



Foto: Johan Jacobs/Oper Brüssel

Tödliches Spiel

Das Team Pappano-Decker realisiert Verdis „Otello“ in Brüssel

Angesichts der derzeitigen Stagnation in Bayreuth sehnen Musiktheaterfreunde das Jahr 1998 herbei: den neuen „Lohengrin“, dirigiert vom Brüsseler Musikdirektor Antonio Pappano, inszeniert von Willy Decker. Beide werden ihr in Bayreuth nicht akzeptiertes „Ring“-Konzept zum Jahr 2000 im Brüsseler Opernmekka herausbringen - und nun bot ihr gemeinsamer „Otello“ einen Einblick in ihren Interpretationsstil.

Obwohl Pappano und Decker die Opernwelt erobern wollen, bewiesen sie zunächst eine bei Gipfelstürmern rare Qualität: Demut dem Werk gegenüber. Beide sehen Verdis „Otello“ als perfektes Meisterwerk, bei dem jede „eigene“ Zutat Hochmut wäre und dem zu genügen und es voll zu erfüllen schon meisterlich wäre. Also keine Modernisierung, nur ein von Ausstatter John MacFarlane nach hinten extrem verengter, auch durch die schwarz-rote Färbung klaustrophobischer Raum: leer bis auf ein hochgefahrenes Bo-

denstück für die Siegesfeier, eine Baumsilhouette für den Garten und einen großen Spiegel für Otellos Kabinett – kein Bett, keine Kerzen. Der historische Bezug findet sich in den Renaissancekostümen, den Fahnen, Schwertern und Dolchen. Doch Regie-Intelligenz ist damit nicht ausgeschlossen: Jago wirft zum ersten Donnerschlag des Orchesters auf der Vorbühne ein Kartenspiel und arrangiert die Figuren in seiner Hand; grundsätzlich siegt ja das christliche Venedig über die „ungläubigen“ Muselmanen, auch singt Otello davon, daß Eifersucht ihn ans Kreuz geschlagen hat; folglich wird ein großes Holzkreuz zentrales Requisit – siegreich umtanzt, von Jago beim „Anti-Credo“ betreten, dann wie ein Frauensymbol vergewaltigt, beim ersten Mißtrauen von Desdemona und Otello hilfeschend umklammert, im Rache schwur von Otello und Jago zerbrochen, zum „Ave Maria“ von Desdemona notdürftig wieder zusammengesetzt, am Schluß im Mordfuror von

Otello wütend auseinandergerast, ehe beide am Ende tot dazwischenliegen. Jagos Kartenspiel taucht nochmals auf; Desdemona spielt mit einer weißen Lilie, Otello mit einer schwarzen Maske; der Dolch und das verhängnisvolle Taschentuch spielen die übliche Rolle – nur alles in eine hochkonzentrierte, durchweg partnerbezogene Personenregie feinsten psychologischer Zeichnung eingebaut, so daß die Tragödie niederschmetternde Wucht erhält; und hinterher klar wird: man hat ein Meisterwerk durch Willy Decker meisterlich erlebt.

Sinnfälliger Konflikt

Und wie der Begriff „Musiktheater“ sagt: Theater und Musik in sich steigernder Durchdringung. Auch wenn Tenor Vladimir Galusin vorne an der Rampe mit peinlichem Erschöpfungsgehebe eitel Bravos einforderte und damit seine sehr gute

Mohrenstudie minderte und sein glänzendes Tenor-Metall etwas eindunkelte: die aus überwältigter Stille losbrechenden Bravostürme galten einer der sprichwörtlichen Brüsseler Ensembleleistungen – wo auch ein Cassio mit dem athletischen blondlockigen Kurt Streit gezielt „überbesetzt“ ist, um den Konflikt sinnfällig zu machen; wo Tom Fox wegen seines trocken, kernigen Baritons gezielt als Jago ausgesucht ist; wo speziell die junge Engländerin Susan Chilcott behutsam gefördert wurde und nun mit herb-süßer Zartheit Liebe und Leid einer jungen Frau so bewegend singschauspielte, daß Herz und Hirn des Publikums angerührt waren. Sie alle, der im engen Raum diszipliniert agierende Chor und das konzentrierte Orchester führte Antonio Pappano; seine italienische Herkunft und seine Gielen-Assistenz markierten die Spannweite der musikalischen Interpretation: knallharte, glasklare „colpi secchi“ und tobendes Fortissimo für die äußerlichen und inneren Stürme, gleitende Zurücknahme in die Tanzrhythmen der Siegesfeier, die in einer „Commedia dell'arte“-Pantomime das große Drama nach- und vorspielen, dann weich atmende Cello-Süße und tristansche Sehnsuchtsbögen für Momente einer utopisch schönen Liebe, schnarrende Trockenheit für Jagos intrigante Inszenierung, fulminante Erregungsausbrüche, schmerzlich-dunkles Verstummen am Ende – ein geborener Verdi-Dirigent war zu hören, einer mit „viel Zukunft“.

