

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Tuesday, August 3, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Kölner Stadt-Anzeiger, [DB](#), [DIVAN](#)

Der Geiger Michael Barenboim, der am Mittwoch in der Kölner Philharmonie auftritt, über Musik in Corona-Zeiten

Kultunews, [DIVAN](#), [DB](#)

Kölner Philharmonie startet Vorverkauf für August und September

Süddeutsche Zeitung

Christian Thielemann dirigiert in Salzburg die Wiener Philharmoniker

Der Tagesspiegel

Griechenland begeistert bei Young Euro Classic

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Die „Meistersinger“ in Barrie Koskys Regie stehen dieses Jahr zum letzten Mal in Bayreuth auf dem Programm.

Der Tagesspiegel

Der Nachlass des verehrten Dirigenten und Philharmoniker-Chefs Claudio Abbado wird in der Staatsbibliothek verwahrt

"Das Familiäre spielt dann keine Rolle"

Der Geiger Michael Barenboim, der am Mittwoch in der Kölner Philharmonie auftritt, über Musik in Corona-Zeiten,

seinen berühmten Vater, deutsch-jüdische Identität und Brahms' Doppelkonzert

Herr Barenboim, der Auftritt des West-Eastern Divan Orchestra an diesem Mittwoch in der Kölner Philharmonie - mit Ihnen als Konzertmeister - ist in dreifacher Hinsicht ein Konzert im Ausnahmezustand. Zunächst: Das Ensemble startet in Köln eine Tournee, die erste Aktivität nach - oder vielleicht sogar besser: während - der Pandemie. Spielt es sich nach Corona besser als vor Corona?

Nein, wirklich nicht. Gerade für die Streicher sind diese Abstandsgebote auf dem Podium völlig unmusikalisch. Der Klang mischt sich nicht - wo doch der ganze Sinn eines Orchesters ein Mischklang ist. Die Hörer wollen den auch - und keine Einzelvorstellungen, mögen die auch noch so gut sein. Diesen Verlust muss man einpreisen, da hat man derzeit keine Wahl.

Zweite Ausnahmesituation: Sie geben ein Benefizkonzert für die Opfer der Flutkatastrophe. Auch Musiker können also in diesen Zeiten nicht so tun, als sei nichts...

Nein, das können und wollen wir nicht. Wobei die Klimakatastrophe ja eine mit Ansage ist. Aber das hilft jetzt keinem Betroffenen. Grundsätzlich stehen Musiker da in einem Zielkonflikt: Selbst wenn sie Klimaaktivisten sind, fliegen sie berufsbedingt rund um den Globus, viele Orchester leben von Tourneen. Aus diesem Dilemma führt nur ein Weg: Auch Musikerreisen müssen klimafreundlicher werden - durch entsprechende Planung, Bahn statt Flugzeug. Klar ist: Musiker dürfen sich nicht zurücklehnen und sagen: Lasst erst mal die anderen machen.

Dritter Punkt: Das von Ihrem Vater Daniel Barenboim gegründete und geleitete Orchester ist kein normales, es ist kraft seiner Zusammensetzung der Verständigung zwischen Israelis und Palästinensern gewidmet. Gerade ging ein weiterer blutiger Konflikt

im Nahen Osten zu Ende. Beschreiben Sie da nicht manchmal Sisyphos-Gefühle?

Wir sind ja keine politische Organisation. Aber klar, gerade nach so einem neuen Konflikt liegt die Frage nahe: Warum machen wir das überhaupt? Aber das ist bei vielen Dingen so - und Aufhören ist keine Lösung, keine Option.

Diskutieren die israelischen und die palästinensischen Musiker im Orchester über den Konflikt?

Natürlich. Wir hatten da immer schon eine ausgeprägte Diskussionskultur. Das wurde aber nie aggressiv - wir kennen uns halt schon ziemlich lang. Wir sind trotz aller Unterschiede Kollegen, und entsprechend kollegial sind die Umgangsformen.

Sie sind der Konzertmeister, Ihr Vater steht am Pult. Hat diese familiäre Connection irgend einen Einfluss auf Ihr Tun als Musiker?

Nein, in der Probe und in der Ausführung spielt es absolut keine Rolle. Wir sind dann alle ausschließlich auf die Sache konzentriert, versuchen, das Beste aus der Phrase oder dem Abschnitt herauszuholen. Man denkt dann nicht: Aha, da oben steht mein Vater, das ist völlig weg. Wenn die Probe zu Ende ist, tue ich natürlich nicht so, als sei das nicht mein Vater.

Sie mussten Ihre eigene Karriere als Träger eines großen Namens starten. Fluch oder Segen?

Ich hatte nie das Gefühl, gegen irgendetwas kämpfen zu müssen. Ich habe immer versucht, aus dieser doch sehr eigenen Situation - dass eben dieser Mann mein Vater ist - das Beste zu machen, zu lernen, was nur irgendwie geht, auch zu erleben, was ihn künstlerisch ausmacht.

Was ist das?

Das Wichtigste war und ist die absolute Hingabe an die Sache - stets aufs Neue, ohne erlahmende Routine, mit nie nachlassender Leidenschaft noch für das kleinste Detail.

Haben Sie mit Ihrem Vater Konflikte gehabt - künstlerische, persönliche?

Na ja, dass man in einer Kammermusikprobe mal eine andere Auffassung von einer Phrasierung hat, das ist völlig normal. Das ist ein rein professioneller Meinungsunterschied. Und mit pubertären Konflikten zum Beispiel kann ich nicht dienen, es war zu Hause eigentlich immer sehr harmonisch.

Immerhin sind Sie Geiger geworden, nicht Dirigent oder Pianist.

