

# PRESS REVIEW

---

Daniel Barenboim Stiftung  
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Thursday, July 1, 2021



West-Eastern  
**Divan Orchestra**



**BARENBOIM-SAID**  
AKADEMIE



**PIERRE BOULEZ**  
SAAL

Die Zeit, DB

Zwei Pianistinnen von Weltklasse sind noch kein Klavier-Duo: Ein Abend mit Martha Argerich und Maria João Pires

nmz, DIVAN

Auch da ist Jeunesses drin

---

Süddeutsche Zeitung

Dirigent Kirill Petrenko macht aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“ beim Auftakt der Münchner Opern fest spiele eine Feier des Lebens. Ist das Kitsch?

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Kirill Petrenko, Jonas Kaufmann und Anja Harteros beschenken München mit einer Aufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, wie es sie lange nicht mehr gegeben hat

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Festwochenfreuden: Zähne putzen mit Schönbergs „Pierrot lunaire“ und Mahlers „Lied von der Erde“ als Kunstschneespektakel

Berliner Zeitung

Der Vocalconsort Berlin singt wieder

Die Zeit

Der Amerikaner Frederic Rzewski war die Ausnahmegehalt in der zeitgenössischen Musik

Die Zeit

Glenn Gould hat nur so getan, als verachte er Chopin

Der Tagesspiegel

Dagmar Hirschfelder wird neue Direktorin der Gemäldegalerie

# Vier legendäre Hände

Zwei Pianistinnen von Weltklasse sind noch kein Klavier-Duo: Ein Abend mit Martha Argerich und Maria João Pires VON CHRISTINE LEMKE-MATWEY

Ein gemeinsamer Abend von Martha Argerich und Maria João Pires, den beiden Grandes Dames der Klavierkunst, ist natürlich ein Ereignis. Weil jede für sich längst eine Legende ist und weil im Spiel der lateinischen Temperamente die Funken nur so stieben müssten: Bis heute steht die Argentinierin Argerich mehr für den virtuosen Tastendonner und -zauber und die Portugiesin Pires mehr fürs Seelenforscherische. Ihre tiefmelancholischen Seiten haben beide. Argerich ist vor Kurzem 80 geworden, Pires wird 77, hat schon öfter ihren Abschied vom Konzertpodium verkündet und tritt nur noch sehr gelegentlich auf.

Schubert und Mozart standen im Rahmen des Martha-Argerich-Festivals der Hamburger Symphoniker auf dem Programm, und wer sich auf Tiefenbohrungen des vierhändigen Repertoires wie Schuberts f-Moll-Fantasie oder seine Lebensstürme (D 947) freute, tat dies leider vergebens. Leider? Er habe zwei Tage lang beobachten dürfen, so der Symphoniker-Intendant Daniel Kühnel in seiner kurzen Vorrede, wie sehr sich die Künstlerinnen gegenseitig bewunderten. Hamburg sei zwar nicht ihr erstes Podiumstreffen, aber nach der Corona-Krise doch eines von Bedeutung.

Ein Verhältnis voller Ehrfurcht und Respekt also, wie sollte es anders sein, aber keines, in dem man umstandslos die allergrößten musikalischen Intimitäten miteinander tauscht. Bei Schubert wäre das fast zwangsläufig der Fall und in so kurzer Zeit wohl kaum seriös herzustellen. Zwei Weltklasse-Pianistinnen sind noch kein Klavierduo. Bei Mozart aber geht das wundersamerweise, eine anspruchsvolle Sonate wie die in C-Dur KV 521 – ein Klavierkonzert zu vier Händen, wenn man so will, voller mächtig orchestraler Passagen, glitzernder Läufe und tiefsinniger Dialoge – erschließt sich auch dann oder gerade dann (den Interpretinnen wie dem Publikum!), wenn der Flügel am Ende nicht in Herzblut schwimmt. Das genau ist ja Mozarts Genie.

Pires sitzt rechts am Flügel, Argerich links, und wenn die Argentinierin, kaum hat man sich zurechtgeruckelt, spaßeshalber ihre Hälfte der Tastatur vermisst, dann ist das nicht nur einem kleinen Lampenfieber geschuldet; die Geste sagt auch: Ich weiß, dass ich hier etwas teilen soll, aber so ganz behagt es mir nicht. Beim Duo-Abend mit **Daniel Barenboim** ein paar Tage zuvor war das anders. Die beiden sind so etwas wie Blutsgeschwister im Geiste, musizieren seit Langem und regelmäßig miteinander (Barenboim war immer auch Dirigent).

Es dauert also eine Weile, bis sich das leise Fremdeln voreinander legt. Im Kopfsatz der Mozart-Sonate dominiert noch die Unterschiedlichkeit der Charaktere: Argerich als Fels in der Brandung, ganz aus ihrer Körperlichkeit schöpfend und aus den Farben der Musik; Pires als die Umtriebiger, Agilere, struktureller Denkende. Im Andante aber, in der Romanzenstimmung des zweiten Satzes mit seinem schicksalhaften Molleinbruch, finden sich die beiden. Zärtlich, als nähmen sie einander an den Händen, geleiten sie das klagende Thema durch die Skalen, atmen miteinander, werden ruhig und zeigen, wie unerhört schön es sich zu zweit im Pianissimo schwelgen lässt. Wehmut fasst einen an, eine Wehmut, die das ganze vielgesichtige Allegretto-Finale überzieht: Hier geht eine Ära zu Ende. Dass Horowitz noch über 80-jährig konzertierte, ein Menahem Pressler gar mit über 90, ist da ein schwacher Trost.

Leicht melancholisch stimmt auch Maria João Pires' solistisches Schubert-Spiel. Das Rosamunde -Impromptu und die »kleine« A-Dur-Sonate D 664 hat die Portugiesin ihr Leben lang gespielt, und das hört man. Wenn die fünf Variationen des Impromptus nicht als Parcours der Kunstfertigkeiten absolviert werden, sondern als schürfende Selbstbefragung – besonders ergreifend in der b-Moll-Variation, die mal eben das Ganze aus den Angeln zu heben scheint. Oder wenn Pires noch einer so schlichten, anrührenden Melodie wie der des ersten Themas aus dem Kopfsatz der A-Dur-Sonate eine gewisse Widerständigkeit unterstellt. Als koste es etwas, so zu singen, ja als habe Schubert der Gesang stets mehr gekostet, als die Jahrhunderte nach ihm vermuteten.

Das sind Erkenntnisse der pianistischen Reife, die gern mit manuellen Mühen einhergehen oder mit einer natürlichen Distanz zur Podiumssituation. Früher war auch bei Pires manches sicher makelloser. Der Gedanke freilich, dass sich die Musik erst offenbart, wenn sie sich nicht mehr von selbst versteht, dieser Gedanke fasziniert.