Wolf-Dieter Peter

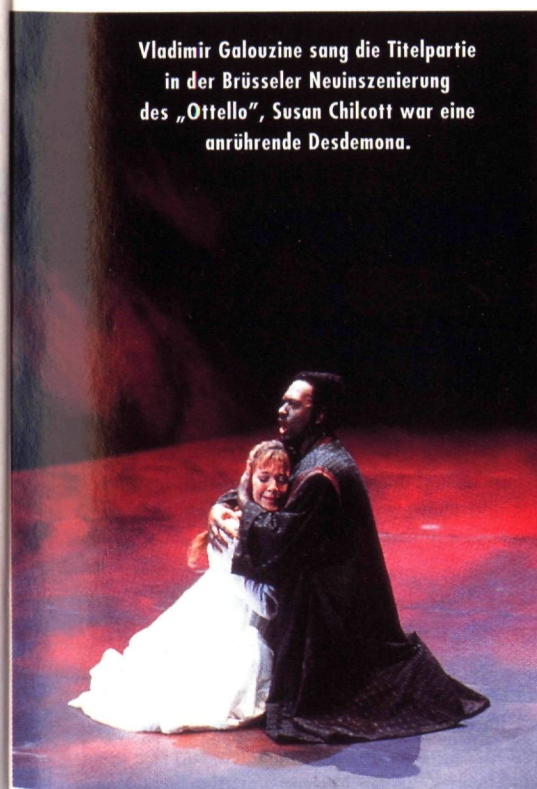


Foto: Johan Jacobs/Oper Brüssel

Vladimir Galouzine sang die Titelpartie in der Brüsseler Neuinszenierung des „Otello“, Susan Chilcott war eine anrührende Desdemona.

