

Janáček's Schüler

Mehr als vier Jahrzehnte lang hatte der tschechische Pianist Rudolf Firkusny um sein Heimatland einen Bogen gemacht – oder besser gesagt: um das kommunistische Regime, das in Prag regierte. Als dann 1990 die Tschechoslowakei zur Demokratie zurückgekehrt war und Firkusny kurzentschlossen beim Musikfestival des „Prager Frühlings“ zusammen mit der Tschechischen Philharmonie Martinus zweites

Von Herkunft und Ausbildung her bestens mit tschechischer Musik vertraut, setzte sich Rudolf Firkusny immer wieder für die Musik seiner Heimat ein. Er wirkte Uraufführungen von Werken Janáčeks und Martinus.



Foto: P. Věcha/BMG

Klavierkonzert spielte, begrüßten ihn seine Landsleute mit stürmischem Beifall: Einer der großen Musiker ihres Landes war zurückgekehrt. Firkusny war bereits 1946 zurückgekehrt, allerdings nur für zwei Jahre. Nach dem kommunistischen Staatsstreich von 1948 mußte Firkusny, der mit dem gestürzten demokratischen Staatspräsidenten Tomas Masaryk befreundet war, ein zweites Mal emigrieren und siedelte in die Vereinigten Staaten über.

Den Machthabern galt er in den fünfziger Jahren als „persona non grata“, als jemand, der in offiziellen Verlautbarungen tunlichst nicht zu erwähnen war; aber selbst in den folgenden Jahrzehnten, als er zu Zeiten des „Tauwetters“ wiederholt gebeten wurde, Konzerte in der alten Heimat zu geben, lehnte Firkusny ab. Er wollte nicht den Eindruck vermitteln, als erweise er

dem Regime durch sein Auftreten seine Reverenz: „Für mich als Musiker war dies die einzige Möglichkeit, gegen die totalitäre Unterdrückung meines Vaterlandes zu protestieren. Mit meiner Weigerung, in der Tschechoslowakei aufzutreten, konnte ich zum Ausdruck bringen, daß ich nicht nach den Regeln eines Spiels spielen wollte, mit dem ich nicht einverstanden war.“

Den Entschluß, seiner Heimat aus politischer Überzeugung den Rücken zu kehren, hat Firkusny nie bereut, aber schwergefallen ist er ihm trotzdem. Nicht nur der Freunde wegen, sondern auch, weil er all die Jahre hin-

durch tschechisch gedacht, gefühlt und musiziert hat.

Die Wurzeln für seine Verbundenheit mit der tschechischen Musik liegen tief. Seine musikalische Prägung erhielt Rudolf Firkusny von Leos Janáček, der dem Fünfjährigen das grundlegende musikalische Rüstzeug beibrachte: Kenntnisse der Harmonielehre und Komposition – allerdings nicht nach den akademisch-klassischen Regeln, sondern so, wie Janáček selbst sich in seinem musikalischen Kosmos bewegte: „Ich studierte seine Werke, und nach einiger Zeit spielten wir vierhändig aus seinen Partituren. Janáček machte mich dabei immer wieder auf harmonische Details und melodische Wendungen aufmerksam, die er für besonders gelungen hielt. Es waren häufig Stellen, deren Ursprünge aus der tschechischen oder slawischen Volksmusik kamen. Später dann

machte er mich mit den französischen Impressionisten, vor allem mit Debussy vertraut. Es war sicherlich kein systematischer Unterricht, aber ich habe von ihm mehr gelernt als von allen anderen Lehrern.“

Wohl kein Pianist ist mit Janáčeks Musik so vertraut wie Firkusny. Wie er in der Sonate „1.X.1905“ den dramatischen Bogen spannt von der unterschwellig brodelnden „Todesahnung“ des Studenten Frantisek Pavlik bis hin zu seiner Erschießung (während der Demonstrationen für eine tschechische Universität in Brünn), wie hier Fatalismus, kämpferisches Aufbäumen und Verzweiflung zu einem künstlerischen Ganzen zusammengezwungen werden, dies macht ihm so leicht niemand nach. Für Firkusny ist Janáčeks Musik ein Stück eigener und nationaler Identität. Und so verwundert es auch nicht, mit welcher Selbstverständlichkeit Firkusny sich in Janáčeks Sammlung „Auf verwachsenem Pfade“ über den gedruckten Notentext hinwegsetzt. Wenn er bei Konzertabenden ein vorgeschriebenes Pianissimo als Fortissimo spielt und mit jähem Tempowechseln überrascht, so kann er sich immer auf mündliche Anweisungen des Komponisten und auf eine tiefe Kenntnis der mährischen Volksmusik berufen.

