

Salzburger Sänger-Siege

250 Zeilen für die szenische, 20 für die musikalische Darstellung des Stücks – das sind die gängigen Proportionen bei Besprechungen von Neuinszenierungen in Salzburg. Deshalb an dieser Stelle eine Hommage an drei zentrale Sänger der diesjährigen Festspiele.

Drei außerordentliche Sängerdarsteller in Salzburg: Thomas Hampson als Dr. Faustus (unten), Paul Groves als Faust (oben) und Karita Mattila als Donna Anna (rechte Seite).

Auch in Salzburg wurde dem Jubilar des Jahres faustdick gehuldigt. Gleich drei Versionen von Goethes großem Gedicht wurden gezeigt: Ferruccio Busonis „Doktor Faustus“ auf der Bühne des Großen Festspielhauses; die „F@ust Version 3.0“ der spanischen Theatertruppe „La Fura del Bauls“, die überdies Hector Berlioz’ „La Damnation de Faust“ in der Felsenreitschule zeigten – mit faszinierenden Video-Simulationen der phantasmagorischen Vorgänge. Zwei Tage vor Schluß hatte sich das akribisch geführte Presse-Archiv – ein Aktenordner für jede Produktion – mit weit ausgreifenden und sich zum Teil heftig widersprechenden kriti-

unverbindlicher Nettigkeit oder Distanziertheit.

Warum also nicht einmal eine Hommage an einige außerordentliche Sänger-Darsteller? Die erste geht an die Sopranistin Karita Mattila, die Donna Anna in der „Don Giovanni“-Inszenierung von Luca Ronconi, dem peinlichen und peinsamen Versuch, das Geschehen in eine seltsam unwirkliche Welt zu transplantieren. Nur einige Requisiten verraten, daß die Oper in den 20er Jahren spielt und aus dem Libertin – der ja ein soziales sowohl wie ein moralisches Ordnungssystem sprengt – ein Playboy geworden ist, dessen Sportwagen auf Zerlina offenbar verführerischer wirkt als der stimmlich impotente, dafür selbstgefällig präpotente und fürchterlich fade Giovanni von Dimitri Hvorostovsky. Ausgerechnet ihm widerfährt die schwerlich verdiente Ehre, daß er in der ersten Szene von Donna Anna geradezu süchtig geküßt und umschlungen wird, als hätte er eine ahnungsvolle Jungfrau mittels einer Vergewaltigung erweckt.

Die finnische Sopranistin stürzt sich mit der Dynamik eines dramatischen Soprans in die erste Szene („Scellerato...Come furia disperata“). Daß sie dem herbeieilenden Don Ottavio heftig-hysterisch entgegenfaucht: „Fuggi crudele“, zeigt, daß sie ihn mit Giovanni verwechselt (und es zeigt ferner, wie unsinnig es ist, den Vergewaltiger mit einem Kuß zu belohnen). Grandios die Entwicklung der ersten Arie aus der Exkla-

mation des Recitativo accompagnato („Don Ottavio, son mortal“) über das monoton silbische, in Achteln und Sechzehnteln skandierende und von Ausbrüchen akzentuierte Secco-Rezitativ bis in das leuchtend gesungene D-Dur-Andante „Or sai chi l'onore“ – dramatisch durchglüht mit expressiven Akzenten beim Sextsprung in „che il padre mi tolse“. Wie selten ist in einer Aufführung zu erleben, daß die Halte-Noten – das hohe A auf „cor“ – piano und doch feurig-brennend gesungen werden.

In seiner Premieren-Kritik merkte Joachim Kaiser an, daß sie „ihr Niveau im zweiten Akt nicht halten konnte“. In der

siebten Aufführung hat sie auch die Hürden ihrer zweiten großen Arie großartig bewältigt

– die „risoluto“-Exklamationen von „Crudele“ mit strikt musikalischer Akzentuierung und den so heiklen Beginn von „Non mi dir“ mit den vielen Sechzehntel-Gruppierungen in der überaus schwierigen Lage um das F. Selbst das von Lorin Maazel gewählte langsame Tempo setzte ihren Atemreserven nicht zu – nicht einmal in der zehn Takte langen Kette der Sechzehntel-Koloraturen (ab „sentirà“). Für Minuten konnte man, der bombastisch-häßlichen,