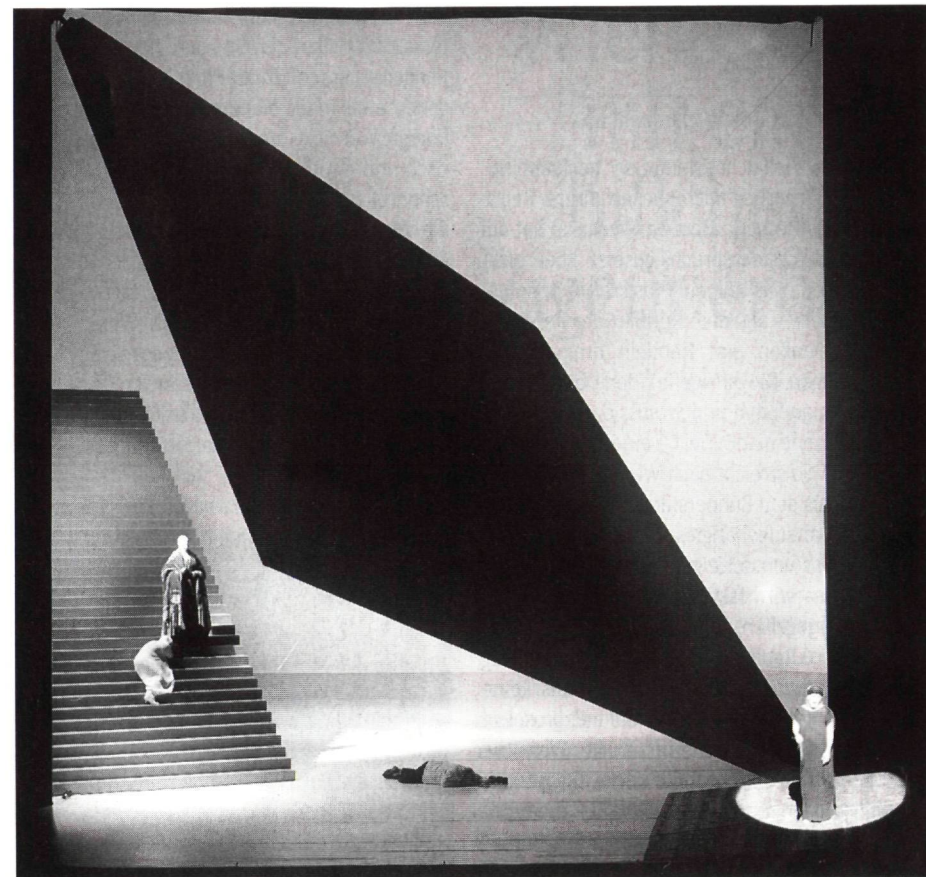


Foto: Wilfried Hölzl

Die Axt im Opernglas

Herbert Wernickes Münchner „Elektra“-Inszenierung

An guten Tagen gelingen Herbert Wernicke Wunder: das laue Publikum muß Stellung beziehen, die Bühne wird zum magischen, barocken Weltenraum, und die Sängerdarsteller verlieren alle Erdschwere. An allen diesen hohen Werten gemessen, muß sich der Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner nun ein Debakel eingestehen. Das kann jedem passieren, tut einer Künstlerkarriere mitunter sogar gut – aber bitte nicht bei diesem Werk und überdies noch an diesem Ort. Wernickes „Elektra“ an der Bayerischen Staatsoper schwächelt an einem Verweigerungskonzept. Die Couch von Sigmund Freud ist out, auch das familiäre Wohnzimmer – was noch

bleibt, verheimlicht Wernicke geschickt in seinem Programmheft-Essay. Von der Magie des Theaters wird dort gefaselt, von dem „Weg in die Archaik“. Doch das mit diesen Gedankengängen devitalisierte Spektakel schaut sich ein bißl wie ein unbeholfener Rettungsruf an Max Reinhardt an.

Autisten-Psychogramm

In München erklimmt Elektra pünktlich zum Auftrittsmotiv ein schräges Podest am rechten Bühnenportal. Ebenso pünktlich wird sie am Ende der Oper darauf zusammenbrechen und nach hinten in die Tiefe plumpsen. Wernicke gibt hier ein Autisten-Psychogramm und ignoriert darüber hinaus alle gewöhnlichen Regieanweisungen. Abermals ballen sich die Verneinungen: Elektra faucht nicht, Elektra läßt der Aggressivität gegen die Mutter keinen freien Lauf, Elektra fällt dem Bruder nicht in die Arme – und: Elektra tanzt nicht. Sie steht. Sie spielt heftig mit ihrer Axt und noch heftiger mit ihrer Mimik. „Der Zuschauer wird gezwungen, ihr in die Augen zu sehen“, schreibt der Regisseur dem auf große Gesten dressierten Staatsopern-Publikum ins Programmheft. Was dem engagierten Stehplatzbesucher im dritten Rang rechts außen sehr schwer gefallen sein muß. Diese „Elektra“ ist im Kern nur

für zwei Drittel des Publikums gemacht, Opernglasbesitzer eingeschlossen.