Am Schluss des kurzen, pausenlosen Abends in der Laeiszhalle wirken alle wie erlöst: das Publikum, weil es sich nach langer Karenz gleich zweier seiner Lieblinge auf einmal vergewissern konnte, und die Pianistinnen, weil sie vielleicht doch mehr Zutrauen zueinander gewinnen konnten, als sie glaubten. Gut gelaunt ratschend und gestikulierend, stellen sie sich dem Applaus. Schade, dass als Zugabe kein Schubertscher Militärmarsch folgt; dafür bekommt Martha Argerich ein Fan-Geschenk überreicht, halb Schneekugel, halb Käseglocke, in dem etwas zu sprießen scheint. Möge es kräftig gedeihen.

[www.zeit.de/audio](http://www.zeit.de/audio) Foto: Daniel Dittus

Reife Klavierkunst, gut gelaunt: Martha Argerich (rechts) und Maria João Pires in der Hamburger Laeiszhalle

## Auch da ist Jeunesses drin



(nmz) -

„Wo Jeunesses draufsteht, muss auch Jeunesses drin sein“. Diese Faustregel gilt uns als Leitsatz für inhaltliche Konzepte mit ideellen Qualitäten aus unserem Leitbild, etwa das Moment der Persönlichkeitsbildung oder die Verbundenheit, die Musik zu stiften fähig ist. Im aktuellen Jubiläumsbeitrag spüren wir umgekehrt einige Gründungen auf, die einst als Initiativen der Jeunesses Musicales Impulse gaben für Projekte, die sich dann als eigene Marke prächtig entwickelt haben und noch immer etwas subkutane „Jeunesses“-Substanz

enthalten.

### Engagierter Musikjournalismus

Die Zeitung, die Sie in Händen halten, und die uns als „neue musikzeitung“ vertraut ist, wurde im selben Jahr wie die JMD 1951 gegründet von dem jungen Verleger Bernhard Bosse, als dieser mit Mitte 20 begeistertes Pionier-Mitglied der MJD wurde und sich auch im Bundesvorstand engagierte. Inspiriert von dem neuartigen, tatendurstigen musikalischen Jugendverein wollte er diesem ein ordentliches Publikationsorgan, eine – wie man heute sagen würde – „Plattform“ verpassen. Die Zeitung öffnete sich aber auch anderen Musikverbänden und vor allem der ganzen Breite des Musikgeschehens. Sie erschien bis Ende 1968 unter dem Titel „Musikalische Jugend – Jeunesses Musicales“ und dann mit einem Titel, den sie sich längst als eine Instanz im deutschen Musikleben verdient hatte: „neue musikzeitung“. Noch heute ist sie das offizielle Mitteilungsorgan der JMD. Noch heute sind auch persönliche Verbindungen und Überzeugungen Garant für einen Musikjournalismus, der in vielen „Kapillaren“ den Spirit der JMD atmet. Zum gemeinsamen Jubiläum rufen nmz und JMD 2021 im Sinne ihrer ideellen Wurzel eine „Akademie für engagierten Musikjournalismus“ ins Leben. Dazu aber mehr in einer späteren Ausgabe dieser Zeitung.

### Jugend musiziert

In Klammern: „Jugend musiziert“ hieß eine von der MJD im Bosse-Verlag seit den 1950er Jahren herausgegebene Notenedition für junge Instrumentalisten.

1961 hatte die MJD – unter ihrem Mitgründer und damaligen Generalsekretär Eckart Rohlf – zusammen mit dem Tonkünstlerverband auf Anregung des Fachverbands Deutsche Klavierindustrie einen Wettbewerb ausgerichtet, der übrigens bis 1970 neben Jugend musiziert fortbestand. Motiviert durch eine Studie zur Krise des Orchesternachwuchses folgte 1962 ein Wettbewerb für Streichinstrumente. Ein wechselnder Turnus war geplant. Als der Deutsche Musikrat vom bis heute fördernden Bundesjugendministerium die Mittel erwirkte, lag es nahe, dass man Rohlf die Organisation des neuen „Jugend musiziert“ genannten Wettbewerbs antrug, wie er sich später erinnerte: „Die rechtmäßige Trägerschaft des Wettbewerbs lag bis Ende der 60er Jahre sogar bei der Jeunesses Musicales, ... Erst als der Wettbewerb mehr als 50% meiner Arbeitszeit in Anspruch nahm ..., drehte man die Sache um ...“.

1964 wurde vom Deutschen Musikrat der erste bundesweite Wettbewerb „Jugend musiziert“ ausgeschrieben und durchgeführt. Von den Regional- und Landeswettbewerben bis zum Bundeswettbewerb entwickelte sich JuMu schnell zum größten musikalischen Förderprogramm für Kinder und Jugendliche in unserem Land, wurde ein „Nährboden“ der musikalischen Breitenarbeit und der Nachwuchsförderung mit zahlreichen Anschlussprojekten wie unter anderem den Landesjugendorchestern und dem Bundesjugendorchester. Der Erfolg gründete auch darauf, dass man von Anfang an auf die Kooperation mit den musikpädagogischen Verbänden abstellte, die bis heute zu den offiziellen Ausrichtern von Jugend musiziert gehören und geborene Mitglieder in den tragenden JuMu-Ausschüssen sind.

### Junge Ohren

Noch im 20. Jahrhundert war der Begriff „Musikvermittlung“ ein Fremdwort. Bis auf wenige un- und aber auch rühmliche Ausnahmen gab es kaum ein „Audience Development“, wie man es heute an den meisten Orchestern und Opernhäusern antrifft und wofür es inzwischen sogar Studiengänge gibt. Auf das Lamento der klassischen Konzertveranstalter über das Ausbleiben jüngerer Konzertgänger reagierte die JMD im Jahr 2000 mit der von Barbara Stiller geleiteten Initiative „Konzerte für

Kinder“, die zwei Jahre später über 500 Adressaten in ihrem Netzwerk versammelt hatte. Der JMD gelang es, mit best practice-Modellen aus dem uns umgebenden Ausland, mit einem Kongress, mit Symposien und Workshops sowie mit der Veröffentlichung „Spielräume Musikvermittlung“ das Thema aufzumachen. Das Terrain war quasi geebnet, als 2002 Simon Rattle unter der Bedingung nach Berlin kam, dass er an der Philharmonie einen „Education“-Leuchtturm errichten konnte. Im selben Jahr gingen der JMD die Fördermittel für „Konzerte für Kinder“ aus. Generalsekretär Uli Wüster rief aber 2005 gemeinsam mit der Deutschen Orchestervereinigung den „junge ohren preis“ ins Leben, und 2007 gründeten die Partner mit weiteren Musikorganisationen das „netzwerk junge ohren“ in Berlin, das sich als ein Kompetenzpool seiner Mitwirkenden im deutschsprachigen Raum etabliert hat und mit regionalen Arbeitskreisen sowie dem „junge ohren preis“ und eigenen Projekten für Austausch und Qualifizierung in diesem Bereich sorgt.