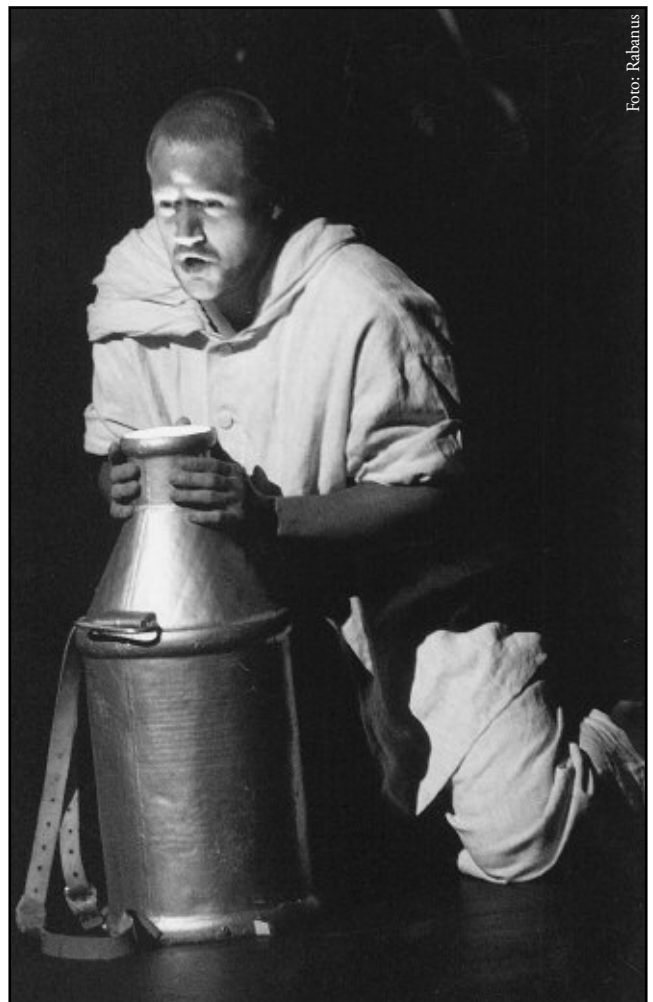


Foto: Rabanus

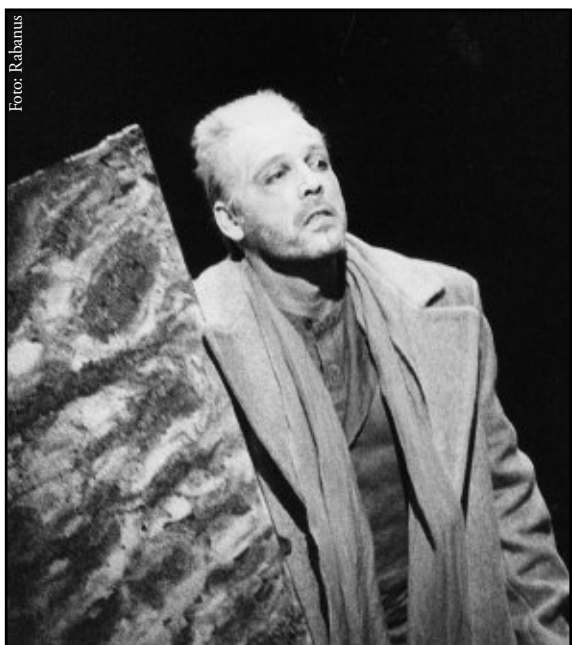


Foto: Rabanus

schen Betrachtungen gefüllt; und wie immer wurden der Inszenierung 250 Zeilen gewidmet, der musikalischen Darstellung vielleicht 20, den Sängern zwei Sätze von

Faustische Vokalleistungen

kahlen und kalten Szene überdrüssig, die Augen schließen und das Drama vor dem Auge des Ohrs erleben.

Daß das „beau idéal“ des französischen Gesangs – Klarheit der Diktion, Eloquenz der Phrasierung, Kontrolle der Dynamik (wie der Emotionen) – seit langem preisgegeben und von einem internationalen Allzweck-Stil ersetzt worden ist, wird seit langem beklagt. Ob „Faust“ oder „Roméo et Juliette“, ob „Carmen“ oder „Manon“ – es scheint keine französischen Ensembles für die Hauptwerke des 19. Jahrhunderts zu geben. Auch in der konzeptionell an- und aufregenden Produktion von Hector Berlioz’ „La Damnation de Faust“ – in den Rezensionen der großen deutschen Blätter völlig konträr besprochen – stand kein einziger französischer Sänger auf der Bühne; und im Graben saß ein deutsches Orchester, die trotz der verschmelzenden Akustik der Felsenreitschule bemerkenswert filigran musizierende Berliner Staatskapelle. Dennoch war ein französischer Tenor zu erleben – zumindest einer in spe: der Amerikaner Paul Groves.