Die Macht des Widerspruchs

Doch halt. Vielleicht erleidet der hochambitionierte und sicherlich auch hocherfahrene Regisseur bitteres Unrecht. Herbert Wernicke hat auf die Macht des Widerspruchs gesetzt. Eben nicht das zu zeigen, was uns die Musik eruptiv entgegenschleudert – aus dem Konflikt der Personen zwischen Denken und Handeln dramatischen Profit schlagen. Die einzige Tat, den Doppelmord, haben Hofmannsthal und Strauss dazu geschickt hinter die Szene manövriert – eine fremde, ungeahnte Welt. So streicht auch Wernicke alle Assoziationen aus dem Bühnenbild: ein monströs hohes, diagonal aufgehängtes Rechteck trennt den Bühnenkubus von der eigentlichen Szenenfläche – das Drama wird fast ausschließlich direkt an der Rampe gegeben. Wir wissen um den dahinterliegenden Raum, haben jedoch nur wenig Chancen, ihn zu mystifizieren. Abermals keine Angebote an klassisches Griechenland, gruselige Gewölbegänge, Hochsicherheitstrakt. Wernicke stellt einzig eine extrem steile Revue-Treppe aus, die Klytämnestra noch dazu in einer theatralischen Mischung aus Umhang und Vorhang herunterstreckt. Die Leere wird garniert mit zwei hübschen Regieeffekten: Chrysothemis stürzt im Finale nicht blutverschmiert aus dem Familienpalast sondern behängt mit Mamas Klunkern, und Elektra darf die Mordaxt die knappen zwei Stunden hindurch als Fetisch hüten. So lebt der recht distanziert inszenierte Dialog mit Klytämnestra in Hitchcock-Manier auf: Töchterchen könnte töten (praktisch) – wenn sie könnte (emotional).

Sensationelle Elektra

Wernicke liefert sich mit seinem Konzept der Macht des Orchestergrabens aus. Dort agiert Chefdirigent Peter Schneider, der sich tragischerweise das Gegenkonzept vom filigranen, gezügelten Mischklang aufs Pult gelegt hat. Die physisch sonst erdrückenden ersten „Agamemnon“-Schläge kommen präzise, aber wenig theatralisch. Man gibt Strauss für den Salon, nicht für Höhlenmenschen. Was das Premierenpublikum freundlich, aber eben nicht enthusiastisch zu würdigen wußte. Das Haus bebte nur einige Sekunden: beim ersten Applaus für Gabriele Schnaut, die eine sensationell gut disponierte, derzeit konkurrenzlose Elektra auf ihre kleine Bretterwelt stellte. Daß die singenden Kollegen an ihrer Seite nicht in tiefem Schatten standen, spricht für das hohe Niveau der Besetzung. Nadine Secunde (Chrysothemis) und Monte Pederson (Orest) geben untadelige aber noch nicht ungezügelte Stimmpräsentz, Wil-

liam Cochran (Aegisth) einen kurz-kernigen Altersauftritt. Marjana Lipovšek hat sich in ihrer Karriere schon oft in die Haut Klytämnestras begeben – bis in die Manie jedoch nur selten. Hier kommt Wernicke eine Initialtat zu: So darstellerisch und musikalisch extrovertiert (bis ins Zwischenreich von Gesang und Sprache) hatte man die Mezzosopranistin bis dahin nicht gekannt. Das läßt auch weitere Hoffnung aufschimmern. Denn diese Münchner „Elektra“ trägt noch den Funken für Emotionaleres in sich. Wernickes riskantes Spiel mit der Spannung zwischen Bühne und Orchestergraben könnte in die (Mehta-)Zukunft projiziert sein: Kommt Zeit, kommt Zubin?

Andreas Günther



Ilhéus dos Mosteiros – bizarre Felsen vor der Küste von São Miguel. Pianist Alexander Lonquich (links) nutzt die Vorteile des Aufführungsortes nach dem Konzert.

Des Meeres und der Musen Wellen

Premiere auf den Azoren:
ein Musikfestival
„Sándor Végh“

Seit in den hellen, sonnenbeschenkten Septembertagen vom 18. bis zum 26. auf den fernsten Azoren-Inseln ein Musikfestival Sándor Végh ins klangvolle Leben gerufen ist, verfügt Salzburger gewissermaßen über eine ästhetische Außen-

