

Wehmut und Dankbarkeit: Das Auryn Quartett verabschiedet sich mit einem Konzert in Duisburg

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022

Das Auryn Quartett hat alles erreicht, was ein Kammermusikensemble nur erreichen kann. Nun ist nach 41 gemeinsamen Jahren Schluss.



Das Auryn Quartett. Foto: Manfred Esser

Die Vierer-Formation hat vom Wiener Musikverein über die New Yorker Carnegie Hall bis zu den Salzburger Festspielen alle großen Säle und Festivals bespielt; sie hat sich ein unglaublich breites Repertoire von Joseph Haydn bis Wolfgang Rihm erarbeitet, Werkzyklen von Beethoven bis Bartók aufgenommen und sich mit der Gesamteinspielung aller

Streichquartette Joseph Haydns ein unsterbliches Denkmal gesetzt.

Vor allem spielt das Quartett seit 41 Jahren in der gleichen Besetzung und gehört damit zu den Ensembles mit der längsten Kontinuität: Die Geiger Matthias Lingenfelder und Jens Oppermann, der Bratscher Stewart Eaton und der Cellist Andreas Arndt hatten sich beim Studium an der Kölner Musikhochschule zusammengefunden und 1981 beschlossen, ein Quartett zu bilden. Bereits ein Jahr später waren sie u.a. beim ARD-Wettbewerb erfolgreich. Nach 40 Jahren sollte Schluss sein. Corona ist es zu verdanken, dass es 41 Jahre geworden sind. Aber am 27. Februar setzt das „allerletzte [Abschiedskonzert](#)“ in der Elbphilharmonie Hamburg den unverrückbaren Schlusspunkt. „Wir wollten aufhören, wenn wir noch oben sind im Niveau“, erklärt Stewart Eaton im WDR, einem Sender, dem das Aurn Quartett viel verdankt und für den es unvergessliche Aufnahmen eingespielt hat.

Zuvor jedoch, zum vorletzten Konzert, kamen die vier Musiker aus dem Rheinland – sie lebten auch rund 20 Jahre in Köln – noch einmal nach Duisburg. Hier waren sie 2013/14 „Artist in Residence“ bei den Duisburger Philharmonikern, spielten 2018 Beethoven und gemeinsam mit der Geigerin Carolin Widmann und dem Pianisten Alexander Lonquich Ernest Chaussons wundervolles Konzert für Violine, Klavier und Streichquartett.

Herzzerreißender Abgesang

Jetzt gab es in der Mercatorhalle einen bewegenden, warmherzig beklatschten Abschiedsabend mit Mozarts „Kleiner Nachtmusik“, Antonín Dvořáks Es-Dur-Streichquartett op. 51 und Franz Schuberts d-Moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen“. Ein herzzerreißender Abgesang auf das Leben, den das Aurn Quartett mit der Zugabe in serener Milde vergoldete: Das Adagio aus dem „Lerchen-Quartett“ op. 64/5 von Joseph Haydn verströmt in seinem ruhvollen Puls und im makellosen Zusammenklang eine enthobene Ruhe, einen Kontrast zur

Todesverzweiflung Schuberts, als hätte Haydn dem düsteren Tod den himmlischen Paradiesesfrieden entgegen gesetzt.

Dass dem Wiener Meister das Finale des Abends gebührt, hat seinen Grund. Das Aurn Quartett fühlte sich Haydn stets besonders verbunden. Auf die Frage in einer dem Quartett gewidmeten „Tonart“-Sendung im WDR nach dem Höhepunkt seiner Laufbahn verwies einer der Musiker auf die Gesamteinspielung aller Haydn-Quartette. „Alle 68 sind auf ihre Art ganz tolle Musik und ermöglichen so viele Entdeckungen.“

Doch die nach dem magischen Amulett aus Michael Endes „Die unendliche Geschichte“ benannte Formation gehört nicht zu der Fraktion, die ihre Klangvorstellung auf makellos lasierte Töne in perfekter Mischung aufbaut. Sicher, ein Unisono wie der Beginn der Mozart'schen „Kleinen Nachtmusik“ ist aus einem Guss. Aber durch die Fortspinnung, flott und mit Energie gegeben, windet sich die eine oder andere prägnante Nebenstimme, ist die Klangpolitur nicht schmeichelnd sanft, sondern auf die Individualität der Stimmen bedacht. Den fehlenden fünften Satz, der im Original entfernt wurde, ersetzt das Quartett mit dem Menuett KV567/3 aus den „Sechs deutschen Tänzen“. So beherzt und ungekünstelt musiziert, macht der Ohrwurm wieder richtig Spaß.

Dichter Satz, differenzierte Transparenz

Die Kunst, ineinander verwobene Stimmen in ihrer Individualität zu achten, musikalisch sinnvoll zu gewichten und dennoch den dichten Satz nicht zu zergliedern, sondern als klangliches Ganzes erleben zu lassen, führt das Aurn Quartett mit dem Es-Dur-Quartett Dvořáks vor. Wieder steht eher das Temperament als die vollendete Klangkultur im Vordergrund, wird das genaue Hinhören eingefordert. Die Anstrengung wird belohnt, weil die Transparenz nicht analytischer Selbstzweck ist, sondern einem klarsichtigen Durchdringen des Werks dient. Wolfgang Rihm hat es in einem Interview einmal so ausgedrückt: „Das Streichquartett ist eine Besetzung, die es erlaubt, aus

der Homogenität heraus in die Bereiche des Heterogenen, ja des Disparaten zu gelangen.“ Treffender könnte der Ansatz des Auryn Quartetts nicht beschrieben werden.

Das „Disparate“ ist dann in radikaler Konsequenz in Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ gefordert. Das betrifft die Klanglichkeit, deren Spektrum von den schrill-schmerzlichen Eröffnungsakkorden bis in täuschend gemütliche Ländler-Leichtigkeit reicht. Das umschreibt aber auch die Emotionalität dieses Ausnahmewerks, dessen seelische Abgründigkeit selbst in Schuberts Œuvre nicht so leicht wiederzufinden ist. Im Angesicht des Todes gibt es eben keine Kompromisse mehr.

