



Fotos: Anne Kirchbach



Personenregie fand in Everdings Inszenierung von „Tristan und Isolde“ nur ansatzweise statt, doch überzeugten die sängerischen Leistungen der Protagonisten und vor allem das BR-Symphonieorchester unter Lorin Maazel.



München hat sein Prinzregententheater wieder. Und August Everding darf sich nun gleich als doppelter Nachfolger Ernst von Posarts betrachten. Als Generalintendant sowieso

und jetzt auch als (Wieder-)Begründer des Prinzregententheaters. Everdings Initiative, taktischem Geschick und – last but not least – seinen Qualitäten als „Bettlerkönig“ ist es zu verdanken, daß auf dieser traditionsreichen Bühne seit dem 10. November 1996 wieder gesungen, gespielt, getanzt werden kann. Nicht weniger als elf von insgesamt 75 Millionen Mark Renovierungskosten hat Everding bei privaten Sponsoren locker gemacht. Damit konnte nicht nur der prachtvolle Jugendstilbau Max Littmanns aus dem Jahr 1901 wieder hergestellt werden, mit großer Bühne, Orchestergraben, Gartensaal, Innenausbau, Wandmalereien, Probenräumen, er wurde sogar erweitert um eine neue Studiobühne, das sogenannte „Akademietheater“, eingerichtet im ehemaligen Malersaal, und um das Café „Prinzpal“. Mehrere kluge Zwischenschritte Everdings waren nötig, um dieses imponierende Ergebnis zu erzielen. Den „Fuß in die Tür“ des Hauses setzte er als frischgebackener Generalintendant der Bayerischen Staatstheater 1982, als er sich den ehemaligen Salon des Prinzregenten Luitpold zum Büro erkor und von hier aus weiter „instandsetzte“. 1988 folgte dann zunächst die „kleine Lösung“: die Restaurierung nur des Zuschauerraums mit provisorischer Bühne vor dem eisernen Vorhang auf dem überdeckten Orchestergraben. Den eigentlichen Coup landete Everding dann mit der

Sein größter Coup

Wiedereröffnung des Münchner Prinzregententheaters

Erfindung der Bayerischen Theaterakademie – der ersten Hochschule in Deutschland, in der alle Theaterberufe in engem Kontakt zur Praxis erlernt werden können –, die im neuen Theater ihr Zuhause gefunden hat. Damit war nicht nur das drohende Gespenst eines vierten Staatstheaters (nach Staatsoper, „Staatsoperette“ am Gärtnerplatz und Staatsschauspiel) gebannt, sondern Everding hatte auch für sich selbst eine neue Aufgabe kreiert: als Präsident der Akademie. Lediglich die Akademie wird vom Staat finanziert, alle Mittel, die für den Theaterbetrieb benötigt werden, müssen aus eigenen Produktionen und aus Vermietungen erwirtschaftet werden.

Auch damit schließt sich ein Kreis. Denn auch bei seiner „ersten“ Gründung 1901 ist das Prinzregententheater kein Staatstheater gewesen, sondern von einem privaten Konsortium geplant, finanziert und gebaut worden. Der Prinzregent gab lediglich seinen Namen her, aber kein Geld. Mit Everdingscher Finesse und Hartnäckigkeit hatte der damalige Generalintendant der Hofbühnen, Ernst von Possart, seinen Plan eines Festspielhauses für „Musteraufführungen“ der Werke Richard Wagners durchgesetzt und mußte sich dafür von der Bayreuther „Gralschützerin“ Cosima Wagner, die für ihren „Grünen Hügel“ Konkurrenz befürchtete, als „Alberich“ beschimpfen lassen. Erst 1926 ging das Haus in den Besitz des

bayerischen Staats über. Zur „Eröffnungs-Fest-Vorstellung“ des nur in einem dreiviertel Jahr fertiggestellten Baus, nach Bayreuther Vorbild mit „amphitheatralischem Zuschauerraum und unsichtbarem Orchester“, am 20. August 1901, hatten nur geladene Gäste Zutritt. Tags darauf wurden die „Meistersinger“ gegeben, Kartenpreis 20 Mark. Bei diesen ersten Münchner Wagner-Festspielen kamen außerdem zur Aufführung: „Tristan und Isolde“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. Schon im ersten Jahr, ab Oktober, standen auch Schauspielvorstellungen auf dem Programm. Zu den Höhepunkten in der Geschichte des Prinzregententheaters zählten 1914 die Münchner Erstaufführung des damals erst, 30 Jahre nach Wagners Tod, freigegebenen „Parsifal“, unter Bruno Walter, und 1917 die Uraufführung von Hans Pfitzners „Palestrina“. Nach Ende des Ersten Weltkriegs eroberte sich zunehmend das Sprechtheater die Bühne, mit Premieren von Wedekind, Werfel, Hofmannsthal. Die düsteren Stunden des Hauses begannen unter den Nazis, die das Jugendstildekor „durchgreifend umgestalteten und von allem überflüssigen Beiwerk“ säuberten. Während in der Bombennacht vom 2./3.10.1943 das eigentliche Zuhause der Staatsoper am Max-Josephs-Platz völlig zerstört wurde, kam das Prinzregententheater mit leichten Schäden glimpflich davon. Vor der Ausrufung des „Totalen Kriegs“ senkte sich dort am 30.7.1944 nach d'Alberts „Tiefenland“ zum letzten Mal der Vorhang. Bereits ein Jahr danach ging er wieder hoch. Zunächst gab es nur Konzerte der Münchner Philharmonie-

ker, des Staatsorchesters sowie Liederabende. Die erste Premiere nach dem Krieg war am 15.11.1945 Beethovens „Fidelio“, inszeniert von Günther Rennert. Bis 1963 diente das Prinzregententheater der Staatsoper als Ausweichquartier, bevor sie wieder in ihr aufgebautes Nationaltheater einziehen konnte. Wenige Monate später wurde das Prinzregententheater wegen „Baufälligkeit“ geschlossen.