Ja, aber das hat auch andere Gründe. Viele meiner Kollegen fangen irgendwann an zu dirigieren, aber ich habe diesen Drang einfach nicht, auch nicht das Interesse.

Auch zur Geige sind Sie auf einem Umweg gekommen, Sie wollten ja zunächst Philosoph werden.

Ich habe in Paris Philosophie studiert, aber in dem Fach nicht abgeschlossen. Das Studium hat mich aber schon weitergebracht, es war schon eine große Bereicherung.

Ihre Mutter ist Russin, Ihr Vater in Argentinien geborener Israeli, und Sie haben die deutsche Staatsbürgerschaft. Zufall oder Bekenntnis?

Ich lebe in Berlin, seit ich sieben bin. Ihre Frage habe ich mir, offen gestanden, nie gestellt. Es war für mich völlig selbstverständlich, Bürger dieses Landes zu sein, hier zu wählen, am Leben hier zu partizipieren.

Hat das Judentum Ihres Vaters bei Ihnen durchgeschlagen?

Religiös geprägt im engeren Sinn bin ich nicht. Ich befolge keine Riten. Als jüdisch empfinde ich mich aber auf jeden Fall, das ist nicht etwas, das man ablegt wie ein schlecht sitzendes Sakko. Das trägt man in sich, auch wenn ich nicht mehr in die Synagoge gehe.

Die Entwicklung Ihrer Laufbahn ist eng mit der wiederholten Interpretation des Schönberg'schen Violinkonzerts verbunden. Warum dieses auf Anhieb spröde Stück - und nicht zum

Beispiel das legendäre Violinkonzert seines Schülers Alban Berg?

Ich glaube, dass das wirklich großartige Musik und nicht ein weiteres Stück unter den vielen ist, die man halt spielt. Und ohne diese Identifikation ginge es auch nicht. Ich habe es ja auch in der Kölner Philharmonie beim "Acht Brücken"-Festival mit Pierre Boulez gespielt - ein ganz besonderes Erlebnis. Wie Boulez überhaupt, neben meinem Geigenlehrer, für meine Entwicklung eine zentrale Figur war.

Wie aber kommen Sie als dezidierter Verfechter eines "schönen" Klangs ausgerechnet mit dem Schönberg-Konzert zurande?

Das Stück steht ja - was viele wegen der Zwölftontechnik nicht wahrhaben wollen - ganz stark in der deutsch-österreichisch-romantischen Tradition. Und das ist auch seine Klangästhetik. Die Musik ist nicht spröde, sondern melodisch und hochexpressiv. Wie Brahms.

Brahms ist das Stichwort, das zum Programm des Konzerts hinleitet. Sie spielen zusammen mit Ihrem Freund und Trio-Partner Kian Soltani das in Köln uraufgeführte Doppelkonzert für Violine und Cello.

Ein tolles Werk, eigentlich Kammermusik mit Orchester. Wobei sich die Rolle der Solisten immer wieder verändert. Es gibt Dialoge und Verschmelzungen - und viele Passagen, wo die beiden Instrumente wie ein

einziges Großinstrument wirken, von ganz oben bis ganz unten, wie ein Klavier. Als Kammermusikpartner haben Kian und ich für all das natürlich ein besonderes nonverbales Verständnis.

Nach der Pause dann die Sinfonie von César Franck, die übrigens zeitgleich mit dem Brahms-Werk entstand...

Ein großartiges Stück, das viel zu selten aufgeführt wird. Es klingt übrigens mehr nach Bruckner, als man angesichts der französischen Sozialisation des Komponisten vermuten würde. Vom Klang her steckt da viel deutsche Romantik drin - Franck ist eine bemerkenswerte Figur, die eigentlich durch alle diese nationalen Schablonen fällt.

Was fällt Ihnen spontan ein, wenn Sie den Städtenamen Köln hören?

Sie erwähnten ja schon das Konzert mit Boulez, 2016 spielte ich mit dem Gürzenich-Orchester unter Roth das zweite Bartók-Konzert. Alles einschneidende und prägende Erlebnisse für mich. Außerdem mag ich die Stadt und die Menschen hier, die herzliche Stimmung, das aufgeschlossene Publikum.

DAS GESPRÄCH FÜHRTE MARKUS SCHWERING

Foto: Max Grönert

ZUR PERSON UND ZUM KONZERT

Michael Barenboim, 1985 in Paris als Sohn des Dirigenten Daniel Barenbo-

im und der Pianistin Jelena Baschkirowa geboren, zählt heute zu den führenden Geigern seiner Generation.

Er begann als Vierjähriger mit dem Klavierspiel, wechselte aber mit dem Umzug der Familie nach Berlin 1992 zur Violine. Ausgebildet wurde er von Axel Wilczok an der Rostocker Musikhochschule.

Seit 2000 ist er Mitglied des West-Eastern Divan Orchestra und seit 2003 dessen Konzertmeister. Als Solist trat er unter anderem mit dem Mahler Chamber Orchestra unter Pierre Boulez, den Wiener Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons, dem Chicago Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern unter Lorin Maazel und dem NDR Sinfonieorchester auf.

Mit dem Cellisten Kian Soltani und dem West-Eastern Divan Orchestra unter Daniel Barenboim spielt er am Mittwoch, 4. August, 20 Uhr, in der Kölner Philharmonie Brahms' Doppelkonzert. Auf dem Programm steht außerdem die Sinfonie d-Moll von César Franck. (MaS)

Ich hatte nie das Gefühl, gegen etwas kämpfen zu müssen

Ich mag die Stadt und die Menschen hier, die herzliche Stimmung

(Abbildung)

Geiger Michael Barenboim beim Interview vor seinem Konzert in der Kölner Philharmonie

Kölner Philharmonie startet Vorverkauf für August und September

Die Kölner Philharmonie verkauft ab jetzt Tickets für die Konzerte der nächsten Monate. Sichern Sie sich jetzt Ihre Karten für Anna Depenbusch oder Sir Simon Rattle!