Da insistiert die innere Unruhe des ersten Satzes mit einem selten so genau und gewichtig zu erlebenden Cello; da mischen sich aber auch, wenn sich Andreas Arndt mit seiner dunklen Farbe herausnimmt, die Klänge der Violinen und der Viola zu einer schimmernden Fläche, die jedoch nicht lockend glüht, sondern schmerzlich brennt. Der zweite Satz beginnt mit gläsern gelassenen, fast vibratolosen, allmählich intensiveren Tönen. Die Musiker verfolgen die allgegenwärtigen Melodiezitate und -bruchstücke in filigraner Transparenz und schier unendlichen Beleuchtungsnuancen. Das Scherzo spricht in seinem Grimm der Bezeichnung Hohn, es ist, kontrastiert von einem wehmütigen Trio, eine wilde Verzweiflungsjagd, die sich im Presto des Finales– trotz des Tempos genau artikuliert – noch steigert.

Das Auryn-Quartett präsentierte sich ein letztes Mal auf der Höhe seines erfahrungsgesättigten Könnens: Ein Abschied, der schwer fällt, aber in dem die Erinnerung an eine so lange Zeit außerordentlichen Musizierens die Wehmut mit Dankbarkeit mildert.

Facetten der Einsamkeit – von Haydn bis Marilyn Monroe: Gelungener Opern-Doppelabend am Theater Hagen

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022

Auch am Theater Hagen erzwang die Corona-Pandemie eine umfassende Revision der Pläne zunächst für die erste Hälfte der Saison 2020/21.



Eine Ikone des 20. Jahrhunderts greift ein Opern-Doppelabend am Theater Hagen auf: Marilyn Monroe. (Foto: Klaus Lefebvre)

Die Spielzeit-Vorschau, ein hübsches rotes Kästchen, enthält

für jedes Projekt aus den Sparten ein loses Blatt, das ausgetauscht werden kann, wenn Intendant Francis Hüsers und sein Team infolge der Corona-Schutzmaßnahmen umplanen müssen. Für die Zeit bis Dezember war das bereits der Fall: Die Schlachtschiffe des Repertoires stehen im Trockendock bereit, zu einem späteren Zeitpunkt gefahrlos auszulaufen. Der Ersatz, klein, kurz und flexibel, macht aber ebenfalls Freude. Krisen fördern zuweilen Kreativität: Wie wäre es sonst zu einem Doppelabend mit Joseph Haydns „L'Isola disabitata“ und Gavin Bryars 2013 uraufgeführter Kammeroper „Marilyn forever“ gekommen?

In beiden etwas mehr als einstündigen Werken geht es um Einsamkeit, um einen Prozess der Selbstfindung und um die Frage, wie authentisch ein Mensch sein Leben eigentlich führen kann. In Haydns „unbewohnter Insel“ sind es zwei Frauen, die sich einen Weg über ihre inneren Limits hinaus bahnen müssen; „Marilyn forever“ wirft die Zuschauer mitten hinein in die Spannung zwischen den inneren Empfindungen und der äußeren Selbstkonstruktion eines Menschen.



Was steckt hinter den Bildern, mit denen die Monroe

berühmt wurde? Angela Davis versucht sich, in die Figur „Marilyn“ hineinzufühlen. (Foto: Klaus Lefebvre)

An der Kultfigur Marilyn Monroe, die sie sich als Waisenkind Norma Jeane Mortenson geschaffen hat, versucht Gavin Bryars Einakter zu ergründen, wo der Mensch, wo der Mythos „Marilyn Monroe“ zu entdecken ist, wie sich das Innen und Außen dieser Ikone des 20. Jahrhunderts zueinander verhalten: Die Frau, als warmherzig und selbstbewusst beschrieben, mit ihrer sorgfältig nach außen abgeschirmten Seele, verletzlich, liebesbedürftig, an sich zweifelnd. Die Fassade, glamourös, sexy, mit kalkulierter Ausstrahlung. Und die Wirkung, in Zeiten patriarchaler Herren, rebellierender Söhne, marginalisierter und missbrauchter Frauen, reduziert auf das Objekt: begehrt, vermarktet, konsumiert, vergöttert und gleichzeitig abgewertet.

Kantenlose Musik

Regisseur Holger Potocki versucht sich in etwa 80 Minuten durch dieses verschlungene Dickicht vorzukämpfen zur „echten“ Marilyn Monroe – etwas, was sie selbst wohl nicht geschafft hat. Das Libretto Marilyn Bowerings ist ihm dabei keine Hilfe: Zu ungefähr sind die Gefühlszustände, Gedanken, Träume von „Marilyn“, zu vage die Bezüge zu historisch feststellbaren Ereignissen, etwa die Ehe mit Arthur Miller, zu spekulativ die Andeutungen, etwa über das Verhältnis zu John F. Kennedy.

Kaum Unterstützung auch aus der Musik: Denn der inzwischen 77jährige englische Komponist Gavin Bryars schrieb 2013 eine nachromantisch kantenlose Musik mit Elementen aus minimal music und Jazz, mit verfliegenden Scheinzitaten populärer Musik der Fünfziger, weich, schmeichelnd, mit der dunklen Registerpalette der Instrumente und moderater Dynamik spielend. Alles „well made“, angenehm zu hören, aber nicht charakteristisch, schon gar nicht irgendetwas provozierend. Und neu im Übrigen auch nicht – aber das muss ja nicht unbedingt sein. Joseph Trafton und die elf Musiker des

Philharmonischen Orchesters Hagen lassen den schmiegsamen Wohllaut fein abgestimmt verströmen.



Angela Davis als Marilyn.
Foto: Klaus Lefebvre

Potocki bleibt also in den Rätseln hängen, und er weiß das: Um dem Wohlfühlfluss der Szenen zu entkommen, teilt er gemeinsam mit Bernhard Niechojz die Bühne in zwei Räume und spaltet die Figur der Marilyn auf: Angela Davis gibt nicht die Ikone Monroe, sondern versucht als – zeitweise sehr intensive – Darstellerin sich in einem Studio für einen Film auf die Rolle „Marilyn Monroe“ vorzubereiten und dafür die Facetten der Figur zu verinnerlichen. In der anderen Hälfte der Bühne, einem Kinosaal, setzt sich Kenneth Mattice als Filmregisseur mit Bildern und Vorstellungen der Monroe auseinander. Er fällt in die Rollen der „Men“ aus dem Leben Monroes, grübelt zwischen Kinostühlen, experimentiert mit Bildern auf der Leinwand. Potocki nutzt die distanzierende Wirkung von Film, Projektion und Spiegeln, um die Entfremdung der Personen von sich selbst auf die Spitze zu treiben, sich dem Geheimnis der authentischen Existenz der Titelfigur anzunähern und es gleichzeitig zu wahren.