Daß für die nunmehr „dritte“ Eröffnung des Theaters nur eine Wagner-Oper in Frage kam, lag auf der Hand. Daß deren Inszenierung von Everding zur „Chefsache“ erklärt wurde, verstand sich von selbst. Leider. Denn die „Tristan“-Regie – seine nunmehr fünfte Inszenierung –, die der Prinzipal zum Einstand bescherte, lähmte manchem jubelwilligen Premierengast die Hand. Allzu bescheiden, konventionell und auch unbeholfen wirkten die wenigen Ansätze Everdings zur Personenführung. Irritationen statt Illusionen rufen die beiden bühnenbildbeherrschenden, einseitig reflektierenden Wandflächen hervor (Bühne: Hans Schaverno), die immer dann geschwenkt, gedreht, geschoben werden, wenn eigentlich Regie stattfinden sollte. Eine übergreifende, schlüssige Gesamtkonzeption, eine überzeugende Idee vom „Tristan“, ist in dieser Szenerie mit ihren Brüchen zwischen Abstraktem und Konkretem nicht erkennbar. Ganz zu schweigen von den phantasielosen, wie ein gequälter Kompromiß zwischen antiker Toga und Ritterwams wirkenden Kostümen (Tomio Mohri), mit denen die Sänger eher gehandicapt schienen. Zumal, wenn es sich um weniger begnadete Darsteller handelt wie Jon Frederic West (Tristan), den Lorin Maazel in den USA entdeckt hat. Zum indifferenten Spiel Wests kam hinzu, daß er im ersten und zweiten Akt lediglich Töne und Worte produzierte, aber keine Gefühle und Gedanken transportierte. Zur fulminanten heldentenoralen Steigerung geriet ihm indes der stimmörderische dritte Akt. Umgekehrt liegt der Fall bei Hildegard Behrens (Isolde): ihre Defizite an hochdramatischem Aplomb vermag sie durch die Intensität ihres Spiels und ihrer Ausstrahlung beeindruckend zu kompensieren. Nicht ganz gelingt es indes Ann Murray durch ihre optische Präsenz zu kaschieren, daß sie in der Partie der Brangäne an die Grenzen ihres schönen, aber zu leichten Mezzos gehen muß. Ein kraftvoll-kerniger, aber wenig differenzierter Kurwenal ist Alan Titus, Matti Salminen als Marke ein Baß-Monolith in der Orchesterbrandung. Das Beste zum Schluß: Lorin Maazel führte das ungemein homogen, transparent und klangschön tönene Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einer fabelhaften Leistung, auch dank der exzellenten Akustik dieses Hauses, auf die das Nationaltheater neidisch sein müßte.

Kurt Malisch

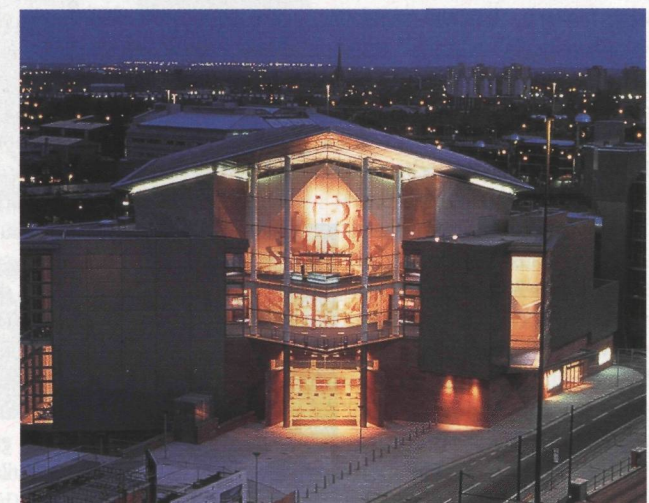
Notizen aus England

Neue Konzerthalle in Manchester und ein internationaler Kompositionswettbewerb

Als am 3. November die 18tägige Spielzeit der Wexford Festival Opera ausklang, hatte damit zugleich das Opernfestspieljahr 1996 seinen endgültigen Abschluß gefunden. Doch im Gegensatz zu München, Salzburg oder Bayreuth, ja selbst zu Glyndebourne, Bregenz oder Savonlinna liegt das rund 30000 Einwohner große Wexford an der Südküste Irlands noch nicht auf der Route der reisenden Opernfreunde. Dabei dürfte es aus vielerlei Gründen bleiben: die Anreise ist zu dieser in der Regel wenig einladenden Jahreszeit beschwerlich. Das historische Theatre Royal aus dem Jahr 1832, ein in einer schmalen Straße hinter einer grauen Häuserreihe wohlbehütet verstecktes, intimes Juwel, verfügt lediglich über 360 Sitze im Parkett und weitere 190 Plätze in dem steil ansteigenden Balkon. Bei nur sechs Aufführungen von jeweils drei-Opern ist diese Kapazität rasch genutzt, eine Verlängerung der Festspiele ist vorerst nicht vorgesehen. Die Iren sind zurecht stolz auf ihre inzwischen 45 Jahre alte, einzige Opernattraktion, und Insider, seien es Intendanten oder Agenten, haben die Wexford Festival Opera längst für sich entdeckt. Bis auf wenige Ausnahmen gilt die künstlerische Politik in Vergessenheit geratenen oder zu Unrecht vernachlässigten Opern raritäten, besetzt mit jungen Stimmen, die in der Regel noch nicht für Schlagzeilen gesorgt haben, aber zumeist auf dem besten Weg dazu sind. Seien es Mirella Freni oder Janet Baker, Giacomo Aragall oder Paolo Montarsolo – die Zahl der Sänger, deren weltweite Karriere in Wexford begann, ist Legion.