Sir Simon Rattle Foto: Mark Allan

Konzertfreunde, aufgepasst: Die Kölner Philharmonie startet den Vorverkauf für die Monate August und September. Wer sich die ganze bisherige Coronazeit notbehelfsmäßig mit Livestreams von Auftritten von Künstlerinnen und Künstlern über Wasser gehalten hat, findet nun sicher einen Grund, endlich, endlich wieder einen Konzertsaal von innen zu sehen. Und dann auch noch einen so schönen wie die Kölner Philharmonie!

Neben Konzerten mit dem musikalischen Nachwuchs wie dem Concertgebouworkest Young und für die ganz Kleinen („Von Maus und Brahms“) gibt es zahlreiche Stars aus Klassik und Pop, die ihr Können zum Besten geben: Daniel Barenboim gibt mit seinem West-Eastern Divan Orchestra ein Benefizkonzert zugunsten der Opfer der Flutkatastrophe. Stardirigent Sir Simon Rattle und das London Symphony Orchestra bringen epische Kompositionen von Bruckner mit, Wagner-Tenor Klaus Florian Vogt das Festspielorchester Bayreuth und Heiner Goebbels das Ensemble Modern. Dazu gesellen sich auf der Bühne an anderen Abenden Liedermacher wie Funny van Dannen, Anna Depenbusch oder Gisbert zu Knyphausen: Da ist sicher für jeden etwas dabei.

Kölner Philharmonie: Die Highlights

- 4. August Daniel Barenboim und das West-Eastern Divan Orchestra
- 13. August Anna Depenbusch
- 17. August Funny van Dannen
- 18. August Gisbert zu Knyphausen und Kai Schumacher
- 21. August Paul Lewis | Concertgebouworkest Young | Daniel Harding
- 28. August Nils Landgren | Gwilym Simcock | Jordi Carrasco Hjelm | Robert Ikiz | O/Modernt Kammarorkester | Hugo Ticciati
- 6. September Heiner Goebbels | Ensemble Modern „A House of Call“6
- 7. September Joja Wendt: Stars on 88 Part II
- 8. September Elisabeth Leonskaja
- 27. September Sir Simon Rattle & London Symphony Orchestra

- 29. September Kit Armstrong | Junge Deutsche Philharmonie
Karten und mehr Infos zu den Konzerten gibt es hier .

Zartes Staunen, lauter Jubel

Christian Thielemann dirigiert in Salzburg die Wiener Philharmoniker – und begeistert mit Bruckners Siebter

Sie sind nicht ganz so düster wie seine Kindertotenlieder, aber auch die „Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert“ hat Gustav Mahler in einen Ton gesetzt, der die Wehmut über mögliche Verluste und den vielleicht gar nicht so eskapistischen Weltschmerz zelebriert. Im Großen Festspielhaus von Salzburg singt die lettische Mezzosopranistin Elīna Garanča vom Lindenduft und von der Liebe um der Schönheit willen, die Wiener Philharmoniker begleiten unter Leitung von Christian Thielemann, und doch bleibt alles verhalten, fast ein bisschen spröde. Gedämpfte Sinnenfreuden, Klangrauschverweigerung.

Garanča setzt auf eine stabile, kraftvolle Stimmführung, die durchaus ein paar Zwischenebenen vertragen könnte, um das Unsichere, Vorsichtige, die allgemeine Verunsicherung in den Rückert-Liedern herauszustellen. Im letzten Lied allerdings, im großen Abgesang „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, tritt dann doch noch weitgehend ein, was man zuvor herbeigewünscht hatte: das ferne fahle Licht in der allmählich zergehenden, beinahe zerbrechenden Stimme, die im Orchester fein abgestuften Grautöne. Dirigent Christian Thielemann führte alles bezwingend zusammen.

Die in vieler Hinsicht große siebte Sinfonie von Anton Bruckner erscheint oft als publikumswirksamer Selbstläufer – und ist es dann doch nicht. Für den Komponisten war es der Durchbruch und bis heute ist es – sicherlich für jeden Musikliebhaber nachvollziehbar – die beliebteste aller Bruckner-Sinfonien. Der Dirigent Arthur Nikisch hat sehr großen Anteil daran, er ließ sich 1884 in Leipzig von zwei Pianisten, die die Sinfonie als Klavierversion bereits in Wien erfolglos darboten, von der symphonischen Wucht und kompositorischen Kühnheit des Werkes begeistern und zur Uraufführung hinreißen. Der Erfolg in Leipzig und mehr noch im folgenden Jahr in München unter Hermann Levi überwältigte den Komponisten, und anders als bei seinen vorhergehenden Sinfonien verzichtete er weitgehend auf Änderungen und Umarbeitungen. Ganz konnte er aber davon nicht lassen, es gab kleinere Tempomodifikationen, Instrumentationsretuschen.

