

Grandseigneur der russischen Violinschule

Im Dezember letzten Jahres verlor die Musikwelt mit Nathan Milstein – er starb 87jährig in London – nicht nur den letzten Repräsentanten der alten Violintradition, sondern eines der außergewöhnlichsten Geigerphänomene dieses Jahrhunderts. Das war noch niemandem gelungen: Bis in sein neuntes Lebensjahrzehnt konzertierte



Milstein mit fast ungebrochener Vitalität, was für einen Geiger ganz ungewöhnlich ist, denn hier sind die physischen Grenzen enger gezogen als etwa bei Pianisten. Milstein verfügte bis ins hohe Alter hinein über eine geradezu sensationelle, wie reibungslos funktionierende Technik. Als einer der wenigen konnte er hier mit Jascha Heifetz konkurrieren. Zu seinem ausgesprochenen Naturtalent äußerte sich Milstein nüchtern: „Die Technik des Geigenspiels ist ja nicht sehr schwierig. Ich beherrschte sie mit sieben Jahren. Es ist die Musik, für die man Jahre, ja ein Menschenleben braucht, wenn man sie meistern will. Und die Musik lernt man nicht von einem Lehrer, sondern beim Zuhören und Spielen und durch wachsendes Verständnis.“ Entsprechend kurz war Milsteins formale geigerische Ausbildung. Bereits als Siebenjähriger wurde er in seiner Heimatstadt Odessa Schüler von Pjotr Stoljarski, der auch David Oistrach ausgebildet hat. Es folgten noch drei prägende Jahre in St. Petersburg bei Leopold Auer, dem einstigen Hauptrepräsentanten der russischen Violinpädagogik, bei dem

auch Heifetz und Elman studierten. Nach seinem 13. Lebensjahr nahm Milstein keinen regulären Unterricht mehr, sondern beschritt eigene Wege, bildete sich autodidaktisch fort und formte einen unverkennbar individuellen Stil. 1926 bat er noch einmal Eugène Ysaye um pädagogischen Rat. Dieser schickte ihn fort mit der Begründung, daß er ihm nichts mehr beibringen könne. Milsteins eigentliche Karriere begann 1920 mit einer Reihe von sechs Konzerten in Odessa. Am 2. Dezember 1923 war er der umjubelte Solist in Glasunows Violinkonzert, das er unter der Leitung des Komponisten in Petersburg auführte und später mehrfach einspielte. Die Begegnung mit dem jungen Horowitz gab Milsteins Karriere die entscheidende Wendung. Als Freunde und konzertierendes Duo bereisten sie zunächst Rußland und nach ihrer Emigration auch das westliche Europa. Im Berlin der zwanziger Jahre stieß Piatigorsky hinzu – ein legendäres Trio war geboren. 1928 wanderten alle drei Musiker nach Amerika aus. Dort entwickelte sich Milsteins Karriere zunächst eher zögerlich, trotz seines erfolgreichen Debüts mit dem Glasunow-Konzert unter Stokowskis Leitung 1929 in Philadelphia. 1942 wurde Milstein

amerikanischer Staatsbürger. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte er nach Europa zurück, ließ sich in London und Paris nieder und betrat erst auf Umwegen wieder deutsche Konzertsäle. 1966 kehrte er nach Berlin zurück – als Karajans gefeierter Solist im Brahms-Konzert. Gegen Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren feierte Milstein seine großen Triumphe, mit einem breiten Repertoire, das allerdings die Avantgarde völlig ausschloß und etwa bei Prokofieff endete. In seinen späteren Jahren wurde Milstein zunehmend auch pädagogisch tätig und leitete Meisterkurse in Zürich und an der New Yorker Juilliard School.

Über 100 Werke spielte Milstein für die Schallplatte ein, u.a. zweimal die Sonaten und Partiten Bachs. Die Aufnahmen der Konzerte Glasunows, Dvořáks und Goldmarks setzten Maßstäbe, die bis heute bestehen. In Kürze wird EMI seine gesamten Milstein-Bestände wiederveröffentlichen. Damit wird die künstlerische Entwicklung des Geigers von den durch stürmische Virtuosität geprägten jungen Jahren bis zum verfeinerten, musikalisch abgeklärteren Spätstil discographisch fast lückenlos nachzuvollziehen sein.