#### Jedem Kind ein Instrument

Der unter diesem Namen schnell bekannten musikalischen Bildungsoffensive des Landes Nordrhein-Westfalen eiferten bis heute 10 weitere Bundesländer nach. NRW -Kulturstaatssekretär Grosse-Brockhoff saß 2007 auf dem Podium der JMD im Hamburger „Kampnagel“, das einem Konzert des jungen Venezuelan Brass Ensembles vorausging, und versprach ein Angebot wie „El Sistema“ auch in Deutschland. Es hatte dieser vierten (!) von der JMD organisierten Deutschlandtournee des venezolanischen Jugendorchesters bedurft, um die „große Politik“ aufmerksam zu machen. Während der sponsernde Drogeriemarkt eine „Zukunftsmusiker“-Kampagne mit Angeboten für Kundenfamilien machte, münzte der Staatssekretär den sozialen Aspekt des Jugendorchester-Systems in Venezuela in ein Modellprojekt um, das dem Kulturhauptstadt RUHR 2010-Projekt eine bevölkerungsnahe Komponente bot und mit dessen Publicity auch auf eine breite Wahrnehmung stieß: „Je-Ki“ startete und lief unter Leitung seines Erfinders, des Bochumer Musikschulleiters Manfred Grunberg, und wird heute als „JeKits“ landesweit an den Grundschulen fortgeführt.

Die Intention der JMD , mit „El Sistema“ auf den so erfolgsrelevanten Ansatz eines gemeinsamen Orchestermusizierens von Anfang an hinzuweisen und eine freudvolle Instrumentalpädagogik des „zunehmenden Vermögens“ an die Stelle des „Lernens als abnehmendes Unvermögen“ zu setzen. Zu erwähnen ist noch, dass es Detlef Hahlweg war, Schulmusiker in Münster, JMD -Vorstandsmitglied und Jugendorchesterleiter mit Leib und Seele, der über Jahre hinweg die Verbindung der JMD mit Venezuela geöffnet hat, derer sich dann plötzlich viele andere rühmten und der auch Gustavo Dudamel seinen kometenhaften Aufstieg mit verdankte.

#### Weltorchester

Nach Gründung der JM International 1945 waren deren Generalversammlungen der ersten Jahrzehnte Treffpunkt Hunderter junger Musiker\*innen aus aller Welt. Dieses Potenzial brachte den belgischen Violinvirtuosen Arthur Grumiaux 1949 auf die Idee, aus den Teilnehmenden ein Orchester zu bilden, das zu einem musikalischen Schmelztiegel der Nationen wurde und unter Dirigenten wie Igor Markevitch, Hans Swarowsky, Charles Mackerras oder Zubin Mehta große Attraktivität gewann. 1968 wurde das „Orchestre Mondiale“ vom kanadischen JM -Präsidenten Gilles Lefebvre als eigenständiges Projekt der JMI mit Sitz in Montreal etabliert. Die Mitgliedsnationen schickten junge Talente. „High excellence in performing“ und „a mission of international understanding“ waren die ideelle Triebkraft. Dirigenten wie Leonard Bernstein, Michael Tilson-Thomas, Neville Marriner, Kurt Masur, Kent Nagano und viele andere mehr brachten das Weltorchester auch in die Konzertsäle der Welt. Als es ab 1986 in Berlin von der JMD unter Leitung von Michael Jenne gemanagt wurde, vermochte es sogar aktuelle politische Statements zu tragen: Brittens „War Requiem“ auf beiden Seiten der Berliner Mauer (zwei Jahre vor ihrem Fall!), das Moskauer „Perestroika“-Konzert, „Memorial Concerts“ in Hiroshima und Nagasaki, eine Versöhnungstour durch die jugoslawischen Nachfolgestaaten. Das Weltorchester war UNESCO artist for peace, repräsentierte das weltweite JM -Netzwerk, war Botschafter für die Ideale der Jeunesses Musicales. Diese Ära ging zu Ende, als die JMI 2002 ihr Weltorchester – unüberlegt – aus der Hand gab, gegen den Widerstand einiger Mitgliedssektionen, die sich unter Führung der JMD bis 2015 für dessen Wiederbelebung einsetzten.

Aber längst war die „Mutter aller internationalen Jugendorchester“ von ihren ebenso attraktiven und teilweise finanziell besser aufgestellten Nachkommen überholt worden – Verbier, Gustav Mahler, **West-Eastern Divan**, European Youth Orchestra und so weiter. Justus Frantz, in seiner Jugend Teilnehmer der Internationalen JMD -Sommerkurse, erkannte schon 1987, dass die Zeit reif war für eine aussichtsreiche „Distribuiierung“ des Modells und machte – nach ausführlicher Beratung in Weikersheim – mit dem SH -Festivalorchester den Aufschlag zu der im Nachgang einsetzenden Gründungswelle baugleicher Formationen. Auch seine Philharmonie der Nationen zehrte noch von dem Weltorchester-Nimbus.

Randnotiz: Auch „Young Euro Classic“ in Berlin, ein „Schaufenster“ für Jugendorchester aus vielen Nationen, darunter auch solche mit vielen Nationen, wurde 2000 bis 2003 unter Mitwirkung der JMD und der JMI konzeptionell und finanziell mit aus der Taufe gehoben.

Festzuhalten ist, dass sich in Deutschland heute bis in die lokale Ebene hinein internationale Jugendorchesterprojekte finden, weil sie die verbindende Kraft des gemeinsamen Musizierens „across all boundaries“ so überzeugend und berührend versinnlichen können.

## So geht es auch

Dirigent Kirill Petrenko macht aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“ beim Auftakt der Münchner Opernfestspiele eine Feier des Lebens. Ist das Kitsch?

VON REINHARD J. BREMBECK

Was für ein herrliches Kostüm! Anja Harteros singspielt die Isolde im Bayerischen Nationaltheater und trägt zur gelben Bluse eine weite schwarze Hose. Später hilft ihr der angehimmelte Tristan – Jonas Kaufmann ist an diesem Abend durchgehend zum Anhimmeln – in einen schwarzen bodenlangen Mantel mit goldenen Broschüren auf weißem Grund und einer Fütterung in Magenta. Was für eine Farborgie!

Im zweiten und dritten Akt von Richard Wagners fulminanter Liebessucheoper „Tristan und Isolde“ trägt Harteros dann nur noch Rot. Das mischt sich wunderbar zu ihrem ersten Outfit, das sie noch als elegante Dame jener Welt ausgibt, der sie sehr bald mit ihrem Lebensmenschen Tristan entflieht. Um mit ihm in ihrem milden Schlusstanz zu versinken, einem veritabler Schieber der Hochromantik, in einer für Diesseitige in der Regel unerreichten Liebeswelt, die keine rosa Herzen kennt, sondern rotglühend die Protagonisten versengt. „Tristan“ in München ist keine Tragödie, sondern eine Feier des Lebens, die in dieser Potenz allerdings auf Erden kaum oder gar nicht zu haben ist. Wagners Musik lässt beide Schlussfolgerungen zu.

