

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Tuesday, October 20, 2020



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Neue Zürcher Zeitung (Online)

Es lebe der Gegensatz, so unterschiedlich kann Beethoven klingen

Berliner Morgenpost

Semperoper: „Zauberflöte“ als erste Premiere nach Lockdown

Frankfurter Allgemeine Zeitung

An der Oper Frankfurt wird aus zwei Stücken von Giovanni Battista Pergolesi ein großer Abend

Berliner Morgenpost

Opus Klassik schmückt sich mit Stars – und Unbekannten

Berliner Morgenpost

Das legendäre Salzburger Instrument des großen Komponisten war erstmals für einige Stunden in Berlin zu Gast

DLF Kultur

Rainer Pöllmann im Gespräch zur Debatte um Igor Levit

Der Tagesspiegel

Auf CD, Kirill Petrenko und die Philharmoniker

Mediengattung: Online News

Visits (VpD): 0,768 (in Mio.)¹

Nummer: 4661529419

Weblink: <https://www.nzz.ch/feuilleton/andras-schiff-und-maria-joao-pires-so-unterschiedlich-kann-beethoven-klingen-ld.1582463>¹ von PMG gewichtet 08-2020

Es lebe der Gegensatz – so unterschiedlich kann Beethoven klingen

Maria João Pires und András Schiff retten mit eindrucksvollen Klavierabenden den Live-Konzertbetrieb in Zürich – und nebenbei auch das Beethoven-Gedenkjahr 2020. Pires kehrt dafür eigens aus dem Ruhestand auf die Bühne zurück.

Ein besonders eindringliches Beispiel gab im Sommer der 93 Jahre junge Dirigent Herbert Blomstedt, der mit Gottvertrauen und einem «Wir schaffen das»-Lächeln auf den Lippen für Riccardo Chailly einsprang und dem Lucerne Festival die denkwürdigsten Eröffnungskonzerte seit Jahren bescherte. Von ähnlicher Energie getrieben erscheinen mit bald 78 Jahren der Tausendsassa Daniel Barenboim und der Pianist Rudolf Buchbinder, demnächst 74 Jahre alt; beide nutzen jede Chance, um auf die Nöte der Branche aufmerksam zu machen und für die Sache der Live-Musik zu kämpfen. Etwas stiller, aber kaum weniger eindringlich wirkte das, was sich am Wochenende in der Zürcher Tonhalle Maag ereignete.

These und Antithese

Das Rettende erschien hier in Gestalt einer Pianistin, von der wir eigentlich bereits Abschied genommen hatten – mit viel Wehmut und mit leuchtenden Augen: eben hier, in der Tonhalle, bei einem unvergesslichen Mozart-Konzert Ende 2017, geleitet vom Grandseigneur Bernard Haitink, der sich unterdessen ebenfalls vom Podium zurückgezogen hat. Doch die portugiesische Pianistin Maria João Pires hielt es keine drei Jahre im Unruhestand. Mit inzwischen 76 Jahren kehrte sie am Sonntagmittag für einen Klavierabend auf die Bühne zurück. Zudem wird sie das Tonhalle-Orchester diese Woche noch bei drei – restlos ausverkauften – Konzerten als Solistin beehren.

Schon tags zuvor hatte András Schiff, zehn Jahre jünger als Pires, bei den Hochuli-Konzerten einen ähnlichen Marathonlauf absolviert. Er spielte wie Pires ein neunzigminütiges Soloprogramm ohne Pause – das aber gleich zweimal hintereinander, vor ebenfalls ausverkauftem Haus. Bei beiden waren

die besondere Spannung und auch die Dankbarkeit des Publikums zu spüren, die sich am Ende jeweils in Ovationen und – trotz Maskenpflicht – lautem Jubel Bahn brachen. Beide Künstler hatten überdies Werke von Beethoven ins Zentrum gestellt, wie um dem arg zerpfückten Gedenkjahr 2020 auf der Zielgeraden doch noch Genüge zu tun. Ihre Interpretationen hätten indes nicht unterschiedlicher ausfallen können.