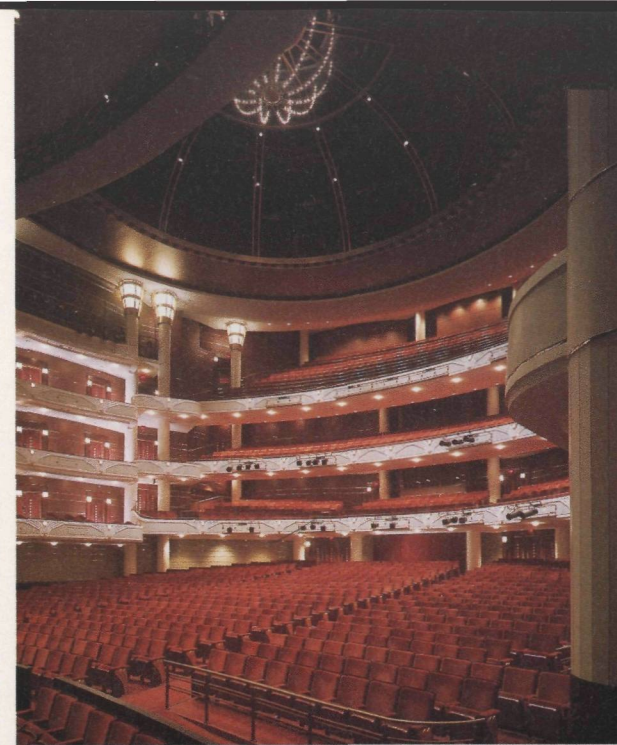
Norbert Hornig

Musentempel in Palm Beach

Gala Grand Opening „Night of Stars“ – erstaunlicherweise (jedoch grundlos) verfinsterte sich der ansonsten im Winter ungetrübt blaue Himmel über Florida; selbst einige Regentropfen konnten dem festlichen Ereignis wenig anhaben, welches die Crème de la crème der Millionärsküste Palm Beach auf dem höchsten Gipfel des einstmals weniger saturierten Nachbarn West Palm Beach an der Ostküste des Lake

Worth vereinte. Es galt für die Summe von 1000 Dollar, sich im Licht dessen zu sonnen, was man sich selbst und der etwa eine Million starken Bevölkerung von Palm Beach County mit 68 Prozent Eigenbeteiligung geschenkt hatte. 12,60 Meter über dem Meeresspiegel erhebt sich das einem trutzigen Koloß ähnliche Kravis Center for the Performing Arts; seine mächtigen futuristischen Spiralantennen auf den äußeren Enden des Bühnenturms

– von Architekt Eberhard Zeidler als krönendes Spiegelbild zu den Ecktürmen des illustren Hotelgiganten The Breakers an der Atlantikküste entworfen – strahlen eine ermutigende Nachricht in die Welt: neben Sand und Sonne, Golf und Polo, Gesellschaftsglitter und fast schon antikem Villenreichtum schließt endlich ein Palm Beach-gerechter Musentempel, gleichermaßen fulminant als Konzertsaal wie als Opernhaus, den langen Reigen von Superlativen. Es gehört zu den wohl nur noch in den USA möglichen Wundern, daß sich über 5000 Bürger mit Summen zwischen einigen Tausend und einigen Millionen Dollar den Löwenanteil der Baukosten von 55 Millionen Dollar teilten. Ihre Namen zieren in Stein graviert das lichtdurchflutete Foyer aus hellem Marmor. „Night of Stars“ – als Auftakt Sekt und Kaviar, zum Abschluß unter 56000 Glühlampen in einem Zelt über der obersten Terrace des riesigen Parkplatzes Dinner und Tanz, dazwischen eine herrlich amerikanische Mischung aus Kunst und Showbusiness, mit dem hier beheimateten Hollywoodstar Burt Reynolds in der Rolle des Zeremonienmeisters und unvergeßlichen Auftritten von Leontyne Price und Ella Fitzgerald. Dem zusätzlich auch für die Bühnentechnik verantwortlichen Akustiker Russell Johnson dürfte dieser Eröffnungsabend jedoch schwer im Magen gelegen haben. Um die 176 Sitzplätze (à 1000 Dollar) auf den beiden Orchesterpodien zu sichern, mußte das Florida Philharmonic Orchestra unter James Judd und später mit Isaac Stern als Solist in Bruch's g-Moll-Violinkonzert auf die Bühne verbannt werden. Für gewöhnlich dienen diese Flächen abgefahren als Orchestergraben und anderweitig als Konzertpodium. Welche akustische Brillanz Russell Johnson nach den Konzertsälen von Dallas und Birmingham auch für das Kravis Center kreierte, verdeutlichte erst ein späteres Konzert mit dem Atlanta Symphony Orchestra. Dafür dient ihm das offene Bühnenhaus unter Einsatz eines Plafonds und Seitenwänden als reflektierende Klangkammer, während im Halbkreis hinter dem Orchester bis zu neun