Seit 1995 bestimmt Luigi Ferrari, der künstlerische Direktor des Rossini-Festivals in Pesaro,

auch die Richtlinien in Wexford, eine ideale Personalunion, da seine Liebe über eine intime Kenntnis des Raritätenrepertoires hinaus der Entdeckung vielversprechender Stimmen gilt, die sich inzwischen häufig gleichermaßen in Pesaro und Wexford profilieren können. Zudem besitzt er keinerlei eigene Regieambitionen, dafür jedoch Fingerspitzengefühl und eine Nase für das richtige Team. Dies bewies sich erneut mit Donizettis „Parisina“ (1833), Meyerbeers „L'Etoile du Nord“ (1854) und „Sárka“ (1897) des Tschechen Zdenek Fibich. Zugleich entsprach er damit dem Festspielgrundsatz, gleichermaßen dem Herzen, dem Spaß und dem Verstand zu huldigen. „Parisina“, Donizettis Lieblingsope, ist ein Eifersuchtsdrama; Azzo, Herzog von Ferrara, entdeckt die Untreue seiner Frau Parisine und läßt deren Liebhaber hinrichten, was letztlich auch ihren Tod zur Folge hat. Stefano Vizioli (Regie) und Ulderico Manani (Bühne) blieben erfolgreich einer stilisierten Konvention verhaftet und beließen das Geschehen im 15. Jahrhundert. Musikdirektor Mauricio Benini und das für die Festspiele vom irischen Rundfunk ausgeliehene National Symphony Orchestra of Ireland, ein exquisiter, aus dem Prager Kammerchor und ausgesuchten jungen angelsächsischen Solisten gemischter Festi-



Die neu erbaute Bridgewater Hall in Birmingham, Heimstätte des ältesten Orchesters Großbritanniens, des Hallé-Orchesters.

valchor sowie ein hochkarätiges Protagonistenteam mit dem bereits international gefragten bulgarischen Sopran Alexandrina Pendatchanska in der Titelpartie und den beiden Italienern Roberto Servile (Azzo) und Amedeo Moretti (Ugo) blieben Donizettis keineswegs sanften, sondern gewaltsamen Emotionen nichts schuldig. Einen langen, jedoch in jeder Hinsicht ungeübten Abend an guter Laune, verbunden mit der Erkenntnis, welches musikdramaturgische Genie sich in dem späten Meyerbeer verbirgt, bot

„L'Etoile du Nord“. Unter Verwendung großer Teile von Musik seiner einzigen deutschen Oper „Ein Feldlager in Schlesien“ hatte ihm Eugène Scribe für die in Paris uraufgeführte Opéra comique ein überquellendes Libretto geschrieben. Es handelt von der Liebe Peter des Großen zu der finnischen Schnapsverkäuferin Catherina; sie findet nach allerlei Wirren in der Krönung Catherinas zur Zarin ihr Happy End. Humor, Sentimentalität, Drama, lyrische Ekstase und derbe Situationskomik vereinen sich zu einem nie langweiligen und in Wexford meisterhaft realisierten Spektakel. Der Franzose Denis Krief, für Regie und Bühne verantwortlich, handhabte den gefährlichen Balanceakt zwischen Realität, Komödie und Karikatur mit Geschick. Am Pult stand der erst 24 Jahre alte Russe Wladimir Jurowski, ein Vollblut-Musiker, dessen Weg es zu verfolgen gilt. Bei den Sängern waren echte Entdeckungen zu machen: der russische Baßbariton Vladimir Ognev (Peter), die bulgarische Sopranistin Darina Takova (Prascovia), der aus Lima gebürtige Tenor Juan Diego Flórez (George), der walisische Tenor Aled Hall (Danilowitsch) – alles Stimmen mit großer Zukunft. Die Krone aber gebührt Elizabeth Putral als Katherina. Diese Koloratursopranistin aus New Orleans besitzt atemberaubende Stimmflexibilität und ist eine fesselnde Bühnenerscheinung. Zdenek Fibich behandelte in „Sárka“ eine Episode der Libussa-Legende. Im Kampf zwischen Matriarchat und dem letztlich siegreichen Patriarchat opfert Sárka ihre Liebe zu dem Ritter Ctirad und begeht Selbstmord, hatte sie doch, um ihn zu retten, ihre Prinzipien aufgegeben und das Frauenheer der männlichen Übermacht ausgeliefert. Fibichs musikalische Behandlung ist interessant, doch kündigt sie keineswegs einen Janäček an, ist vielmehr der tschechischen Tradition zugewandt, aber auch Wagner verpflichtet. Die in Israel lebende Regisseurin Inga Levant und ihr Team kamen der Oper mit einer überzeichneten Symboltechnik bei, die, wenn gleich nicht störend, den 70er Jahren angehört. Dafür besaß das musikalische Niveau unter dem Dirigat des Amerikaners David Agler, gegenwärtig Musikdirektor der Vancouver Opera, bis in alle Chorpatrien eine packende Dichte und Geschlossenheit. Mit der Bulgarin Svetelina Vassileva (Sárka) und dem Slovaken Ludovit Ludha (Ctirad) dominierten ein So-



Svetelina Vassileva als Sárka in Zdenek Fibichs gleichnamiger Oper, die eine Episode aus der Libussa-Legende behandelt.