Das reicht bis zu den unklaren Umständen ihres frühen Todes: Kenneth Mattice, der sich selbst spielerisch vorbehaltlos verausgabt, dringt in den „Raum“ Marylins ein und ist – kurz bevor das Licht erlischt – der Funke des Todes für die zitternde Frau. Dass danach das berühmte blaue Kleid und eine

weißblonde Perücke auf dem Bühnenboden liegen wie aufgebahrt, ist konsequent: Den äußeren Schein können wir begraben, den Mythos entschlüsseln wir nur bruchstückhaft, die Wahrheit bleibt verborgen. Welchen Anspruch Bryars allzu unverbindliche Oper verwirklicht, darüber mag die Nachwelt entscheiden. Kritiker lagen allzu oft daneben – dennoch sei es gewagt, sich nicht wie die Oper ins Ungefähre zurückzuziehen: Die Nachwelt wird eher den Mythos Monroe als dieses Werk am Leben halten.

Eine Burg aus Polstern

Nicht am Leben blieb auch Joseph Haydns „L’Isola disabitata“, einer seiner gar nicht so wenigen, aber leider kaum bekannten Opern. Uraufgeführt 1779 auf Schloss Eszterháza (heute Fertőd in Ungarn), konnte sie sich trotz mehrerer CD-Aufnahmen nicht im Repertoire durchsetzen. Das Libretto Pietro Metastasios – er schätzt es selbst sehr hoch ein – wirkt in der Inszenierung Magdalena Fuchsbergers geradezu modern: Die „unbewohnte Insel“ wird zu einem Ort von Introversion und Aufbruch, von Selbstverkapselung und Selbstentfaltung.



Maria Markina als Costanza in Joseph Haydns „L’Isola

disabitata“ in Hagen. Foto: Klaus Lefebvre

Fuchsberger transferiert das Thema der verlassenen Frau auf dem menschenleeren Eiland in die siebziger Jahre, als die Frauen um Gleichberechtigung kämpfen und der Sex sich aus den Fesseln der überkommenen Moral befreit. Wieder ist die Bühne zweigeteilt: In Monika Bieglers Wohnlandschaft steht links ein graues Sofa, Zuflucht der Frau mit dem bezeichnenden Namen Costanza: Unermüdlich die Männer hassend wartet sie auf den ihren, der seit 13 Jahren verschollen ist. Die einsame Standhafte baut dort eine Burg aus Polstern aus, in deren Gruft sie sich verkriecht.

Auf der anderen Seite Esstisch und Vitrine, Ort der tastenden, misslingenden Versuche, so etwas wie Gemeinschaft oder gar Zuneigung herzustellen. Maria Markinas Gesten und Bewegungen sprechen von ihrem Leid, ihren inneren Zwängen, ihrer Selbstisolierung, ihrem Lebensüberdruß; musikalisch gelingen ihr die Momente der Innerlichkeit besser als die schmerzvolle Empörung in Rezitativen, die mit hartem Ton und druckvoller Emission aus ihr herausbrechen. Ob dieser Frau am Ende gelingt, frei zu werden, als der Mann nach Jahren endlich aus der Sklaverei fliehen und zu ihr zurückkehren kann, bleibt offen: Die Regie dreht die Rollen um, als Gernando, der Mann, auftaucht, als sei nichts geschehen, und die Frau, Costanza, die Chiffren der Entfremdung übernimmt. Der Wein zu viert am Tisch lässt immerhin eine Hoffnung offen.

Ein Kind wird erwachsen

Erstaunlich modern und spannend wirkt, wie sie die jüngere Schwester Costanzas im Lauf des Stücks entwickelt. Haydn hat – zumindest in der Lesart Fuchsbergers – eine überraschend tiefgründige Coming-of-Age-Geschichte in faszinierend sensible Musik gefasst. Silvia, der Name des Mädchens, deutet auf die ungebrochene Natürlichkeit ihres Wesens hin. „Welch‘ glückliche Unschuld“, findet auch Costanza, und Metastasio beschreibt Silvias Liebe zu einem kleinen Reh – eine

bezaubernde Chiffre für das kindlich-ungebrochene Einssein mit der Natur, während die Musik Haydns bereits die Trauer über den Verlust dieses „paradiesischen“ Zustands erklingen lässt.



„Glückliche Unschuld“: Silvia (Penny Sofroniadou) mit ihrem geliebten Reh. (Foto: Klaus Lefebvre)

Mit der Ankunft von Gernando und dessen Freund Enrico beginnt der Prozess: Silvia nimmt den Mozart'schen Cherubino vorweg, wenn sie nach der ersten Begegnung mit dem freundlich-virilen Enrico (Insu Hwang mit markantem Bariton) von einem unbekannten „affetto“ in der Brust singt, einer Hoffnung, von der sie nicht weiß, was sie bedeutet. Ihre Schwärmerei hat auch komische Züge, verdichtet sich aber immer mehr zur Erkenntnis der „tyrannischen“ Liebe, die ihr keine Ruhe mehr lässt. Und während Anton Kuzenok die melancholische Suche Gernandos nach seiner geliebten Costanza in einen fein geführten, die Töne frei bildenden Tenor kleidet, erzählt die Musik, wie Silvia das „heftige Feuer“ der Liebe und damit ihr sexuelles Begehren entdeckt, und Penny Sofroniadou schildert ihre Not zum sprechenden Orchester Haydns mit einem

leuchtenden, leichten und lockeren Sopran. Aus der engagierten kleinen Truppe im Graben lockt Joseph Trafton alle Herrlichkeiten von Haydns Erfindungskunst hervor und bestätigt ein weiteres Mal, dass man den Esterházy'schen Kapellmeister nicht unterschätzen sollte.

Bisher geplante weitere Aufführungen am 13. und 14. November 2020.

Info:

<https://www.theaterhagen.de/veranstaltung/die-einsame-insel-lisola-disabitata-marilyn-forever-1339/0/show/Play/>

Vergnügliche Kunst im musikalischen Zirkus: Artistische Rhythmus- Experimente in Gelsenkirchen

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022

Das Artistische in der klassischen Musik ist erst in den überaus ernsten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in Verruf geraten – und das auch vornehmlich in den Revieren kompositorischer Grübler und Grantler. Weder ein „Teufelsgeiger“ wie Niccolò Paganini noch eine Koloraturnachtigall wie Erna Sack scherten sich um „Material“. Sie führten einfach lustvoll vor, wie perfekt sie ihre mühelos scheinende Technik beherrschten.