55 Mio. Dollar, die zum größten Teil durch Spenden aufgebracht wurden, kostete das Kravis Center for the Performing Arts in Palm Beach, das der Architekt Eberhard Zeidler entworfen hat. Es ist Opernhaus und Konzertsaal zugleich.

künstlichen Logen ähnliche „Konzerttürme“ den Orchestersound unverfälscht und präzise in das schuhkastenförmige, trotz dreier Ränge intim wirkende Auditorium abstrahlen. Den Verzicht auf einen veritablen akustischen Baldachin fangen, für den Zuhörer unsichtbar, doppelte und dreifache Echokammern rund um die mächtige Kuppel auf. Maschinell und manuell bedienbare Wandverkleidungen dienen einer intensiven Klangabsorbierung. Doch blieb es letztlich einem Recital mit Leontyne Price vorbehalten, die erstaunlich differenzierte Tragfähigkeit

einer Stimme zu demonstrieren – was zusätzlich auf ein hervorragendes Opernhaus schließen läßt. Für das Urlaubsparadies Palm Beach bedeutet bereits die Eröffnungssaison mit 300 Veranstaltungen von internationalem Zuschnitt bei Durchschnittspreisen von acht bis 50 Dollar eine wichtige zusätzliche Attraktion.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Ring und Ringelspiel in Wien

Nur ein einziges Mal in der bald vierzigjährigen Geschichte des neubauten Wiener Opernhauses hat sich der „Ring“ gerundet: Das war eine Produktion der Karajan-Zeit, in den Jahren 1957 bis 1960 entstanden und bis zum Jahr 1977 im Repertoire. Am Beginn der Achtzigerjahre entstand der Plan einer Neuinszenierung der Tetralogie, zu der Harry Kupfer als Regisseur ausersehen war. Doch das kühne Projekt, das als Modell bereits vorlag, rief die Nibelheimbewohner und die sonstigen „nächtigen“ (und zugleich mächtigen) Heerscharen des Wiener Opernlebens auf den Plan. Dem damaligen Operndirektor Egon Seefehlner erging es wie Wotan („Was frommte mir eig'ner Wille?“), er mußte sich dem Druck der konservativen Mächte beugen. Kupfers Projekt fiel, und an seiner Stelle wurde der Versuch mit einer „traditionellen“ Ring-Lösung (Zubin Mehta/Filippo Sanjust) gemacht, die jedoch bereits nach der „Walküre“ an ihrer eigenen Kraftlosigkeit zugrunde ging. Claus Helmut Drese, Operndirektor zwischen 1986 und 1991, kündigte gleich zu Beginn seiner Ära einen neuen „Ring“ an (Bernard Haitink/Jürgen Flimm) – doch es blieb bloß beim Versprechen.

Erst das Nachfolgeteam Dreses, das Direktoren-Duo Waechter/Holender hat die vier „Ring“-

Opern für die Spielzeit 1992/93 endgültig und unabänderlich festgesetzt. Und mittlerweile ist das Unternehmen bis zur „Walküre“ gediehen: unter dem üblichen Protestgeschrei an den Premierenabenden, mit lebhafter und einhelliger Akklamation bei den Reprisen.

„Rheingold“ stand am Beginn der Spielzeit und wurde gleichsam als Aperitif, als luftiges, gewichtsloses Spektakel verabreicht – etwa nach dem Motto „Wagner light“. Die blasierte Göttergesellschaft bei einer Frühlingsparty, locker, leger, im Schickimicki-Dress. Die Rheintöchter auf dem Ringelspiel, wie im Wiener Wurstelprater. Ein buntes Mischmasch aus Operette und Puppentheater. Zum Teil witzig, ironisch, doch insgesamt zu flach, zu dürrig, zu belanglos, um mehr als beiläufiges Interesse zu wecken.

Aber auch mit der Weihnachtspremiere der „Walküre“ wurde der Beweis erbracht, daß dem Regisseur Adolf Dresen und dem Bühnenausstatter Herbert Kapplmüller kein schlagkräftiges Konzept zu Wagners „Ring“ eingefallen ist. Es sei denn, man wertet es als Zeichen besonderer Inspiration, daß es die Jahreszeiten sind, die szenisch den Ton angeben: „Rheingold“ spielt im Frühling, „Walküre“ in winterlicher Schneelandschaft. Wie es weitergeht, kann sich jeder leicht ausmalen. Dresen, dem die Wiener Oper eine eindrucksvolle „Wozzeck“-Inszenierung verdankt, hat mit seinen verblasenen, banalen und geformten Ideen zu Wagners „Ring“ den Wiener Opernfreunden eine schwere Enttäuschung zugefügt.