stelle. Und dies genau an der reibungsvollen, explosiven Schnittstelle der Kontinentalplatten Europas und Amerikas! Schon in den 80er Jahren hatte der damalige Kulturminister Jorge Forjaz zusammen mit dem Pianisten Adriano Jordão ein kleines, sozusagen von Insel zu Insel springendes Festival mit arbeits- und zugleich urlaubswilligen Künstlerfreunden gegründet. Für immerhin zehn Durchgänge reichten die organisatorische Kräfte und Finanzen, dann mußte dieses Projekt aufgegeben werden. Sándor Végh hatte sich wenige Jahre vor seinem Tod auf São Miguel aufgehalten, der größten und wirtschaftlich expansivsten der Azoren-Inseln. Vom Licht- und Wellenspiel des Atlantiks, von der vulkanischen Urkraft des Landes und von der überschäumenden Lieblichkeit der Flora fühlte er sich wie in einer zweiten Heimat. Es war ihm damals mehr als nur ein berufliches Anliegen, mit seiner Camerata auf die Azoren zurückzukommen – magisch angezogen natürlich nicht nur von den musikalischen Lokaltäten und vom unvergleichlichen Charme dieser wie im Würfelspiel der Schöpfung in den Ozean geworfenen Eilande, sondern auch von der urwüchsigen Kost des Meeres vor allem in Form

von schmackhaften Muschelkolonien, die man mit einem gebogenen Nagel aus ihren winzigen Löchern zieht.

Annäherung an Mitteleuropa

Das ist in kurzen Worten der Hintergrund für ein kleines, mobiles Musikfestival, dessen zentrale Idee des Gedenkens zugleich die Chance versprach, eine entlegene Region an den imaginären Zugseilen musikalischer Muskelkraft ein wenig näher an das alte Mitteleuropa gleichsam heranzuholen. Eingeladen nach São Miguel und auf das etwa eine halbe Flugstunde entfernte Terceira waren neben der Camerata der französische Oboist und Dirigent Maurice Bourgue, Camerata-Konzertmeister Alexander Janiczek als Violinolist, der russische Cellist Boris Pergamenschikow, die Sopranistin Ileana Cotrubas (begleitet von Adriano Jordão), der Pianist Alexander Lonquich aus Deutschland, das Wihan Quartett aus Prag, ein Trio dell'arte aus Portugal und eine Kammermusikgruppe aus den Reihen der Camerata, die zum Festival-Finale in der Hauptstadt von Terceira, dem wehrhaften, vor wenigen Jahren vom Erdbeben fast völlig zerstörten Angra do Heroísmo, Schuberts Forellenquintett spielte. Und dies in der Besetzung Lonquich, Janiczek, Sigl, Litschauer und Radauer auf eine packend, herausfordernd dramatische und zugleich innige Weise, wie ich dies noch nicht einmal von den Salzburger Festspielen in Erinnerung habe, als im vergangenen August der ungarische Pianist Zoltán

Kocsis und der Geiger Gidon Kremer mit ihren Freunden schon für eine Art Uraufführungsatmosphäre sorgten.

Echte Begeisterung

Der Luftverkehr, wie er sich in den 50er Jahren zum allgemeinen Fortbewegungsmittel zu entwickeln begann, drängte die Azoren zwangsläufig in ein geographisches Abseits und damit bestenfalls in die rätselhafte Rolle eines Wettermachers. Die meisten von uns hier in Mitteleuropa kennen den Namen des Archipels aus den Wettervorhersagen, aber wer ist sich schon im Klaren, daß in guten alten Zeiten die großen Künstler wie Gigli, Caruso, Heifetz, Rachmaninoff oder Rubinstein Station machten – und konzertierten! Für die Handel- und Fahrgastschiffe bedeuteten die Häfen, der größte von ihnen Ponta Delgada auf São

Miguel – willkommene Gelegenheit, Wasser und Verpflegung aufzunehmen. Jetzt sind es die Flugzeuge, die von Lissabon aus die Inseln São Miguel, Terceira und Horta anfliegen. Zwischen diesen und den sechs übrigen Inseln verkehren kleine Maschinen und natürlich auch Schiffe, aber hier wird das Reisen schon etwas zeitaufwendiger und unbequemer. Für das Musikfest bedeutete dies alles eine immense logistische Belastung, denn ein Kammerorchester will nicht nur untergebracht sein, es will mit sperrigen Instrumenten auch pünktlich verladen und mit den nötigen Probenmöglichkeiten versorgt sein. Hier wird man aus den Erfahrungen des ersten Sándor Végh Festival nützliche Konsequenzen für das kommende Jahr ziehen.

