

Optischer Freispruch für den Fischer

Die Hamburgische Staatsoper ist auf Erfolgskurs. Mit Britten's „Peter Grimes“ feiert Ingo Metzmacher einen weiteren Triumph in seiner ersten Spielzeit als Musikchef des Hauses. Die Neuproduktion ist nicht nur ein Plädoyer für den hierzulande vernachlässigten Musikdramatiker, sondern auch der große Durchbruch der Willy-Decker-Schülerin Sabine Hartmannshenn.

Man denkt natürlich sofort an Willy Decker, wenn sich die blauschwarz-schraffierten fahrbaren Wände und variablen Treppen auftun, die Wolfgang Gussmann, der langjährige Bühnenbildner Deckers, für die erste Hamburger Inszenierung von Sabine Hartmannshenn entworfen hat. Auch der Kontrast von Vordergrund und Hintergrund, das Spiel mit Farbsymbolik erinnert an Decker. Helles Weißgelb für die Unschuld und zugleich das Mysterium des Bösen, beides verkörpert in der Geistergestalt des Fischers Peter Grimes, dessen Lehrjungen auf rätselhafter Weise zu Tode kommen.

Sabine Hartmannshenn versteht es überaus eigenwillig und packend, den Kontrast von Gesellschaft und Außenseiter, Mehrheit und Minderheit, versuchter Lynchjustiz des „gesunden Volksempfindens“, das sich zur moralischen Instanz aufschwingt, und der Subtilität des geheimnisumwitterten „Anderen“ in Szene zu setzen. Die Bühnenästhetik Gussmanns wird durch ihre kluge Personenführung plötzlich sprechender als gewohnt. Sie läßt den großen Chor in konservativer britischer Gegenwartskleidung, lebendig und doch symbolisch bedeutsam, en groupe agieren, wie eine angeführte Horde, eine anonyme Masse – eine Masse allerdings, aus der Individuen herausragen: die Lehrerin, die Peter Grimes erlösen, will sagen ehelichen soll, der Methodistenprediger, der Pastor, der Rechtsanwalt, der Apotheker, der Kapitän, die matronenhafte Tante. Sie entwirft

fern jeder angelsächsischen Folkloristik, bar aller maritimen Accessoires und ohne jede einengende zeitliche Fixierung ein Gesellschaftsdrama über die Macht der Vorurteile, in dem Peter Grimes, der heimliche Wikinger und unbarmherzige Sohn des Meeres, das für Schicksal und Jenseits steht, zur Lichtgestalt verklärt wird, quasi freigesprochen von allen schändlichen Gerüchten und ängstigenden Ungewissheiten.

Neil Shicoff, der ihn mit einem Äußersten an vokalem und darstellerischem Einsatz verkörpert, tritt inmitten der düsteren Bilder und der dunkelblau-schwarz gekleideten Masse Mensch in sandfarbener Fischerkleidung auf, seine Farben sind die hellen. Im

Peter Grimes wird zur Lichtgestalt verklärt

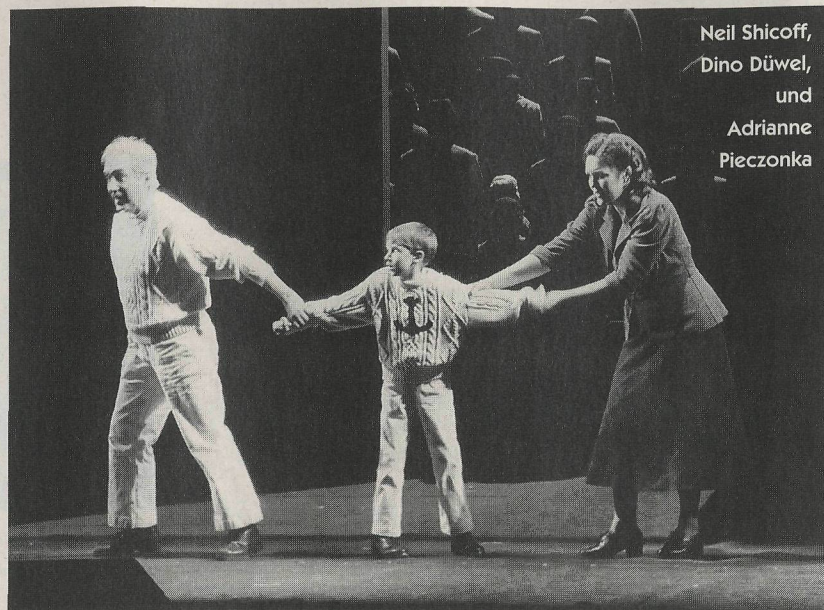
Quartett der vier Frauen, die über den Mann an sich und das ambivalente Männliche sinnieren, erfährt er die Solidarität des Lichts und lichter Seelenregungen jenseits des bornierten Gruppenzwangs. Eine der eindringlichsten Szenen der schönen, erhebend-strengen und von allem Überflüssigen und Ablenkenden freien Inszenierung. Peter Grimes wird schon optisch freigesprochen von allem Bösen, das er für die ihn umgebende Gesellschaft bedeutet.