Schiff kontrastierte in seiner Werkfolge Beethovens «Waldstein»-Sonate mit Franz Schuberts letztem Gattungsbeitrag, der grossen B-Dur-Sonate D 960 aus dem Todesjahr 1828. Schiff begreift beide Komponisten – anders als lange Zeit üblich – auch stilistisch dezidiert als Zeitgenossen, verweigert also bei Schubert alles Weltschmerz-Schwärmen und Romantisieren. Er verdeutlicht vielmehr, wie individuell Schubert mit seiner aus dem Geist des Liedes geborenen Musik ebenjene Formen mit neuem Leben erfüllt, die Beethoven zuvor aus den Angeln gehoben hat.

Schiff wählt dafür einen Bösendorfer-Flügel, dessen Klang den damaligen Tasteninstrumenten näher kommen dürfte als der opulente, brillant intonierte Steinway, den Pires spielt. Der weniger raumgreifende, dafür aber konziser fokussierte Ton des Bösendorfers, bei dem in lauten Passagen durchaus auch das mechanische Moment des Anschlags hörbar wird, sorgt für eine Entschlackung und Auflichtung des Klangbildes, wie man dies von der historischen Aufführungspraxis kennt. Wie sehr sich Schiff deren Geist mittlerweile zu eigen gemacht hat, spürt man auch in der Gestaltung der einzelnen Phrasen und Abschnitte, die wie in einer fesselnden Rede klar als These und Antithese gegeneinander gesetzt sind und dann sprechend ausgesponnen wer-

den.

Eine Frage des Stils

Der Flügel gestattet Schiff auch, Beethovens exzessive Pedalvorschriften und die gefürchteten Oktaven-Glissandi im Finale der «Waldstein»-Sonate umzusetzen, ohne dass der Klang verschwimmt. Der Vergleich mit Pires ist hier aufschlussreich: Auch sie spielt Beethovens letzte zwei Klaviersonaten op. 110 und op. 111 mit reichlich Pedal; sie setzt dieses aber nicht als bewussten zusätzlichen Effekt ein, sondern in erster Linie als Mittel zur Abrundung und zur subtilsten Abschattierung des Klangs.

Dieser Beethoven-Stil ist fraglos stärker in der romantisierenden Tradition des 19. und 20. Jahrhunderts verhaftet als Schiffs rhetorisch aufgebrochener Ansatz, der in der Plastizität der Stimmführung immer auch dessen Expertise als führender Bach-Interpret verrät. In solcher Vollendung umgesetzt wie bei Pires, behauptet das stärker von der Idee eines gerundeten Klangs und weitgespannter Legato-Bögen bestimmte Klavierspiel älterer Prägung dennoch sein eigenes Recht. Wie um den Gegensatz herauszustreichen, hatte Pires den beiden Beethoven-Sonaten nachträglich Debussys frühimpressionistische «Suite bergamasque» vorangestellt.

Den atmosphärischen Zauber, den sie etwa im berühmten «Clair de lune» mit differenziertesten Pedal- und Anschlagsnuancen entfaltet, überträgt Pires anschliessend bruchlos auf Beethoven – in der richtigen Erkenntnis, dass der kühnste Visionär der Musikgeschichte ohnehin den gesamten Impressionismus (und noch einiges mehr) in seinen späten Werken vorweggenommen hat. Und diese innig leuchtende Sinnlichkeit, die Pires der magischen Arietta aus Opus 111 verleiht – die muss der Bühnenheimkehrerin erst einmal jemand nach-

machen.

Sie können unserer Musikberichterstattung auf Twitter folgen.

Abbildung: Sir András Schiff konzertiert bevorzugt auf Instrumenten der Firma Bösendorfer und unterläuft damit bewusst das Flügel-Monopol von Steinway auf den meisten internationalen Bühnen. PD.

Wörter: 758

Klassik

Semperoper: „Zauberflöte“ als erste Premiere nach Lockdown

Die Semperoper in Dresden will am 1. November ihre erste Premiere der aktuellen Spielzeit herausbringen und hat mit Mozarts „Zauberflöte“ dafür einen Hit der Opernliteratur gewählt. Regie führt Josef E. Köpplinger. Mit Omer Meir Wellber am Pult der Staatskapelle Dresden und einer exquisiten Besetzung, unter anderen mit René Pape als Sarastro und Nikola Hillebrand bei ihrem Debüt als Königin der Nacht. dpa

Berliner Morgenpost: © Berliner Morgenpost 2020 - Alle Rechte vorbehalten.

