht, schon vor etlichen Jahren als Kunst-Domizil für sich entdeckt.

Im Spiegelsaal gilt's der Musik, ein lichter, hoher Raum, der Platz bietet für etwa 120 Besucher. Doch das hübsch anzusehende Kleinod hat seine Tücken, und die sind akustischer Art. Wer hier auftritt, darf den dynamischen Pegel nicht zu weit aufziehen. Andernfalls wird der Hörgenuss zur Gehörüberreizung. Ein Glück also, dass die junge italienische Pianistin Beatrice Rana, während ihres Debütkonzerts beim Festival, nur einen B-Flügel spielt und nicht das größere, voluminösere D-Modell.

Ranas Interpretationen sind auch so von ausreichend Kraft und Leidenschaft geprägt. Sodass sich die Klänge nicht im ungefähren verlieren. Verbunden ist ihr Spiel indes mit einer leicht angestrengt wirkenden Konzentration, die dazu führt, dass etwa in der 1. Partita Johann Sebastian Bachs die barocke

Rhetorik nicht frei fließt. Zudem kleidet die Solistin alles in ein romantisches Gewand, das sich alsbald in Schumanns Symphonischen Etüden voll entfaltet.

Das Andante-Thema, das Rana düster-dramatisch zelebriert, um dann die Variationen ähnlich dunkel timbriert und wie im Rausch aneinander zu reihen, gibt gewissermaßen die Charakteristik dieses orchestral anmutenden Schumann-Werkes vor. Kaum einmal gönnt sich die Pianistin ein versonnenes Innehalten, liebt vielmehr die virtuose Geste und spielt durch Harmonik bedingte Stimmungswechsel so, als sei sie selbst davon überrascht.



Blick aufs Wasserschloss Haus Opherdicke, dessen Spiegelsaal Spielstätte des Klavier-Festivals ist. Foto: -n

Doch nach und nach, etwa mit Leopold Godowskys Elegie für die linke Hand, die Rana in aller Ruhe dynamisch differenziert aufklingen lässt, gewinnt ihr Spiel an Souveränität. Kulminierend in einer faszinierenden Deutung der 6. Sonate Sergej Prokofjews. 1940, also zu Kriegszeiten entstanden, gibt sie mit ihren Bruitismen, die an Maschinenmusik erinnern, beredtes Zeugnis von den Schrecken des massenhaften Mordens. Hier reizt Rana die Dynamik so weit als möglich aus. Trotzdem entsteht im Spiegelsaal nicht das Gefühl, einer Schlacht um

den lautesten Ton beizuwohnen.

Und mag in den Mittelsätzen auch ein wenig der traurig-ironische Biss fehlen, gestaltet sie das Finale umso mehr in aller Unerbittlichkeit, nutzt eine kurze Legato-Passage zur Reflexion, um am Ende die harschen, gleißenden Klänge in einem Cluster zu kulminieren – größer kann der Kontrast zur idyllischen, friedvollen Umgebung wohl nicht sein.

„Bochum“ in Bochum – ein wehmütiges Singspiel mit Liedern von Herbert Grönemeyer

geschrieben von Britta Langhoff | 3. Dezember 2014



„Tief im Wehesten, wo die Sonne verstaubt,“ gibt es Theateraufführungen, die sind noch viel besser, als man glaubt. Die Rede ist von „Bochum“ in Bochum, genauer gesagt im Schauspielhaus Bochum.

Das Bochumer Ensemble belebt seit einiger Zeit mit großen Erfolg das Genre Singspiel neu. Die Qualität der „[Tribute to Johnny Cash](#)“-Inszenierungen hat sich mittlerweile revierweit herumgesprochen, die Inszenierung „[Heimat ist auch keine Lösung](#)“ riss das Publikum im letzten Jahr zu Begeisterungstürmen hin und rührte nicht nur mich zu Tränen.

Seit der Spielzeit 2013/2014 zeigt das Haus nun „Bochum“, ein Singspiel von Lutz Hübner mit Liedern von Herbert Grönemeyer. „Bochum“ ist weit mehr als eine Würdigung des berühmten Sohnes der Stadt, „Bochum“ ist auch eine Reminiszenz an die Vergangenheit der Stadt, ein wehmütiger Rückblick, ein Abschied. Abschied von „*diesem Handy-Hersteller, dessen Namen nicht genannt werden darf*“, von „*diesem Auto-Hersteller, dessen Name bald nicht mehr genannt werden darf*“, wohl auch der Abschied vom „Pulsschlag aus Stahl“. Was der Stadt neben dem Namen der Currywurst, „*der nicht genannt werden braucht, weil ihn ohnehin jeder kennt*“ bleibt, ist ungewiss. „Bochum“ zeigt nur den Abschied, keine Lösung, keinen Ausblick, nur die Wehmut, keinen Protest. Den findet man dann wohl eher im [ambitionierten Detroit-Projekt](#).