Die Gesellschaft ist es, die in dieser sinnig ins Bild gesetzten Lesart beschuldigt wird, das Böse zu produzieren. Wie Sabine Hartmannshenn die Solisten als deutlich vonein-

ander abgesetzte gesellschaftliche Typen eines britischen Provinzmilieus zeichnet, wie sie den wahnunwitterten Protagonisten und mißverstandenen Helden, aber auch den zerbrechlichen Jungen (der kleine Dino Düwel spielt ihn mit devoter, fragiler Opferbereitschaft) mit sensibler Hand und psychologischer Einfühlsamkeit führt, nötigt Respekt ab. Wie sie filmschnittartig die Szenen aneinanderreihet, Peter Grimes letzten Gang zum Meer wie in einer sich schließenden Kamerablende einfängt, ist höchst eindrucksvoll.

Der große Publikumserfolg der bewegenden Aufführung ist allerdings auch das Produkt einer glänzenden Ensembleleistung, aus der die Sopranistin Adrienne Pieczonka als warm timbrierte, betörend singende Ellen Orford, Sarah Walker als schrullig-tiefstimmige Witwe und Gregory Yurisich als markanter Captain Balstrode herausragen. Zusammengehalten wurde dieser große Opernabend durch Ingo Metzmachers autoritätsvolles, weitsichtig disponiertes Dirigat, das die höchst feinsinnige Musik Britten's, der in Deutschland zu Unrecht unterrepräsentiert ist, mit äußerster Subtilität zu phrasieren, ihre Klangfarben fein zu schattieren, die dynamischen Kontraste differenziert abzustufen und die raffinierten Strukturen klar und deutlich herauszuarbeiten versteht. Ein großer Abend! Wieder lohnt es sich, nach Hamburg in die Oper zu fahren.

Dieter David Scholz



Neil Shicoff,
Dino Düwel,
und
Adrienne
Pieczonka

Foto: Vincent Leifer

Schnäppchen vom Opern-Flohmarkt

Ermanno Wolf-Ferraris „Sly oder Die Legende vom wiedererweckten Schläfer“ am Opernhaus Zürich

Zu seiner Zeit gab es noch keinen Guildo, denn sonst hätte er sich nicht so bitter darüber beklagen müssen, von niemandem geliebt zu werden. Er, das ist Sly, Titelheld von Ermanno Wolf-Ferraris dreiaktiger, 1927 uraufgeführter, heute höchst selten anzutreffender Oper. Zürich hat sie jetzt wieder einmal ausgegraben, wo Intendant Alexander Pereira ja inzwischen ein besonderes Flair für Schnäppchen vom Flohmarkt der Operngeschichte entwickelt hat. Der Premierenbeifall war enorm – Folgen fürs Repertoire dürfte die jüngste Opern-Exhumierung gleichwohl kaum haben.

Sly ist Gauner, Dichter, Trunkenbold, Hungerleider, Künstler und Genie in Personalunion – englischer Outcast in Wolf-Ferraris sonst vorzüglich von Commedia-dell'arte-Figuren bevölkertem Œuvre. Seine literarische Ahnenreihe reicht von

Bombenrolle für José Carreras

„Tausendundeiner Nacht“ via Calderón, Hofmannsthal und Gerhart Hauptmanns „Schluck und Jau“ bis zu Brechts „Baal“. Im Gegensatz zu seinen Opere buffe hat sich Wolf-Ferrari für „Sly“ seine musikalischen Anregungen vorwiegend aus altenglischen, schottischen und irischen Volksweisen geholt. Sie bestimmen den elegischen Grundton dieser Musik, gerade auch ihrer Erinnerungsmotive, die, aufgemischt mit ein paar Jazz-Synkopen der zwanziger Jahre, mehr und mehr in ein schwelgerisches, mit Wagner, Dvorák und Puccini liebäugelndes Kantilenenpathos münden: eine ziemlich hybride Mixtur – Verismo light, sozusagen!