Der Eremit als glücklicher Sozialarbeiter

An der Oper Frankfurt wird aus zwei Stücken von Giovanni Battista Pergolesi ein großer Abend

Erst im Januar hatte die Regisseurin Katharina Thoma an der Oper Frankfurt gezeigt, dass man ein Stück lieben und sich zugleich von ihm distanzieren kann. Sie brachte Richard Wagners „Tristan und Isolde“ auf die Bühne, in dem sie den Tod als einzigen Ausweg aus dem trostlosen Leben musealisierte: Wagners Glücksverheißung des partnerschaftlichen Suizids wurde zum faszinierenden Ausstellungsstück in einer „Galerie der Romantik“, von dem sich Isolde am Ende zurückzog. Der Ausstieg der Frau aus dem Kunstwerk beschrieb szenisch den Weg aus der emotionalen Manipulation in die Freiheit der Selbstbestimmung.

Aus dieser Spannung von Faszination und Distanz lebt auch Thomas neueste Arbeit an der Oper Frankfurt. Sie hat zwei Stücke von Giovanni Battista Pergolesi, das Opernintermezzo „La serva padrona“ und das ursprünglich für den Kirchenraum gedachte „Stabat Mater“, gekonnt zu einem Abend verbunden. „La serva padrona“ – „Die Magd als Herrin“ – war nach der Uraufführung 1733, aber besonders nach dem Paris-Debüt von 1752 eines der wirkmächtigsten Stücke der Musikgeschichte. Als Pausenfüller für eine ernste Oper gedacht, verselbständigte sich die Konversation zwischen dem Herrn Uberto und seiner Haushälterin Serpina, die – durch trickreiche Mitwirkung des stummen Dieners Vespone – in der Heirat der beiden mündet, zum Musiktheater eigenen Rechts. Die Schlagfertigkeit der Dialoge, die Musik, die sich an Gestik und Tempo des alltäglichen Sprechens orientierte und zugleich die Pointierung des Dialogs verstärkte, machten das knapp einstündige Intermezzo zum Modellfall einer neuen Gattung: der komischen Oper.

Während aber „La serva padrona“ die Selektion des Marktes durch die Formatierung des Musikbetriebs mit abendfüllenden Opern nicht überlebte, kann sich das fast zur gleichen Zeit entstandene „Stabat Mater“ einer nie abgerissenen Aufführungstradition erfreuen. Die musikalische Beschreibung der Schmerzen Marias im Angesicht der Todesqualen ihres Sohnes Jesus schlug einen neuen Ton der Einfachheit und Innigkeit an, der dem Wandel der Frömmigkeit im achtzehnten Jahrhundert entgegenkam und das Werk bis in die Gegenwart getragen hat.

Katharina Thoma nun will die Geschichte der Frau als abhängige Magd, die nur ihren materiellen Vorteil verfolgt, und der Mutter Jesu, die nur passives Opfer ist, nicht mehr erzählen. Bei ihr wird aus „La serva padrona“ die Geschichte eines Konkubinats zwischen einem katholischen Geistlichen und seiner Haushaltshilfe, die bereits von ihm ein Kind erwartet. Eine keineswegs aus der Luft gegriffene Geschichte also. Für ein Buffo-Intermezzo mag der Gewissenskonflikt Ubertos zwischen der Verantwortung für Frau und Kind und dem zölibatären Leben als Priester ein zu großes und schweres Thema sein, aber es gelingt Thoma, nicht zuletzt durch die suggestiven Darsteller, das Schwere leicht zu verhandeln.

Der junge, blondgelockte Gordon Bintner als Uberto hat einen sprunghaften, leichten Bariton, der besonders in der Höhe glänzende Eleganz zeigt. Dass er sich für diese Spielzeit auf sein Rollendebüt als Don Giovanni vorbereitet hat, hört man ihm auf angenehme Weise an. Simone Osborne als Serpina zeigt in der besinnlichen Arie „Sie werden noch an Serpina denken“ eine eher stählerne Lyrik ihres Soprans; ihr Stimme ist leicht, beweglich, funkelnd, aber eher von wehrbereiter als von werbender Grazie.

Spielfreudig und gewandt sind beide. Bei der musikalischen Pointierung des Dialogs, den oft karikierenden Wort- wie Tonwiederholungen, üben sie allerdings eher Zurückhaltung. Dabei ist es erstaunlich, was sich das Frankfurter Opern- und Museumsorchester unter der Leitung von Karsten Januschke alles traut: Der Cellist im Continuo malt mit Glissandi gelegentlich ein Stöhnen, Gähnen und Eselswiehern. Die Geigen, mit Barockbögen, geben das Heulen, von dem Uberto singt, mit hohlem Schaben nah am Steg wieder. Aber Sänger wie Orchester scheuen vor einer komischen Überzeichnung, vielleicht der ernstesten Regiefabel wegen, zurück.