„Masterprize“ so heißt ein ausgeschriebener Kompositionswettbewerb, an dessen Urteil auch das Publikum beteiligt ist.

pran und ein Tenor die Bühne, deren zukünftige Bedeutung außer Zweifel steht. Daß in Wexford alle Opern in der Originalsprache gesungen werden, versteht sich von selbst. In Anbetracht detaillierter Inhaltsangaben in dem beispielhaften Programmbuch soll auch in Zukunft auf englische Textprojektionen verzichtet werden. Für die Spielzeit 1997 kündigte Luigi Ferrari Mercadantes „Elena da Feltre“, „Rusalka“ von Alexander Dargomysski und Respighis „La fiamma“ an.

Nach Birmingham verfügt nun auch Manchester (nicht aber London) über einen großartigen Konzertsaal, gebaut nach modernsten Erkenntnissen, der die größte in diesem Jahrhundert hierzulande installierte mechanische Orgel besitzt, ein viermanualiges Instrument der dänischen Firma Marcusson&Son. Die Bridgewater Hall im Herzen der Stadt und unweit des verzweigten Kanalsystems aus dem 18. Jahrhundert bietet erstmals dem Hallé Orchestra, Großbritanniens ältestem, 1858 von dem westfälischen Dirigenten und Konzertunternehmer Charles Hallé begründeten Orchester ein Zuhause, dient gleichzeitig aber auch der Manchester Camerata und dem hier beheimateten BBC Philharmonic Orchestra sowie internationalen Gastspielen und Konferenzen. Hinter der im spitzen Winkel zulaufenden und von vier schlanken Säulen getragenen Glasfassade verbergen sich auf verschiedenen Ebenen lichtdurchflutete Foyers, die tagsüber für Veranstaltungen genutzt werden. Das helle Auditorium mit einem in drei Blöcke unterteilten Parkett und unregelmäßigen, steil an-

steigenden Rangterassen faßt 2400 Plätze. Das rund 100 Millionen Mark teure Projekt des Architektenteams Renton Howard Wood Levin Partnership und Arup Acoustics ist dank einer vorbildlichen Zusammenarbeit zwischen dem Stadtrat und der Central Manchester Development Corporation sowie einer vierzigprozentigen Beteiligung durch den European Regional Development Fund schuldenfrei. Die Bridgewater Hall erhält allerdings keinerlei Subventionen, sondern muß sich selber tragen, wofür die Hallogen Management Company geradesteht, ein Zusammenschluß der Hallé Concerts Society und Odgen Entertainment Services.

In Londons Barbican Centre stellte der Investmentbanker und Musikliebhaber John McLaren nach zweijähriger minutiöser Vorbereitung sein Geisteskind „Masterprize“ vor. Mit diesem weltweit ausgeschriebenen und an keine Altersgrenze gebundenen Kompositionswettbewerb will er den Versuch wagen, dem Mangel an zeitgenössischem Repertoire für ein herkömmliches Sinfonieorchester zu begegnen. Unter der Schirmherrschaft von Mstislav Rostropowitsch arbeiten an diesem an Umfang und Aufwand einzigartigen Wettbewerb das der „E-Musik“ vorbehaltene dritte Hörfunkprogramm der BBC, das BBC Musikmagazin, die EMI und das London Symphony Orchestra eng zusammen. Eine Anmeldung muß bis zum 28. Februar erfolgt sein. Der letzte Termin für die Einreichung einer noch nicht veröffentlichten und nicht bereits professionell aufgeführten Komposition zwischen acht und zwölf Minuten Länge ist der 31. Juli. Eine unabhängige internationale Jury entscheidet über die 15 künstlerisch wichtigsten Arbeiten. Sie werden im Herbst von den BBC-Orchestern eingespielt und anschließend sowohl von der BBC wie möglicherweise weiteren Rundfunkanstalten mehrmals ausgestrahlt. Unter ihnen entscheidet sich eine erweiterte Jury für die sechs Finalwerke, die vom London Symphony Orchestra unter Daniel Harding auf CD festgehalten werden. Die soll dann im März 1998 dem BBC Musikmagazin beiliegen. Abschließend werden die Hörer zu einem eigenen Urteil aufgefordert: Im April 1998 findet anläßlich eines Galakonzerts in Londons Barbican Centre die Endrunde statt. In die Entscheidung teilen sich die Jury und das Ergebnis der vorgesehenen weltweiten Publikumsbefragung sowie bei Punktegleichheit das Orchester. Dem Sieger winken 25000, dem zweit- und drittplazierten Komponisten jeweils drei- bzw. zweitausend und den restlichen drei Finalisten eintausend englische Pfund. Anmeldeformulare können von Masterprize, PO Box 12713, London NW6 6WR, Großbritannien, angefordert werden.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Fotos: Wexford Opera/Amelia Stein, Philharmonia Orchestra