Der arme Sly wird ein Opfer der hemmungslosen Amüsierlust eines Aristokraten, des Grafen von Westmoreland. Der läßt ihn im Vollrausch in seinen Palast transportieren, wo man ihm vorgaukelt, er sei der wahre Herr im Hause, um ihn dann um so tiefer in sein Elend zurückzustoßen – was ihn schließlich dazu veranlaßt, sich die Pulsadern aufzuschneiden. Ein Verwirrspiel

zwischen Wirklichkeit und Fiktion mit einer Bombenrolle für einen Durchhalte-Tenor, als der José Carreras in Zürich durchaus Furore macht – auch heute noch, da der Schmelz und die elegante Biegsamkeit seiner Stimme ihre frühere Lasur eingebüßt haben und sich eine metallische Legierung darüber gelegt hat. Im Londoner „Dreigroschenoper“-Milieu der Zürcher Inszenierung könnte er ohne weiteres zur Mafia von Macheath gehören.

Carreras ist der Mittelpunkt des sieben- und zwanzigköpfigen Solistenensembles, zu dem sich noch jede Menge Mitglieder des Opernstudios gesellen. Als Slys tragische Geliebte (sie verfällt ihm, doch nach seinem Sturz in die Wirklichkeit vermag er an ihre Liebe nicht mehr zu glauben) gewinnt Daniela Dessi im Laufe des Abends zunehmend an Format. Kompetent erfüllen ihre Rollen auch Juan Pons als Graf und

Carlos Chausson als Slys Schauspielerkumpen John Plake.

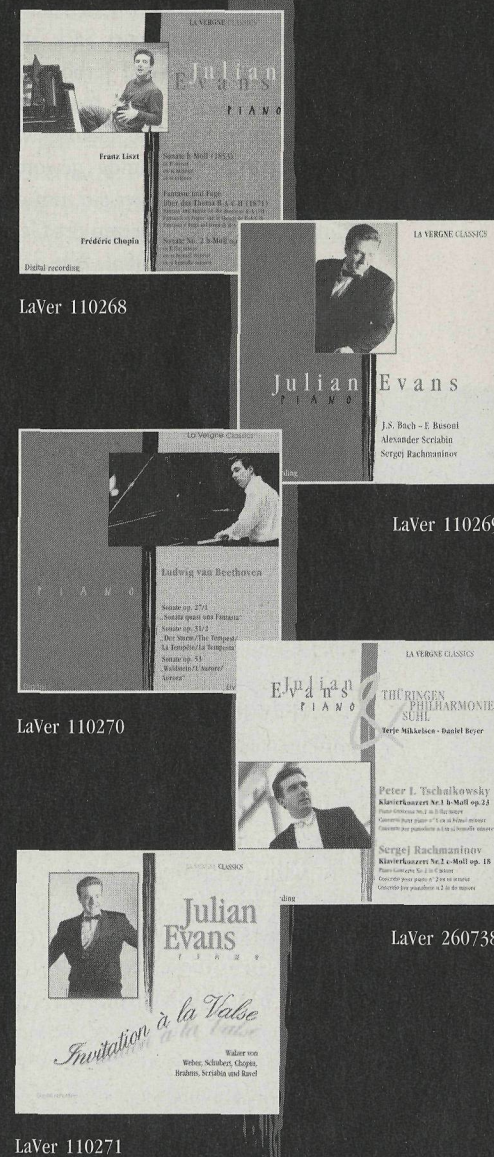
Eine schwere Hypothek der Aufführung ist der Dirigent Rafael Frühbeck de Burgos, der dem Publikum die Partitur um die Ohren knallt, daß ihm stellenweise das Hören vergeht. In Hans Hoffers katakombenartigen Lichtschacht-Verliesen (die grellen Kostüme für das Traumschauspiel im Mittelakt hat Dirk von Bodisco entworfen) inszeniert Hans Hollmann die Tragikomödie anfangs wie einen Panoptikums-Thriller aus der Stummfilmära. Später nimmt er das unerträglich gestelzte pantomimisch-cho-reographische Gehabe zurück und steuert das zielgerade ins Tragödien-Finale. Bleibt zu überlegen, ob Wolf-Ferraris so verzerrt in der Opernlandschaft von 1927 neben den Gipfeln von „Cardillac“, „Oedipus Rex“, „Wozzeck“ und „Mahagonny“ ragendes Drama lirico nicht angemessener als surrealistische Comédie noire zu inszenieren wäre.