Abgesehen davon, daß er mit der Lautung der französischen Sprache noch einige Probleme hat – das betrifft nicht nur die diffizilen Nasal-Verbindungen, sondern auch die „liaisons“ und die „élisions“ wie die konsonantischen Farben –, sang er seine Partie mit einer zuweilen an Nicolai Gedda erinnernden Phrasierungs-Eleganz, vor allem in den extrem hoch liegenden Phrasen (bis Cis) von „Le viel hiver a fait place au printemps“, „Nature immense“ oder „Adieu donc, belle nuit“, die er mit originärer „voix mixte“ bildete, was von Teilen eines durch tenorale Kraftmeierei abgerichteten Publikums als „Fingieren“ mißverstanden wurde. Hier kündigt sich ein Sänger für den „Benvenuto Cellini“ an – eine Oper, die nach Salzburg zu bringen noch zu den unerfüllten Träumen von Gérard Mortier gehört.

Mit der Titelpartie in Ferruccio Busonis primär auf das Puppenspiel zurückgreifenden „Doktor Faustus“ hat Thomas Hampson, bisher in der Wahl seiner Rollen überaus vorsichtig, eine immense Herausforderung angenommen. In der etwa zweidreiviertelstündigen Oper liegt die reine Singzeit für den Protagonisten bei gut einer Stunde mit langen monologischen Abschnitten – das will erst einmal durchgestanden sein. Hampson ist (und das entspricht den Erwartungen, die auf Sänger-Darsteller gerichtet werden) für seine gesangliche Präsenz gelobt, ob seines verhaltenen Spiels aber kritisiert worden. Mir scheint, daß er zu Recht darauf verzichtet, den hoffenden,

sehnenden, gierenden und verzweifelnden Faust mit expressionistischen Mitteln zu verkörpern. Er spielt die Figur, er stellt sie vor – ohne vorzugeben, daß er sie erlebe oder erleide, und damit entspricht er genau den ästhetischen Vorstellungen Busonis (die im Programm-Heft abgedruckt sind). Er entspricht überdies der Idee des Regisseurs, daß Busonis Faust ein Faust-Darsteller ist – und seine Reise mit all ihren halluzi-

natorischen Erleuchtungen eine autistische Reise ist. Hampson setzt, markant artikulierend, die nuancierenden Mittel des Liedersängers ein, und nur in wenigen Momenten, im Schlußmonolog etwa, erlaubt er sich das dramatische Espressivo des Opernsängers. Damit folgt er präzise dem Konzept des Regisseurs Peter Mussbach, das Gerhard R. Koch prägnant auf den Begriff einer „Antipersönlichkeitsregie“ gebracht hat.

Es wäre unbillig, nicht auch auf die bemerkenswerte gesangliche Darstellung des Mephisto durch Chris Merritt hinzuweisen, der, wie schon seine Salzburger Darstellung des Aron in Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ andeutete, ein neues Fach gefunden hat.

Jürgen Kesting



Diskontinuierliche

Chronik

**Mit Luciano Berios
„Cronaca del Luogo“
stand erstmals in der
Mortier-Ära eine
Opernuraufführung auf
dem Programm der
Salzburger Festspiele.**

sein, „die vor unseren Augen und in unseren Ohren Gestalt annehmen“.

Bühne und Musik waren also gefordert, den Prolog und die fünf Szenen, in die sich das anderthalbstündige Werk untergliedert, zu einem dramatischen Ganzen zu vereinen. Von ersterer (Regie: Claus Guth; Ausstattung: Christian Schmidt) war in den Feuilletons bereits ausgiebig die Rede. Was aber hat es mit Luciano Berios Komposition auf sich?

„Ein tiefgreifender und dauerhafter Sinn des Musiktheaters wird sich erst in dem Moment verwirklichen, in dem die dramaturgische Konzeption von der Musik hervorgebracht wird und in dem sie dieser strukturell entspricht, ohne ihr aber tautologisch zu gleichen“, hatte Berio 1995 in einem Vortrag verkündet. Hauptträgerin dieser Konzeption ist in „Cronaca del Luogo“ R – der Name ist eine Anspielung auf die bibli-

sche Figur Rahab –, eine dramatische Sopranpartie mit Ausflügen ins lyrische

Fach und Ausbrüchen in den Sprechgesang, Hildegard Behrens auf den Leib geschrieben. Den Erinnerungen der R entspringt die Handlung, die sich auf einem Platz vor einer Mauer zuträgt, und diese Mauer bezeichnet die zweite tragende Wand von Berios musiktheatralischer Konstruktion: die Arkadenwand der Felsenreitschule. In den Rundbögen standen und saßen, über die gesamte rückwärtige Fläche verteilt, die 43 Musiker des Klangforum Wien und Teile des Arnold Schoenberg Chors. Dieser Klangkörper wurde von den Technikern des Florentiner Centro Tempo Reale in den