Dirigent Kirill Petrenko und das Bayerische Staatsorchester mischen in der Eröffnungspremiere der diesjährigen Opernfestspiele genau solche raffinierten Farbmischungen zusammen. Das ist klanglich ein Wunder. Petrenko meidet zudem jedes Pathos, alles Übermenschliche, alles Bombastische. Er ist an diesem Abend der große Tanzmeister, der bei Wagner immer wieder mal eine betörende Walzerseligkeit entdeckt. Alles ist bei diesem grandiosen Dirigenten im Fluss. Petrenko nimmt ernst, was Krzysztof Warlikowski, der Regisseur des Abends, ziemlich konsequent und letztlich ganz zu Recht ausblendet: das Wasser. Der erste Akt spielt auf dem Meer, der zweite und dritte am Meer, von Seefahren ist immer wieder die Rede. Das auf der Bühne zu zeigen – in wie vielen Aufführungen kam da nur Banales heraus! Überhaupt ist der „Tristan“ ein Stück gegen die Bühne. Wer die banale Liebes- und Ehebruchsgeschichte brav an der Oberfläche bebildert, der erhält nur dürftige Langeweile.

Die Handlung konsequent in Wagners bilderreicher und nie absoluter Musik zu zeigen, das Meer ins Orchester zu verlegen, das ist neu. Petrenkos Staatsopernmeer ist jene schöne neue Welt, nach der sich das Liebespaar sehnt. Es will in ihm versinken, in ihm lösen sich auch die vielen Aporien des Textes wundersam stimmig auf. Das Orchestermeer steht für das ideale Liebesidyll, fernab vom trubeligen Tag und der noch trubeligeren Gesellschaft. Der finale „Liebestod“, der Begriff stammt nicht von Wagner, ist bei Petrenko eine Hymne ans Leben und an die Liebe. Es ist ein Tanz auf die Erlösung zu. Das macht Petrenko deutlicher als jeder andere Dirigent. Hier geht es nicht um Scheitern und Sterben, hier geht es um einen Gegenentwurf zu gängigen Liebeskonventionen. Petrenkos „Tristan“ ist keine Utopie, sondern ein So-geht-es-auch. Wenn vielleicht auch nur in der Musik.

Anja Harteros fügt ihre Isolde als große Liebende stimmig und beseligend in Petrenkos Liebeswogen ein. Sie weiß von Anfang an, dass sie und Tristan das Dreamteam der Operngeschichte sind. Deshalb ist sie von Anfang an zu Mord und Selbstmord entschlossen, weil sie diese Liebe in der gängigen Realität nicht für lebbar hält. Auch Tristan ist von der Unabwendbarkeit dieser Liebe überzeugt. Aber er ist wie so viele Männer zu feige, diese Liebe zu leben. Er verschachert seine Isolde stattdessen an den besten Freund. Um so seinen Frieden zu haben, aber auch, das gesteht er sich nicht ein, um die ferne Geliebte in Griffweite zu haben. Was für eine Verblendung.

Anja Harteros ist grundlegend unaufgeregt, selbst in den turbulentesten Momenten. Mit ihrer dunklen, mühelos aussingenden Stimme beglaubigt sie in jedem Moment ihr unerschütterliches Vertrauen in diese Liebe. Harteros ist der zweite ruhende Mittelpunkt dieser Aufführung neben Petrenko. Jonas Kaufmanns Tristan dagegen hat einen viel weiteren Weg zurückzulegen, bis er Isoldes Liebeszuversicht erreicht. Schließlich ist er ein Karrierist des real existierenden Patriarchats, ein Funktionär der Macht, ein Handlanger des Materialismus. Isolde dagegen ist als Medizinerin und Heilerin schon immer im Kontakt mit übernatürlichen Mächten. Für Tristan kommt diese Megaliebe mehr als ungelegen, fordert sie doch die Aufgabe seiner Karriere. Im Mittelakt kann er sich noch einreden, dass das Ganze bloß eine Affäre ist. Petrenko macht, was er so unnachahmlich kann: Er lässt das Orchester oft magisch leise spielen, oft auch an Stellen, wo man bei anderen Dirigenten die Sänger nicht mehr hört. Für Jonas Kaufmann, im Kern ein lyrischer und kein Heldentenor, ist Petrenko die Chance, diese



mörderische Partie nicht nur durchzustehen, sondern sogar tonschön zu gestalten. Das Liebesduett im Mittelakt gerät zu einem feinen Rauschen, in dem die Liebenden mit Nuancen und Schattierungen überraschen, die hier sonst gar nicht singbar sind. Durch Petrenko wird das zu einem elysischen Trio.

Der dritte Akt aber bleibt auch bei Petrenko brutal. Tristan stirbt 45 Minuten lang. Er blutet zu Tode verwundet vor sich hin. Wagner aber fordert in fünf großen Monologen, dass der moribunde Tristan sich dennoch hemmungslos entäußert und das aufgepeitschte Orchester übersingt. Das ist eine Monsteraufgabe, an der alle Tenöre der vergangenen Jahrzehnte gescheitert sind. Petrenko aber findet eine Lösung. Er kultiviert auch hier das Leise, setzt aber auch die großen heftigen Ausbrüche. Vor dem Hintergrund des im Leisen gehalten Grundtons wirken die Eruptionen aber deutlich heftiger, als wenn das Orchester standardmäßig ständig mittellaut spielen würde.

So kann Kaufmann die Sterbeszene nicht nur bewältigen, sondern singend überwältigend gestalten. Dieser Tristan ist kein Getriebener der Musik, sondern ein Partner des Orchesters. Dass das dennoch eine Grenzpartie ist, kann niemand überhören. Aber diese Grenzerfahrung setzt Kaufmann stimmig für sein Tristan-Portrait ein. Man muss in der Aufnahmegeschichte schon bis zu dem Kaufmann stimmlich und gestalterisch überlegenen Jon Vickers zurückgehen, 1973 live in Orange mit Dirigent Karl Böhm, um auf ein ähnliches Faszinosum der Charakterisierungskunst zu stoßen.

Regisseur Krzysztof Warlikowski, einer der viel beschäftigten und oft originellen Großmeister der Szene, tut dagegen so gut wie nichts. Er setzt auf Abstand statt auf Berührung, feiert die Statik. So stellt er sich nie dem Trio Harteros/Petrenko/Kaufmann – eine veritable *Ménage-à-trois* – in den Weg. Er achtet das Primat der Musik, das in dieser Oper ausgeprägter ist als in jedem anderen Bühnenwerk.

Die Szene wirkt erst einmal zwei Akte lang enttäuschend dürftig. Die Bühnenbildnerin Małgorzata Szcześniak, Warlikowskis Lieblingsausstatterin, hat als Einheitsraum einen dunkel holzvertäfelten Saal mit protzigen Ledersesseln hingebaut. Es ist ein Interieur der Kälte und Macht, aus dem jeder halbwegs vernünftige Mensch entfliehen würde. Es gibt daraus aber, das hat das Bühnenteam Kafka abgeschaut, kein Entrinnen und kein Außen. Deshalb versuchen die Liebenden ein paar Mal an diesem Abend, Selbstmord zu begehen, stets vergeblich. Denn die Degen sind Theaterdegen, das Blut künstlich und die Todestränke gefakt. Es bleibt den beiden letztlich nur, sich in ihre Liebe zu schicken. Zuletzt erwachen sie zumindest im Video gemeinsam in einem Doppelbett, schauen sich verliebt an. Petrenkos Orchesterwogen umgaukeln sie. Ist das Kitsch? Ja. Aber auch der Kitsch gehört zur ganz großen Liebe.