Horst Kogler

LA VERGNE CLASSICS
das besondere Label für den anspruchsvollen Musikfreund

JULIAN EVANS PIANO

„Tanz der Ekstase an den Tasten“
Frankfurter Neue Presse, Mai 1996



Vertrieb

Deutschland: ConBrio DISC Regensburg, Tel.: 0941 / 94593-0 · Fax: 94593-50
Schweiz: MUSICORA AG Zürich, Tel.: 01 432 / 75 60 · Fax: 65 25
Österreich: W. WEISS-MUSIC PARTNER, Mödling, Tel.: 02236/45546 · Fax: 41625

LA VERGNE Verlag und Musikproduktion GmbH
Ulvenbergstraße 16 · 64297 Darmstadt

Ende einer Ära

Das Bielefelder Theater zeigt „Die Bürgschaft“
von Caspar Neher und Kurt Weill.



Szene mit Martin Blasius
(Orth) und William
Oberholtzer (Mattes)

Foto: Fritz Stockmeier

Der Viehhändler Johann Mattes verspielt sein ganzes Vermögen. Sein Freund David Orth bürgt für ihn und rettet ihn damit vor den Gläubigern. Später kauft Mattes zwei Sack Spreu von Orth, findet darin Geld verborgen, gibt es aber nicht zurück. Orth fragt auch nicht danach, denn aus dem Freund Mattes ist längst sein bester Kunde geworden. Da dringen fremde Eroberer ein, um das Land künftig nach „den Gesetzen des Geldes und der Macht“ zu regieren. Alle schlechten Eigenschaften der Menschen treten nun offen zutage: Mattes und Orth werden Kriegsgewinnler, die aus dem Elend der Menschen Profit ziehen; Mattes' Tochter wird zur drogensüchtigen Prostituierten, seine Frau verläßt ihn und verreckt im Elend; und auch Orth verliert seinen Sohn. Als die Opfer von Mattes' Spekulationen sich rächen wollen, wird er von Orth verraten und umgebracht.

Schlüsselwerk der Weimarer Jahre

Soweit die Handlung der „Bürgschaft“. Der Bühnenbildner Caspar Neher, Freund und zeitweise Weggefährte von Bertolt Brecht, hat das Szenarium im Geiste des epischen Theaters entworfen: Die Handlung ist angesiedelt im mythisch-zeitlosen Ort Urb; Zeitsprünge werden durch Kommentare des Chors überbrückt. Die Handlung gewinnt etwas Modellhaftes, das an Brechts „Lehrstücke“ denken läßt, während die mit Wut zugespitzten Situationen in die entgegengesetzte Richtung weisen. Neher prangert zwar die Verhältnisse im Kapitalismus scharf an, doch teilt er die marxistisch-leninistische Analyse nicht. So etabliert er eine Distanz zum dargestellten Geschehen, die dieses dann selbst immer wieder zugunsten einer unmittelbaren Wirkung überwindet, und zwar keineswegs so, daß die gegenläufigen Bestrebungen einander aufheben: Vielmehr steigern sie die Brisanz.

Die Musik vollzieht das nach – und damit beginnen die Probleme, die zum Verschwinden dieses Werks von den Bühnen beigetragen haben. (Es sollte aber nicht verkannt werden, daß der Hauptgrund in den historischen Umständen der 1932 erfolgten Uraufführung lag.) Weill wählt als Chiffre für die im Libretto vorgegebene objektivierende Distanz einen neo-barocken Duktus. So muß der Hörer eine ganze Menge staubtrockener Kontrapunkt-Lektionen absitzen, bevor er zu den inspirierten Passagen der Partitur gelangt. Da findet Weill mit einer Art sinfonisch weiterentwickeltem Songstil die adäquaten Töne für die satirischen Dimensionen des Textes, sehr anrührende Momente auch, wie die Todesszene der Frau Mattes, und schließlich die über pochenden Ostinati zu Paroxysmen des Zorns gesteigerte Schlußszene – eine der stärksten im Operschaffen jener Jahre und zugleich ein unheimliches Menetekel am Ende der Weimarer Republik.