Der große Anklang auf den Inseln, den das erste Musikfestival Sándor Végh gefunden hat, die einhellige, geradezu überschwengliche Begeisterung der Camerata für Ort und Atmosphäre sind eine vertrauensbildende Grundlage für die zweite Folge im September des kommenden Jahres. Ins Auge gefaßt wird ein Charter-Arrangement, das es auch österreichischen und deutschen Musikfreunden erleichtern würde, auf die Azoren zu gelangen. Ihnen darf man verraten, daß für das Programm der Saison 1998 neben vielen andern die Camerata mit dem Dirigenten Hans Graf, die spanische Pianistin Alicia de Larrocha, die ungarischen Pianisten Edit Klukon und Dezső Ránki und der Wiener philharmonische Flötist Wolfgang Schulz aufgeboden sind.

Peter Cossé

Wienerisch mit ein bißchen Zigeunerblut

Ivan Fischer und das
Budapester Festival Orchester

Ivan Fischer beschreitet mit dem 1983 gegründeten Budapester Festival Orchester neue Wege. Fischer, der fand, „daß die Orchester in der ganzen Welt sich durchaus genug Zeit nehmen, um ein Stück für ein normales Konzert einzustudieren, aber nicht genügend Zeit, um sich so in ein Stück zu vertiefen, wie das ein Kammermusiker oder ein Solist tun würde“, versammelte die besten ungarischen Musiker zu einem Orchester, dessen herausragendes Merkmal die intensive Probenarbeit ist. Seit 1992 arbeitet das Ensemble mit einem eher bescheidenen Zuschuß der Stadt Budapest, finanziell gibt es zwar große Probleme, doch musikalisch läuft alles wunderbar. Dirigent und Musiker sind selbst überrascht vom großen Erfolg. Die Konzerte in der Budapester Franz-Liszt-Akademie sind sehr gut besucht, das junge

Finanziell hat das
Budapester Festival
Orchester und
sein Leiter Ivan
Fischer zwar
Sorgen, künstlerisch aber um-
soweniger.



Foto: FF Archiv



Foto: Andrea Fellegi

Orchester reist viel, wird zu den großen Musikfestspielen in Salzburg, Luzern, London, Edinburgh eingeladen und hat einen Exklusivvertrag mit einer großen Firma (Philips). Fischer meint, das sei vielleicht auch gefährlich: „Es könnte leicht ein Orchester entstehen, das konventionell wird und auch alles so laufen läßt. Ich möchte, daß das idealistische beibehalten wird, daß es mit der Zeit kein Routineorchester wird.“

„Alternatives“ Orchester

Die Neugründung war von vornherein auch eine Alternative zur üblichen Orchesterorganisation und das betrifft Verträge, Probenarbeit und Arbeitsalltag. Es gibt keine festen Stellen, die Musiker haben Zweijahresverträge. Nur die Qualität entscheidet, ob sie bleiben oder nicht. Bis zu 30 Wochen des Jahres sind mit Orchestermusik ausgefüllt, dazu kommen viele Kammermusikserien. So sollen die Musiker die Qualität und Kreativität beibehalten. Kammermusik wird auch in ausgefallenen Besetzungen musiziert. Ivan Fischer findet es sehr wichtig, „daß alle auch solistisch tätig sind, und ihr Leben nicht nur am fünften Pult der zweiten Violine verbringen.“ Zur künstlerischen Politik gehört, daß man sich die Gastdirigenten und -Solisten besonders sorgfältig aussucht.

Der Pianist Zoltán Kocsis, mit Fischer Gründer des Orchesters, ist der wichtigste Partner: er spielt, dirigiert auch und leitet Kammermusikführungen. András Schiff und Gidon Kremer arbeiten mit dem Orchester.

Das erste große Aufnahmeprojekt des Budape-

ster Festival Orchesters ist ein vielversprechender Bartók-Zyklus. Ivan Fischer findet, Bartók werde oft mißverstanden, seine Musik einseitig hart musiziert, man spüre nicht, wann die Musik aus der Folklore herausgewachsen ist: „Ich finde schon, man kommt zu einer gewissen Authentizität des Stils, wenn man Bartók mit einem hervorragenden ungarischen Orchester konsequent durcharbeitet. Bartók ist kein harter Typ, vielleicht ist er manchmal unsentimental (aber das war auch die ganze Zeit). Er ist ein großer lyrischer Poet. Das Lyrische, das Transzendental-Poetische möchte ich bei Bartók hören lassen. Und die Liebe zur Natur, das Vorziehen der Natur gegenüber der Gesellschaft.“