Warum ist das wichtig? Weil im Adagio, das wie kein anderer Satz dieser Sinfonie für das Genie Bruckners steht, für seinen Klangsinne, für sein Gefühl musikalischer Dramatik, weil hier die Klimax plötzlich mit Becken und Pauke aufgemotzt wird, als hätte es dieses Winkes mit dem Zaunpfahl bedurft, um den Hörer auf die Besonderheit dieser Stelle aufmerksam zu machen. Arthur Nikisch hatte ihm diese Ergänzung nahegelegt. Heute kommt einem die Klangfülle mitunter etwas übertrieben vor und ist zur Herausforderung für den Dirigenten geworden. Christian Thielemann hat sie tapfer angenommen – und glänzend bewältigt. Denn es geht nun – vor 150 Jahren mag das anders gewesen sein – nicht mehr darum, den opulenten Orchesterklang, die dröhnende Bläserbatterie um jeden Preis durch Pauken und Tschingderassabum ins Extrem zu treiben, sondern den verschärften Höhepunkt dramatisch glaubhaft zu machen.

Und hier zeigt sich Thielemann in der Tat als Meister großformatiger Gestaltung. Indem er sich gerade nicht von Höhepunkt zu Höhepunkt hangelt, sondern sich auf Details konzentriert und jedem Anfangsmotiv, jeder strukturell noch formlosen Stammzelle, aus der sich etwa im Kopfsatz aber auch im Finale vieles, wenn nicht alles Weitere entwickelt, größtmöglichen Raum lässt, sich eigenständig zu entfalten.

Da erscheinen üblicherweise eher flüchtig hingeworfene Melodiefetzen auf einmal als singuläre Preziosen, die es umsichtig zu hegen gilt wie begabte Kinder. In dieser Schönheit des Augenblicks verführt Thielemann unversehens auch den Hörer zu dieser unvoreingenommenen, erwartungsarmen Sichtweise, zu kindlichem Staunen, das dann jede noch so geringe Steigerung in Klang, Instrumentation, Dynamik, Tempo und melodischer Progression als ungeheure Verdichtung wahrnimmt.

Das fällt erst einmal gar nicht besonders auf, man freut sich über Petitesse, während sich die Trompeten in Position werfen, man hört melodischen Nebenstraßen nach, lässt sich in verwunschene Sackgassen führen, während der breite symphonische Strom gleichsam unterirdisch weiter drängt. Erst wenn er wieder zutage tritt, wenn die großen Höhepunkte hereinbrechen als brachiale Klanggewitter, erst dann erscheinen all die Zwischenmotive und aufgefächerten Ebenen eingebunden in einen unerbittlichen Mahlstrom.

In dieser Art erarbeitete Thielemann, gleichsam mit Orchester und Publikum gemeinsam, dieses symphonische Schlachtross, das oft lärmend einherpoltert, zu einem noch immer klangvoluminösen, aber doch viel feingliedrigerem Monstrum, das seine Kraft nicht nur aus schierer Klangfülle, aus lautstarken Bläsergruppen und Heerscharen gleichmarschierender Streicher zieht. Obgleich es immer wieder fasziniert, wie die Wiener Streicher mit einem Bogen, mit einem Atemzug, mit einer Stimme sprechen. Das hat seine besondere Wirkung, das ist ein starkes Wort inmitten dieser symphonischen Kathedrale.

Das Festspielpublikum machte seiner Begeisterung in frenetischen Ovationen Luft. Helmut Mauró

Dienstag, 03.08.2021, Tagesspiegel / Kultur

Arkadien, wie es klingt und tanzt

Griechenland begeistert bei Young Euro Classic

Von Sybill Mahlke

Das Publikum will das Orchester nicht gehen lassen. So triumphal gestaltet sich das Debüt Griechenlands auf dem Festival Young Euro Classic, dass schließlich das Saallicht und die Corona-bedingte Maske des Dirigenten ihre Zeichen für das definitive Ende der Zugaben setzen. Es ist ein sehr junges Jugendorchester, das ein so begeistertes Echo findet.

Denn das Greek Youth Symphony Orchestra (GYSO) ist vor erst vier Jahren gegründet worden, um junge Musiktalente des Landes in Probenphasen mit dem symphonischen wie dem Opernrepertoire vertraut zu machen. Sie studieren in ihrer Heimat und im Ausland. Das GYSO arbeitet als Orchestra-in-Residence an dem Megaron, der Konzerthalle Athens. Zu seinen bisherigen Konzerten zählen auch konzertante Aufführungen von Mozarts „Figaro“ und „Don Giovanni“.

Die Griechen und Griechinnen verbreiten auf dem Podium des Konzerthauses eine bezwingende Atmosphäre, die sich aus ernsthafter Strebsamkeit und Freude am Musikmachen zusammensetzt. Dafür steht Dionysis Grammenos ein, der Gründer und Leiter des GYSO, dessen Dirigieren eine zwanglose Aufforderung zu akkurater Leistung ist.

Als kompositorischen Beitrag aus der Heimat bringen sie „Griechische Tänze“ von Nikos Skalkottas mit. Das ist ein Musiker, der als erster Vertreter der Zwölftonmusik in Griechenland gilt. In der Meisterklasse Arnold Schönbergs an der Akademie der Künste in Berlin konnte er seine Persönlichkeit entwickeln. Schönberg hielt große Stücke +auf ihn und seine große Begabung wie später ebenso auch Mikis Theodorakis. Skalkottas ging nach der Flucht Schönbergs 1933 zurück nach Athen, wo er 1949 starb. Er geriet hier wie dort in Vergessenheit, Donau-eschingen verzeichnet 1954 einen Versuch mit seiner Musik unter Hans Rosbaud.

In griechischer Wahrnehmung heute aber existiert sein Name wieder, besonders mit seinen Tänzen, harmonisch selbstbewussten Neuschöpfungen aus dem Geist hellenischer Volksmusik. Fünf der 36 „Griechischen Tänze“ gehen in diesem Konzert mit schroffer Energie, rasantem Pizzikato und gestampften Rhythmen über die Bühne, in der Mitte klingt „Arkadios“ am lieblichsten mit fein ausgehörter romantischer Melodik.