Beginn einer neuen Zeitrechnung

Neuaufnahme von Tschaikowskys Sinfonien durch Mikhail Pletnev und das Russische Nationalorchester

Die Uhren gehen anders, im Rußland des Jahres 2005 – postkommunistischer Zeitrechnung. In einem seltsam anmutenden spannungsvollen Nebeneinander existiert in der Hauptstadt Moskau Altes neben Neuem, beginnen die jungen Keime der Freiheit neben den verwelkenden Blüten der kommunistischen Ära ihre Knospen zu entfalten, passieren auffallend viele Luxuslimousinen eindeutig westlicher Provenienz mit dunkel getönten Scheiben und Überlänge größerer und kleinerer Gruppen alter Menschen, die in stummem Protest die rote Fahne mit Hammer und Sichel hochhalten, sich beinahe wie beschwörend an sie klammernd. Eine junge, auf kulturellem Terrain sich entfaltende Blüte der neuen Zeit ist das Russische Nationalorchester, dessen Musiker nun, da alle Konzertbesucher das altehrwürdige Moskauer Konservatorium verlassen haben, zu mitternächtlicher Stunde ihre Pulte auf der Bühne des Großen Konzertsaals in Position bringen und ihre Instrumente spielbereit machen. Auf dem Programm steht Tschaikowskys Sinfonie Nr. 6 h-Moll, die man in einer bis in die frühen Morgenstunden anberaumten Aufnahmesitzung für die Deutsche Grammophon einspielen will. Die Uhren gehen eben anders...

Die Ziele hat man seitens des Orchesters sehr hoch gesteckt: „Das beste Orchester Rußlands, die Stimme des neuen Rußland“ will man sein und „die Tradition des Landes hineinragen in unsere Zeit, und in die Musiker des 21. Jahrhunderts“, so formuliert es zumindest der als besonders ehrgeizig bekannte Pianist und als Chefdirigent des neuen Klangkörpers verantwortlich zeichnende Mikhail Pletnev, der schon seit langem die Tastatur des Flügels als „Beschränkung

seines Ausdrucksbedürfnisses“ empfand und mit der Hinwendung zum „größten aller Musikinstrumente“, dem Orchester, liebäugelte. Mit der im Zuge der rasanten politischen Veränderungen in Rußland 1990 erfolgten Gründung des auf staatliche Mittel völlig verzichtenden Russischen Nationalorchesters, an der Mikhail Pletnev federführend beteiligt war, erfüllte sich dessen Traum vom „eigenen“ Orchester. Argwöhnisch beäugt von den Orchesterleitern der etablierten staatlichen Orchester, formte Mikhail Pletnev das Russische Nationalorchester nach seinen Vorstellungen. Argwohn – vielleicht auch Kränkung – nicht nur wegen der ihnen im eigenen Hause neu erwachsenen Konkurrenz, Argwohn vor allem deshalb, weil sich Mikhail Pletnev nicht scheute, viele an den ersten Pulten der ehemals sowjetischen Klangkörper sitzenden Musiker abzuwerfen und mit etablierten Solisten aus Moskau und Umgebung zusammenzuführen.

Seinen eigentlichen Beruf möchte der in erster Linie als Pianist ausgebildete Mikhail Pletnev allerdings nicht aufgeben und dem Ausbau seiner Virtuosen-Karriere etwa ebensoviel Zeit widmen wie der Dirigententätigkeit. Dafür, daß dem Or-



Mikhail Pletnev am Pult des 1990 gegründeten Russischen Nationalorchesters, das seit drei Jahren exklusiv für DG aufnimmt.

chester durch die nicht ganz ungeteilte Aufmerksamkeit des Chefdirigenten kein irreparabler Schaden entsteht, sorgt der kompetente Konzertmeister Alexy Bruni – Gewinner des Paganini- und Thibaud-Wettbewerbs –, dem die Musiker vertrauensvoll folgen und der auch für den Produzenten während der Aufnahmesitzungen ein wichtiger Ansprechpartner zu sein scheint. Von unschätzbarem Wert ist für ein nach kapitalistischen Grundsätzen funktionierendes Orchester dagegen ein auch im Westen bekannter und vor allem von der kommunistischen Vergangenheit unbelasteter Orchesterleiter.

Freiheit und Unabhängigkeit vom kommunistischen Parteiapparat haben aber auch ihre Schattenseiten und nicht nur in Rußland ihren Preis. Dies war eine Erfahrung, die man auch seitens des Russischen Nationalorchesters, des ersten unabhängigen Orchesters Rußlands seit 1917, machen mußte. Eines der größten Probleme, denen sich das Orchester gegenübersteht, ist die Finanzierung. Unterstützung erfährt das Orchester hierin von der 1992 gegründeten Russian Arts Foundation, die so prominente Persönlichkeiten wie Mikhail Gorbatschow, Gordon P. Getty, Sir Edward Heath oder Helmut Schmidt zu ihren Mitgliedern zählt. Einen nicht unbeträchtlichen Teil des Finanzbedarfs decken allerdings ausländische – überwiegend amerikanische – Sponsoren. Euphorisch begrüßt als erster greifbarer Ausdruck der neuen Zeit wurde die Gründung des neuen Orchesters vor allem von Seiten der Politik: Noch vor dem ersten öffentlichen Konzert am 16. November 1990 spielte man im Juni 1990 beim Gipfeltreffen der Supermächte in Washington auf persönliche Einladung Mikhail Gorbatschows, im Oktober 1991 gab man gar ein Privatkonzert im Vatikan bei Papst Johannes Paul II. Es folgten Auf-