Die umwerfende Hauptfigur des Abends aber ist der Schauspieler Frank Albrecht als stummer Diener Vespone. Er jongliert slapstickhaft mit dem Besen und dem Hausaltar in dem Interieur, das Etienne Pluss entworfen hat, er spielt Harmonium, auch den Brautmarsch aus „Lohengrin“, und er zieht sich nach dem Schluss der Oper aus der turbulenten Welt, die ihn nicht interessiert, in die Andacht des „Stabat Mater“ zurück. Das Interieur verschwindet; ein schwarzer Raum mit einem Vorhang in Violett, der Farbe der Buße, bleibt übrig. Die mit generöser Süße und ungetrübtem Wohlklang singenden Frauen Monika Buczkowska und Kelsey Lauritano sind von Irina Bartels in gotische Kostüme gesteckt worden. Eine Obdachlose, eine Prostituierte, ein einsamer Mann, ein Asylsuchender aber nötigen Vespone, aus seiner selbstgenügsamen Spiritualität herauszukommen und soziale Zuwendung zu üben. Er opfert sich auf und stirbt, von Olaf Winter so

expressiv ausgeleuchtet wie die heiligen Greise auf den Bildern von Jusepe de Ribera.

Man muss die These der Regisseurin nicht teilen, dass Religion nur noch in karitativer Arbeit ihre Rechtfertigung findet, um anzuerkennen, dass ihr und allen Mitwirkenden ein schlüssiger, handwerklich schöner Abend gelungen ist. Dass sich Pergolesis „Stabat Mater“ aber so lange gehalten hat, zeugt vielleicht auch davon, dass darin die Möglichkeit aufscheint, die Welt zu überwinden, jenseits der Arbeit, sie zu verbessern. Jan Brachmann

Opus Klassik schmückt sich mit Stars – und Unbekannten

Der Musikpreis hat nicht nur einen neuen Namen, sondern auch bei der Auswahl der Preisträger dazugelernt, wie die Verleihung im Konzerthaus zeigt



Jonas Kaufmann und Diana Damrau mit ihren Preisen bei der Verleihung des Musikpreises Opus Klassik 2020 im Konzerthaus am Gendarmenmarkt. **Foto: J. Kalaene dpa**

Matthias Nöther

Im Konzerthaus am Gendarmenmarkt wird mit der Moderation von Thomas Gottschalk in einem Gala-Fernsehkonzert der Opus Klassik verliehen, das ZDF strahlt die Aufnahme wenige Stunden später aus. Wir erinnern uns: Der Opus Klassik ist der neue Name für den Echo Klassik, der durch antisemitische Entgleisungen seines Zwillingspreises Echo Pop vor zweieinhalb Jahren in Verruf geriet. Viel Geld der Musikindustrie hing offenbar am Echo Klassik, deshalb war ans Aufgeben nicht zu denken. Es gab nur eine oberflächliche Namensänderung. Die aufkeimende Diskussion über andere Fragwürdigkeiten dieses Preises, etwa die einseitig kommerzielle Orientierung, wurde im Keim erstickt.

In der Jury, die über die Preisvergabe an klassische Musikerinnen und Musiker entscheidet, sitzen weiterhin vor allem Entscheidungsträger von Musiklabels und finanzstarken Konzerthäusern. Nur wenige wirklich unabhängige Fachleute sind dabei. Dass künstlerische Kriterien – vergleichbar etwa mit Abschlussvorspielen an Musikhochschulen – bei der Auswahl erst an zweiter Stelle stehen, versucht man mit aller Kraft zu verstecken. Sogar als Objektivität geschminkte Zitate aus Jury-Begründungen werden eingespielt, wenn Sänger wie Jonas Kaufmann, Diana Damrau oder Blockflötistin Dorothee Oberlinger die Bühne betreten. Die sind dann „König der Tenöre“, „einfühlsam“ oder ihre Kunst kostet „alle Facetten der Nacht aus“. Solche Sätze bedienen sich der gleichen abgegriffenen und völlig undurchdrungenen Klischees zur Beschreibung von Musik wie die Marketing-Sprüche der Firmen selbst.