Raum projiziert und dabei zugleich variiert. Buchstäblich über allem stand der mittels zahlreicher Monitore vervielfachte, das Geschehen souverän und präzise lenkende Silvain Cambreling.

Freilich bietet eine dergestalt vertikal aufgefächerte Positionierung dem Komponisten Gelegenheit zu Raumklangexperimenten, und dann und wann hört man auch, wie ein einzelner Ton durch die Wand wandert, ein Vokal sich entwickelt, seine Färbung ändert und sich wieder verliert. Doch gleitet Berio nie ab ins rein Plakative. Vielmehr sucht er dem Baukunstwerk in seiner Musik eine metaphorische Entsprechung zu verleihen. Diese charakterisiert er als „ständig präsente, ständig sich verändernde harmonische Mauer, aus der sich sämtliche musikalischen Ereignisse ableiten.“ In der Tat ist seine Partitur überwiegend flächig konstruiert, errichten Choristen und Instrumentalisten unter Verwendung von Haltetönen, Repetitionen und kreisenden Bewegungen eine musikalische Wand, aus der die Solisten hervortreten und vor deren Hintergrund sie agieren.

Drei Vokalsolisten ist jeweils ein instrumentales Alter ego zugeordnet, von dem sie, einem Schatten gleich, darstellerisch und konzertant begleitet werden: dem buffonesken General (Frode Olsen) eine dem Klezmer nachempfindende Klarinette (Ernesto Molinari), dem Engel Phanuel (Matthias Klink) eine Geige (Igor Polesitsky), deren Bogen um den Korpus herum gespannt wird, und Orvid (Monica Bacelli) – Kompositum aus Orpheus und David – eine hochvirtuose Altflöte (Michele Marasco). Zwei Blechbläser verkörpern sogar eigen-

ständige Charaktere: Gabriele Cassone, Trompete, und Christian Lindberg, Po-

saune, als Sapir und Abulafia, Assistenten von Nino – eigentlich Nimrod –, dem Baumeister des Turms zu Babel. Letzgenannte Rolle, durchsetzt mit vokalisierender deklamatorischer Artistik, entstand ebenfalls explizit für ihren Urheber, David Moss.

Es liegt in der Natur eines derart ortsgelassenen Werkes, daß einer weiteren Verbreitung nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstehen. Gleichwohl sollen Paris, London und Florenz bereits ihr Interesse bekundet haben.

Jörg Hillebrand



Hildegard Behrens – für sie schrieb Luciano Berio die Hauptrolle seiner „azione musicale“.

Chronik des Ortes“ lautet die deutsche Übersetzung des Titels von Luciano Berios „azione musicale“, Auftragswerk der Salzburger Festspiele, uraufgeführt am 24. Juli in der Felsenreitschule. Er ist irreführend, suggeriert er doch mit seinem ersten Wort eben jene chronologische, narrative Komponente, der sich Talia Pecker Berios Text konsequent verweigert. Inspiriert und zum Teil konkret mit Worten versorgt durch das Alte Testament, die apokryphe und rabbinische Literatur sowie Gedichte von Paul Celan, Maria Zvetajewa, Ida Fink und Yjizchak Katzenelson, berührt er zwar Ereignisse der jüdischen Geschichte, will darüber hinaus jedoch als „Besuch mentaler Orte und Situationen“ verstanden

Keineswegs bloß Voyeurismus

Am Rande der Salzburger Festspiele präsentierte die Teldec ihr Projekt „Bach 2000“, eine klingende Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs anlässlich seines 250. Todestages.

Nikolaus Harnoncourt hat eigentlich keine hohe Meinung von Jubiläen. „Dieses voyeuristische Herumschnüffeln, und dann hat man's wieder hinter sich – damit kann ich wenig anfangen. Wenn es kein Aufwecken, kein Aufmerksam-Machen bedeutet, wenn es nicht Augen und Ohren neu öffnet für einen Komponisten, dann ist das ganze ja völlig belanglos.“ Die Pikanterie an diesem Statement ist, daß der Dirigent es in einem Interview mit dem Schreiber dieser Zeilen unmittelbar nach der Pressekonferenz Ende Juli in Salzburg zum Projekt „Bach 2000“ (die Gesamtedition anlässlich der 250. Wiederkehr von Johann Sebastian Bachs Todesjahr) seiner Schallplattenfirma Teldec, der er seit nunmehr 36 Jahren verbunden ist, abgab.