Nerses Ohanyan.
(Foto: Neue
Philharmonie
Westfalen)

Heute ist der Ingrimm der Kategorien zum Vergnügen des Publikums verblasst – und davon profitieren Musiker wie der 28-jährige Flötist Nerses Ohanyan. Im Musiktheater im Revier versetzte er die – leider viel zu wenigen – Zuhörer im Kleinen Haus in Staunen: Beatboxing heißt die Kunst, mit der er sein Flötenspiel aufpeppt. Eine eigentlich uralte Kunst, die vor allem im Hip Hop wiederbelebt wurde und sich in den letzten zwanzig Jahren weit verbreitet hat.

Die Musiker beziehen sich dabei weniger auf die amerikanischen und afrikanischen Ursprünge. Sie imitieren vielmehr die Geräusch-Percussion früherer Rhythmusmaschinen. Diese drum machines kamen seit den sechziger Jahren in der elektronischen und der Pop-Musik zum Einsatz.

Percussion mit Mund, Zunge, Rachen und Körper

Musiker wie Ohanyan entwickeln eine phänomenale Virtuosität und Präzision beim Nachahmen der rhythmischen Geräusche. Der aus dem armenischen Jerewan stammende Ex-Student der Essener Folkwang Universität der Künste spielt gleichzeitig Flöte dazu. Eine perfekte Kombination, findet Ohanyan: Seine Luft

reicht für die Flöte und die Percussion, die er mit Mund, Zunge, Rachen und Körper erzeugt. Wie, das verrät der Künstler natürlich nicht.

So wird die Flöte zum rhythmusgestützten Melodie-Instrument, kann aber auch selbst perkussiv eingesetzt werden wie in der Zugabe, einer Bearbeitung von Mozarts berühmtem „Rondo alla turca“. Wie ein Virtuosenkonzert alten Zuschnitts kommt „Native Tongues“ daher, ein Konzert für Beatbox-Flöte und Streichorchester, geschrieben von dem Amerikaner Randall Woolfe – einem experimentierfreudigen Komponisten, der weder vor dem Populären noch vor der musikalischen Zirkusnummer zurückschreckt. 2010 uraufgeführt, zeigt sich das Stück beeinflusst von Hip Hop wie Minimal Music und vermittelt vor allem das Staunen über die phänomenale Konzentration, Präzision und Schnelligkeit, mit der Nerses Ohanyan seinen Part zum Besten gibt.

Mit Lust und Laune bei der Sache

Mit dem Rhythmus als Kategorie des Komponierens spielt auch das Eingangsstück des Konzerts, „Zoom and Zip“ von Elena Kats-Chernin. Die in ihrer Wahlheimat Australien gefeierte, vielseitige Komponistin lässt Celli und Kontrabass einen stampfenden, maschinellen Offbeat spielen, der im Zeitmaß vergrößert irgendwann zur Melodie wird, während die sich herausbildende Melodie der Violinen sich zu einem Rhythmus verdichtet. In der Mitte des Stücks lässt eine weit schweifende Elegie die Dynamik der Bewegung vorübergehend zur Ruhe kommen. Eine hübsche Studie, die an Kultorten der Neuen Musik wie Donaueschingen vermutlich für einen Eklat gesorgt hätte.



Enrico Calesso. (Foto: Falk von Trautenberg/Mainfranken Theater Würzburg)

Die Streicher der Neuen Philharmonie Westfalen lassen sich auf diese unterhaltsamen und überraschenden Spielereien mit Lust und Laune ein. Gastdirigent Enrico Calesso, Generalmusikdirektor in Würzburg, zeigt bei seinem Debüt in Gelsenkirchen Humor und Temperament, fordert Präzision, aber auch animierten Schwung.

Haydn als Vorläufer

Den gibt der berührungsangstfreie Italiener auch einem „Vorläufer“-Werk der rhythmisch bestimmten Entdeckungen im Programm dieses Konzerts mit: Joseph Haydns D-Dur-Sinfonie mit der Nummer 86, eine der „Pariser“ Sinfonien, setzt rhythmische Figuren als kennzeichnendes und sogar strukturbildendes Element ein.

Der erste Satz beginnt mit einer harmlos wirkenden Auftakt-Figur aus drei Achteln, die sich dann als scharfes Dreier-Staccato durch den ganzen Satz ziehen und das „Allegro spiritoso“ energisch vorwärts drängen. Haydn spielt mit den Achtelfiguren auch in der Motivik und zeigt sich überdies in der Themen- und Tonarten-Entwicklung zu reizvollen Überraschungen aufgelegt. Mit Tonrepetitionen schafft auch das

Menuett eine Beziehung zu seinen Nachbarsätzen; Violine und Fagott ergeben im Trio eine aparte Klang-Kombination.

Der letzte Satz ist mit einer einen Ton fünf Mal wiederholenden Figur rhythmisch befeuert und bekräftigt noch einmal Haydns Absicht, in dieser Sinfonie für das verwöhnte, aber auch wohl seine Hörgewohnheiten liebende Pariser Publikum eine qualitätsvolle, von Überraschungen und subtilem Humor geprägte Probe seines Könnens zu liefern.

Calesso signalisiert den Musikern eine scharfe, den rhythmischen Esprit betonende Artikulation und ein flottes Tempo, dem die [Neue Philharmonie Westfalen](#) geschmeidig folgt. Die kurzen, betonten Noten kommen auf dem Punkt – das Hör-Vergnügen lässt nicht auf sich warten.

Neuer „principal conductor“ Adam Fischer tritt in Düsseldorf an: Haydn-Mahler- Zyklus eröffnet

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022



Neuer „principal conductor“ der Düsseldorfer Symphoniker ist Adam Fischer. Foto: Tonhalle, Susanne Diesner

Düsseldorf hat einen neuen „principal conductor“. So wird Adam Fischer jedenfalls vor Beginn seines Antrittskonzerts bei den Symphonikern vorgestellt. Nein, nicht „Erster Konzertdirigent“ oder so ähnlich. Das könnte zu bieder rheinisch klingen.