Die Aufführung markiert das Ende einer Ära: Unter der Intendanz von Heiner Bruns hat das Bielefelder Theater in den zurückliegenden 17 Jahren mit zahlreichen spektakulären „Ausgrabungen“ weltweite Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Noch einmal zeigt sich jetzt das Team auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit, indem es einem durchaus problematischen Schlüsselstück jener für den Bielefelder Spielplan so wichtigen Weimarer Jahre eine optimale Realisierung zuteil werden läßt. Der Bühnenkasten, aggressiv gelb-schwarz-quergestreift (Bühnenbild: Thomas Gruber) assoziiert Gefangenschaft; die Kleidung der Personen wird im Verlauf des Stücks immer eleganter und immer moderner; der Chor, der zunächst von im Hintergrund aufgebauten Kinoseseln aus beobachtet, wird immer mehr in

das Geschehen hineingezogen; Bezüge der Handlung, die über die Entstehungszeit des Stückes hinaus auf unsere Gegenwart weisen, werden nicht direkt aufgezeigt, sind aber jederzeit nachvollziehbar. Gespielt wird – dem epischen Theater gemäß – ohne viel Requisiten und Mobiliar auf einem hölzernen Podest (Inszenierung: Jonathan Eaton), dennoch werden, beispielsweise mittels Beleuchtung, starke Bildwirkungen erzielt. Erfreulicherweise beschränkt sich die Personenregie auch dort, wo es die Musik vielleicht nahegelegt hätte, nicht auf das distanzierte Vorführen von Haltungen: Die darstellerische Intensität der gesamten Aufführung ist beträchtlich. Ein besonderes Kabinettstück liefern Luca Martin, Andrew Dalley und Matthias Mann, die, angetan mit Panzerknacker-Masken, unter anderem als Gläubiger, Wegelagerer, Erpresser und Häscher, kurz gesagt als Agenten der Ausbeutung, auftreten und diese satirischen Intermezzi in hinreißende Clownerien verwandeln.

Rainer Koch und das Philharmonische Orchester bleiben weder der Härte und Strenge der Musik noch dem gelegentlich aufblitzenden Jazz-Idiom etwas schuldig; auch rhythmische Komplikationen und heikle Instrumentalsoli werden tadellos bewältigt. Vorzüglich und in allen Partien zutreffend besetzt präsentiert sich das Sängensemble mit William Oberholtzer und Martin Blasius als Protagonisten und Margaret Thompson, die die Partie der Frau Mattes gesanglich wie darstellerisch gleichermaßen eindringlich gestaltet. Da nicht damit zu rechnen ist, daß „Die Bürgschaft“ so bald in vergleichbarer Qualität wieder zu hören sein wird, wäre es eigentlich wünschenswert, die Aufführungen – wie schon zuvor einige der Bielefelder Entdeckungen – für eine CD-Veröffentlichung mitzuschneiden.

Ingo Dorfmueller

Gemischtwarenladen

Zur Programmreform von WDR III.

Eine Programmreform sei es eigentlich nicht, man wolle das Kulturprogramm des WDR nur „vorsichtig modernisieren“. Das war auf einer Pressekonferenz Anfang Februar zu hören. Nicht die Inhalte sollten verändert, sondern die Präsentation verbessert werden. „Es soll keine schwermütige Pflicht sein, Anspruchsvolles zu hören“, sagte der Chef der neuen „Kultur-Welle“, Hans Friemonds. Wer angesichts solcher Formulierungen bereits vermutet hatte, daß es bei kosmetischen Korrekturen nicht bleiben werde, sah sich nach dem 1. März bestätigt: WDR III ist seitdem kaum wiederzuerkennen.

Die Reform ist derart umfassend ausgefallen, daß hier nur ein Schlaglicht auf den Musikbereich geworfen werden kann. Zunächst einmal wurden de facto die Fachredaktionen aufgelöst. Natürliche Folge: Es gibt auch keine festen Sendezeiten für bestimmte Sparten mehr. Ein Beispiel: Wer

bisher die „Geistliche Musik“ am Sonntagmorgen hörte, findet auf diesem Sendeplatz nun das „Klassik-Forum“, das zwar mit einer Bach-Kantate eröffnet wird, ansonsten aber nur einzelne sakrale Werke bietet. Die Fachredakteure sollen ihren Sachverstand nun in gemischten Teams einsetzen, die entsprechend gemischte Sendungen gestalten. Das „Klassik-Forum“ am Vormittag (9.05-12 Uhr) bleibt ein krauser Gemischtwarenladen. Das „Mittagskonzert“ (13.20-14.30 Uhr), bisher „Aus Oper und Konzert“, hat durch die Hinzunahme von Kammermusik an innerem Zusammenhang noch verloren. Die „Musik-Passagen“ endlich (15.05-18 Uhr) sollen möglichst in jeder Sendung alle Sparten zu Wort kommen lassen. Im günstigsten Fall ist das eine Art Mega-Feature, das die lange Sendezeit nutzt, um ein Thema von möglichst vielen Seiten zu beleuchten. In der Regel aber werden unterschiedliche Musiken in Häppchen