Trotz dieser strukturellen Bigotterie haben die Macher des Opus Klassik etliches an den Breitwand-Inszenierungen von Klassik zum Wahrhaftigen gewendet. Wie schlimm es um Künstler und Veranstalter im dramatischen Fortgang der Pandemie mittlerweile steht, bekommt nun auch einmal ein breites Fernsehpublikum mit. In ihren Dankesworten lassen es weder Geigerin Anne-Sophie Mutter, Mezzosopranistin Elīna Garanča noch Dorothee Oberlinger an Hinweisen auf die drohende Armut für ihre freiberuflichen Kollegen fehlen, die seit Monaten nur sehr begrenzt oder gar nicht auftreten dürfen, denen ganze Jahreseinnahmen entgehen und die dafür bisher keine staatliche Entschädigung erhalten. Klassik-Glamour, das hat man beim Opus Klassik verstanden, geht in diesen Zeiten nicht ohne Verweis auf die harten Realitäten des Künstlertums.

Doch der Opus Klassik hat auch bei der Auswahl der Kandidaten dazugelernt. Anne-Sophie Mutter, Jonas Kaufmann oder etliche andere, die in der Klassikwelt omnipräsent sind und die Kassen füllen, erklimmen erwartbar das Podium. Aber es gibt an diesem Abend im Konzerthaus auch viele weniger Bekannte zu erleben. Die Ehrungen für die junge Klarinettistin Annelien van Wauwe, den Tenor Daniel Behle oder das Vision String Quartet gehören dazu.

Eine weitere Überraschung sind die Preise für Musikvermittlungs-Angebote wie das Kinderopernhaus der Berliner Staatsoper und das virtuelle Corona-Projekt „Klassik verbindet“ der Deutschen Chorjugend. Endlich hat man auch im freien Geschäft mit der Kunstmusik verstanden, dass originell ausgedachte Angebote zum aktiven Musizieren des Publikums mindestens ebenso preiswürdig sind wie die eigenmächtig zu Göttern hochgejazzten Stars. Vielleicht wird dieser Opus Klassik ja doch irgendwann einmal ernst zu nehmen sein.

Berliner Morgenpost: © Berliner Morgenpost 2020 - Alle Rechte vorbehalten.

Mozarts Geige hat eigene Bodyguards

Das legendäre Salzburger Instrument des großen Komponisten war erstmals für einige Stunden in Berlin zu Gast

Volker Blech



Der Wiener
Philharmoniker Christoph
Koncz darf exklusiv die

Die Geige schlummert normalerweise im Tresorraum. Und wenn sie mal rausdarf, dann hat sie immer zwei Begleiter, nennen wir sie ruhig Bodyguards, vom Mozarteum Salzburg an der Seite. Die Sicherheitsauflagen seitens der Stiftung sind streng, man will auch nicht weiter darüber reden. Vielleicht nur so viel: Die Geige meidet öffentliche Verkehrsmittel. Der Virtuose, der sie spielen darf, bekommt sie vor der Probe oder einem der sehr seltenen Konzerte ausgehändigt, gleich danach gibt er sie wieder ab. Wolfgang Amadeus Mozarts Salzburger Geige besuchte jetzt erstmals und nur für einige Stunden Berlin. Der Violinist Christoph Koncz und die begleitende Kunsthistorikerin Sabine Greger-Amanshauser waren nach einem Konzert aus Köln angereist, weil Koncz am Montag im „ZDF-Morgenmagazin“ auftrat. Am Nachmittag reiste die Geige mit ihren beiden Begleitern wieder heim nach Salzburg.

alte Salzburger Geige von Wolfgang Amadeus Mozart spielen. **Jörg Krauthöfer**

Stradivaris gibt es viele, die Mozart-Geige nur einmal

Christoph Koncz ist ein überaus freundlicher Musiker, der im Maison de France gern über Mozart, seine Werke und die Geige spricht. Von Haus aus ist er Wiener Philharmoniker, bereits als 20-Jähriger wurde er Vorgeiger der 2. Violinen. Aber schon als Neunjähriger wurde er mit seiner Rolle als Wunderkind Kaspar Weiss im kanadischen Kinofilm „The Red Violin“, der einen Oscar für die beste Filmmusik erhielt, bekannt. Koncz spielt normalerweise eine Stradivari. Aber diesen Zahn der Exklusivität zieht die Mozarteum-Kunsthistorikerin gleich. Stradivaris gäbe es mehrere, sagt Frau Greger-Amanshauser, die Mozart-Geige sei einzigartig. Tatsächlich gibt es heute noch gut 600 Stradivari-Geigen, für ein gut gepflegtes Instrument aus dem Hause der italienischen Geigenbauerfamilie bezahlt man plus/minus fünf Millionen Dollar. Insofern kann man spekulieren, was Mozarts Geige wert wäre.