Eine Beethoven-Interpretation, die erstaunliche Frische atmet, gelingt den Gästen mit der „Eroica“. Grammenos, der in Weimar Klarinette studiert und sich dann mehr dem Dirigieren zugewandt hat, lässt spüren, dass er vom Instrument kommt. Er hält auf Kantabilität der Solobläser und animiert die homogenen Streichergruppen zu gestochen präzisiertem Zusammenspiel der kleinen Notenwerte. Im Finale überrascht er mit einer langen Generalpause vor dem Oboeneinsatz, der „con espressione“ zum Triumphgesang der Partitur führt. Sybill Mahlke

Wo nimmt die Frau bloß diese Töne her?

Die „Meistersinger“ in Barrie Koskys Regie stehen dieses Jahr zum letzten Mal in Bayreuth auf dem Programm. Die provokante Inszenierung ist längst zu einem Publikumsliebling avanciert und die Besetzung dieser Wiederaufnahme eine reine Freude.

Ohne Molly und Marke ist alles noch viel trauriger. Die zwei kalbsgroßen, aber recht artigen pech-schwarzen Wuschelhunde, mit denen Richard Wagner am 13. August 1875 um 12.45 Uhr bei 23 Grad Celsius Außentemperatur vom Gassigehen in seine Villa Wahnfried zurückkehrt, standen in diesem Jahr für die Wiederaufnahme der „Meistersinger von Nürnberg“ nicht mehr zur Verfügung. „Die sind weg, leider“, erzählt uns Barrie Kosky in der Pause am Bratwurststand neben dem Bayreuther Festspielhaus, „ins Ausland verkauft. Wir kamen nicht mehr an die ran. Und wegen Corona ist sowieso alles viel schwieriger geworden.“

Koskys Meisterinszenierung wird in diesem Jahr zum letzten Mal auf dem Grünen Hügel gezeigt. Der Abschied fällt schwer, weil man diese Inszenierung jedes Mal mit Gewinn anders sieht. Bei der Premiere 2017 wurde man von der temporeichen Burleske des ersten Aufzugs, einer Konfettikanone voll amüsanter Pointen, mit Lachanreizen überschüttet und empfand danach den zweiten Aufzug als Durchhänger – bis zur erschreckenden Präsentation der Judenkarikatur Beckmessers in der Prügelfuge. Der dritte Aufzug, im Schwurgerichtssaal 600 des Nürnberger Justizpalastes, dem Ort der Kriegsverbrecherprozesse 1946, schien sich dann fast hilflos zwischen Komödie und Tribunal zu winden.

Inzwischen, weil man vieles schon weiß, wirkt der erste Aufzug kaum noch komisch. Man notiert mit Beklemmung, wie Wagner den Juden Levi – virtuos gespielt von Johannes Martin Kränzle, der sich wegen stimmlicher Indisposition sängerisch vom umwerfend behänden Bo Skovhus vertreten lassen musste – bloßstellt, indem er ihn bei der christlichen Hausandacht nötigt niederzuknien. Eine Studie in Wagners Techniken des sozialen Sadismus. Man findet jetzt auch die fortwährende Selbstreproduktion Wagners, die aus dem Flügel krabbelnden kleinen Richards, nicht mehr drollig. Genauso, wie einem der Vortrag von Hans Sachs (im Kostüm Wagners) über echte Kunst vor den Meistersingern im ersten Aufzug plötzlich als gönnerhaftes Bramarbasieren vorkommt, so schwer erträglich wie die selbstbesessene Prosa von Wagners theoretischen Schriften.

Aber genau darum geht es Kosky: Er führt den Wagner-Liebhabern vor, dass sie nur zu gern das Leben im Werk wiederfinden möchten, wo es um possierliche Anekdoten geht. Aber sobald die unbequemen Themen im Raum stehen – Antisemitismus, Erotisierung des Opfertodes, Verehrung charismatischer Führer –, zieht man sich schnell wieder auf die Trennung von Kunst und Leben zurück. So billig kommen wir bei Kosky nicht davon. Und nun wird einem bewusst, dass im letzten Aufzug ja das fahnenschwenkende Volk genau dort sitzt, wo die Nazi-Kriegsverbrecher 1946 saßen. Stolz und Sachs aber sind keine Angeklagten, sondern Zeugen, gar Entlastungszeugen.

Darin zeigt sich Koskys Respekt dafür, dass in Wagners Kunst mehr und anderes steckt als das, was Gegenstand eines politischen Tribunals sein kann und muss. Wagner ist in vielen Dingen der Stichwortgeber Hitlers und der Nazis gewesen, aber er war zugleich mehr als das, sonst würde er unsere heutigen Kunstanstrengungen nicht lohnen. Dass diese Inszenierung beides leistet, Bloßstellung und Klarstellung, dass sie sich zu einer Kunst bekennt, die aber unbefleckt nicht zu haben ist, macht sie so wertvoll, nicht nur für Bayreuth.