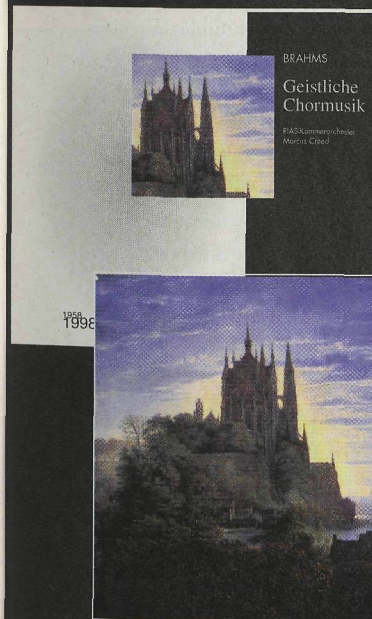
zu derben Kontrasten arrangiert und durch „launige“ Moderationen verbunden. Der Name ist Programm: Man dürfe, so Teamleiter Ulrich Kurth, durchaus auch an Einkaufs-Passagen denken. In einer Einkaufspassage hat man jedoch die Wahl, einen Laden zu betreten oder nicht. In den „Musik-Passagen“ ist man gezwungen, durch sämtliche Abteilungen zu laufen, um das Angebot zu erreichen, für das man sich interessiert. Der Hörer wird das ebenso als Bevormundung empfinden wie Moderationen, die, statt über die Stücke zu informieren, diese ganz persönlich einschätzen und bewerten. Mag sein, daß man so – mit starrem Blick auf die Quote – einige der ins Visier genommenen potentiellen Hörer tatsächlich erreicht: Sicher aber ist, daß man die bislang hochzufriedenen Stammhörer verprellt. WDR III ist nämlich mit dieser Reform in Wahrheit gar nicht moderner, sondern allenfalls modischer geworden.

Ingo Dorfmueller

Kurze Häppchen, derbe Kontraste

40 Jahre harmonia mundi France

Die Highlights der Musikproduktion von harmonia mundi France
als Prachtausgabe in 30 Titeln zum Jubiläumspreis!



BRAHMS
Geistliche Chormusik
RIAS-Kammerorchester
MARCUS CREED
HMD 941591

FAURÉ
La Chapelle Royale
Ensemble Musique Oblique
PHILIPPE HERREWEGHE
HMD 941292

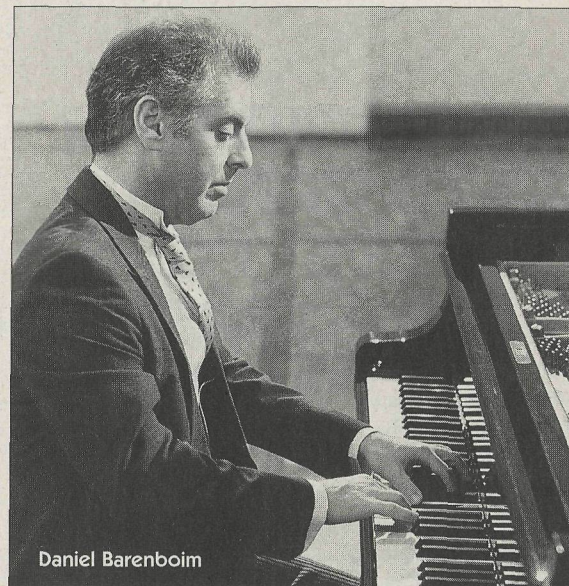


Sonderedition in limitierter Auflage

u.a. mit Alfred Deller, Anonymous 4, Chiara Banchini, William Christie, René Jacobs, Philippe Herreweghe, London Baroque, Paul O'Dette, Marcel Pérès, Alain Planès, Josep Pons, Rias-Kammerchor, René Saorgin, Dominique Visse

Bitte fordern Sie bei uns
Kataloge und
Händlerachweis an!

helikon harmonia mundi
Wernher-von-Braun-Str. 13
69214 Eppelheim
Fax 06221/677677



Daniel Barenboim

Foto: Kövesdi Presse-Agentur

Auswärtssieg für Berlin

Zu Daniel Barenboims Beethoven-Gastspiel in London und Paris

auch in Paris die fünf Klavierkonzerte, am ersten Abend das C-Dur- und das Es-Dur-Konzert, am zweiten die Konzerte in B-Dur, c-Moll und G-Dur.