Aber ein „principal conductor“, das ist etwas Internationales. Und da wollen die Düsseldorfer Symphoniker offenbar hin. Raus aus der oberen Mittelklasse, in der sie sich in den letzten Jahren wohl nicht ganz freiwillig eingenistet hatten. Der erste Schritt: Mit Adam Fischer entsteht ein Haydn-Mahler-Zyklus, der bis 2020 auch auf Tonträger gebannt werden soll.

Die Voraussetzungen stehen nicht schlecht: Zum ersten Mahler-Konzert mit der Siebten, eingeleitet von Joseph Haydns Symphonie Numero 88, federt der freundliche Herr mit den mutigen Ansichten aufs Pult, demonstriert souveränen Überblick, gibt seine Einsätze fern jeder Orchesterbändiger-Tanzshow, meidet hektisches Fuchteln, mit dem Teodor Currentzis etwa seinen Mozart jüngst in Dortmund in angeblich so unerreichte himmlische Sphären hineingefiebert hat. Wenn man Fischer beobachtet, seine innere Ruhe in der Bewegung, seine Spannkraft in der Lockerheit, sein Zupacken im richtigen Moment, dann erklärt sich, warum die Wiener Philharmoniker und die Symphoniker ihren Mahler so gerne mit ihm musizieren.

Aber Fischer bringt aus seiner erfahrungsgesättigten Vergangenheit noch einen äußerst sympathischen Zug mit. Er koppelt Mahler mit Haydn. So schlägt er den Bogen vom – traditionell, nicht tatsächlich aufzufassenden – Beginn der „Wiener Klassik“ zu ihrem Ausklingen in der zerrissenen Spätromantik Gustav Mahlers. Und er adelt einen Symphoniker, der leider immer noch gern zum Schöpfer adretter Einspielwerke für „Größeres“ degradiert wird. Haydns unglaubliches kreatives Potenzial, das sich heute hinter dem Schleier des vermeintlich allzu Bekannten verbirgt, wird Fischer in den nächsten Konzerten des Zyklus sicher freizulegen wissen. So wie er es auf seiner legendären [Gesamtaufnahme](#) aller Haydn-Symphonien vorgemacht hat, die er mit der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie am Wirkungsort des Komponisten in Eisenstadt aufgenommen hat.

In der G-Dur-Symphonie Nr. 88 führt Fischer vor, was für ein Verwandlungskünstler Haydn gewesen ist: Aus simplen Motiven zaubert er neue, überraschende Wendungen, mit einem rhythmischen Element des Themas entwickelt er ein geistvolles Spiel, mit chromatischen Durchgängen und Modulationen demonstriert er Könnerschaft. Fischer lässt diese Finessen lebendig ausformen, wählt ein alertes Tempo, genießt die Forte-Piani-Kontraste, musiziert das Largo strömend aus und lässt das Finale kraftvoll auftrumpfen.

Obwohl die Düsseldorfer wirklich nicht schlecht spielen, zeigt die Haydn-Symphonie, dass es noch ein Stück des Weges bedarf, bis sich Dirigent und Musiker durch und durch verstehen. Von Unschärfen im präzisen Reagieren abgesehen, könnte der Klang weniger füllig, dafür etwas spritziger und eleganter werden. In Mahlers Siebter dagegen wirft das Orchester seine Erfahrung aus der Oper in die Waagschale – und die senkt sich tief in Richtung eines originären Mahler-Klangs. Der verlangt – wie sollte es anders sein – Präzision, die Fischer auch einfordert, aber keine Akkuratess: Das Gefühl für die elastische Metrik der Musik kitzelt den Reiz heraus.

In den spannungsvoll angesteuerten Kulminationspunkten des „allegro risoluto“-Satzes finden sich diese Finessen wieder; in den geheimnisvoll ätherischen Momenten der Nachtmusik-Sätze auch. Die Märsche kippen dank dieses Gespürs ins unheimlich Groteske, die Klangfarben mischen sich zu magisch erleuchteten Feldern. Im zweiten Satz gelingt einer der Höhepunkte des Abends, wenn sich die Musik aus solch jenseitiger Pianissimo-Sphäre wieder löst, als kehre sie in unsere gegenständliche Welt zurück.

Sicher: Manche Farbreibungen könnten schärfer gefasst, manche Akzente entschiedener ausgespielt werden. Aber die Holzbläser lassen schon im ersten Satz Dünste eines Hexenkessels ins Ohr steigen. Die Streicher haben becircende Momente in den nächtlich leisen, flirrend verharrenden Tonfeldern, in denen die Idylle ins Unheimliche driftet. Im dröhnenden Lärm des letzten Satzes haben Pauken wie Flöten ihre prominenten Auftritte.

Fischer lässt es „krachen“, aber er meidet martialische Übertreibung und rettet Mahler mit einem Hauch österreichischer Noblesse vor dem Abgrund der Exaltation.

Der Mahler-Zyklus mit Adam Fischer wird erst in der Saison 2016/17 fortgesetzt. Das nächste [Konzert der Düsseldorfer Symphoniker](#) mit Musik Gustav Mahlers dirigiert der bis 2014 amtierende Generalmusikdirektor Andrey Boreyko als Gast. Am 1., 3. und 4. Juli 2016 erklingt der Blumine-Satz aus der Erstfassung der Ersten Symphonie. Info: <http://www.tonhalle.de>

Aus Sicht der Drohne: Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ bei der Triennale

geschrieben von Anke Demirsoy | 26. Februar 2022



René Jacobs dirigierte in der Kraftzentrale des Duisburger Landschaftsparks Haydns Oratorium „Die Schöpfung“. (Foto: Wonge Bergmann/Ruhrtriennale)

Berittene Polizei musste für Ordnung sorgen, als es im Jahr 1798 zur halbprivaten Uraufführung von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ kam. Groß war der Zulauf auch bei den weiteren Wiener Aufführungen, von denen die meisten in drangvoller Enge stattgefunden haben.

Haydns Meisterwerk traf nicht nur den Nerv der Epoche: Seine weltfreudige Religiosität, sein vom christlichen Dogma emanzipiertes Menschenbild, der tönende Optimismus des aufklärerischen Denkens hat Musikfreunde über alle Zeiten hinweg begeistert. Geist, Licht und Vernunft sind Kernworte des Librettos von Gottfried van Swieten, das auf biblischen Texten und auf John Miltons Dichtung „Paradise Lost“ beruht.