tritte in ganz Europa, Amerika und Japan, die zu einem großem Erfolg wurden. Und diese Erfolge sind nicht unverdient, präsentiert sich dieses Orchester doch als unheimlich kompakte klangliche Einheit. Dies mag unter anderem daherrühren, daß sich das Orchester, was die Besetzung anbelangt, seit seiner Gründung kaum verändert hat: 90% der Orchestermmitglieder sind Musiker der ersten Stunde. Diesem Siegeszug schloß sich die Deutsche Grammophon an und unterzeichnete im November 1993 einen Exklusivvertrag mit Mikhail Pletnev und seinen vielmalworbene-

nen Musikern. Zunächst wandte man sich kompositorischen Raritäten russischer Komponisten wie etwa Anatol Liadow, Nikolai Tscherepnin oder Rimsky-Korsakoff zu. Nun aber gilt die Aufmerksamkeit der Gesamtaufnahme der im Katalog fürwahr nicht unterrepräsentierten Sinfonien Tschaikowskys. Unter den Beifallsbekundungen des gesamten Orchesters betritt Mikhail Pletnev die Bühne des Moskauer Konservatoriums. Trotz vorgerückter Stunde läßt er keine Anzeichen von Ermüdung erkennen. Am Pult gibt er sich sachlich mit ökonomischer, aber eindeutiger Geste und hinterläßt eher den Eindruck eines akribischen, hochkonzentrierten Arbeiters denn eines charismatischen Taktstockmagiers. Hörbar wird dabei die ganz offensichtlich sehr intensive Probenarbeit des Orchesters: Wie ge-

Foto: S. Bayar/DG

schliffen, mit höchster Präzision und bis ins kleinste Detail ausgearbeitet – spontanen Nuancierungen kaum Platz lassend –, so präsentiert man Tschaikowskys „Pathétique“. Die einzelnen Instrumentengruppen agieren derart sicher, daß sie – so verfestigt sich der Eindruck – kaum mehr der Einsatzbestätigungen eines Dirigenten bedürfen. Gefragt, ob es sich bei dieser seiner Sicht auf das Werk Tschaikowskys um eine moderne Tschaikowsky-Interpretation fernab traditioneller Pfade handelt, winkt Mikhail Pletnev beinahe konsterniert ab: „Ich kümmere mich nicht um Tradition“, sagt er, „ich weiß nicht, was das ist!“ Bei seiner soeben erschienenen Einspielung aller Tschaikowsky-Sinfonien für die Deutsche Grammophon (vgl. S. 56), so der Dirigent weiter, der eigentlich modisches enzyklopädische Verhalten ablehnt, gehe es ihm vor allem um die Darstellung von Tschaikowskys Entwicklung als Komponist, die von den eher einen allgemein russischen Typus verkörpernden frühen Sinfonien bis hin zu den sehr subjektiv gefärbten späten Sinfonien reicht. Und diese Subjektivität bildet er ab – hierin durchaus westlichen Standards entsprechend – als musikalischen Hochglanzprospekt.

Josef Manhart

In Weimar zählt man mit Erfolg bis drei

Den Konkurrenzen „Liszt“ und „Spohr“ folgte nun kammermusikalisch der „Joachim“-Wettbewerb

Als 1994 in Weimar der erste internationale Klavierwettbewerb „Franz Liszt“ durchgeführt wurde, trug sich der Veranstalter – die Hochschule für Musik Franz Liszt – bereits mit dem Gedanken, in Thüringens alter Kulturmetropole den Wettbewerbsfaden auch in den nächsten Jahren nicht abreißen zu lassen. Natürlich ist es sinnvoll, den Liszt-versessenen Pianisten aus aller Welt ein wenig Frist zu geben, denn erstens



Foto: Peter Cossé

Mit einem Anerkennungspreis wurde in Weimar das Quinten-Quartett ausgezeichnet.

möchten die Erstplatzierten nicht schon nach zwölf Monaten von ihren Preisträgnachfolgern bedrängt werden, und zweitens ist es auch für die musikinteressierte Öffentlichkeit von Nutzen, wenn die Situation der Liszt-Prämierten nicht allzu unübersichtlich ist. Aus dieser Überlegung heraus – und dem klugen Bemühen, wettbewerbsmäßig gleichsam am Ball zu bleiben – entstand der Plan, einen Dreijahresrhythmus mit drei Wettbewerben unterschiedlicher Zielsetzung und Teilnehmerstruktur vorzugeben, wodurch nach außen wie nach innen für Kontinuität im musikalischen Erscheinungsbild der Stadt gesorgt ist und den jungen Studenten Orientierung gegeben wird. So folgte 1995 „Louis Spohr“, der Wettbewerb für winzige bis sehr junge Geiger, und nun zum Abschluß des ersten Weimarer Wettbewerbs-Zyklus ein dem Teilnehmungsreglement nach ungewöhnlich offener Kammermusikwettbewerb unter der stillen Patronanz des Geigers und Komponisten Joseph Joachim (1831-1907). Joachims Beziehung zu Weimar ist verbürgt. Er war Mitglied des berühmten Klaviertrios mit Franz Liszt und dem Cellisten Coßmann, das sich in Liszts frühen Weimarer Jahren trotz kurzer Lebensdauer legendären Ruf erwarb.