Harnoncourt ist als Mann bekannt, der nicht einfach so daherredet. Dies verweist im Zusammenhang mit „Bach 2000“ auf seine Überzeugung, dieses Vorhaben werde sehr wohl Augen und Ohren neu öffnen für einen Komponisten, dessen Werk in seiner Breite und Fülle noch immer nur den Spezialisten bekannt ist. Harnoncourts neue Sicht auf Bach bildet denn auch das Motto dieses Projekts.

„Bei Bachs Meisterwerken“, wird der Dirigent im Werbeprospekt zitiert, „muß heute der Versuch gemacht werden, sie so zu hören und zu musizieren, als seien sie noch niemals interpretiert worden, als seien sie noch nie geformt und erstellt worden. [...] Das klassische Symphonieorchester hat wirklich nichts zu tun mit dem farbigen Orchester Bachs, und der moderne Singverein, wie virtuos auch immer, hat nichts zu tun mit dem transparenten Knaben- und Jünglingschor der Bach-Kantaten. Wir sehen diese neue Interpretation durchaus nicht als eine Zurückwendung zu Altvergangenem, sondern als einen Versuch, diese große Alte Musik aus ihrer historischen Klangverquickung mit dem klassisch-symphonischen Klang zu lösen und mittels des transparenteren und charakteristischen alten Instrumentariums zu einer wirklich modernen Interpretation zu finden.“

Harnoncourts neue Bach-Schau, seine – und Gustav Leonhardts – wegweisenden Interpretationen von Bachs Kantaten seit mehr als zwei Jahrzehnten, bilden denn auch die Spindel, um die sich dieses „sym-

pathisch-größenwahnsinnige Projekt“, wie Martin Sauer, Managing Director von Teldec Classic, es nannte, dreht. Dem Ziel, einem das altgewohnte Bach-Hören so richtig vergehen zu lassen, streben u. a. auch der Dirigent und Organist Ton Koopman, Sänger wie Barbara Bonney und Thomas Hampson, die Instrumentalisten Alice Harnoncourt, Frans Brüggen, Bob van Asperen, Michele Barchi, Luca Pianta, Andreas Staier, Thomas Zehetmaier sowie Ensembles wie der Concentus musicus Wien, das Amsterdamer Barockensemble, der Arnold-Schoenberg-Chor Wien, der Berliner Rundfunkchor, das Concerto Köln und das italienische Ensemble Il Giardino Armonico nach.

Wobei hinsichtlich dieser Namensnennungen der Begriff „pars pro toto“ mehr als angebracht ist, denn am Projekt „Bach 2000“ sind zahllose Künstler beteiligt, deren Aufzählung den Rahmen des hier Gebotenen bei weitem überschreiten würde. Man schöpft natürlich aus dem durch Hannes Weritz aufgebauten Fundus von Teldec's „Das Alte Werk“; von „Schleicht, spielende Wellen“ BWV 206 in der 1963 entstandenen Aufnahme mit dem Monteverdi-Chor Hamburg, dem Amsterdamer Chamber-Orchestra, Jürgen Jürgens und André Rieu bis zum Trio A-Dur BWV 1025 mit Werner Erhardt und Gerhard Hambitzer vom April 1999 zeichnet „Bach 2000“ fast vier Jahre Bach-Interpretation auf historischen Instrumenten nach. Dies alles ist auf 153 CDs in zwölf Kassetten festgehalten; zur Edition gehört – zusätzlich zu ausführlichen Booklets – das 250 Seiten starke Buch von Wolfgang Sandberger mit dem Titel „24 Inventionen über Johann Sebastian Bach“ (Kooperation mit dem Metzler-Verlag). Aufnahme fanden übrigens auch einige Werke, bei denen die Autorenschaft Bachs nicht völlig eindeutig

**„Sympathisch
größenwahnsinnig“**



Foto: Diemar Hajie

ist – in jenen Fällen, „wo uns die Zweifel minimal schienen“, wie Christian Müller, Projektleiter von „Bach 2000“, es formulierte.