Auch im Duisburger Norden entfaltete Haydns Oratorium jetzt

seine Zugkraft. Die Ruhrtriennale präsentierte „Die Schöpfung“ dort mit einem begleitenden Film von Julian Rosefeldt, in edler Besetzung zudem. Denn für die singuläre Aufführung im Duisburger Landschaftspark hatten sich namhafte Interpreten gewinnen lassen: der belgische Dirigent und Barock-Spezialist René Jacobs, das Collegium Vocale Gent und das B'Rock Orchestra. Wie gut das verfiel, war schon eine Stunde vor Vorstellungsbeginn am Andrang auf die Parkplätze zu spüren.

Wer sich in Oper und Konzert über manch überflüssige, ja sogar störende Video-Installation geärgert hat, sah sich bei dieser Aufführung höchst angenehm enttäuscht. Der in München lehrende und in Berlin arbeitende Filmkünstler Julian Rosefeldt hat einen genialen Kniff gefunden, um „Die Schöpfung“ filmisch zu begleiten. Er zeigt uns Wüstenlandschaften aus der Perspektive von Kameradrohnen, gleichsam aus kosmischer Sicht, in einem ruhigen Gleitflug mit wenigen Schnitten.

Mögen Spötter ruhig behaupten, da könne man ebenso gut mit Google Earth um die Welt surfen und dazu eine Haydn-CD auflegen. Sie haben die Rechnung ohne die Komparsen gemacht, die in Zeitlupe durch die Szenerie laufen. Diese tragen weiße Schutzanzüge und Masken, wirken winzig klein und der Erde vollkommen entfremdet. Es könnten Abgesandte einer Spezies sein, die längst auf den Mars ausgewandert ist und nur noch gelegentlich zum ruinierten Heimatplaneten zurückkehrt, um nach dem Stand der Dinge zu sehen.



Marokkanische
Landschaften und
die verlassenen
Filmkulissen der
Atlas-Studios
spielen in der
Umsetzung von
Jürgen Rosefeldt
eine wichtige Rolle
(Foto: Wonge
Bergmann/
Ruhrtriennale)

Mit gleichsam hypnotischer Kraft werden diese Bilder zum Kommentar, stumm und vielsagend zugleich. Während Chor und Orchester unter der Leitung von René Jacobs ein vielstimmiges Lob der Schöpfung anstimmen und uns mit der Imitation von Naturlauten erfreuen, sehen wir halb verrottete Filmkulissen in der marokkanischen Ödnis. Zerstörte Tempel, versteppte Weiten, vertrocknete Flussläufe. Auch hiesige Mondlandschaften sind zu sehen, geschaffen vom Braunkohle-Abbau in Garzweiler oder von der Schwerindustrie, wie Aufnahmen aus Bottrop, Essen und Duisburg zeigen. Eine gründlichere Verwüstung lässt sich nicht denken.

Die musikalische Qualität der Aufführung ist erwartungsgemäß

hervorragend. Das B'Rock Orchestra klingt transparent und sprühend; der Chor ist punktgenau bei der Sache und verkündet Gottes Lob mit großem vokalem Glanz. Sophie Karthäuser (Sopran), Maximilian Schmitt (Tenor) und Johannes Weisser (Bass) sind ein ausgewogenes Solisten-Trio. Ihre Stimmen sind durchweg schlank, fern opernhafte-dramatischer Durchschlagskraft, aber ungemein textverständlich und wendig in allen Verzierungen.

Auszüge aus der Arbeit von Julian Rosefeldt wird die Triennale bis 26. September weiter zeigen. Sie sind unter dem Titel „In the land of drought“ („Im Land der Dürre“) im Schalthaus Ost im Duisburger Landschaftspark-Nord zu sehen. Der Eintritt ist frei.

*(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen: www.ruhrtriennale.de/de/land-drought)*

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

geschrieben von Martin Schrahn | 26. Februar 2022



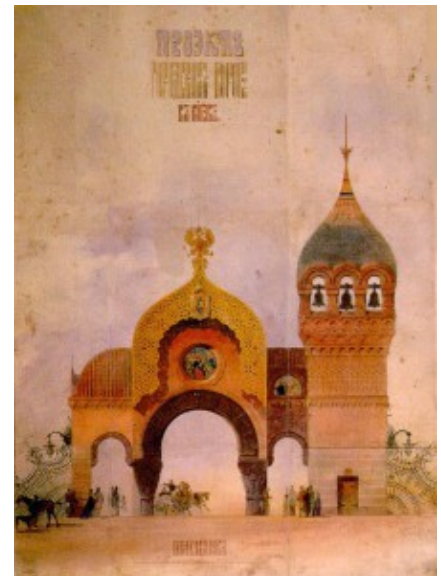
Der ukrainische Pianist Antonii Baryshevskyi, voller Konzentration. Foto: KFR

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 untrüglichen 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 insistierenden 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 Baryshevskiy 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.

Lichtvoll und leicht: Tomáš Netopil dirigiert Brahms in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022

Auf Mahler folgt Brahms: Zum zweiten Mal in dieser Spielzeit nähert sich Tomáš Netopil dem klassischen deutschen Repertoire des 19. Jahrhunderts: mit der beliebten „Zweiten“ des in Hamburg geborenen Wieners.

Diesmal vermittelte sich der Eindruck, als habe sich der neue Generalmusikdirektor mit der Akustik des Alfred Krupp Saales erfolgreich angefreundet. Netopil erschloss Brahms' Zweite aus dem Geist heiteren lyrischen Schwebens, tilgte den

„Trauerrand“, den der Komponist in schalkhaften Ankündigungen an seine Freunde um das Werk gezogen hatte. Überspitzt gesagt: Das Werk hätte auch am sonnigen Moldauufer statt am Wörthersee geschrieben sein können.



Tomás Netopil, der neue
Chefdirigent der Essener
Philharmoniker. Foto: TUP

Ein solches Konzept lichtvoller Leichtigkeit kommt den Philharmonikern gerade recht: Sie können ihre Erfahrung im achtsamen Austarieren klanglicher Balancen, im Aushören kultivierter Piani, im Ausspielen erlesener Legati lustvoll einbringen. Ein „ben marcato“ wird bei ihnen nicht zum teutonischen Dröhnen; der energisch-lebhafte vierte Satz tobt sich nicht aus, sondern bleibt geistvoll gezügelt, auch in der leuchtenden Steigerung der Dynamik.