Unter dem Juryvorsitz des Geigers Ulrich Beetz vom bekannten Abegg-Trio hatten so verdiente Kapazitäten wie Norbert Brainin, Herman Krebbers, Detlef Kraus und Heinz Deinzer die recht ungewöhnliche Aufgabe, unter Streichquartetten, Klaviertrios, einem Flötistinnen-Terzett und diversen Trio-Besetzungen mit Streichern bzw. Bläsern mit Klavier die beiden besten Formationen herauszuhören – das hieß: in vielen Passagen des einwöchigen Treffens mit insgesamt zwölf Kandidaten zwischen Fisch und Fleisch zu

unterscheiden, zumal für die exotischeren Besetzungen ja nur sehr bedingt erstrangige Musik zur Verfügung steht. Aber es ging hier ja auch ganz allgemein um Musikalität, künstlerische Profilierung und gestalterisches Engagement, so daß zumindest bis zur zweiten Runde selbst die drei sympathischen Flutention-Mädchen aus Dänemark mit ihren Flöten noch mithalten konnten, obwohl man mit einer Herzigkeit von Mercadante im Vergleich zu Beethovens Quartett op. 59,2 oder zu Tschaikowskys a-Moll-Klaviertrio op. 50 wie mit einem gutmütigen Ackergaul gegen ein heißblütiges Rennpferd antritt.

Den in dieser Hinsicht weniger begüterten und letzten Endes chancenlosen Ensembles schien der Wettbewerb insofern schönen Trost zu bieten, als es möglich war, schon in der ersten Runde mit zwei klassischen und zwei romantischen Sätzen ein verhältnismäßig ausführliches Programm zu spielen – und dies ohne Unterbrechung! In der zweiten Runde und im Finale standen jeweils 90 Minuten zu Verfügung – fast schon zu viel für die vier Endrundenteilnehmer nach einer anstrengenden Woche. Zur Schlußrunde wurden Interpreten und Juroren vom akustisch problematischen Saal im Hochschulpalais hinauf in den neuen Konzertsaal des Musikgymnasiums Schloß Belvedere gebeten – eine etwas unpersönliche, aber von vielen jungen Zuhörern bewerkte Räumlichkeit, die – so ehrlich darf man sein – aus planungstaktischen Gründen zunächst als Turnhalle konzipiert worden war... Der erste Preis in Höhe von 20000 DM ging an das Brahms-Trio aus Moskau mit der fabelhaften Pianistin Natalia Rubinstein an der Spitze. Der zweite Preis (10000 DM) wurde geteilt, worüber sich das Karol Szymanowski Quartett aus Polen und das deutsche (Klavier-)Trio Vivente halbe-halbe freuen durften. Zwei Kammermusik-Allianzen auf hohem gedanklichen und kommunikativen Niveau, wobei die drei Vivente-Damen mit einem Haydn-Klaviertrio die überzeugendste Leistung auf dem klassischen Sektor boten. Im Repertoire vorgeschrieben waren auch je ein Stück aus der ersten und zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, was zur Folge hatte, daß die Streichquartette auf Schostakowitsch, Lutoslawski und Prokofieff setzten, während die Klaviertrios mit Werken von Knipper und Wolfgang Rihm sich doch etwas weiter in kammermusikalisches Neuland vorwagten.

Den jungen Kammermusikensembles der näheren Zukunft wäre es also nach diesem ersten „Joachim“-Durchgang wärmstens zu empfehlen, sich 1999, wenn Weimar Kulturhauptstadt Europas ist, sich „Joseph Joachim“ Folge II vorzunehmen. Die Organisatoren haben bereits versprochen, sich mit den schwer zu vereinbarenden Kategorien etwas einfallen zu lassen und auch einen Dritten Preis zu finanzieren. Peter Cossé