Kann das gut gehen? Wie lassen sich, gerade in den beiden letzten Konzerten, die Probleme der Koordination lösen, wenn die Hände kaum je von den Tasten kommen? Es ging – jedenfalls im C-Dur- und im G-Dur-Konzert, die ich hören konnte – erstaunlich gut. Für die Rückkehr nach London, wo der Stern des dreizehnjährigen Wunderkindes vor 43 Jahren aufgegangen war – er beherrschte damals schon sechs Sprachen und 300 Werke – hatte er offenbar gründlich geübt. Schon das erste Konzert geriet zum Triumph. Nachdem er als Auftakt den langsamen Satz des C-Dur-Konzertes in ein romantisches Notturmo verwandelt und das Allegro scherzando mit brillanter Verve gespielt hatte, wurde mit frenetischem Jubel gefeiert; nach der Eroica erhielt er Standing ovations. Tags darauf waren die 2900 Plätze der Royal Festival Hall für alle weiteren Konzerte ausverkauft. Nach dem dritten Abend – auf das G-Dur-Konzert folgte die siebte Sinfonie in A-Dur – wurde das glänzend disponierte Orchester von einem geradezu euphorischen Publikum in sein eher karges Hotel entlassen. Kommentar des Konzertmeisters: „In London haben wir eben nicht, was wir in Berlin haben: einen Heimgast.“

So war es denn auch ein Kampf um die Standortsicherung, daß er „seine einzigartigen Beziehungen im Musikbetrieb“ (so Intendant Georg Quander) für ein Doppelgastspiel in London und Paris nutzte, von wo aus er die Lunte an das Pulverfaß der Berliner Kulturpolitik legte. Nach der Schlagzeile der „Times“ ging es bei diesem Gastspiel um nicht weniger als die Besteigung eines „neuen Mount Everest“: die Aufführung der neun Sinfonien und der fünf Klavierkonzerte von Beethoven an sechs Abenden, und dies in der Doppelfunktion als Dirigent und dirigierender Pianist. Weil man den Briten nach drei Konzerten eine Pause gönnen wollte, wurde ein Zwischenspiel in Paris eingelegt.

Während das Orchester noch in London spielte, bereitete die Technik im Pariser Théâtre du Châtelet zwei Aufführungen des „Wozzeck“ vor: in der vielgerühmten Inszenierung von Patrice Chéreau. Und weil Daniel Barenboim „unglücklich“ ist, wenn er einmal „einen Tag keine Musik machen kann“ (seine Mitarbeiter halten ihn für den Erfinder des 36-Stunden-Tages), spielte er

komplett-dichten Mischklang früherer Aufführungen (und Aufnahmen) zu entfernen scheint. Unverkennbar auch, daß er von den Gardiners und Harnoncourts gelernt hat: Die Phrasierung war markanter, detaillierter, das Klangbild deutlicher strukturiert. Sein Bemühen um Transparenz zeigte sich auch im Rückgriff auf die alte Orchesteraufstellung: erste Geigen links, daneben die Celli und dahinter die Bässe, zweite Geigen rechts, daneben die Bratschen. Gerade bei „antiphonischen Passagen“ sorgte dies für eine bemerkenswert prägnante Klangrede.

Variante des Kolonialismus

Die Staatskapelle hat, wie die englischen Kollegen in Gesprächen ständig betonten, den typischen Klang der deutschen Traditions-Ensembles bewahrt: weiche, volle Streicher, durchdringende Oboen, kantabel strömende Klarinetten und weich timbrierte Trompeten – ein Glücksfall, da sich die meisten Orchester unter dem Diktat einer technizistischen Ästhetik immer stärker angleichen. Daß Barenboim sich in den Interviews vor den Konzerten von den Verfechtern einer historischen Aufführungspraxis absetzte, war zu erwarten; überraschend aber, daß er sich doch vom

Die Genugtuung des Orchesters über den bedeutenden Erfolg konnte freilich einen schwelenden Unmut nicht auflösen. Die Staatskapelle, die in den letzten Jahren 19 Stellen hat abbauen müssen, fühlt sich – mit dem Blick auf die Tarifverträge – unter Wert behandelt. „Wir stehen in Deutschland“, empört sich der erste Klarinettist Matthias Glander, „auf Platz 20. Man hat uns wie ein Provinzorchester eingestuft.“ Barenboim vergleicht den Umgang mit den Kulturinstitutionen der neuen Bundesländer als eine Variante des Kolonialismus. Es sei skandalös und symptomatisch, daß in der gesamten Kulturverwaltung nur Wessis das Sagen haben.