Janáček vermittelte Firkusny aber nicht nur die Liebe zur tschechischen Musik. Er war dem Jungen, dessen Vater früh gestorben war, auch in sonstiger Hinsicht Vorbild und Leitfigur: „Im Unterricht war er immer sehr geduldig mit mir und sorgte sich auch um mein schulisches Fortkommen. Vor allem warnte er mich davor, mich nicht allzu früh vom Konzertbetrieb verheizen zu lassen.“ Firkusny hat diese Warnung auch in späteren Jahren beherzigt. Auf dem Konzertpodium hat er sich immer schon rar gemacht. Er ist nicht auf jedem Musikfestival präsent, wie er auch wenig davon hält, alles, was er irgendwann einmal einstudiert hat, auch auf Schallplatte festzuhalten: „Ich habe mich entschlossen, nur noch das zu spielen und aufzunehmen, wozu ich mich berufen fühle. Die Wünsche der Konzertagenten und Schallplattenkonzerne sind

meist andere, aber mit der Zeit habe ich gelernt, meine eigenen Vorstellungen durchzusetzen.“ Daß er, anders als manche seiner Kollegen, deswegen nur selten in den Schlagzeilen steht, ist ihm recht: „Der gesellschaftliche Glamour hält einen nur von der Arbeit ab.“ Auszeichnungen wie den Grammy Award für seine Einspielungen der Klavierwerke von Martinu registriert er, ohne viel Aufhebens davon zu machen.

In der Beschränkung zeigt sich der Meister. Firkusnys Discographie ist derzeit vergleichsweise bescheiden: Janáček, Martinu und Dvořák; dazu einige ältere amerikanische Aufnahmen mit Klavierkonzerten von Mozart und Beethoven. Man wünschte sich mehr: Schubert zum Beispiel, den er in seinen Konzerten nicht pathologisch selbstzerfleischend interpretiert, auch nicht klassisch streng, sondern mit jener leichten Wehmut und jenem rhythmisch-beschwingten Nachgeben, das einem auch in der mährischen Volksmusik immer wieder begegnet. Virtuosität? „Ohne kommt man leider nicht aus, aber es gibt Wichtigeres.“ Wichtiger ist für Firkusny die Fähigkeit, seine eigenen künstlerischen Vorstellungen dem Zuhörer als musikalische Bilder zu vermitteln. Und das in einem Alter, wo andere Pianisten sich weise und abgeklärt geben (immerhin hat Firkusny letztes Jahr seinen achtzigsten Geburtstag gefeiert). Wolfgang Lempfrid

Im September dieses Jahres wird Wolfgang Sawallisch seine Position als Chefdirigent des Philharmonia Orchesters antreten. Die Zusammenarbeit steht unter einem guten Stern.



Foto: EMI/Neumeister

Notizen aus New York

Nachdem man in New York schon einen Vorgeschmack davon bekommen hat, wie sich ein Orchesterzustand verbessern kann – bei den New Yorker Philharmonikern nach der Ankunft von Kurt Masur –, gab es jüngst die Gelegenheit zu sehen, was sich in Philadelphia tut. Im Moment ist das dortige Orchester in einer Übergangsphase. Riccardo Muti, Ehrenmitglied des Philadelphia Orchestra, nachdem er vergangenes Jahr auf seinen Posten verzichtet hatte, überließ den Klangkörper ohne einen neuen musikalischen Leiter sich selbst, denn Wolfgang Sawallisch übernimmt seine neue Position dort offiziell erst im September dieses Jahres. Nach allem, was zu hören ist, scheint Sawallisch ebenso glücklich mit dem Orchester wie dieses mit ihm. Ein Konzert in der Avery Fisher Hall machte das deutlich, auf dem Programm standen Haydns „Londoner“ Sinfonie und Bruckners „Romantische“. Sawallisch dirigierte mit Präzision und außerordentlicher Aufmerksamkeit für Details, konnte mit seiner eloquenten linken Hand auch Subtiles aus dem Orchester hervorlocken. Während des ganzen Konzerts hatte man den Eindruck, daß Musiker und Dirigent