Bartók als Schwerpunkt

Schwerpunkt des Vierjahresvertrages mit Philips ist die Einspielung aller Orchesterwerke von Bartók. Sie begann mit dem „Wunderbaren Mandarin“ und Tänzen. Als nächstes kommen der „Holzgeschnittene Prinz“ und die Tanzsuite, dann das Konzert für Orchester, die Kossuth-Sinfonie und die Dorfszenen. Die vierte CD bringt etwas weniger bekannte Werke (Vier Orchesterstücke, Zwei Portraits, Zwei Bilder und das Divertimento), die fünfte die beiden Suiten. Alle Klavierkonzerte, die Rhapsodie, das Scherzo und die Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Ce-

lesta sind bereits mit Zoltán Kocsis aufgenommen, die Violinkonzerte mit Thomas Zehetmair. Danach könnten die vokal-instrumentalen Werke aufgenommen werden, darüber ist noch nicht entschieden. Daneben werden auch Einspielungen bei anderen Firmen gemacht. – Liszts „Faust-Sinfonie“ mit beiden Schlüssen, dem mit Tenorsolo und Chor und dem rein orchestralen –, ferner alle Ungarischen Rhapsodien, die Ivan Fischer sehr ernst nimmt. „Diese Rhapsodien sind, sagen wir, ungarische Zigeunermusik, von Zigeunern gespielte Folklore. Aber wie das damals gespielt wurde, was Liszt in die Rhapsodien hineinkomponiert hat, das ist noch ziemlich lebendig das kann man noch von den ungarischen Zigeunern hören. Wenn man das trocken spielt, wie es in den Noten steht, sagt es nichts, ist falsch. Wir haben also einige Zigeuner, improvisierende Volksmusiker, eingeladen. Der Primas und der Cymbalonspieler haben mit dem Symphonieorchester zusammen improvisierend musiziert, das war phantastisch“, schwärmt Fischer. Das Repertoire des Orchesters wächst behutsam und stetig. Geographisch und von der Geschichte her sei Budapest ein sehr glücklicher Standort, meint Fischer. „Wien ist in der Nähe, Russland, aber auch die ganze balkanische Volksmusik, Zigeuner sind in der Nähe mit ihrer Improvisationskunst und Virtuosität. Unser Charakter ist wienerisch, mit ein bißchen Zigeunerblut, das ist zusammengeschmolzen. Deshalb möchte ich viel zentraleuropäische klassisch-romantische Musik aufführen.“ Man darf gespannt sein auf die Zukunft des ungewöhnlichen Orchesterprojektes.

Helge Grünewald



Foto: Andrea Fellegi

Von der Zigeunermusik beeinflusst: Liszts „Ungarische Rhapsodien“, bei der die Zigeuner mit Fischers Orchester musizierten.



Foto: Norbert Hornig

Eine Meisterklasse mit Mstislaw Rostropowitsch: Der weltberühmte Cellist unterrichtet im Rahmen des Kronberger Festivals den hochbegabten jungen Cellisten Sebastian Hess.

Zum dritten Mal veranstaltete die „Internationale Kammermusik-Akademie Kronberg“ ein Cellofestival, das sich in der kurzen Zeit seines Bestehens zu einer weltweit einzigartigen Institution entwickelt hat. Es begann vielversprechend im Jahre 1993: Cellisten-Nachwuchs aus aller Welt und etablierte Starsolisten pilgerten nach Kronberg im Taunus, um sich in Konzerten und Meisterklassen vier Tage lang dem geliebten Instrument zu widmen, von Anfang an wohl behütet unter der Schirmherrschaft von Martha Casals-Istomin und Mstislaw Rostropowitsch. Waren es 1993 Pablo Casals und 1995 Emanuel Feuermann, denen man in Kronberg in besonderer Weise gedachte, so gehörte das Festival in diesem Herbst ganz Rostropowitsch, der erstmals persönlich anwesend war. Sein 70. Geburtstag, den er bereits im März gefeiert hatte, lieferte den konkreten Anlaß, endlich nach Kronberg zu kommen. Und so war das gesamte Festival förmlich vom Charisma des Maestros umhüllt. Die Eröffnungsreden hoben die Verdienste des Cellisten mit gebührendem Nachdruck hervor, wobei Bundeskanzler Kohl auch die politische Dimension ansprach, die das künstlerische Wirken des Cellisten in der Vergangenheit immer wieder hatte.