Im Theaterstück selbst ist es der Abschied von einer ECKKneipe. Die Band spielt ein letztes Lied. Lotte, die gute Seele der Kneipe, räumt die letzten Gläser zusammen, das Bierfass ist leer. Im Morgengrauen werden die Abrissbagger anrücken. Roger, Ralf, Peter und Sandra sind Stammgäste, seit sie vor fast 30 Jahren nach ihrer Abiturfeier mehr oder weniger zufällig in dieser Kneipe versackten. Unglücklich versuchen sie, den Moment des Abschieds noch hinaus zu zögern. Lotte spendiert ihnen schließlich die letzten Schnäpsskes, für jedes Jahr einen.

Und so trinken sie „*auf die alten Zeiten. (Denn worauf sonst sollte man in Bochum trinken können?)*“. Der Alkohol entfaltet den „*Fallschirm in der Not*“, die Vier und Lotte beschwören Erinnerungen herauf, alte Träume, aber auch alte Gespenster. Worte alleine reichen nicht, ihre Gefühlslage zu beschreiben

und so wird „*das alte Liedgut*“ rausgekramt und inbrünstig gesungen. Vom Mensch(en), vom Vollmond, von der Zeit, als sich was drehte, von Männern, von Flugzeugen im Bauch und natürlich von Bochum.

Die musikalische Leitung liegt wie oft in Bochum bei Torsten Kindermann, somit quasi beim legitimen Nachfolger Grönemeyers. Im Zusammenspiel mit der an jedem denkbaren Instrument versierten Band wirken die Lieder überraschend und eigenwillig arrangiert. Aber wenn man sich auf die ungewohnten Arrangements einlässt, sind sie großartig. Das Stück „Bochum“ als Ballade funktioniert wunderbar – wer hätte das gedacht? Ausgefallene Percussion, gelegentlicher A-cappella-Gesang – man entdeckt die altvertrauten Stücke neu, plötzlich findet man sogar an Liedern, die man nie mochte, großen Gefallen.

Regisseurin Barbara Hauck inszeniert behutsam, an keiner Stelle überfrachtet oder kitschig, den Schauspielern viel Raum lassend. Lächelnd entdeckt man kleine Würdigungen des dramaturgischen Aufbaus eines Grönemeyer-Konzerts – das Steiger-Lied vor „Bochum“, als letztes Lied „Halt mich“. Und wie so oft in Bochum möchte man die großartigen Schauspieler gar nicht mehr von der Bühne lassen. An und für sich möchte man gar keinen hervorheben aus dieser Riege, aber ich bin jedes Mal wieder begeistert von der Bühnenpräsenz des Michael Schütz und meine persönliche „Entdeckung“ des Abends war Günter Alt. Selten hat eine Bühnenfigur so viel Sympathie ausgelöst.

Verdiente standing ovations gab es nach der Aufführung, die Künstler revanchierten sich gerne. Unter anderem „Bochum“ gab es nochmal, diesmal als gewohnte rockige Version, die Zuschauer mitklatschend und singend. Es mag Einbildung gewesen sein, aber nach den jüngsten verbalen Entgleisungen des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt, hörte sich das gemeinsam gegröhlte „*Wer wohnt schon in Düsseldorf*“ noch einen Tick inniger und trotziger an als sonst.

Drei Zugaben und ungezählte Vorhänge später findet man sich wieder, draußen vor der Tür und kann Lotte nur zustimmen: „*Realität ist nur die kleine häßliche Schwester der Kunst*„. Aber wenigstens wissen wir jetzt, was Glückauf auf englisch heisst: Luck up. Gesprochen, Lack ab. Das mag im Moment (noch) für Teile des Reviers gelten, für das Schauspielhaus Bochum auf gar keinen Fall.

„Bochum“ wird auch in der Spielzeit 2014/2015 noch auf dem Spielplan stehen. Termine und Informationen auf der Homepage des Schauspielhauses Bochum.