in symbiotischer Verbindung standen, daß Sawallisch nicht als Diktator arbeitet, sondern als begnadeter Leiter. Mehr noch als Haydn braucht Bruckner einen Dirigenten, der die großformatige Instrumentierung gegen den Stimmverlauf ausbalancieren kann. Sawallisch kam dem Ideal hier so nahe, wie man es sich nur wünschen kann. Die einzigen Bruckner-Aufnahmen mit Sawallisch, die gegenwärtig erhältlich sind, sind die der ersten, fünften und sechsten Sinfonie bei Orfeo. Nach dieser Erfahrung mit der Vierten kann man nur hoffen, daß er und das Philadelphia Orchestra einen ganzen Zyklus in Erwägung ziehen. Ein Konzert zwei Wochen später in der Carnegie Hall machte vollends deutlich, was die Kombination Philadelphia/Sawallisch bedeuten kann – in einem Programm mit Werken von Weber, Beethoven und Richard Strauss. Das Juwel des Abends war ohne Zweifel Strauss' „Sinfonia Domestica“, mit der Sawallisch seine Position als Strauss-Autorität erneut festigte. Es war eine köstliche Darlegung und so überzeugend, daß ich mit Freuden sitzengeblieben wäre, hätte es „Ein Heldenleben“ als Zugabe gegeben. Dem Orchester sah man Spielfreude und Vergnügen an, schon in der Körpersprache. Man fragt sich, ob dieses ostentative Wohlbehagen teilweise eine Geste der Solidarität mit Sawallisch gegenüber Muti sein könnte: Gerade als die ersten Prospekte für Sawallischs erste Spielzeit gedruckt worden waren, zog sich Riccardo Muti von seinen Philadelphia-Verpflichtungen zurück. Darunter waren Abende am 25. und 26. Februar 1994 in Philadelphia und am 1. März in New York. Zum jetzigen Zeitpunkt hat Muti aber sein Dirigat der Wiener Philharmoniker in New York am 2., 3. und 4. März '94 nicht abgesagt.

An der Met gab es eine interessante Neuproduktion der „Meistersinger“ zu sehen. Das Team Otto Schenck, Günther Schneider-Siemssen und Rolf Langenfass stellte erfolgreich einen ma-

lerischen Traditionalismus auf die Bühne, James Levine leitete eine reich nuancierte Aufführung, Donald McIntyre erntete reiches Lob für seinen menschlichen und dramatisch subtilen Hans Sachs, und Francisco Araiza gab einen Walther voller Intensität. Aber nicht alles ist Gold gewesen in dieser Saison, insbesondere nicht die neue und höchst kontroverse „Lucia di Lammermoor“ in der Regie der Amerikanerin Francesca Zambello. James Levine war entschlossen, einen neuen Blick auf Donizettis geliebtes Schlachtroß

Musik-Biennale Berlin

Für die Väter der Musik-Biennale Berlin wäre das undenkbar gewesen: das 14. Internationale Fest für zeitgenössische Musik in einer ungeteilten Stadt, mit Konzerten im

Werke u.a. von Helmut Lachenmann (Foto) und Heinz Holliger erklangen auf der 14. Musik-Biennale Berlin, die als einzige Ostberliner Kulturveranstaltung den Fall der Mauer überlebt hat.