Genau genommen hat Mozarts Barockgeige ihren Werdegang als Hochstaplerin begonnen. Nach Expertenmeinung wurde sie von einem Mitglied der Geigenbauerfamilie Klotz in Mittenwald Anfang des 18. Jahrhunderts gefertigt. Aber die Barockvioline trägt die Inschrift „Jacobus Stainer in Absam/prope Oenipontum 1659“. Koncz verweist darauf, damit sei gemeint, dass sie nach Stainers Vorbild gebaut wurde. „Es ist eine Art Modellbezeichnung“, so der Geiger. „Die Stainer-Geigen waren damals sehr beliebt wegen ihres silbrigen Klangs“, fügt die Kunsthistorikerin hinzu. Das bestätigt Koncz mit Blick auf die Mozart-Geige. „Für mein Gefühl hat sie einen sehr schönen, silbrigen Klang. Insbesondere auf den oberen beiden Seiten geht die Geige sehr schön auf. Das ist ein Bereich, den Mozart sehr oft verwendet in den Violinkonzerten.“

Im Februar 2012 bekam Koncz, der mit den Wiener Philharmonikern bei der Mozartwoche in Salzburg war, die Möglichkeit, in Mozarts Geburtshaus die Geige zu spielen. Drei Stunden lang spielte er ohne Unterbrechung sämtliche Violinkonzerte von Mozart durch.

Die fünf Konzerte wurden 1773 und 1775 in Salzburg komponiert. „Die Violinkonzerte hat Mozart auch auf diesem Instrument gespielt“, sagt Christoph Koncz, „und man spürt, wie die Werke mit dem Instrument zusammen passen. Ich bin davon überzeugt, dass Mozarts Erfahrungen mit dem Instrument ausschlaggebend für die Kompositionen waren. Denn er hatte in dieser Zeit kaum Vorbilder dafür, er hat seinen eigenen Weg gefunden.“

Überrascht musste Koncz hören, dass die Geige als ein Museumsstück nur selten in der Öffentlichkeit gespielt wurde und es bislang auch noch keine Aufnahmen der Violinkonzerte damit gab. Jetzt liegt seine Einspielung der kompletten Geigenkonzerte mit dem Ensemble Les Musiciens du Louvre vor. „Ich habe das Gefühl, die Geige wieder erweckt zu haben. Für uns Geiger ist es wichtig, dass ein Instrument von solch historischem Wert zum Klingen gebracht wird. Das Kunstwerk Geige ist schön anzusehen, aber eigentlich ist es ein Werkzeug, um Kunst entstehen zu lassen. Wenn sie länger liegt, schläft der Klang ein wenig ein. Das Holz wird starr, weil die Vibrationen fehlen. Nach einer gewissen Zeit öffnet sie sich wieder. Jetzt ist das Instrument in sehr guter klanglicher Verfassung.“ Koncz spielt auf Darmsaiten und mit Barockbogen.

Überhaupt hat die Geige die Jahrhunderte gut überstanden. Normalerweise werden Virtuoseninstrumente dem musikalischen Zeitgeschmack entsprechend umgebaut. Die Mozart-Geige ist in ihren wesentlichen Bestandteilen original geblieben. Das hat auch damit zu tun, dass sie die Zeit als eine gut behütete Reliquie überstanden hat. Der Weg lässt sich gut nachvollziehen. Als Mozart 1780 Salzburg verließ, um ein Wiener Klassiker zu werden, ließ er das Instrument bei seiner Schwester Nannerl zurück. Die verkaufte es an ihre junge Klavierschülerin Maria Trestl. Deren Vater gab die Geige an Adalbert Lenk weiter, der am neu gegründeten Mozarteum unterrichtete und sogar die Geburtswohnung des Komponisten bezog. Lenks Sohn verkaufte die Geige an einen Apotheker in Schwanenstadt. Von deren Witwe erwarb sie die Stiftung Mozarteum 1955.