Wie anlässlich der Pressekonferenz an Live-Beispielen nachzuvollziehen war, ist der interpretatorische Bogen stilistisch weit gespannt. So vermittelte beispielsweise Il Giardino Armonico eine Lesart von Bachs „Brandenburgischen Konzerten“, die trotz Verwendung der „period instruments“ und authentischer Spielarten als in ihrer mediterranen Emotionalität durchaus „romantisch“ – wenn auch in ganz neuem Sinne – aufgefaßt werden könnte.

Die zwölf Würfel, von den Hamburger Suxdorf-Studios for Design entworfen, stellen nach Aussage ihrer Gestalter ein farbiges „Thema mit Variationen“ dar – in der Art von Max Bill – und formen sich je nach Zusammensetzung zu Bachs Signatur, zum Motto „Bach 2000“ oder zur sachlichen Feststellung „Complete Works“. Um die Treuen, die Bachs geistliche Kantaten bereits – via „Das Alte Werk“ – auf den vorliegenden 60 CDs erworben haben, nicht zu verprellen, hat Teldec auch eine „Light“-Version parat. Sie enthält alle restlichen 93 CDs sowie die Zusatz-CD, das Buch und alle 12 Würfel, in die die Kantaten dann umgepackt werden können.

Gerhard Persché

Verbrauchte Energie

Foto: Bayreuther Festspiele



Bayreuths neuer „Lohengrin“: Nach der Absage von Willy Decker inszenierte Keith Warner Wagners „allertraurigsten“ Stoff als rätselhaftes „Spiel der Gegensätze“.

Schwerter
und Schleier
vorn
Brautgemach
– dritter Akt
„Lohengrin“
mit Melanie
Diener (Elsa)
und Roland
Wagenführer
(Lohengrin);
Bühnenbild:
Stefanos
Lazaridis.

Wann immer Theaterleute ein Werk der dramatischen Weltliteratur auf die Bühne bringen, sind sie gezwungen, sich zu messen mit der potentiellen Energie, die dieses Werk in sich speichert.“ Schrieb Volker Klotz, Literaturwissenschaftler und Autor des einzig wahren Opernführers, in einem Essay für das „Opernwelt“-Jahrbuch 1995. Ein Satz, der für mich ein zentrales Kriterium für die Beurteilung von Inszenierungen ist; und so habe ich am 6. August vier Stunden im Bayreuther Festspielhaus mit der Frage verbracht, wie weit die potentielle Energie in Wagners „Lohengrin“ von Keith Warner, dem Regisseur der diesjährigen Neuinszenierung genutzt wurde.

Zunächst scheint es, als hätte Warner Text und Musik so übersetzt, daß es einem unvorbereiteten Abonnenten an einem mittleren deutschen Stadttheater verständlich wird. Sobald etwas Licht in die karajansche Bühnenfinsternis dringt, sieht man eine Trümmerlandschaft mit Tümpel, davor traurig den Tenor; später dann Männer in Rüstungen und Waffen, die sich schweren Schrittes formieren. Keine Experimente, keine Mißverständnisse.

Ein Trugschluß, wie sich später herausstellt. Denn je weiter der Abend fortschreitet, desto dringlicher wird die Frage, was Warner eigentlich wollte. Auf einer vierseitigen Erklärung für die Presse steht's zu lesen. Der jungfräuliche Besucher steht am Ende vor einer Reihe von Rätseln.

Und die potentielle Energie des Stückes? Sie wird in dieser Inszenierung verschwendet an Bilder, deren Wirkung in keinem Verhältnis zum bühnentechnischen Aufwand stehen. Da fährt König Heinrich samt seinen Mannen auf der Hebebühne hoch und runter, da kippt ein überdimensionaler Tisch, der als Spielfläche fürs Brautgemach dient, nach dem schlimmen Ende der Hochzeitsnacht in die Schiefelage.

So unklar vieles sonst bleibt, so überdeutlich wird Warner, wenn er zeigen will, daß Elsa und Ortrud „zwei Seiten ein und derselben Medaille“ sind. Selbst der Schwerfällige muß das kapieren, wenn beide Frauen zum Ende des Stückes ihrer Trauer mit synchron-choreographischen Gesten Ausdruck verleihen.