Das hört man freilich auch in dem tieftraurigen Stöhnen der Celli aus dem wunderbar aufgelegten Festspielorchester beim Vorspiel zum dritten Aufzug. Philippe Jordan erfasst als Dirigent mit sicherem Gespür, dass da ein Weltunglück durch den frühen Morgen des Johannistags geistert: Schuldbewusst-

sein, Selbstzweifel, aber auch erfahrungsgeprüfte Menschenliebe liegen in dieser Musik. Michael Volle als Hans Sachs verströmt sich im dritten Aufzug mit weich fließendem Bassbariton. Er singt diese Partie mit der unfasslichen Natürlichkeit intimen Sprechens. Dass Camilla Nylund, die sich längst auf das schwerere Fach einer Tosca vorbereitet, die Eva immer noch mit schnippischer Mädchenhaftigkeit singen kann, zeugt von Weisheit und guter Technik. Als glänzende Strauss-Sängerin unserer Zeit legt sie auch die Nuancen gereizten emanzipatorischen Aufbegehrens – bei Richard Strauss singt Arabella ja so unübertrefflich pointiert: „Sie wollen mich heiraten, sagt mein Vater“ – in diese Wagner-Partie. Aber das Quintett im dritten „Meistersinger“-Aufzug stimmt sie dann mit erlesen-zartem Silberschimmer an: „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht.“

Etwas amüsan ist zu hören, wie kräftig Daniel Behles Stimme nun gewachsen ist, sodass er als David reifer wirkt denn Klaus Florian Vogt als Stolzing. Vogt singt noch immer mit seiner alterslosen, fast knabenhaften Stimme, die gleichwohl wandelbar ist und sehr hübsch den Bass Veit Pogner imitiert, aber Behle ist nun kein Spieltenor mehr, sondern selbst ein – wenn auch noch lyrischer – Held geworden.

Katharina Wagner hat als Festspielleiterin viel zur musikalischen Konsolidierung in Bayreuth beigetragen. Volle, Behle, Vogt und Nylund sind ebenso Stützen eines neuen Festspielensembles geworden wie der fantastische Georg Zeppenfeld oder Günther Groissböck. Mag Groissböck auch den Wotan in der „Walküre“ recht kurzfristig zurückgegeben haben, als Landgraf im „Tannhäuser“ ist er ein Sänger von vokaler Majestät. Lise Davidsen singt als Elisabeth wieder den ganz vorzüglich von Eberhard Friedrich einstudierten Festspielchor mit dem Ruf „Haltet ein!“ in die Knie. Wo nimmt die Frau bloß diese Töne her?! Wie kann man gleichzeitig so hoch, so laut und auch noch schön singen? Bald wird sie – wie einst Birgit Nilsson – Kronleuchter zum Zittern bringen.

Dieses Jahr konnte nun endlich Ekaterina Gubanova die Venus singen, die sich 2019 kurz vor der Premiere verletzt hatte und von der wirklich famosen Elena Zhidkova ersetzt worden war. Gubanova ist eine stimmlich sprungbereite, brillant glitzernde Venus, eine Guerilla-Aktivistin der Lust, die der immer wieder unbegreiflichen Kraftnatur von Stephen Gould als Tannhäuser standhält. Gegen diese Eruptionen muskulöser Vitalität weiß sich Markus Eiche als Wolfram von Eschenbach unerhört kultiviert mit wohltonend-wendigem Liedsängerbariton zu behaupten. Ihm geht es nicht nur um Kraft, er nötigt den Dirigenten Axel Kober auch zu gezielterer Phrasierung und größerer Beweglichkeit. Denn dem Dirigat fehlt die Frische, die Valery Gergiev vor zwei Jahren in das Jugendwerk gelegt hatte. Sicher, bei Kober ist alles am rechten Ort und in festen Händen, was man von Gergiev nicht in jedem Moment sagen konnte. Aber zugleich legt sich der Grauschleier der Vorhersagbarkeit über das Stück, was ihm nicht guttut.

Die Inszenierung von Tobias Kratzer bleibt ein Geniestreich. Die sinnfällige Integration der Videos von Michael Braun hat Seltenheitswert und Vorbildcharakter. Manni Laudénbach als blechtrommelndes Oskarchen und Kyle Patrick als Drag Queen Le Gateau Chocolat entern als Partisanen des Hedonismus einmal mehr das Festspielhaus. Und wieder gibt es zahlreiche Lacher, wenn die bärtige Tüllbombe auf roten Pumps am Porträt von Siegfried Wagner vorbeigeht und er ihr zuzwinkert oder neben dem Foto des notorischen Probenbeginnverschleppers Gergiev der Zettel klebt: „Ich komme später.“

Kratzers Inszenierung beschreibt die Zerstörung der Psyche Elisabeths durch lustfeindliche Konventionen ebenso wie das Elend eines libertären Lebensstils, der entweder ins Prekariat oder in die Transformation von Lust zur Ware führt, wenn die Drag Queen ihre Haut zu Markte trägt. Auch hier spürt man beim Wiedersehen, wie die Tragödie an Gewicht gegenüber der Burleske gewinnt. Beide Inszenierungen setzten Maßstäbe, die es nachfolgenden Regisseuren schwer machen werden. Aber so muss das in Bayreuth auch sein. Jan Brachmann