## Höchste Lust, ganz bewusst

**Kirill Petrenko, Jonas Kaufmann und Anja Harteros beschenken München mit einer Aufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, wie es sie lange nicht mehr gegeben hat.**

Zum Ungeheuerlichsten der Partitur des Musikdramas „Tristan und Isolde“ gehört die konkrete Art ihrer Entstehung. Richard Wagner war, wie so oft, in Geldnot und wollte schnell fertig werden. Dem Verlag hatte er ein kurzes, „durchaus praktikables Opus“ angekündigt, das er innerhalb eines Jahres abzuschließen gedachte. Gezahlt wurde in Raten. Deshalb verpflichtete er sich, kontinuierlich Manuskriptseiten zu schicken, die sofort lektoriert und für den Notenstecher vorbereitet wurden. Das heißt: Wagner konnte nicht zurückblättern, abgleichen, korrigieren. Er hatte nie größere Abschnitte vor sich. Er musste nicht nur alles im Kopf haben, sondern auch im Kopf behalten. Er war – seine Geliebte und Förderin Mathilde Wesendonck hin oder her – extrem unter Druck. Und er dürfte, wie der Wagner-Herausgeber Egon Voss einmal formulierte, „zeitweise schlichtweg draufloskomponiert haben“. Vielleicht ist „Tristan und Isolde“ gerade deshalb geworden, was es nun ist: ein waghalsiges Experiment, ein Weg ins Offene.

Dass das nun im Münchner Nationaltheater, wo das Stück 1865 uraufgeführt wurde, genau so hörbar ist, in aller Frische, Risikofreude, aber auch Bewusstheit und Präzision, das macht die Eröffnung der Münchner Opernfestspiele zu einem musikalischen Ereignis ersten Ranges. Kirill Petrenko dirigiert bei dieser letzten Premiere in seiner Amtszeit als Münchner Generalmusikdirektor keine abgezielte Inkunabel der Moderne. Er kommt ganz ohne jene pastose Selbstgefälligkeit aus, die sich selbst bei einem „Tristan“-Meister wie Christian Thielemann ab und zu einschleicht. Das in jedem Moment Unerwartbare, das im emphatischen Sinn Neue – hier ward's Ereignis. Dabei liefert Petrenko auch gleich mit, was Wagner erst in München justieren konnte, nachdem er das Stück zum ersten Mal gehört hatte, und was über das Autograph hinausgeht: eine Rückstufung der Dynamik, die nicht nur mit Laut und Leise zu tun hat, sondern auch mit den Feinheiten von Artikulation und Phrasierung, mit gezielten Unschärfen. An vielen Details ließe sich das festmachen.

Soll man die Holzbläser des Bayerischen Staatsorchesters zuerst loben, die hauchzarte Verschiebungen des Klanges zaubern und dabei die Techniken von György Ligeti ahnen lassen? Oder die Eleganz der Horn-Gruppe, die bei solchen Metamorphosen teils helfen, teils führen? Oder die Diskretion von Posaunen und Tuba, die den Gesangstext zu kennen scheinen? Wann je ist die Schlüsselrolle der Bratschen für diese Partitur so klar geworden? Wann die Fragilität jener Chromatik, die in die Vertikale der Harmonik genauso eingesenkt ist, wie in den horizontalen Verlauf einzelner Linien? Durchhörbar bleibt Petrenkos „Tristan“ in jedem Moment: transparent, luzide, sogar elegant, dabei zugespitzt in der Agogik, belebt bis in die kleinste Pause. Wer hat das seit Carlos Kleiber je wieder so hinbekommen?

„Wie, hör' ich das Licht?“, fragt Tristan. Ja, an diesem Abend hört man es – in unendlich feinen Brechungen. Damit ist nicht nur das Gerede vom „symphonischen Stil“ des Stückes hinfällig, sondern die Balance zwischen Orchester und Singstimmen stellt sich neu her. Die Sänger können innere Erlebniszustände in Klang fassen und müssen sich nicht mit der Produktion von Klangmasse abkämpfen.

Das gelingt vor allem Anja Harteros, die als Isolde ihrer vielseitigen Karriere die Krone aufsetzt. Langsam und stetig gewachsen ist diese Stimme von Händels Alcina, Verdis Traviata und Wagners Elsa, um sich nun mit größter technischer Souveränität eine Partie zu eigen zu machen, die nicht weniger halbrecherisch komponiert ist als die des Tristan, wie schon Wagners Zeitgenossen erkannten. Anja Harteros singt die Isolde als Sopran, nicht als hochgeschraubter Mezzosopran, lässt sich selbst von unbestimmtesten Lagenwechseln kaum irritieren und fasziniert mit tieflotender, emotionaler Präzision.

Auch Jonas Kaufmann gibt ein Rollendebüt. Er hatte vorab immer wieder betont, wie sehr ihm die Tenorpartie des Tristan liege. Und es ist tatsächlich mehr als self fulfilling prophecy: Die vor allem geforderte untere Mittellage, das dunkle Timbre und die idiosynkratische Mischung aus Verletzbarkeit und Eitelkeit, das alles schweißt Sänger und Rolle zusammen. Die Kondition für den berüchtigten dritten Akt ist klug eingeteilt. Was die mentale Komplexität des Tristan betrifft, bleibt allerdings noch Luft nach oben.

Weil Kirill Petrenko sogar bei der Musik des Dieners Kurwenal stets neue Nuancen herauskitzelt, kann Wolfgang Koch auf haudegenhafte Allüren verzichten. Okka von der Damerau überwölbt mit ihrem klangsatten, heller gewordenen Mezzosopran die Bögen von Brangänes Nacht-und-Wacht-Gesang. Mika Kares bleibt als König Marke freilich allzu distinguiert, was zweifellos auch damit zu tun hat, dass die Regie mit der Figur nichts anfangen kann.

Kann sie mit irgendeiner Figur etwas anfangen? Der Regisseur Krzysztof Warlikowski und seine Ausstatterin Malgorzata Szczęśniak schwänzen große Teile des Stückes. Dass in einem phantasielos ausgeleuchteten Holzvertäfelten Einheitssaal vor allem Kriegsoffer und Innenperspektiven versammelt werden sollen, hat man schnell verstanden. Eine Landschaft aus Traum und Traumata ergibt sich nicht. Was bringt es, wenn Brangäne als Krankenschwester dem erblindeten Jungen Seemann (Manuel Günther) demonstrativ den Kopf verbindet, solange sich Isolde an Tristans Blick erinnert? Wozu glatzköpfige Androiden, zwischen denen Tristan im Finalakt sitzt wie Jesus mit seinen Jüngern beim Abendmahl? Zieht man eine Portion routinierter Enigmatik ab, bleibt dieser „Tristan“ szenisch erschreckend bieder, oft Rampentheater. Wiederholt eingesetzte Videos wirken simpel tautologisch. An die Vielfalt von Bill Violas Auseinandersetzung mit dem Stück vor anderthalb Jahrzehnten darf man nicht denken. Auch nicht an bildkräftige Dekonstruktionsversuche, etwa von Heiner Müller und Christoph Marthaler. Spätestens wenn sich Tristan und Isolde am Ende des großen Liebesduetts ihre Pulsadern aufschneiden sollen, nervt die Hilflosigkeit eklatant: Wagner hat kein Stück über den Suizid geschrieben, sondern den mittelalterlichen Minnebegriff mit einer metaphysischen Sehnsucht nach Verschmelzung aufgeladen und psychologisch präzisiert. Die Musik erzählt davon. An diesem Abend sogar mehr als sonst. Stephan Mösch

## Ein Clown im Kardinalsornat

**Festwochenfreuden: Zähne putzen mit Schönbergs „Pierrot lunaire“ und Mahlers „Lied von der Erde“ als Kunstschneespektakel. Von Martin Lhotzky, Wien**

Während in Wien eine so noch nie dagewesene Hitzewelle wütet, neigt sich der erste Teil der hiesigen Festwochen seinem Ende entgegen. Von zwei szenisch-musikalischen Abenden, die hier ihre Premieren erfahren, darf noch berichtet werden.