Kein Zweifel, in London und Paris wurde das Gastspiel als bedeutendes Ereignis bewertet. Und in Berlin? Barenboim sagt herausfordernd: „Wir tun mehr für Berlin, als Berlin für uns tut.“ Er betont, „daß das Orchester solche Gastspiele braucht, um sich international zu profilieren“; und er weiß genau, daß entsprechende Erfolge Trumpfkarten sind im kulturpolitischen Pokerspiel und den anstehenden Verteilungskämpfen.

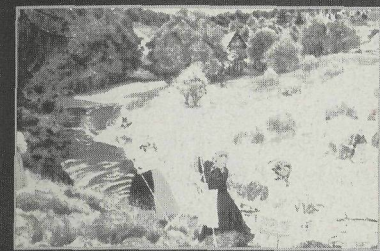
Barenboims Berliner Vertrag läuft Ende der Spielzeit 2001/02 aus. Der Kultursenator will erst in zwei Jahren mit dem Vielgefragten neu verhandeln. Das ist, nach Ansicht von Intendant Quander, „eine ziemlich blödsinnige Strategie mit Blick auf das internationale Musikleben, das auf vier oder fünf Jahre im voraus plant.“ Politiker planen nur für vier Jahre – bis zur nächsten Wahl.

Jürgen Kesting

Klassische Kostbarkeiten russischer Komponisten in authentischen Einspielungen.

GLASUNOW

String Quartet & String Quintet
Shostakovich Quartet



MEL 46138-2

RACHMANINOW

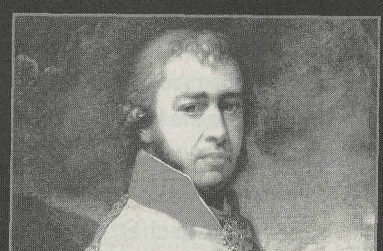
Symphony No 3
Moscow Philharmonic Symphony Orchestra
Dirig./Cond.: Dimitrij Kitaenko



MEL 46127-2

TSCHAIKOWSKY

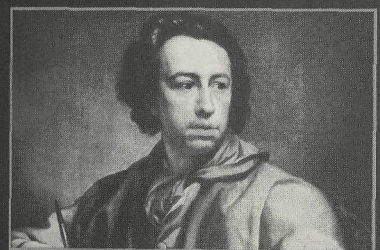
Symphonie Nr. 4 f - moll op. 36
Streicher-Serenade Nr. 2 C-Dur op. 48
USSR Radio Symphony Orchestra / Cond.: Vladimir Fedoseyev



MEL 45004-2

TSCHAIKOWSKY

Symphony No 6 "Pathétique"
USSR RTV Symphony Orchestra
Dirig./Cond.: Vladimir Fedoseyev



MEL 46081-2

MUSSORGSKY

Pictures At An Exhibition · Bilder einer Ausstellung
USSR RTV Symphony Orchestra
Dirig./Cond.: Vladimir Fedoseyev



MEL 46018-2

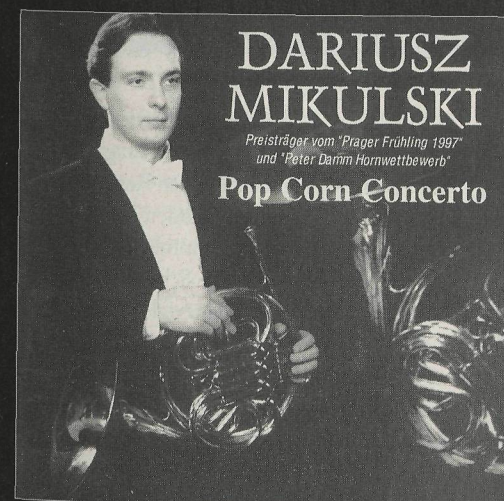
GLASUNOW

Symphony No 1 & No 2
USSR RTV Symphony Orchestra
Dirig./Cond.: Vladimir Fedoseyev



MEL 46047-2

DARIUSZ MIKULSKI der Gewinner vom Prager Frühling mit seiner neusten CD



CLA 10001-2

jetzt wieder lieferbar
seine erste
Einspielung

ZYX[®]
MUSIC

ZYX Music GmbH & Co. KG, Benzstr.-Industriegebiet
35799 Merenberg, Germany • Internet: <http://www.zyx.de>



CLA 10003-2

Bitte fordern Sie unseren Gesamt-Katalog an