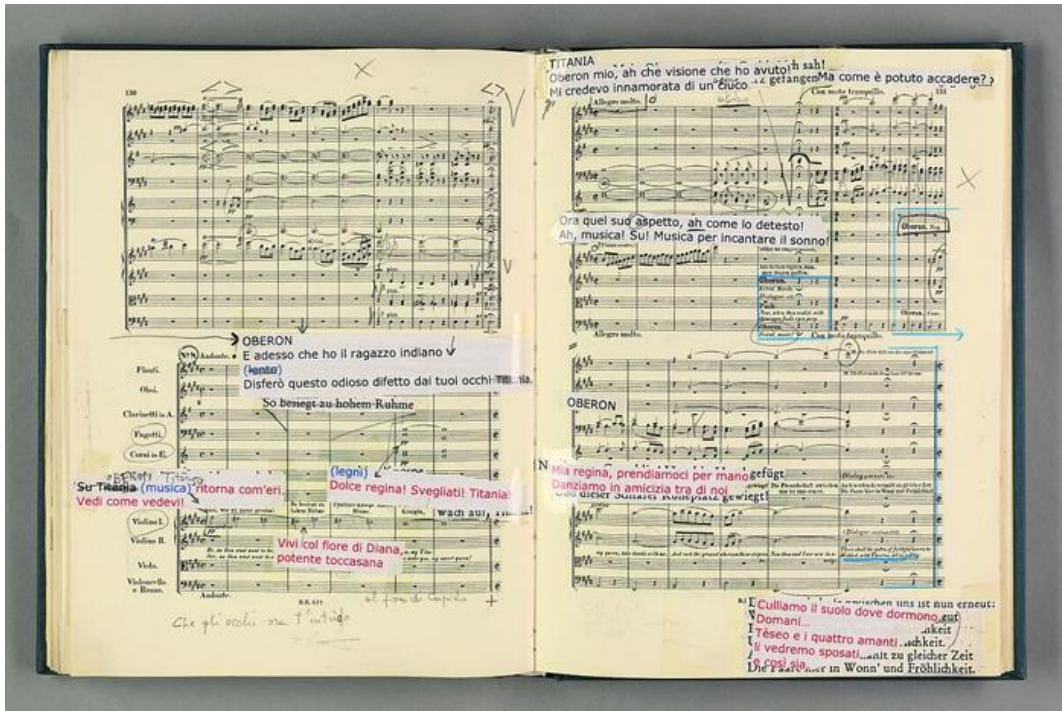
Bayreuther Festspiele

Dienstag, 03.08.2021, Tagesspiegel / Kultur

In der Werkstatt des Magiers

Der Nachlass des verehrten Dirigenten und Philharmoniker-Chefs Claudio Abbado wird in der Staatsbibliothek verwahrt. Bald sollen die Partituren, Bücher, Briefe, CDs und Schallplatten allen Interessierten zugänglich sein

Von Frederik Hanssen



© Staatsbibliothek

Interpretationsarbeit. Ausschnitt aus der Partitur zu Felix Mendelssohn-Bartholdys „Sommernachtstraum“-Musik mit handschriftlichen Eintragungen Abbados sowie eingeklebten Textpassagen auf Deutsch und Italienisch.

Der Taktstock wird von einem edlen Reise-Etui aus braunem Leder geschützt. Oft muss Claudio Abbado ihn in der Hand gehalten haben, denn der aus Kork gearbeitete Griff zeigt starke Gebrauchsspuren. Zudem ist er auffällig schmal und kurz – andere Dirigenten bevorzugen da eine deutlich längere Haltefläche oder gar einen kugelförmigen Griff. Abbados Exemplar wirkt äußerst elegant, und ebenso sind auch die Dirigierbewegungen des 2014 verstorbenen Künstlers in Erinnerung.

Der Taktstock gehört zu den Pretiosen im künstlerischen Nachlass des Italieners, der derzeit in der Staatsbibliothek Unter den Linden katalogisiert wird. Alle weiteren Objekte nämlich sind „Flachware“, wie die Fachleute sagen: also Bücher und Schallplatten, CDs, Briefe, Klavierauszüge – und natürlich Partituren.

Felicia Stockmann ist für die Erschließung des Notenmaterials zuständig. Rund 2000 Bände lagern im 12. Stock des Musikmagazins, teilweise in Holzkästen mit aufklappbaren Plexiglascheiben, die sich Abbado einst für seine Taschenpartituren hat bauen lassen. Vornehmlich mit Bleistift, manchmal auch mit Buntstiften, trug der Maestro seine Anmerkungen in den Notentext ein.

Bevor er ein Werk öffentlich aufführte, beschäftigte sich Claudio Abbado oft jahrelang allein mit der Partitur in seinem Studierzimmer. Er wollte das Geschriebene wirklich durchdringen, in die Gedankenwelt des Komponisten eintauchen, auch mit Hilfe von Fachliteratur und Belletristik der jeweiligen Zeit. Wenn er dem Orchester dann gegenübertrat, war ihm seine Interpretation bereits in Fleisch und Blut übergegangen.

In den Proben konnte Abbado die Musikerinnen und Musiker zur Verzweiflung bringen, weil er kaum sprach, keine technischen Korrekturen machte, sich nicht zu konkreten Details äußerte, die er verbessert haben wollte. Stattdessen ließ er lange Passagen einfach unkommentiert wiederholen. In der Aufführung vor Publikum aber funktionierte die Kommunikation dann plötzlich auf geradezu osmotische Weise. Was im Kopf des Maestros vor sich ging, schien sich durch seine Gestik, ja durch seinen gesamten Körper zu verströmen. So entstanden unheimlich intensive, atmosphärisch dichte Liveerlebnisse, unvergesslich für alle Beteiligten auf der Bühne wie im Saal, besonders bei den spätromantischen Sinfonien von Gustav Mahler, für deren ästhetische Ambivalenzen Abbado ein extrem feines Sensorium besaß.

Seine Weigerung, in der Vorbereitung große Worte zu machen, war ihm Mittel zum Zweck: Damit wollte Abbado die Orchester zum selbstständigen Denken zwingen. Handwerker mit Instrumenten, die sich nur als ausführendes Organ dessen sehen, was ihnen vom Leithammel mit dem Taktstock vorgegeben wird, waren ihm ein Graus. Sein Ideal erfüllte sich im kammermusikalischen Musizieren auch bei großer Besetzung. Jeder Spieler, jede Spielerin sollte sich für mehr interessieren als nur für die eigenen Noten.