„Pierrot lunaire“, ursprünglich ein 1884 erschienenenes schmales Bändchen mit fünfzig Gedichten des dem Symbolismus zugeordneten belgischen Schriftstellers Albert Giraud, wurde im Auftrag und auf Anregung der Schauspielerin, Diseuse und Rezitatorin Albertine Zehme im Jahre 1912 von Arnold Schönberg zu einem (atonalen) „Melodram“, verschlankt auf 21 Gedichte in der Übersetzung von Otto Erich Hartleben, vertont. Während bei der Uraufführung Zehme offenbar darauf bestanden hatte, als einzige Person des Ensembles auch für das Publikum sichtbar zu sein – die Musiker waren hinter Paravents versteckt –, ist in dieser Produktion davon keine Rede mehr, beinahe das Gegenteil ist der Fall.

Marlene Monteiro Freitas, unter anderem Mitbegründerin der Kunstproduktionsgruppe P.OR.K in Lissabon, führt an einem bunten Abend von knapp achtzig Minuten Länge Regie und hat auch das Grundkonzept entworfen. Unter der musikalischen Leitung von Ingo Metzmacher zerlegen fünf Mitglieder des Klangforums Wien permanent ihre Instrumente, setzen sie neu zusammen, rücken die Drehsessel auf der kleinen, zentral in der Halle E des Museumsquartiers aufgebauten und von den Publikumsstribünen umstellten Bühne herum und schaffen es dabei, die auch nach über einhundert Jahren noch immer gewöhnungsbedürftige Musik Schönbergs so dezent zu Gehör zu bringen, dass die Titelfigur Pierrot im Zentrum des Interesses bleibt.

Als trauriger Clown – freilich hier im, nun, man könnte sagen: Kardinalsornat – brilliert die schwedische Sopranistin und Komponistin Sofia Jernberg. Die drei mal sieben grob thematisch geordneten Stücke kullern ihr wunderbar aus der Kehle, und auch sie, obschon immer in der Mitte, führt merkwürdige, kleine Dramolette auf. Ob sie nun die Zähne putzt und gurgelt oder sich gleich ganzkörperlich wild verrenkt – alles fließt zu einem stimmigen, wenn auch sinnbefreiten Ganzen zusammen und erinnert ein klein wenig an eine Parodie einer lateinisch-katholischen Messe. Nach „Pierrot lunaire“, einer Koproduktion mit dem Holland Festival Amsterdam, hatte das Klangforum Wien, nun in größerer Besetzung, sodann den nächsten Auftritt im Wiener Volkstheater bei Gustav Mahlers „Das Lied von der Erde“.

Dieser symphonische Liederzyklus in der Kammermusikfassung von Reinbert de Leeuw, in knapp einstündiger Aufführung konzipiert und inszeniert vom französischen Künstler, Regisseur, Bühnenbildner und seit 2008 oftmaligen Gast der Wiener Festwochen Philippe Quesne und dirigiert von Emilio Pomàrico, der seinerseits schon oft mit dem Klangforum gearbeitet hat, wirkt hier beinahe zu lieblich. Sanft fällt Kuntschnee aus dem Bühnenhimmel, dann rieselt zarter Frühlingsregen herab, zwei monumentale Bildleinwände (mit biedermeierlich wirkenden Landschaftsgemälden des amerikanisch-deutschen Malers Albert Bierstadt) verstärken, ja, potenzieren die doch durch die Liedtexte bereits erweckten Eindrücke von der Vergänglichkeit der Zeit, des Lebens. Dies ist ja einer der Grundgedanken der sieben von Mahler – in sechs Teilen – vertonten und (alt-)chinesischen Originalen nachgedichteten Poeme aus der Sammlung „Die chinesische Flöte“ von Hans Bethge. Zu Beginn hat auch noch der Tenor Michael Pflumm etwas Schwierigkeiten, seinen Gesang über die Lautstärke des Orchesters zu erheben, doch gibt sich das bald. Diesbezüglich gar keine Probleme hat von Anfang an Christina Daletska, die ihre Altstimme stets aus lächelndem Munde tönen lässt. Beide, wenn sie abwechselnd die Lieder darbieten, müssen allerdings durch das auf der Bühne verteilte Wasser – wir erinnern uns, Schnee und Regen! – waten, was sie aber bravourös meistern. Ein bisschen mehr Strenge oder vielleicht auch nur: Ernst hätte dem ansonsten durchaus erfreulichen Abend dennoch gutgetan.

Donnerstag, 01. Juli 2021, Berliner Zeitung /

# Wiegender, endloser Trost

## Der Vocalconsort Berlin singt wieder



Das Vokalconsort Berlin ist ein Profikonzertchor. Hans Scherhauser

**PETER UEHLING**

**A**us der musikalischen Landschaft Berlins und nicht nur Berlins war der Vocalconsort Berlin nicht wegzudenken: Der dritte Berliner Profikonzertchor neben Rias-Kammerchor und Rundfunkchor erarbeitete unter wechselnder Leitung hochinteressante Programme, war an der Komischen Oper zur Verstärkung modernen Musiktheaters gesetzt, bestritt Auftritte auf internationalen Festivals und hatte durch wechselnde Besetzung immer junge Sänger, die zum Stil des Programms passend ausgesucht wurden. Als aber wegen der Pandemie die gesamte musikalische Landschaft Berlins und nicht nur Berlins weg-

zudenken war, da ging es auch dem Vocalconsort schlecht, weil er anders als die beiden anderen Profichöre keine feste institutionelle Basis hatte.

## **Gestalterische Fantasie**

Umso besser, dass der Vocalconsort als eines von elf freien Ensembles von der senatsgeförderten Initiative „Freie Räume für Freie Szene“ ausgewählt wurde. Am Dienstag traten zehn Sänger unter Leitung von Elina Albach im Kleinen Saal des Konzerthauses auf, die Einnahmen gingen an das Ensemble. Auf dem Programm standen Werke über Tod und Vergänglichkeit von Johann Hermann Schein und Johann Christoph Bach, gerahmt von zwei frühbarocken Werken, das Deutsche Magnificat von Heinrich Schütz, das sechsstimmige aus der Marienvesper von Claudio Monteverdi.