Melanie Diener, als Elsa die herausragende stimmliche Größe dieser Produktion, und Gabriele Schnaut (Ortrud) setzen das ohne einen Moment von Leerlauf um, las-

Lady Macbeth von Brabant

sen aber keinen Zweifel daran, daß sie noch ganz anders gekonnt hätten, wenn ihnen genug Freiraum geblieben wäre. Wesentlich stärker sind die Szenen zwischen Ortrud und Telramund: Da ist die Schnaut Dominanz pur, eine Lady Macbeth von Brabant. Wenn sie sich auf dem Kanapee räkelt, sich ihren Gatten buchstäblich zur Brust nimmt, hätte man gern auch akustisch et-

was Raffinesse und Verführung gehört; da fehlt es entschieden an Zwischentönen. Die vermißt man auch bei Jean-Philippe Lafont, der in der Rolle des Hörigen weitaus differenzierter agiert als sängerisch gestaltet. Roland Wagenführer in der Titelrolle: Wohltuend fern vom „Bayreuth bark“ (Shaw), sehr modulationsfähig im Klang, noch nicht ganz frei in der Höhe. Die Figur des König Heinrich, in Konwitschys komödiantischer Klassenzimmer-Inszenierung ein braver Schulmeister ohne Autorität, habe ich nie so prägnant gehört wie von John Tomlinson: jedes Wort, jeder Ton wie mit dem Meißel gehauen. Edel klingt das nicht, wirkt aber fast einschüchternd präsent. Dazu kontrastiert der Heerführer von Roman Trekel, ein „smarter Regierungssprecher mit lyrischer Überredung“ (Sybill Mahlke im „Tagesspiegel“).

Am Pult Antonio Pappano, einer der wenigen wirklichen Theaterdirigenten der heutigen Musikszene, einer der wenigen, die ihr Metier als Korrepetitor von Grund auf gelernt haben. Wo andere sich sinfonisch in Szene setzen, ihre Lesart aufs Silbertablett legen, bleibt er völlig uneitel. Der große Spannungsbogen ist ihm wichtiger als das Herausarbeiten von Nebenstimmen. Er weiß genau, wo er das Orchester dämpfen muß und wo er aufdrehen kann. Und wenn er aufdreht und dazu noch der grandiose Chor loslegt, spätestens dann weiß man, was es heißt, die potentielle Energie eines Stücks zu nutzen.

Thomas Voigt

Eine Alpensinfonie

Mit großen Namen lockte zum sechsten Mal das Verbier Festival in die sommerlich verlassene Skiregion des Val de Bagnes.

Wintersportorte haben im Sommer oftmals etwas Frustrierendes an sich: Leere Hotels und verrammelte Chalets starren auf kahle, mit Stahlgerüsten und Drahtseilen überzogene Bergrücken, während schadstoffarme Höhenluft und ungetrübte Sonnenstrahlen ihre gesundheitsfördernden Kräfte verschwenderisch über ein paar einsame Wanderer und Kletterer ergießen. Ein Beispiel unter vielen: die 2000-Einwohner-Kleinstadt Verbier im Schweizer Kanton Wallis, deren 15.000 Gästebetten sich auch in der schneefreien Zeit nach menschlicher Wärme sehnen. Eine Ersatzattraktion wurde gesucht und gefunden: Musik.

1994 rief der schwedische Impresario Martin Engstroem in Verbier ein Festival ins Leben – eine Erfolgsgeschichte nahm ihren Lauf. Bei der diesjährigen sechsten Auflage, vom 16. Juli bis zum 1. August,

Die Stars verbinden Arbeit mit Urlaub

wurden 20.000 Besucher gezählt, 30 Prozent mehr als im Vorjahr. Und zumindest während der zwei Festspielwochen herrschte ein geschäftiges Treiben in den steilen Straßen des ehemals idyllischen Bergdorfes.

Zur Kunst: Personelle Konstante des Verbier Festival ist traditionell ein jugendlicher Klangkörper, der als Orchestra in residence fungiert und sämtliche Sinfoniekonzerte in der sogenannten Salle Médran bestreitet, einem direkt an der größten Seilbahnstation errichteten riesigen Zelt mit 1300 Sitzplätzen, das die Interpreten mit nicht unerheblichen akustischen Problemen konfrontiert. Nach dem Orchestre Mondial des Jeunesses Musicales und dem Young Israel Philharmonic Orchestra übernahm heuer bereits zum zweiten Mal das Sinfonieorchester des Curtis Institute of Music aus Philadelphia diese Aufgabe. Mit zahlreichen Aushilfen angereist und einem Altersdurchschnitt weit unter dem beispielsweise eines deutschen Hochschulorchesters, ließ sein Spiel zwar Rückschlüsse auf ein immenses technisches Potential zu, doch fehlte es allzu deutlich hör- und sichtbar an Geschlossenheit und Ensembledisziplin, was wohl nicht zuletzt in mangelnder Leitungserfahrung der Stimmführer begründet lag.