Das Genie ließ sein Instrument in Salzburg zurück

Bleibt die Frage, warum das Genie seine Geige einfach zurückließ? „Er hat seine Geige in Salzburg zurückgelassen, weil er mehr Opern komponieren und sich mehr dem Klavier zuwenden wollte“, sagt Sabine Greger-Amanshauser. Koncz verweist darauf, dass es dafür auch tiefenpsychologische Ansätze gäbe. „Manche sagen, die Geige war das Instrument des Vaters.“ Der war ein europaweit gefragter Pädagoge, aber eben auch ein unerträglicher Übervater. „Wolfgang Amadeus war Konzertmeister der Hofkapelle in Salzburg“, sagt Koncz. „Er war in dieser Anstellung eher unglücklich. Er hat seinem Vater auch aus Paris geschrieben, dass er nicht mehr im Orchester Geige spielen möchte. Er möchte das Orchester vom Klavier oder von der Orgel aus leiten. Für mich erklärt das, warum er seine Geige in Salzburg gelassen hat. Es ist eine Art Vergangenheitsbewältigung.“

Koncz ist der amtierende Virtuose der Mozart-Geige, und es gibt weitere Pläne mit dem Mozarteum. „Ich habe sehr viel Zeit mit Mozarts Violine verbracht“, sagt er: „Seit Mozarts Tod, davon bin ich überzeugt, bin ich die Person, die am intensivsten und am regelmäßigsten auf ihr gespielt hat.“

Zur Debatte um Igor Levit

Das Recht des Pianisten zu twittern

Rainer Pöllmann im Gespräch mit Mascha Drost

[Beitrag hören](#)



Der Pianist Igor Levit twittert gerne und viel. Daran stößt sich offenbar mancher Kritiker. (picture alliance / dpa /Christoph Soeder)

Ein „SZ“-Artikel über Igor Levit schlägt Wellen. Zu kritisieren, der Pianist nutze Twitter ausgiebig für politische Botschaften und seine Karriere, sei absurd, meint Musikjournalist Rainer Pöllmann. Ein wenig Medien-Selbstkritik sei angesagt.

Ein Kritikertext in der „Süddeutschen Zeitung“ über den Pianisten Igor Levit sorgt für Wirbel. Journalist Helmut Mauro wirft dem Künstler darin seine starke Präsenz und sein vehementes Eintreten gegen Rechtsextremismus und Antisemitismus auf Twitter vor. Im Text fällt unter anderem der Begriff „Opferanspruchsideologie“, was sich offensichtlich auf die Tatsache bezieht, dass Levit Jude ist.

Unser Musikredakteur Rainer Pöllmann findet: Kritik an Igor Levit sei natürlich absolut in Ordnung. Aber: „Igor Levit ist Bürger dieses Landes, und es ist sein von der Verfassung geschütztes Recht, sich politisch zu äußern. Auf den Wegen und Medien, auf denen er das tun will.“ Aus seiner Sicht hat der „SZ“-Kollege „heftig zugelangt“.

Levits Auftreten in der Öffentlichkeit, dass er Social-Media-Kanäle nutzt, um auf sein Anliegen und damit auch auf seine Person aufmerksam zu machen, sei in der heutigen Zeit nichts Ungewöhnliches, ebenso wenig wie die Tatsache, dass „Aufmerksamkeit“ immer auch „Strategie“ im Hinblick auf die Karriere bedeuten könne. Und diese eben nicht nur allein auf der Tatsache fuße, großartig Klavier spielen zu können.

All das sei legitim. Allerdings müssten die Medien sich selbst fragen, ob sie Levit nicht ebenfalls zu sehr ins Zentrum gerückt hätten. Es gehe um „Aufmerksamkeitsökonomie“. So sei es zu Beginn der Corona-Pandemie vielen anderen Musikerinnen und Musikern „unangenehm aufgestoßen“, dass die Aufmerksamkeit der Medien sich so sehr auf Levits Home Sessions am Piano konzentriert habe „und alles andere hinten runtergefallen ist“. Hier sei ein bisschen mehr Selbstkritik der Medien gefragt.