Das war ein schwieriges Schlussstück. Bei manchen Solostellen zeigten sich Ermüdungserscheinungen am Ende eines pausenlos durchgesungenen Programms. Ihren vollen Reiz kann die Mischung aus virtuos konzertanten und mystisch ruhigen Strukturen wohl nur in einem Andachtsraum mit entsprechender Akustik entfalten.

Zumal die wunderbare Cembalistin und Continuo-Spielerin Elina Albach als Chorleiterin den Fokus auf die kompositorische Struktur legt, straffe Tempi und Phrasierungen wählt, die sich von Klang und Bedeutung der Worte nicht rühren lassen. Zuweilen wirkt das atemlos, auch in den Motetten von Schein und Bach, in denen ihr Zugriff prinzipiell besser funktioniert.

Hier kam Albachs gestalterische Fantasie und das differenzierte Klangvermögen des Vocalconsorts aufs Schönste zur Geltung: In Scheins „Was betrübst du dich, meine Seele“ entsteht ohne Druck ein vielfarbiges Gemälde ratloser Traurigkeit, eindrucksvoll kulminieren in Bachs „Der Gerechte, ob er gleich stürbe“ die Imitationen im homophon herausgestoßenen „bösen Leben“, aus dem gerufen zu werden man wünscht. Und zauberhaft Tempo und Rhythmus in der Aria „Nun ist alles überwunden“: Dieser Melodie aus dem altbachischen Archiv hätte man über zig Strophen zuhören können, geborgen im wiegenden Trost einer endlosen Phrase.

Weitere Termine gibt es unter:

[www.vocalconsort-berlin.de](http://www.vocalconsort-berlin.de)

# Ein Komponist für die Revolution

Links, emotional, radikal: Der Amerikaner Frederic Rzewski war die Ausnahmegehalt in der zeitgenössischen Musik VON IGOR LEVIT

»Es ist des Künstlers Aufgabe, die Gegenwart zu spiegeln, in der wir leben«, sagte einmal die große Nina Simone. Diese Worte bringen auf den Punkt, was es für mich bedeutet, Künstler zu sein. Und ich bin niemandem begegnet, der diesen Satz auch nur annähernd so gut mit Leben füllen konnte wie der Pianist und Komponist Frederic Rzewski.

Geboren 1938 in Westfield, Massachusetts, gehörte Rzewski zu den ikonischen Figuren der musikalischen Avantgarde. Neben David Tudor war er Pianist des Vertrauens von Karlheinz Stockhausen, mehrere seiner Werke führte er zum ersten Mal auf. Er war eng verwurzelt mit Morton Feldman, John Cage, Luigi Nono, Christian Wolff, Angela Davis, Pete Seeger und anderen Größen der musikalischen und der politischen Welt seiner Zeit. Dabei betrachtete er diese beiden Welten ganz und gar nicht als getrennt. Sondern als untrennbar – und er selbst war für diese Untrennbarkeit das beste Beispiel. Die Bürgerrechtlerin Angela Davis etwa wählte er nicht nur, als sie für die US-Präsidentschaft kandidierte; er widmete ihr mehrere Werke, tauschte sich mit ihr aus, unterstützte ihre Sache mit Musik. Gleiches gilt für Pete Seeger, einen seiner großen Helden, der ihn zur Komposition seiner North American Ballads inspirierte, welche mehrere Seeger-Songs zur Grundlage haben.

Genau das war es, was Rzewski tat: Er reflektierte in seiner Musik die Welt. Seine Welt. Unsere Welt. Auf dem Papier standen nicht bloß Noten, versehen mit italienischen Vortragsbezeichnungen wie legato oder diminuendo. Er schrieb: with determination, optimistically, with a hopeful expression. Dadurch bleiben die Töne nicht nur Töne, sie werden zu klar fassbaren, erlebbaren menschlichen Emotionen. Und genau deshalb ist es immer zutiefst erfüllend, bestärkend und lebensschenkend, seine Musik zu hören und zu spielen.

Politisch dachte Rzewski radikal. Sein Ziel: die Revolution. Den Imperialismus und Rassismus der westlichen Welt verabscheute er, sein Ziel war kein geringeres als die Überwindung des brutalen kapitalistischen Systems, das auf Ausbeutung beruht. Gegen dieses System schrieb er unentwegt an. Das konnte er deshalb, weil er selbst diesem System nie angehören wollte. Er gehörte nie »dazu«. Er war frei. Und er hatte eine Theorie darüber, woran die bisherigen Revolutionen sämtlich gescheitert waren: »They weren't beautiful«, sie waren nicht schön. Nur einer schönen Revolution, so Rzewski, würden die Menschen auch folgen. Was er mit dieser »Schönheit« meinte? Seine Musik verrät es. Sie ist klar und nachvollziehbar, nichts an ihr ist abstrakt, nie ist sie leere Hülse. In einer Zeit, in der Musik so gern zur unpolitischen, beliebigen, museal anmutenden Abspielbrache degradiert wurde

(und allzu häufig noch immer wird), war sein Werk das Gegengewicht. Seine Musik hat gebrannt, gebebt. Sie hat gelebt. Ihr Herz schlägt noch immer.

Ich lernte ihn 2005 kennen, per E-Mail. Ich schrieb ihm, nachdem mir eine Aufnahme seiner Variationen *The People United Will Never Be Defeated* in die Hände gefallen war, gespielt von Marc-André Hamelin. Ich kannte weder das Werk noch Rzewski. Die Wucht der Musik aber warf mich vom ersten Moment an in einen Zustand völliger Ekstase, Inspiration, Erfüllung und Verzweiflung – wie nur, wie soll ein Mensch so was spielen können?! Hier war mir etwas begegnet, das ich bis dahin nicht gekannt hatte: Musik der reinsten Gegenwart. Ein Werk, von dem ich mich gesehen und verstanden fühle. Das kannte ich bis dahin nur vom amerikanischen Hip-Hop.

Noch am selben Tag schrieb ich Rzewski eine E-Mail, die mit einer Frage endete: »Würden Sie etwas für mich schreiben?« So dreist diese Nachricht war, ich befand mich gerade am Beginn meines Studiums, so überraschend war seine Antwort: »Wenn Sie jemanden finden, der mich dafür bezahlt, mache ich's.« Ich fand jemanden – und so schrieb der große Rzewski also für einen 19-jährigen Pianisten, den er kaum kannte, den Klavierzyklus *Nano-sonatas II*. In der Folge entwickelte sich eine ehrliche, häufig anstrengende, aber tiefe und inspirierende Freundschaft fürs Leben. Eine Freundschaft, ohne die mein Weg sicher anders verlaufen wäre.

Er war ein miserabler Lehrer. Aber er gab mir die Werkzeuge in die Hand, als Mensch zu mir selbst zu werden. Er bestärkte mich, so zu klingen, wie ich klinge. So zu sprechen, wie ich sprechen wollte – und nicht, wie es meine Welt von mir verlangte. Er schenkte Freiheit. Er schenkte Mut.