Lehrstunde des Cellospiels

Mit Haydns C-Dur-Konzert und dem ersten Cellokonzert von Schostakowitsch eröffnete Rostropowitsch die Reihe von 13 Konzerten, denen man, wie schon in den vorangegangenen Jahren, durchweg hohes und höchstes künstlerisches Niveau attestieren konnte. Mit ökonomischem Kräfteinsatz gab „Slava“ eine Lehrstunde abgeklärten Cellospiels, technisch zwar nicht

Kleinstadt im Cellofieber

Kronberger Cellofestival zu Ehren von Rostropowitsch

ganz perfekt, aber tonlich subtil differenziert und musikalisch phantasievoll. Die folgenden Abende gehörten ganz den arrivierten Rostropowitsch-Schülern und ehemaligen ersten Preisträgern des Rostropowitsch-Wettbewerbs: Natalia Shakhovskaya, Maria Tschaikowskaja, Natalia Gutman, Karine Georgian, David Geringas, Gary Hoffman, Young-Chang Cho, Wendy Warner und Maria Kliegel. Glanzpunkte waren sicherlich Natalia Gutmanns wunderbar geschlossene und tief empfundene Wiedergabe des Schumann Konzerts, Wendy Warners Interpretation der Sonaten von Franck und Prokofieff oder das programmatisch reizvolle Recital von Maria Kliegel, Elisabeth Moser (Bajan) und Peter Froleyks (Schlagzeug), das u.a. mit einem neuen Werk von Wilhelm Kaiser-Lindemann bekanntmachte: Hommage à Nelson (Mandela) op. 27 für Violoncello und Percussion à la salon. Auch Young-Chang Cho riß mit seinem Bravourstück, Poppers „Ungarischer Rhapsodie“, zu Begeisterungstür-

men hin. Nicht weniger bemerkenswert waren die Ur- und Erstauffassungen: Das Karine Georgian gewidmete Kammerkonzert Nr. 5 für Cello, Streicher, Harfe und Celesta von Jelena Firsova, das David Geringas zugeeignete Cellokonzert von Erkki-Sven Tüür und die speziell für das Festival komponierte „Trauerode für Margaret Geddes“ von Hans Werner Henze, uraufgeführt im Abschlußkonzert vom Cellissimo Ensemble unter Mitwirkung von Rostropowitsch. Wie schon 1995 wirkte in den Solistenkonzerten die Bayerische Kammerphilharmonie unter Leitung von Werner Andreas Albert mit verlässlicher Kompetenz mit. Über 200 junge Cellisten aus 26 Nationen hatten sich in Kronberg eingefunden, um an den Meisterklassen teilzunehmen und dazuzulernen. Hochbegabter, technisch fertiger Nachwuchs auf dem Prüfstand, von den Meistern mit Herzlichkeit unterwiesen und manchmal wieder auf den Boden der Realität geholt. Groß war auch hier das Publikumsinteresse, in oft bedrückender räumlicher Enge spiegelten sich die Begeisterung der Kronberger für „ihr“ Festival hautnah wieder. Die Rahmenveranstaltungen, die schon traditionelle Geigenbau-Ausstellung und nicht zuletzt die Rostropowitsch gewidmete Foto- und Filmretrospektive rundeten das Ereignis ab. Allen Erfolgen zum Trotz will Festivalbegründer Raimund Trenkler nicht expandieren, Kronbergs Cellofestival soll klein und überschaubar bleiben und seine intime Atmosphäre nicht verlieren. Die Gründung der Rostropowitsch-Cello-Stiftung mit Sitz in Kronberg, die ausschließliche der Nachwuchsförderung dienen soll, setzt optimistische Signale für die Zukunft. Bleibt zu hoffen, daß auch die Sponsoren der Cello-Oase Kronberg treu bleiben.

Norbert Hornig