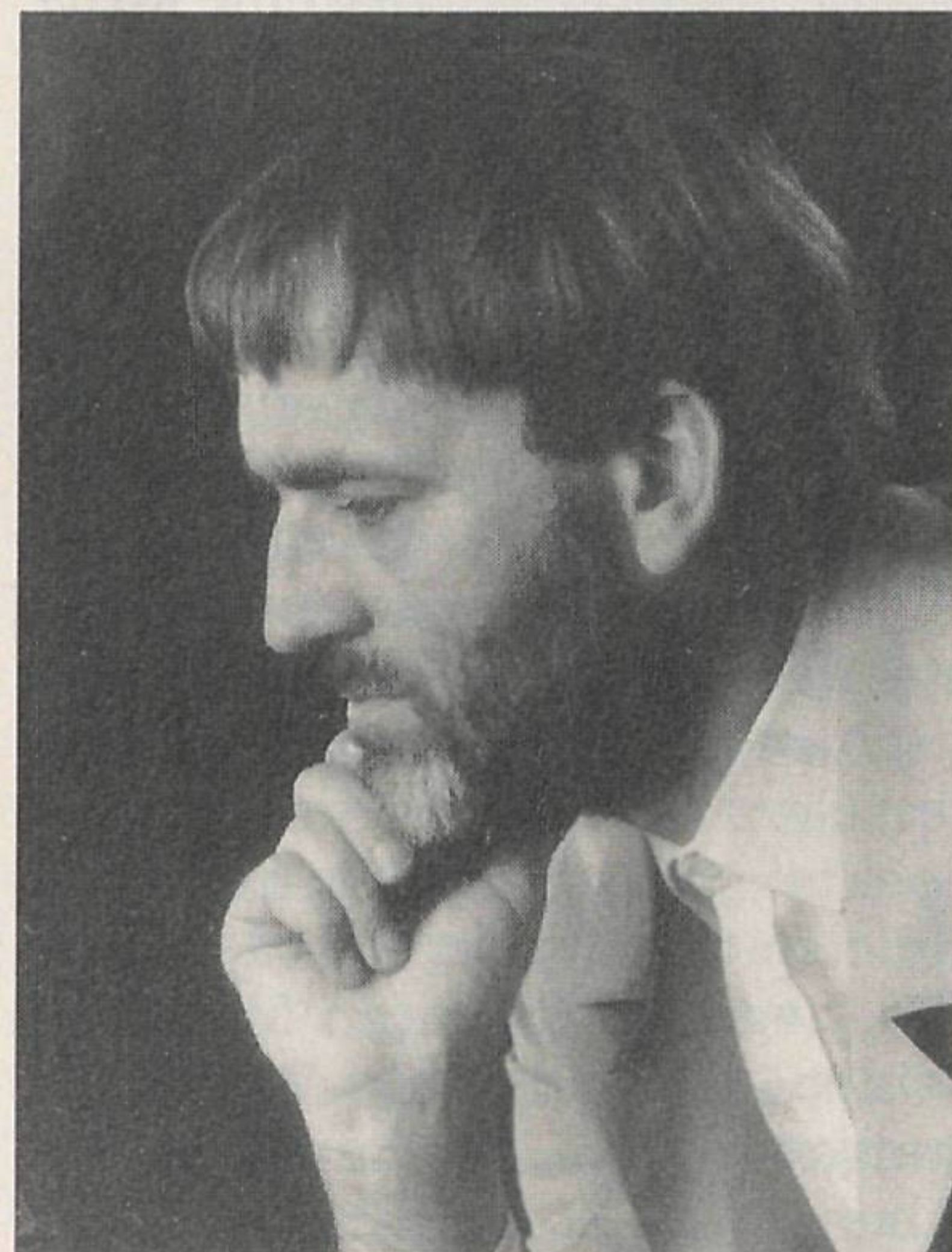


Foto: FF-Archiv

Schinkelschen Schauspielhaus auf dem traditionsreichen Gendarmenmarkt und im Kammermusiksaal der Philharmonie. Die Berliner Festspiele GmbH und insbesondere ihr Leiter Ulrich Eckardt machten es möglich. 1991 nahmen sie das Festival in ihre Obhut. Als einzige Ostberliner Kulturveranstaltung hat so die Musik-Biennale Berlin über-

zu werfen und überließ es der Regisseurin, das Beste aus ihrem Teil zu machen. Sie jedoch, zwar vielversprechend beginnend, verwandelte die „Lucia“ durch erbarmungslos häufig auftauchende offene Särge und gothische Architektur-Bruchstücke zu einem „Kabinett des Doktor Donizetti“. Die Kostüme von Martin Pakledinaz, als Zeichnungen vielversprechend, waren enttäuschend. Musikalisch war die Vorstellung gemischt: Enttäuscht von June Andersons Unfähigkeit, cantabile zu singen, wartete ich auf Martile Rowland in der Titel-