Zwei machen auf Skandal: Alice Sara Ott und Francesco Tristano beim Klavier- Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 3. Dezember 2014



Alice Sara Ott und Francesco Tristano – zwei Pianisten, harmonisch vereint immerhin

zum Schlussapplaus. Foto:
Mohn/KFR

Neue Musik ist nicht gerade ein Publikumsrenner. Wenn sich die Klänge im Konzert avantgardistisch geben, nehmen viele Hörer Verteidigungsstellung ein. Oder schütteln erschrocken, verdrossen, fragend, vielleicht auch altersmilde lächelnd ihr Haupt. Atmen auf, wenn endlich, etwa mit einer Beethoven-Symphonie, wieder sicheres ästhetisches Fahrwasser erreicht ist. Doch eines ist selten geworden bei der Beurteilung tönender Moderne: der (handfeste) Skandal.

„Scandale“ rufen die Pianisten Alice Sara Ott und Francesco Tristano. Die französische Wortvariante ist bewusst gewählt, geht es ihnen doch darum, musikalische Eklats ins Gedächtnis zu rufen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der aufregenden Kulturmetropole Paris ereigneten. Die entsprechende CD soll im Herbst erscheinen, einen Vorgeschmack hat es nun beim Klavier-Festival Ruhr gegeben.

Fürs Plattencover – und das Festival-Programmheftchen – haben die beiden das elegante Konzertoutfit abgelegt und sich ganz existenzialistisch schwarz gekleidet. Alice Sara blickt uns in herausfordernder Gleichgültigkeit an, Francesco wiederum schaut auf seine Klavierpartnerin, als sei sie ein fleischgewordenes Rätsel. Man mag auch über die Botschaft dieser Ikonographie nachdenken – beider Auftritt in Duisburgs Gebläsehalle jedenfalls bedient eher das konventionelle Bild zweier junger Pianisten, die eben Werke für zwei Klaviere zu spielen gedenken.

Am Beginn steht Maurice Ravels „Bolero“, ein Stück, zu dem der Komponist selbst anmerkte, es sei eigentlich keine Musik. Sie wurde geschrieben für die Tänzerin und Mäzenin Ida Rubinstein, und war, wohl erst in Verbindung mit einer lasziven Choreographie, skandalträchtig. Die Fassung für zwei Klaviere stammt nun von Tristano. Er zupft zunächst im Klavierbauch an einer Saite den charakteristischen Trommelrhythmus, später

verlagert sich die repetitive Dauerfigur auf die Tasten. Alice Sara Ott ist für die zweiteilige Melodie zuständig, die sich aus aller Zartheit ins Orgiastische steigert.



Das Paar in Aktion. Foto:
Mohn/KFR

Das alles macht mächtig Effekt, ohne noch irgendwie verstörend zu wirken. Die Interpretation zeigt indes exemplarisch die Probleme, die dieser Abend mit sich bringt. Und die ergeben sich nicht zuletzt daraus, dass hier zwei stark verschiedene Pianistentypen am Werk sind. Wobei Tristano den Takt vorgibt, auf dass die Musik nur ordentlich groove. Handwerkliche Probleme, die sich etwa dadurch ergeben, dass beide auf Umblätterer verzichten, fallen auf, spielen aber bloß eine Nebenrolle.

Im „Bolero“ also tackert's rhythmisch, gewinnt die Dynamik an Intensität, bevor Tristano (aus welchen Gründen auch immer) auf die Bremse tritt. Dann ertrinkt das Trommeln im Hall, wird die Lautstärke zwei Mal extrem zurückgeführt. Das Ergebnis hat mit Skandal wenig zu tun. Viel mehr aber mit Nivellierung und einem faden Groove, den der Pianist aus seinem eigenen Werk ableitet, hier aus einer impressionistisch, jazzig und minimalistisch angehauchten Lounge Music namens „A Soft Shell Groove Suite“.

Da ist nun alles auf Wellness gebürstet und so wundert es kaum, dass Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“, 1913 das Skandalstück schlechthin, in dem der Komponist nicht zuletzt die Emanzipation des Rhythmus feiert, seine archaische Kraft nur bedingt entfalten kann. Tristano und Ott setzen auf Struktur, skelettieren beinahe das Werk. Feine Linien

schimmern auf, in Kontrast gesetzt zur futuristischen Maschinenmusik der stampfenden Bässe. Doch Ekstase und harsche Dissonanzen kommen in dieser Interpretation recht harmlos daher.

Das ungleiche Paar findet nicht wirklich zusammen. Damit ist kein Skandal zu machen. Da hilft auch keine existenzialistische Pose.