Groß war der Kontrast zu den erlesenen Dirigenten- und Solistenpersönlichkeiten, die mit dem Orchester arbeiteten: James Levine leitete die sechste Sinfonie von Mahler, Neville Marriner die zweite von Brahms,

Kent Nagano „Till Eulenspiegels lustige Streiche“; Hilary Hahn spielte Beethoven, Evgeny Kissin beide Konzerte von Chopin, Radu Lupu das erste von Beethoven, Arcadi Volodos das dritte von Rachmaninoff.

Viele Künstler weilten länger in Verbier, genossen die familiäre Atmosphäre der Empfänge in den Ferienresidenzen wohlhabender und -wollender Förderer und fanden in unterschiedlichen Kammermusikbesetzungen zusammen, die sich überwiegend in der modernen Dorfkirche hören ließen. So war die fleißige Hilary Hahn auch solistisch (BWV 1003), im Duett mit Leif Ove

Andsnes (Debussy), im Klavierquartett (KV 478) und -quintett (Schnittke) aktiv, trat Arcadi Volodos nebst einem virtuosens Recital auch als Begleiter von Frans Helmerson (Rachmaninoff) in Erscheinung. Yuri Bashmet spielte sowohl mit Klavier (Glinka, Schostakowitsch) als auch zusätzliche Mittelstimme im Emerson-Quartett (KV 516), dem wiederum ein ganzer Abend ausschließlich gehörte (Beethoven op. 95, Sibelius op. 56, Schostakowitsch op. 73). Und Vadim Repin erprobte nicht nur anhand von Tartinis Teufelstriller und Opernparaphrasen von Paganini, Wieniawski und Waxman seine manuellen Fähigkeiten, sondern tauchte auch in die subtileren Satztechniken der Klavierquintette von Schostakowitsch und Bartók ein. Als gesuchter Klavierpartner erwies sich Roger Vignoles, der dem Cellisten Jian Wang, dem Geiger Ilia Gringolts, der Sopranistin Norah Amsellem und dem Tenor Christoph Genz zur Seite saß, gemeinsam mit Peter Ustinov Poulencs „Histoire de Babar“ erzählte und sich im Rahmen einer Podiumsdiskussion auch verbal zum Thema „The art of the accompanist“ äußerte.

Ganz im Zeichen von Cabaret und Musical stand das Abschlußwochenende: Ute Lemper bat zunächst, kongenial unterstützt durch den ungemein flexiblen Pianisten Bruno Fontaine, zu einem Liederabend der

besonderen Art: Spoliansky und Weill, „Lili Marleen“ und französischer Chanson standen auf dem Programm. Kraft ihrer phänomenalen Bühnenpräsenz und ihrer emotionalen Vielseitigkeit veredelte sie schließlich die finale Broadway-Gala, eine ansonsten etwas fade Melange aus Bühnenwerken von Stephen Sondheim, John Kander und anderen Heroen der Unterhaltungsbranche.

Zweites Standbein des alpinen musikalischen Sommergegnügens sind die alljährlichen Meisterkurse, die diesmal in den Fächern Violine (Ida Haendel, Igor Oistrakh), Viola (Roberto Diaz, Paul Neubauer), Violoncello (Gary Hoffman, Frans Helmerson), Klavier (Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher) und Gesang (Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender) abgehalten wurden. Während die Lehrer an zahlreichen Stellen das Konzertangebot bereicherten und Ensembles vervollständigten, präsentierten die Schüler täglich öffentlich und kostenlos die Früchte ihrer Arbeit.

Für das neue Jahrtausend hat sich Verbier vor allem vorgenommen, sein orchestrales Niveau zu heben. Zu diesem Zweck soll – das Vorbild Schleswig-Holstein ist unverkennbar – ein festiveleignes Jugendorchester aus der Taufe gehoben werden. Musikerinnen und Musiker im Alter von 16 bis 30 Jahren sind aufgerufen, in zehn Städten weltweit an Probespielen teilzunehmen. Als Dirigenten werden sich zwischen dem 21. Juli und dem 6. August 2000 James Levine, Zubin Mehta, Bobby McFerrin, Yuri Temirkanov und Paavo Järvi den Stab in die Hand geben.

Jörg Hillebrand

Hermine und Manfred Thiele aus Göppingen, die Gewinner unserer in FF 5/99 ausgelobten Leserreise, vor dem Konzertzelt des Verbier Festival.