Jetzt holt Felicia Stockmann die so genannten „Dirigierzettel“ hervor, die Claudio Abbado oft in seine Partituren eingelegt hat. In einer Kurzschrift, deren Codes nur er kannte, fasste er darauf die Werke zusammen, wohl um sich die wichtigsten Strukturen vor dem Auftritt noch einmal vergegenwärtigen zu können. Denn bei den Aufführungen hatte er selten Partituren auf dem Dirigentenpult liegen, meistens leitete er den Abend auswendig. Für die Nachwelt waren die „Dirigierzettel“ nicht gedacht, Abbado nutzte dafür zumeist Schmierpapier, das ihm gerade zur Hand war. Auf der Rückseite von Probenplänen finden sich die Steno- Hieroglyphen, auf alten Rechnungen oder auch auf Notizblöcken von Hotels, in denen er gerade logierte.

Gar nicht enigmatisch, sondern für einen vergeistigten Künstler wie Claudio Abbado überraschend praktisch-pragmatisch ist dagegen, was auf den Titelseiten der Partituren steht. Dort nämlich dokumentierte er, wann, in welcher Stadt und mit welchem Orchester er das betreffende Werk aufgeführt hat. Manchmal sind auch die Gesangssolist:innen genannt. Alle Partituren, die Felicia Stockmann für den Katalog erfasst hat, werden digitalisiert, soweit es urheberrechtlich möglich ist. Denn Abbados geistiges Erbe soll der Öffentlichkeit möglichst umfangreich zur Verfügung stehen.

Obwohl es natürlich am faszinierendsten ist, sich die Originale vor Ort zu besehen. Zum Beispiel im neuen Claudio-Abbado-Saal im zweiten Stock der Staatsbibliothek. Noch ist er allerdings nicht fertig. Der markante orangerote Teppichboden liegt schon, Tische und Stühle stehen an ihren Plätzen, ringsherum an den Wänden sind Regale installiert. Für das Kunst-am-Bau-Objekt aus zwei Dutzend Uhren, das die Stirnseite des rechteckigen Raumes zieren soll, ragen bislang jedoch erst die Kabel aus der Wand, der Vitrinenschrank, in dem Objekte aus dem Nachlass gezeigt werden können, ist leer. Zur Nutzung bereit sind dagegen schon die Hörkabinen, in denen man Abbados Aufnahmen lauschen könnte, während man auf dem Laptop die digitalisierte Partitur mit seinen Eintragungen mitliest.

Von der „Fondazione Claudio Abbado“ hat die Staatsbibliothek neben den Noten und Tonträgern auch die komplette berufliche Korrespondenz geerbt. Für die mehr als 20 000 Briefe ist Alan Dergal Rautenberg zuständig, bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft läuft derzeit ein Antrag, mit dem die bibliothekarische Erschließung finanziert werden soll. Bis zu 180 000 Euro kann das kosten. Für die Erfassung des Notenmaterials hat die Staatsbibliothek bereits Mittel von der Staatsministerin für Kultur, Monika Grütters, sowie der Ernst von Siemens Musikstiftung erhalten.

Abbado war einer der bedeutendsten italienischen Intellektuellen seiner Zeit und er interessierte sich nicht nur für Musik, sondern für alle Künste, von der Poesie bis zum Kino. Was sich in seinen Berliner Jahren in den legendären Themenzyklen widerspiegelte. Außerdem dachte er politisch, mischte sich in Debatten ein, suchte als junger Mann mit dem Pianisten Maurizio Pollini und dem Komponisten Luigi Nono den Kontakt zur Arbeiterklasse, machte später als Weltstar ein Gastspiel in Mailand davon abhängig, dass die Stadt tausende Straßenbäume pflanzen sollte, zur Verbesserung des urbanen Klimas.

Schon beim Blättern im ersten Aktenordner der alphabetisch sortierten Abbado-Briefe stößt man auf jede Menge illustre Namen. Beim Freund Lennie Bernstein erkundigt er sich nach dessen Gesundheitszustand, mit dem Schauspieler Roberto Benigni hat er verschiedene Projekte zu besprechen. Caroline von Monaco empfiehlt er die Dirigentin Claire Gibault für die Chefposition beim Sinfonieorchester des Fürstentums, die langjährige Freundin Martha Argerich lädt er nach Ferrara ein – „mal nicht zum Arbeiten, einfach nur zur Erholung“. Höflich lehnt er Einladungen von Modeschöpfer Giorgio Armani oder dem damaligen italienischen Notenbankchef Mario Draghi ab, die ihn gerne bei diversen Society- Events dabeigehabt hätten.

Wenn es darum geht, Abbados Erbe zu pflegen, sind übrigens auch die Berliner Philharmoniker gefragt. Ihnen ist nämlich die Aufgabe zugefallen, den Nachlass inhaltlich zu kuratieren. 2019, zum fünften Todestag, hat Oliver Hilmes eine Ausstellung im Foyer der Philharmonie mit Fotos sowie Material aus der Staatsbibliothek gestaltet. Aber es geht auch darum, den Geist Abbados weiterzutragen. Zum Beispiel durch Projekte für den Profinachwuchs, der dem Dirigenten immer am Herzen lag: Allein vier Jugendorchester hat er gegründet. Junge Leute in die Gedankenwelt dieses uomo universale einzuführen, dieses allumfassend interessierten Künstlers, wäre eine noble Geste der Philharmoniker, um das Andenken an ihren langjährigen Chefs wachzuhalten.

Interpretationsarbeit. Ausschnitt aus der Partitur zu Felix Mendelssohn-Bartholdys „Sommer-
nachtstraum“-Musik mit handschriftlichen Eintragungen Abbados sowie eingeklebten Text-
passagen auf Deutsch und Italienisch. Foto: Staatsbibliothek

Vielgeliebter Maestro. Claudio Abbado (1933 – 2014) Foto: Urs Flueeler/dpa