So führt Netopil die Stimmung genau in die Richtung, die schon die Uraufführungs-Kritiken lobten: Heiterkeit und Lebensfreude. Dem entspricht die Holzbläseridylle des dritten Satzes und die lyrische Selbstbespiegelung des zweiten: Selbst der Blick der Posaunen zurück auf den ersten Satz trübt das ruhevolle Licht nicht. Die Instrumentierung mit tiefen Streichern und Bläsern könnte auch anders gelesen werden – aber Netopil will sich die gelöste Atmosphäre nicht verdüstern lassen.

Auch den ersten Satz versteht der Dirigent offenbar ganz aus

dem Geist des Lyrischen. Damit bettet er die gesamte Symphonie in eine einheitliche, geradezu pastorale Sphäre. Man mag das als befreiend empfinden, aber unüberhörbar ist auch eine Monochromie, die den Schattierungen und energischen Kontrasten nicht gerecht wird. Was Brahms-Forscher Peter Gülke eine „brutale, störende Intervention“ genannt hat – die Pauken- und Posaunen-Passage am Ende des Hauptthemas –, wird bei Netopil zum aparten Farbakzent. Auch die bohrenden Akkordbrechungen gewinnen keine dramatische Relevanz. Und die drängenden Imitationen des beiläufigen Eröffnungsmotivs, das sich als thematisch wichtige Zelle offenbart, bauen keine Spannung auf. Lyrik wird zum Lyrizismus.

Was bei Brahms den Eindruck des Defizitären nicht abschütteln kann, darf bei Haydn als reine Tugend gelten: Mit dem Cellisten Johannes Moser ergibt sich im C-Dur-Cellokonzert des Esterhazy'schen Meisters ein frisches, heiteres Zusammenspiel, ungetrübt von schwerköpfiger Reflektion oder sauertöpfischer Grübelei.

Moser verzärtelt weder den zupackenden Optimismus des ersten noch die pikante Beweglichkeit des dritten Satzes. Die Phrasierung ist markant, die Tongebung bestimmt und klar definiert; der Klang des Cellos changiert zwischen zart verrauchtem Piano und forscher Brillanz. Und das Adagio ist von jener schimmernden Sanglichkeit geadelt, die seit jeher als Prüfstein für die Musikalität jedes Cellisten gelten darf. – Die „Tänze aus Galánta“ Zóltan Kodálys zur Eröffnung des Abends leben aus den melodiösen Reminiszenzen, die der forschende Kollege Béla Bartóks in der heimischen Musik dieser Provinzstadt rund fünfzig Kilometer östlich von Bratislava entdeckt hatte und in einer subtilen symphonischen Form voll klanglicher Reize verarbeitete.

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

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022

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



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

Wobei die Frage zu stellen ist, ob ausgerechnet der intime Saal des Martinstifts in Moers ein geeigneter Ort gewesen ist. Dort steht ein für den Raum sowieso zu groß dimensionierter Steinway D. Bei der gebotenen Klangdramaturgie in den

virtuosen Konzertparaphrasen kommt die Akustik schnell an ihre Grenzen. Bei aller Liebe zu der von vielen Pianisten bevorzugten Flügelfabrik: Mir wäre an dieser Stelle für dieses Programm ein Broadwood oder Erard willkommener gewesen.

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

Bei Haydn und Chopin, mit Grenzen auch in Debussys „Images oubliées“ hört man, was in diesem Saal sinnigerweise zu spielen wäre. In Haydns D-Dur-Sonate Nr. 24 lassen sich die Farbwechsel, mit denen der Pianist gliedert, wunderbar verfolgen. Haydns stets geistvolles Spiel mit der musikalischen Idee geht dem Hörer klar ins Ohr. Der flotte, trocken-entschiedene Ton Moogs liegt richtig, meidet papiernes Stochern wie weichen romantischen Anflug. Nur im näher an ein Andante gerücktes Adagio erlaubt er sich, empfindungsvoll zu färben. Warum Moog allerdings Arabesken und Verzierungen beschleunigt, ist nicht nachvollziehbar.

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



Joseph Moog. Foto:
Paul Marc Mitchell

Es offenbart jedoch ein Problem, das der junge Pianist auch in den Opern-Paraphrasen noch nicht ganz bewältigt hat: Moog „atmet“ nicht mit dem Metrum, gibt dem Puls der Musik zu wenig Richtung. Das führt in der „Rigoletto“-Bearbeitung von Franz Liszt zu einem seltsamen Hang zum Statischen: Moog schlägt die kantigen Bässe mit Bravour an, zeigt in gleißenden Passagen und in Silbervorhängen, gewebt aus schäumender Notengischt, wie brillant er solche Herausforderungen meistert. Aber er phrasiert nicht sanglich-gelassen genug: „Bella figlia dell' amore“, dieses unvergleichliche Quartett aus dem letzten Akt des „Rigoletto“, strebt nach dem vokalen Kulminationspunkt, den Moog in der raffinierten, genau auf den Effekt berechneten Liszt-Bearbeitung dynamisch nivelliert. War es der Raum oder die Tagesform? Die „Miserere“-Paraphrase nach dem „Trovatore“ und diejenige zu Verdis Frühwerk „Ernani“ gelingen überzeugender: die eine als Studie über die expressiven Möglichkeiten des Bassregisters, die andere als genialische pianistische Veredelung von Verdis direkter Emotionalität.

Noch einmal zeigen die Zugaben – Chopin, Brahms, Rachmaninow –, was dem Saale besser frommt; vor allem Chopins op. 15/2 nimmt Moog mit eleganter Gelöstheit. Man möchte den jungen Mann in größerem Rahmen wiederhören. Er hat auf CD spannende

Entdeckungen vorgelegt – zum Beispiel Rubinsteins Viertes Klavierkonzert –, so dass man [gewissen Rundfunk-Sinfonieorchestern](#) gerne empfehlen würde, solche Anregungen mit diesem Pianisten umzusetzen statt Äther und Archiv mit der nächsten Version von Tschaikowskys Erstem vollzustopfen.