Abgesehen davon habe es die Klassik ohnehin schwer: Einerseits werfe man den Musikerinnen und Musikern vor, sich zu sehr in den Elfenbeinturm zurückzuziehen. „Doch wenn sie sich dann äußern, ist es auch nicht recht.“

Dienstag, 20.10.2020, Tagesspiegel / Kultur

Das Glück des ersten Mals

Auf CD: Kirill Petrenko und die Philharmoniker



Schon beim allerersten Date waren sie sich sympathisch, beim zweiten hat es dann richtig gefunkt - und nach dem dritten haben sie beschlossen zu heiraten. Wer so eine amour fou im Bekanntenkreis erlebt, schüttelt verwundert den Kopf. Bei den Berliner Philharmonikern und Kirill Petrenko aber hat es sich genau so zugetragen. Obwohl es noch nicht einmal eine Handvoll gemeinsamer Konzertprogramme gegeben hatte, wurde der Dirigent zum Nachfolger Simon Rattles auserkoren. Wobei man hinzufügen muss, dass diesem Coup ein erster Wahlgang vorangegangen war, bei dem keiner der in

Berlin altbekannten und vielgeliebten Maestri eine Mehrheit der 128 Stimmen auf sich vereinen konnte.

Der Beginn der Ära Petrenko ab dem Spätsommer 2018 war also ein Prozess des Sich-Annäherns, des sich besser Kennenlernen. Das zeigt jetzt auch die erste CD-Veröffentlichung, die beim orchestereigenen Label Berliner Philharmoniker Recordings erschienen ist. Sehr viel gegenseitige Zuneigung ist da im Spiel, aber eben auch eine nur ungefähre Vorstellung von dem, was dem jeweils anderen im Leben wie in der Kunst besonders wichtig ist.

Hinzu kommt, dass sich der 1972 geborene Kirill Petrenko in seiner Karriere bislang vor allem auf das Musiktheater fokussiert hat. Glücklicherweise war seine Zeit als Chefdirigent der Komischen Oper, in München wurde er als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper geradezu kultisch verehrt, vom Publikum wie auch vom Ensemble. Das Kerngeschäft der Berliner Philharmoniker, also das sinfonische Repertoire, dagegen hat er bislang nur nebenbei betrieben. Weshalb die Beschäftigung mit dem, was fürs Orchester tägliche Kost ist, für Petrenko in Berlin zu einer Serie von Debüts wird. Die gleich mit dem allerhöchsten Erwartungen verbunden sind.

Vier der fünf CDs der Box sind Klassik-Hits vorbehalten, von Beethoven gibt es die Siebte und die Neunte, Tschaikowsky ist mit seinen beiden späten Sinfonien vertreten. Aufregende Aufführungen waren das, die hier als Mitschnitte festgehalten sind, die Detailgenauigkeit, mit der Petrenko vorgeht, ist Ehrfurcht gebietend, das rückhaltlose Engagement, mit dem sich die Philharmoniker auf seine Partitur-Analysen einlassen, beglückend.

Und doch bleibt auch beim Wiederhören die Spannung spürbar, die während der Aufführungen im Saal herrschte. Wo der unbedingte Wille des Gelingens regiert, bleibt manches in sich dann doch ein wenig

zu fest, entsteht noch nicht überall die gewünschte Tiefenwirkung, öffnen sich die gedanklichen Räume nicht selbstverständlich.

Wie aber sollte das auch möglich sein, nach so kurzer Zeit? Wo bliebe in dieser Verbindung die Möglichkeit zur Weiterentwicklung, zum gemeinsamen Erblühen? Die CD-Box kann nur ein erster Zwischenbericht sein. Und ein Hinweis darauf, was alles in Zukunft möglich ist.

Am Interessantesten ist die fünfte CD. Denn hier präsentiert Petrenko zwei Komponisten der Spätromantik, die ihm am Herzen liegen, die aber wiederum für die Philharmoniker Neuland sind. Rudi Stephans 1912 entstandene „Musik für Orchester“ hat vulkanische Kraft, ohne pompös oder überladen zu sein, Franz Schmidts 4. Sinfonie von 1932 ist ein introvertierter Abgesang auf eine verblässende goldene Zeit. Ganz bei sich wirkt hier der Dirigent - und dem Orchester bieten beide Werke die Möglichkeit, ihren Klangfarbenreichtum in herrlichster Pracht zu entfalten. Frederik Hanssen

Alles neu. Kirill Petrenko Foto: Stephan Rabold