Imaginäres Museum

Bellinis „Beatrice di Tenda“

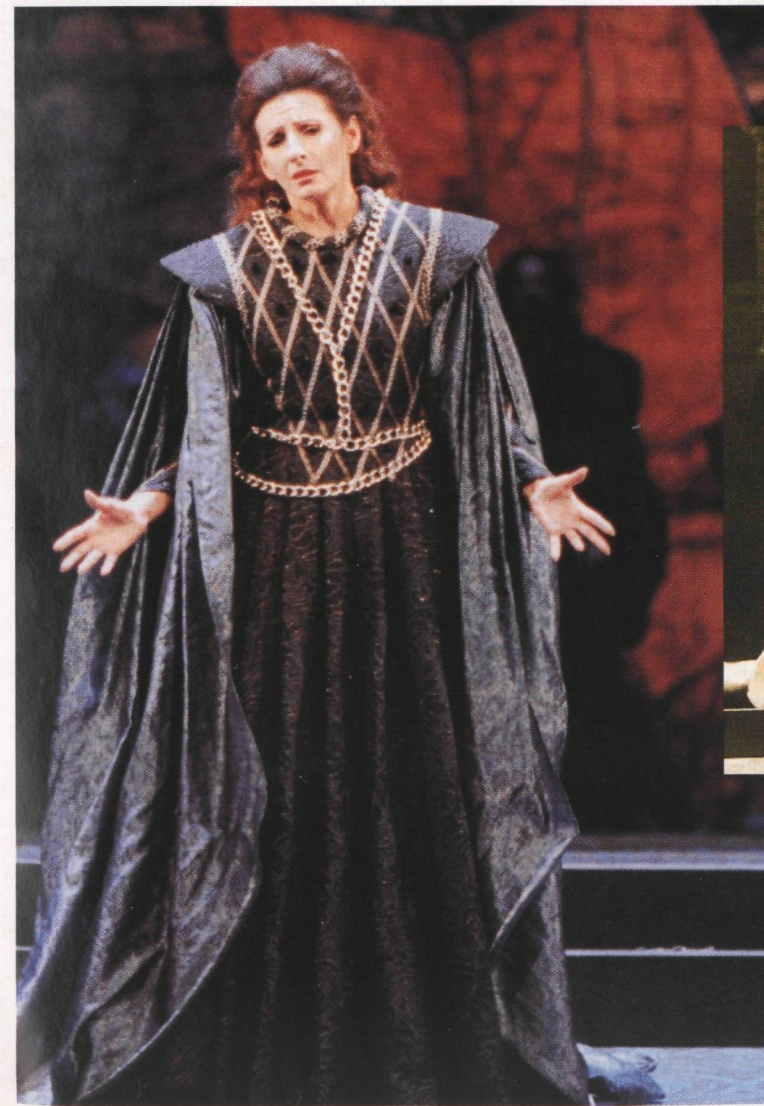
Hat uns Bellinis „Beatrice di Tenda“ noch etwas zu sagen, diese lyrische Tragödie aus dem Geiste des Belcanto? Offenbar. Im aktuellen Bielefelder Katalog stehen allein vier Einspielungen, darunter die Produktion anlässlich einer konzertanten Aufführung an der Deutschen Oper Berlin mit Lucia Aliberti vor einigen Jahren. Und auf der Bühne? Natürlich gibt diese 1833 komponierte Oper dem Belcanto-Fan etwas, der sich in den Stil ihrer Bühnentradition einhören, einse-

hen kann. Die historische Handlung der wegen vermeintlicher Untreue das Schafott besteigenden Beatrice ist letztlich belanglos, ein eher rührseliger Stoff, dem auch schwerlich mit einer Aktualisierung beizukommen ist. Trotzdem: An der Wiege des realistischen Musiktheaters muß es in Berlin allerdings fast wie eine Revolution zurück in die Vergangenheit wirken, wenn sich ein Regisseur aller psychologisierenden Aktualisierungen versagt und Bellinis Werk als hochstilisiertes, von der Eurhythmie inspiriertes Gebärdenspiel inszeniert. Und so wurde die Übernahme einer Produktion der Mailänder Scala um den Star Lucia Aliberti herum von der lokalen Tageskritik verrissen. Zurecht? Ja, wenn man die Maßstäbe einer aktualisierenden Annäherung anlegt. Nur bedingt, wenn man gewillt ist, das unmögliche Kunstwerk Oper in seinem eigenen Recht zu akzeptieren.

Brokatgewänder und historisierende Bühnenbilder an sich legitimieren ebenso wie die vielen

statischen Chortableaux noch keinen Verriß. Dieser ist erst gerechtfertigt, wenn unter den Vorgaben einer solchen Stilistik Einfaltslosigkeit regiert. Und dies war in der Tat der Fall. Pier Luigi Pier' Alli, Regisseur und Ausstatter in Personalunion, setzte fast ausschließlich auf die Gebärde als visuelles Ausdrucksmittel, als museale Komponente einer verlorenen Zeit – genau das Gegenteil zu einer eigenen, aktuellen Gebärdensprache, wie sie etwa Peter Sellars im „Oedipus Rex“ in Salzburg vorgestellt hatte.

Kann ein so lyrisch fließender Bühnengesang, wie ihn Bellini mit seiner „Beatrice“ geschaffen hat, drei lange Stunden fesseln, wenn dem Zuschauer nicht viel mehr bleibt, als zuzuhören? Bei einer Protagonistin wie der Aliberti ist das möglich. Die Aliberti: Ein Timbre, das, wenn man nur den oberflächlichen Klangreiz wahrnimmt, stark an die Callas erinnert. Doch ist die Stimme der Aliberti härter, weniger geschmeidig. Ihre Koloraturen kommen mit Präzision und Sicherheit. Im hohen Register überstrahlt sie die übrigen tadellosen Sänger, Camille Capasso (als Agnese), Vladimir Chernov (als der ungeliebte tyrannische Filippo) und Octavio Arévalo (als der Beatrice lie-



Zu einem Belcanto-Fest geriet Bellinis „Beatrice di Tenda“ dank Lucia Aliberti in der Titelrolle, Vladimir Chernov und der übrigen Sänger.

bende Orombello). Marcello Viotti war ein unauffälliger Maestro, der reich beschäftigte Chor ein zuverlässiger Partner der Solisten.

Brauchen wir in Zeiten reduzierter Subventionen für den Kultursektor eine Inszenierung, die uns nicht Lebendigkeit und Wahrheit vorgaukelt, sondern uns – wohl unfreiwillig – aufzeigt, was unser etablierter Kunstbetrieb, Musiktheater hin oder her, letztlich ist: ein imaginäres Museum? Hin und wieder – warum nicht? Martin Elste

Fotos: Kranich Photo, Berlin