lebt! Und nicht nur dies, sondern man knüpfte auch an inhaltliche Punkte an. 1967 hatte der Komponistenverband der DDR das Festival gegründet, um die künstlerisch-ideologische Staatsdoktrin des Sozialistischen Realismus als Gegenposition zur westlichen Avantgarde zu propagieren. Doch die Biennale entwickelte schon bald eine Eigendynamik, durch das mutige Engagement einiger Komponisten wie u.a. P. Dessau, F. Goldmann, P.-H. Dittrich, F. Schenker, G. Katzer, R. Bredemeyer sowie durch couragierte Interpreten, die Leipziger Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“ oder die Berliner Bläservereinigung. Was andernorts im Lande nicht möglich war, hier ließ es sich – oft gegen große Widerstände und mit ungeheurer Mühe – durchsetzen: ein tatsächlich internationales Fest für zeitgenössische Musik. Erst zaghaft, dann immer energischer wurde die Tür für ungewöhnliche Werke aus dem Osten, für klangliche Innovationen aus dem Westen geöffnet. Dogmen brachen auf, neue Wege – auch der Präsentation – wurden erprobt.

Die 14. Musik-Biennale sah sich in dieser Tradition. Einerseits waren „Stationen der Moderne“ angesagt, eine Retrospektive der Musikgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. Sie wurde von der interessanten Publikation „Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren“ theo-

retisch begleitet. Andererseits sollte die jüngste Schaffensentwicklung präsentiert werden, in ihren unterschiedlichen Ansätzen, in ihren gemeinsamen Wechselwirkungen, eingedenk der Tatsache, daß die staatliche Einheit keineswegs automatisch zur kulturellen Synthese führt. Dieses Konzept ist glänzend aufgegangen. Die 25 Konzerte innerhalb der zehn Festivaltage brachten bemerkenswerte Höhepunkte. Daß es auch Schwachpunkte gab, liegt in der Natur der Sache. Zu den Höhepunkten: Zuerst allererst ist da die phänomenale Schostakowitsch-Schülerin Galina Ustwolskaja zu nennen. Die Kompromißlosigkeit, unerbittliche Strenge und suggestive Klanglichkeit ihrer Werke beeindruckten tief. Marianne Schröder, die demnächst das gesamte Klavierwerk der Ustwolskaja einspielen wird, und das Ensemble Forum Neue Musik Berlin unter Barbara Kaiser waren adäquate Sachverwalter. Weitere Höhepunkte: Peter Eötvös und das Budapester Festivalorchester mit einem György Kurtág-Konzert. Auch er ist einen ganz eigenen Weg gegangen, mit enormer Klangphantasie, mit einem sicheren Gespür für Balance und Form. Unvergesslich die Pianisten Yvar Mikashoff und Steffen Schleiermacher mit westlichen und östlichen „Stationen der Moderne“. Daß Neue Musik auch heiter sein kann, Witz und Hintersinn besitzt, lehrte die „Stimmakrobatin“ Luisa Castel-

rolle, die zum ersten Mal hier auftrat – mit einem kräftigen, feinkörnigen Sopran, feinem Laufwerk und sensibler Färbung. Ihr „Regnava nel silenzio“ erhielt verdient viel Beifall. Sie hatte zwar Probleme mit der Höhe, was jedoch vermutlich eher auf die Nerven, ungenügende Proben und die wenig hilfreiche Szene zurückzuführen war. John Fowler als Edgardo war laut und vulgär, Haijing-Fu ein hölzerner Enrico. Mit einigen Ausnahmen dirigierte Marcello Panni die Partitur, als sei das Stück von Julius Fučík. Barrymore L. Scherer

lani. Dagegen stimmt wehmütig, daß sich die Leipziger Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“ – übrigens mit einem reinen Ur-aufführungsprogramm unter Christian Münch – (sehr gelungen Helmut Oehrigs beziehungsreiche „Asche“ und Georgi Tutevs „J. S. B.- Meditationen“) für immer vom Konzertpodium verabschiedet hat. Es war ihr vorletztes Konzert. Was davon bleiben wird, ist mit Sicherheit mehr als Asche. Unmöglich, allem hier Gehörten gerecht zu werden. Wenigstens erwähnt werden müssen das glänzende Berner Streichquartett mit Werken von Kurtág, Holliger und Lachenmann sowie das Retrospektive-Konzert u.a. mit der „Jüdischen Chronik“, jener Gemeinschaftskomposition von B. Blacher, P. Dessau, K. A. Hartmann, H. W. Henze, R. Wagner-Régeny, bei dem Friedrich Goldmann mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin einmal mehr seine überzeugenden Dirigierfähigkeiten unter Beweis stellte. Was bleibt: Interessierte junge Zuhörer in erfreulich gut besuchten Konzerten, die bewußt die Begegnung mit dem jeweils anderen Weg zu einem gemeinsamen Ziel suchten.