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

Die Wiener Symphoniker in Essen: Sachte pocht das Schicksal ...

geschrieben von Werner Häußner | 26. Februar 2022

Die Wiener Symphoniker waren auf Tournee in Deutschland, unter anderem in Köln, Düsseldorf und Essen. Mit Alison Balsom, neben Tine Thing Helseth eine der jungen Starttrompeterinnen der Klassik-Szene, und mit Gerhard Oppitz, dem gereiften, stets gesetzte Ernsthaftigkeit ausstrahlenden deutschen Pianisten.

In der Essener Philharmonie präsentierte das Orchester unter Dmitrij Kitajenko ein durch und durch wienerisches Programm: Beethovens Fünfte und Haydns Trompetenkonzert. Dazu die „Rosenkavalier“-Suite als kleinen Vorgeschmack auf das Strauss-Jahr 2014; eines der Stücke, in denen sich der nostalgische Blick auf ein barockes Ideal-Wien erfüllt. Der nächste Strauss-Jahr „Preview“ wird übrigens schon am 12. März geboten: Das Nederlands Philharmonisch Orkest spielt dann in der Essener Philharmonie die „Alpensinfonie“.

Doch vor dem „Rosenkavalier“ pochte es erst wieder einmal an die imaginäre Pforte, das legendäre Schicksal: Kitajenko ließ

das so berühmte wie unscheinbare Beethoven'sche Motiv jedoch nicht die künftigliche heroische Entwicklung dräuen, sondern setzte es in luftigem Piano in den Saal, ließ das Orchester dann ein dumpfes Forte spielen und hatte eigentlich erst im Seitenthema den „Bogen“ raus: Die Wiener ließen es in ihrem sanften, unverwechselbaren Streicherklang erblühen; auch die warmen Holzbläser weckten schönste Erwartungen.

Instrumental wurden die auch eingelöst, „szenisch“ allerdings nicht immer: Beethovens suggestive Rhetorik ließ Kitajenko ziemlich kalt. Er befrachtete das Eingangsmotiv nicht mit poetisch-romantischer Schwere, sondern beließ es bei dem Hinweis auf seine zunehmend strukturgebende Bedeutung. Das war eher ein Beethoven aus dem Geiste Haydns, weniger jener politisch-musikalische Feuerkopf, der in seine Fünfte Symphonie ungeniert französische Revolutionsmusik einbaute.

Neben den Details, in denen sich Kitajenko als genau beobachtender, konzeptuell denkender Kopf erwies, neben spannenden Crescendi und Momenten schwungvoller Frische stand eine merkwürdige Erschlaffung von Beethovens hochgespannter Idee: die drängende Dynamik, das ungeduldige Losbrechen aus Stauungen, der stürmerische Gestus blieben altmeisterlich distanziert.

So wechselte man ohne Bruch zu Haydn hinüber: Der hatte im Wien des Jahrhundertwechsels 1800 andere Revolutionen im Sinn als sein Kollege drei Jahre später. Er schrieb für Anton Weidingers „Klappentrompete“, die damals eine aufmerksam registrierte, grundlegende Verbesserung dieses Blechblasinstruments brachte. Haydn kostet die Innovation genüsslich aus und verwandelt die Trompete zu einer Primadonna, der er musikalische Kabinettstücke geschrieben hat, wie sie die Zuhörer wohl aus der letzten opéra comique im Ohr hatten.

Für Alison Balsom genau das richtige Material, um souveräne Könnerschaft zu demonstrieren, von virtuoson Sprüngen bis zum

schmeichelnden Dolce, vom tackernden Staccato bis zum kantablen Legato, vom schmetternden militärischen Fanfarenklang bis zu einem Piano, dessen Süße jedem Wiener Zuckerbäcker Konkurrenz androht. Dass Balsom auch anders kann, dass sie auch die „schmutzigen“, zwielichtigen Töne beherrscht, zeigte sie nach dem begeisterten Beifall in Astor Piazzollas „Libertango“ als Zugabe.

Im „Rosenkavalier“ schien sich Kitajenko eher in die derbe lerchenauische Ochsen-Gemütlichkeit verguckt zu haben als in die wehmütig verblassende Rokoko-Finesse der Marschallin und ihres Liebhaber-Buben. Recht behäbig zeigt schon das Hornsignal zu Beginn, dass wir mit dem Beisl rechnen müssen, weniger mit dem Ballsaal. Für ein rundum farbenfrohes Porträt des rustikalen Barons freilich ließ Kitajenko das Metrum zu wenig schlendern; auch der Kontrast zur Raffinesse der gläsern-ätherischen Welt der „Silbernen Rose“ erinnerte eher an den Stil einer ländlichen Skizze als an eine verfeinerte Silberstift-Zeichnung.

Die herzlich applaudierenden Zuhörer in diesem wieder fast ausverkauften „Pro Arte“-Konzert schickten Kitajenko und die Wiener Musiker dann „Ohne Sorgen“ ins „Krapfenwald'l“, wo der Kuckuck auch mal aufwärts schlägt und die Vogerln tirilieren: die Strauß-Polkas erweisen sich eben immer wieder als Sorgenkiller und Stimmungsraketen!

Kleistiana (2): Über Haydns Tod

geschrieben von Günter Landsberger | 26. Februar 2022
Kleistgedenkjahr 2011 + Joseph Haydns Gedenktag heute

Etwa 2 Monate vor dem von Hardenberg über Raumer bewirkten, abrupten Ende der ersten Berliner Abendzeitung mit ihrer 153. Ausgabe, jener Zeitung Heinrich von Kleists, die seit dem 1. Oktober 1810 erschienen war, erschien unter den Miszellen ein Beitrag zu Joseph Haydns Tod am 31. Mai 1809. Man mag diesen Text als ganzen vermittels folgenden Links bitte nachlesen:
http://modules.drs.ch/data/attachments/2009/090531_Haydn%20heute.pdf

Der Schweizer Rundfunk bzw. Radio (DRS 2) , der den von Kleist übersetzten und geringfügig erweiterten Text ins Netz gestellt hat, hat ihn nach der Sembdnerschen Kleist-Ausgabe zitiert. Nimmt man auch noch die neuere Münchener Kleist-Ausgabe hinzu, wie ich es gerade wohlweislich getan habe, so stellt man vor allem fest, dass das in Kupfer gestochene Haydn-Wort dort in einem anderen Wortlaut zitiert wird: „Meine Kraft ist erloschen, Alter und Schwäche drücken mich zu Boden.“ (Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2, München 2010, S.467, Z. 16f.)