Somit war es einzig und allein die musikalische Seite der Aufführung, die attraktiv und begeisternd war. Die Orchesterführung durch Christoph von Dohnányi wurde zwar keineswegs einhellig beurteilt, doch immerhin war in diesem Fall eine klare und eindeutige Linie wahrnehmbar. Dohnányi, ein ernster, etwas kühler und nüchterner Musiker, bescherte mit den Wiener Philharmonikern einen auf Prägnanz und schlanken Ton zielenden Wagner-Klang, ohne üppigen Damast und Bombast.

Durchwegs auf hohem Niveau standen die Sängereleistungen.

Wobei die „Walküre“-Aufführung durch die sensationelle Mitwirkung Plácido Domingos erheblich aus der Balance geraten mußte. Was sich bei Domingo-Abenden in Wien (und nicht nur in Wien) abspielt, gehört ja längst schon in das Kuriosakabinett des Opernlebens. Doch muß anerkannt werden, daß Domingos Debüt als Siegmund mehr als bloß aner kennenswert ausfiel: gesanglich meisterhaft und makellos, alle Höhepunkte voll und schwelgerisch ausgesungen. Und doch – es waren unverständliche Vokalisieren, genußreiche Belcantokünste, die er vorführte. In seiner melancholisch-schwärmerischen Geste wirkte er wie ein Fremdling aus der romanischen Opernwelt, wie ein Don José, der sich versehentlich in Hundings Hütte verirrt hatte. Da war seine Partnerin Waltraud Meier als Sieglinde (ebenfalls ein Rollen-Debüt) aus ganz anderem Wagner-Potential geschaffen. Bei ihr glaubte man wahrhaftig den „gleißenden Wurm“ im Auge wahrzunehmen (ganz im Gegensatz zu ihrem doch schon etwas bejahrten Zwillingspartner), die Stimme flammte und loderte, das Spiel war ergreifend und beseelt. Waltraud Meier, die sich auf dem Weg zur Sopran-Heroine befindet, war das große Bühnenereignis der bisherigen Wiener „Ring“-Stationen.

Untadelig das übrige Ensemble mit längst bewährten Kräften: Siegfried Jerusalem als prägnanter Loge (in der Folge wird er auch die beiden Siegfried-Rollen singen), Robert Hale (Wotan), Hildegard Behrens (Brünnhilde), Uta Priew (Fricka), Heinz Zednik (Mime), Franz Josef Kappellmann (Alberich), alle samt und sonders der heutigen Wagner-Elite zugehörig.

Daß der Wiener „Ring“ mit solchen erprobten Kräften besetzt wurde, steht allerdings in Gegensatz zu allen Ankündigungen der Direktion, die ganz auf Heranbildung eines völlig neuen und jungen Ensembles zu bauen versprach. Seit Eberhard Waechters Tod ist Joan Holender Altleitender Direktor der Wiener Staatsoper. Ein Mann, der sich bisher ziemlich unauffällig, doch durchaus maßgeblich im Hintergrund aufgehalten hat: als einflußreicher Leiter einer Künst-

leragentur. Daß eine so umstrittene Persönlichkeit, ein Mensch „ohne Biographie“, auf jenen Posten gelangen konnte, den einst Autoritäten wie Gustav Mahler oder Richard Strauss innehatten, zählt zweifellos zu den irritierenden Momenten des derzeitigen Wiener Kulturlebens. Auch wirkt noch immer der grelle Mißton nach, der durch die unsauberen Vorgänge rund um die Ausquartierung seines Vorgängers Drese entstanden ist (mit Drese sind auch Künstler wie Abbado und Harnoncourt ostentativ von Wien weggegangen). In den bisherigen anderthalb Spielzeiten hat es nur wenige nennenswerte künstlerische Ereignisse gegeben, der Betrieb begnügte sich mit Ablieferung szenischer und musikalischer Dutzendware, die nur den anspruchslosen Normalverbraucher zufriedenstellen konnte. Der andauernde Wechsel von obskuren, meistens unzulänglichen Kräften auf der Bühne und am Dirigentenpult hat bei einem großen Teil des Wiener Opernpublikums bereits Resignation und Verbitterung hervorgerufen. Daran konnte auch die Existenz einer schreibenden Claue in einigen Wiener Blättern nichts ändern.

Nach so langer Hunger- und Durstzeit (in der Spielzeit 1991/92 gab es keine einzige Premiere) mußte selbst ein nur halb, also nur musikalisch geglücktes „Ring“-Unterfangen wie eine erlösende Spende wirken.