Ingeborg Allihn



Foto: Hamburg Oper/Lefebvre

Siegfried in Hamburg

Warum in die Ferne schweifen... Als der Hamburgischen Staatsoper Ende letzten Jahres plötzlich der Jung-Siegfried für ihren mühsam werdenden „Ring des Nibelungen“ fehlte, da fiel der Führung ein, was sie bis dahin übersehen hatte: Wir haben ja einen Sänger im Ensemble, der sich in den letzten Jahren vom Buffo- zum Helden Tenor entwickelt hat. Und dann geschah, was einige Kritiker als „Wunder“ bezeichneten: Heinz Kruse, der andernorts schon erfolgreich Tristan, Lohengrin, Stolzing und Parsifal gesungen hatte, erlernte den Part in zwei Monaten, rettete Hamburgs „Ring“ und katapultierte sich in die erste Reihe der Wagner-Helden.

Und was für ein Siegfried debütierte da, ein singender Siegfried! Kruse gestaltete mit bewundernswürdiger Textverständlichkeit und ungekünstelt plastisch in der Diktion. Er ließ Metall in der Stimme aufglänzen, wo es nötig war, sang aber auch sehr fein phrasierte und schmelzend lyrische Passagen. Da war kaum einmal ein Ton, den man als angestrengt empfand, die

Stimme saß intonationssicher und ohne jedes Flackern – und das über einen Abend von fünf Stunden Dauer.

Günter Krämer hat dem gebürtigen Schleswiger einen Siegfried auf den Leib inszeniert: Kruse – ein Jugendlicher von 52 Jahren – strolchte als „Lederhosen-Sigi“ übermütig, naiv, trotzig und ungeduldig über die Bühne. Obwohl er eher klein ist, brachte Kruse auch darstellerisch alles mit, um Krämers Absicht umzusetzen: weg vom germanischen Schlagetot und hin zu einem sich seiner Kraft nicht bewußten Naturburschen.

Gerd Albrecht konnte am Pult der gut aufgelegten Hamburger Philharmoniker nicht immer mit einem feinstrukturierten Klangbild aufwarten. Rund um das Schmiedelied etwa kam Breitwand-Sound aus dem Graben, der nicht zur Frische Siegfrieds passen wollte. Aber Kruse ließ sich nicht zum Forcieren zwingen. So konnte er auch nach vier Stunden Dauerstreß der stimmstarken Gabriele Schnaut als Brünnhilde Paroli bieten. Sein Tenor besaß noch immer Strahlkraft und Differenzierungsvermögen.

Krämer schließt mit seinem „Siegfried“ (ansprechend schlicht: Andreas Reinhardts Bühne) an sein spielerisches „Rheingold“ an, nicht an seine symbolverquaste „Walküre“. Überzeugen konnte er da, wo er Zwischenmenschliches umsetzte, etwa in der Beziehung Siegfried-Mime (fabelhaft: Horst Hiestermann) oder den Szenen mit Albrecht und dem Wanderer (ausgezeichnet: Günter von Kannen und Alfred Muff).

Frei von dramaturgischen Ungereimtheiten ist aber auch Krämers „Siegfried“ nicht. So griff er in Sachen Waldvogel daneben: Hellen Kwon (vokal makellos) erschien ausgesprochen weiblich. Beide flirteten, neckten sich, sie sangen gar Arm in Arm. Dabei lernt Siegfried doch erst in Brünnhilde die Frau und mit ihr nicht nur das Fürchten kennen.

So bleibt festzustellen: Hamburgs „Siegfried“ hatte Erfolg – dank eines triumphalen Heinz Kruse. Kalle Burmester