Sicher war er kein *people's man*, aber er schrieb *the people's music*. Musik, die berührt und eine Haltung erzwingt. Sie lässt keine Neutralität zu, sie zeigt uns, wie wir Menschen sein können, was wir fühlen können, wozu wir imstande sind. Ihr Thema ist der Mensch. Er selbst war einer. Und was es heißt, dass a mensch auf Jiddisch »guter Mensch« bedeutet, »a Mensch von Ehre« – das hat als Erster er mir erklärt.

Nun ist Frederic Rzewski gestorben. Die schöne Revolution, auf die er hoffte, wird er nun nicht mehr erleben. Sie wird kommen. Und wenn sie kommt, lieber Frederic, dann wird Deine Musik erklingen.


\*\*\*

Der Pianist Igor Levit, 34, lebt in Berlin. Seine Einspielung von »*The People United Will Never Be Defeated*« wurde mehrfach ausgezeichnet (Bach, Beethoven, Rzewski; Sony Classical 2015). Zuletzt erschien sein Buch »Hauskonzert« (Hanser, 2021)



Foto: Todd Heisler/The New York Times/Redux/laif

Frederic Rzewski (\* 13. 4. 1938, † 26. 6. 2021) wurde in Massachusetts geboren und lehrte von 1977 bis 2003 Komposition in Lüttich



# Der Videobeweis

Glenn Gould hat nur so getan, als verachte er Chopin

Am 14. September 1966 brachte der kanadische Pianist Glenn Gould einen Brief zum Luftpostamt von Toronto. Bei seiner Schallplattenfirma Columbia Records in New York schlug er ein wie ein Blitz. Gould schrieb: »Ich kann gut ohne Chopins Sonaten leben, doch wenn man sie aufführen sollte, dann puristisch.« Bei den Columbia-Leuten keimte Hoffnung. Will einer ihrer größten Klavierstars eine Abneigung begraben? Will Gould endlich Chopin spielen?

Nein, wollte er nicht. Glenn Gould (1932 bis 1982), wegen seiner Aufnahmen von Bachs Goldberg-Variationen ikonisch verehrt, war und blieb berüchtigt für die blinden Flecke seiner Vorlieben. Einmal sagte er, zwischen Bachs Kunst der Fuge und Wagners Tristan hole ihn nichts hinterm Ofen hervor. Vor allem nicht Chopin: »leere theatralische Gesten, voll von Exhibitionismus, schmachtenden Kantilenen, dudelnden Figurationen, das hat etwas Hedonistisches, das mich anwidert«. Glaubte er das wirklich, oder war das bloß gespielter Sarkasmus?

Nur Gouldianer wissen, dass Gould die h-Moll-Sonate Chopins tatsächlich aufgenommen hat – im Jahr 1970 für den Radiosender CBC. Auf Platte war dieser Mitschnitt nur kurze Zeit verfügbar, die Lizenz für Sony lief rasch aus. Seit Jahren gibt es die CD allenfalls beim Antiquitätenhändler – und neuerdings im Internet. Die Aufnahme ist absurd und erhellend zugleich. Goulds Steinway ist auf 432 Hertz gestimmt, also tiefer als üblich. Den Kopfsatz nimmt er ungewöhnlich langsam, jeder andere würde bei einer Aufnahmeprüfung wegen »Thema verfehlt« durchfallen, zugleich mangelt es an der Geschmeidigkeit der Tempi. Gould gibt den strengen Rhythmiker, die Mittelstimmen durchforstet er nach verborgenen Schätzen – und wird fündig. Doch alles stocknüchtern, kaum Pedal. Chopin, wie Bach ihn komponiert hätte. Ist das Purismus? Wahrhaft umwerfend das Finale: Es beginnt als zahm trappelnde Karikatur – bis Gould den Ironieschalter umlegt und sich in einen kontrollierten Rausch spielt.

Und wenn es doch Liebe war, nicht nur Provokation? Jedenfalls zeigen neue Dokumente, wie der junge Gould sich einen Mini-Klavierabend im Jahr 1950 vorstellte: erst Bachs Toccata e-Moll, dann Czernys Variationen über La Ricordanza, schließlich Chopins Etüde cis-

Moll op. 10/4. Der Gould-Experte Daniel Poulin hat im Nachlass der Familie einen Chopin-Schnipsel aus jenen Jahren gefunden: die letzten 23 Sekunden der Etüde, aufgenommen im heimischen Wohnzimmer; den Rest muss man sich halt denken.

Diese cis-Moll-Etüde ist ein Ameisenhaufen nach Noten. Seit Jahrzehnten entzweit die Frage, wer sie am schnellsten spielt, das Chopin-Schiedsgericht. Gould hätte sich für die Spitzengruppe qualifiziert. Er wählt ein Überrumpelungstempo, am Ende fliegen jedenfalls Späne. Er donnert sie wie ein geborener Virtuose, der er nie sein wollte. Doch ist es nicht nur großes Kino, sondern typischer Gould: Wie großartig er in der Stimme der linken Hand eine Linie präpariert, von der man vor dem Schwurgericht aussagen würde, dass sie in dem Stück nicht vorkommt! Diese Szene hätte Thomas Bernhard in *Der Untergeher* zweifellos »glenngenial« genannt, wobei dieser Glenn-Gould-Roman andererseits einen nur in der zweiten Hälfte zutreffenden Satz birgt: »Glenn hat nie Chopin gespielt. Alle Einladungen abgelehnt, alle Höchsthonorare.«

Aus derselben privaten Quelle stammt eine Einspielung von Chopins Fis-Dur-Impromptu von 1946, da war Gould erst 14. Wieder beängstigend musikalisch, abermals exklusive kreative Lösungen, auf die andere als Mittfünfziger nicht kommen. Wer so früh schon dermaßen intensiv Chopin interpretiert, wird ihn später schwerlich verachten. Nein, seine offensiv bekundete Abneigung war ein Schachzug, der seinen Marktwert als Alleingänger erhöhte. Als Tastenritter zwischen Schumann und Liszt, Chopin und Rachmaninow wäre er einer unter vielen gewesen. Deshalb verweigerte er sich und spielte das Zeug kaum öffentlich.

Doch manchmal gab er sich seiner heimlichen Liebe Chopin hin. Jetzt haben wir den Videobeweis. WOLFRAM GOERTZ

Donnerstag, 01.07.2021, Tagesspiegel / Kultur

## NACHRICHT

### **Dagmar Hirschfelder wird neue Direktorin der Gemäldegalerie**

Am 29. Juni tagte der Stiftungsrat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) und beschloss unter anderem die Auflösung der Generalintendanz, die bisher den Staatlichen Museen zu Berlin mitvorsteht. Generaldirektor Michael Eissenhauer, der seit 2016 auch die Gemäldegalerie leitet, geht 2022 in Ruhestand. Am gestrigen Mittwoch verkündete die SPK, dass die Kunsthistorikerin Dagmar Hirschfelder, die Nachfolge Eissenhauers als Direktorin der Gemäldegalerie antreten wird. Hirschfelder, 1973 geboren, ist derzeit Leiterin der Abteilung „Gemälde und Graphik“ am Kurpfälzischen Museum in Heidelberg. Tsp