Clemens Höslinger

Das Kind auf der Couch

Nichts ist so folgenreich wie der Erfolg: „Alice“ von Tom Waits und Robert Wilson wurde Ende Dezember in Hamburg uraufgeführt. Nach dem spektakulären Erfolg ihres „Black Rider“ griffen Komponist Tom Waits und

Regisseur Robert Wilson zum zweiten Mal ins Bücherregal. Diesmal nicht in die Abteilung der Sagen und Mythen, in der sie damals das „Freischütz“-Thema fanden, sondern zum märchenhaften Beispiel abgründiger Kindergeschichten. Prompt machten sie mit Lewis Carrolls „Alice“ aus dem Hamburger Thalia Theater ein Wunderland. Aber kein Kinderland.

Immerhin erzählt das Autorenteam Tom Waits, Kathleen Brennan und Paul Schmidt nicht nur die Geschichte von „Alice im Wunderland“ und deren Fortsetzung „Alice hinter den Spiegel“. Neben den selbstbewußt aussortierten Märchenmotiven kommt auch deren geistiger Vater ins Spiel. Der Dichter wird ins Geschehen gezogen, hinter dem Pseudonym Lewis Carroll der Kinderfreund Charles Dodgson hervorgezerrt, dessen Vorliebe für kleine Mädchen nicht nur heutigen Inzest-Inspektoren suspekt ist.

Robert Wilsons Inszenierung läßt sich diesen Aspekt nicht entgehen und keine Zweifel daran, daß die Kamera, mit der Hobby-Fotograf Dodgson die kleine Alice aufs Bild bannt, auch etwas Begieriges an sich hat: Sie rückt dem Objekt ihrer Begierde ganz augenscheinlich auf den Leib. Und wenn sich die erwachsene Alice später erinnert, wie sie durch das Fotografiertwerden und durch den Fotografen auch ge- und verformt wurde, dann trägt sie dieses Bekenntnis als Lady in Red auf der (Analytiker-)Couch vor. Aber auch Dodgson schildert seine Träume vor blutrotem Hintergrund...

Hier hat Robert Wilson endlich (wieder) einen Stoff gefunden, der zu seinen Bildern paßt. Das Abgezirkelte der Bewegungen, die Lust an selbstentworfenen schrägen Perspektiven, am Verschrobene und Verstiegene kann sich im Wunderland und in der Spiegelwelt vorzüglich austoben. Was in seinem „Parsifal“ oder „Lohengrin“ wie ein zur Marotte geronnener Regiestil wirkt, entfaltet sich hier bizarr und phantasiereich. Daß es im Reich von Tweedledum und Tweedledee oder der „Kopf-ab“-Kartenkönige böser zugeht, als es das Klischee von der Kinderwelt erlaubt, das überspielt ver-



Robert Wilsons Inszenierung von „Alice“ am Hamburger Thalia Theater war eine bunte Collage durch die phantastische Welt der kleinen Alice. Die Musik von Tom Waits geriet über weite Strecken konventioneller als die filmhafte Handlung.

blüffenderweise nicht die Inszenierung, sondern die Musik. Es scheint, als habe Tom Waits all seine knorrig-knurrigen Frustrationen in seine jüngste Plattenproduktion „Bone Machine“ gekippt, die denn auch klingt, als wolle da jemand endlich aus dem Kohlenkeller befreit werden. Für „Alice“ blieben vorzugsweise sanft-schmusige Balladen übrig, melancholische Rückerinnerungen an Träume von Kindern. Da schaukelt und schunkelt man schon mal über die Reeperbahn, tönt nach Seemanns-Song, schmeckt nach dem Bier der Kneipen und dem Whisky der Night-Clubs – und läßt nicht nur im „Rat der Raupe“ (die sich – ganz wörtlich – prächtig entfaltet) den späten Kurt Weill der Broadway-Zeit anklängen. Das Ergebnis geht ins Ohr, schmeichelt sich trotz aufgerauhter Klangoberfläche erfolgreich ein – und läßt den Dreistunden-Abend auch etwas zahnlos wirken.

Daran kann auch die von Francis Thumm souverän geführte Musikantentruppe mit ihren teilweise sehr ausgefallenen Instrumenten so wenig ändern wie das spielfreudige Ensemble. Annette Paulmann ist eine stämmig-selbstbewußte Alice, kein Püppchen also (höchstens beim Singen), sondern ein Fratz, der bislang ungeahnte Welten entdeckt.

Ein spielfreudiges Ensemble agierte in vielen Rollen: Hier eine Szene mit der Titelfigur Alice (sitzend), dargestellt von Annette Paulmann und Stephan Lohse.

