

# Badenweiler Musiktage 2018

Handgemacht

von Hans-Klaus Jungheinrich

**Klassische Musik von der Stange ist fast überall zu haben. Aber ein intelligent gemachtes Programm, mit dem Entstehung, Geschichte und Bedeutung der Musik reflektiert wird, muss man suchen. Gefunden hat Hans-Klaus Jungheinrich ein solches Vorgehen bei den Badenweiler Musiktagen, die im Frühjahr 2018 erstmalig von SWR-Redakteurin Lotte Thaler geleitet wurden.**

Das Publikum der „klassischen“ Konzerte, die Statistiken sagen es, bleibt stabil, aber das Durchschnittsalter steigt, was auf einen (noch ungenügend erforschten) „Kulturwechsel“ im Laufe vieler Biographien hindeutet – überwiegend bemooste Häupter wie bei Beethoven und Strawinsky sieht man übrigens auch in Jazzsessionen, die man aus mancherlei Gründen durchaus dem E-Musik-Bereich zuschlagen könnte. Ein weniger beachtetes, aber ebenfalls flagrantes Problem betrifft die zunehmende Uniformität des Konzertwesens, dessen ungeachtet aller Subventionsabhängigkeit quasi-betriebswirtschaftliche Evaluierung zu Synergieeffekten veranlasst, die die künstlerische Landschaft verarmen lassen. Konkreter: In der Kooperation von Veranstaltern und Agenturen herrschen Strukturen und (ökonomische) Zwänge, die, optimierend und kostensenkend, auf die maximale Verwertung von Kapazitäten ausgerichtet sind und jeden Veranstaltungsort tendenziell als großflächig eingeplante Tournéestation avisieren. Die interpretierenden Solisten und Kollektive werden dabei zu Figuren eines möglichst international funktionierenden Planspiels. Auf der Strecke bleibt dabei der Charakter der „Handgemachtheit“ im Zusammenwirken eines leidenschaftlichen Konzertveranstalters und der von ihm favorisierten Künstler. Ihm geht es darum, etwa den Pianisten XY an einem bestimmten Tag nicht mit den vier üblichen „verdächtigen“ Beethovensonaten zu verpflichten, die dieser landauf, landab überall sonst gerade spielt, sondern mit etwas Exklusivem, also etwa den beiden „Préludes“-Livres von Debussy. „Handgemachtes“ in diesem Sinne erlebt man selten im Jahresablauf der Alten Oper Frankfurt oder in städtischen Konzertreihen überhaupt; Tradition hat derlei dagegen in Kammermusikzyklen wie den zweimal im Jahr (viertägig) stattfindenden Badenweiler Musiktagen. Sie wurden vor bald einem halben Jahrhundert von dem dort ansässigen Hotelier und Musik(er)freund Klaus Lauer gegründet und künstlerisch geleitet. Er übergab die Präzeptorschaft jetzt aus Altersgründen an die SWR-Redakteurin Lotte Thaler, die nicht nur die Tugend einer liebevoll „handgemachten“ Programmierung übernahm, sondern auch die ungewöhnliche Aufgeschlossenheit des Lauer'schen Forums für avanciert und dezidiert neue Musik fortsetzt – eine Orientierung, die das Stammpublikum in diesem Dreiländereck zwischen Baden, Schweiz und Frankreich keineswegs missen möchte.

Lotte Thalers erstes Badenweiler Konzertprogramm wich mithin von der hier gewohnten „Handmade“-Rezeptur nicht ab, wie denn überhaupt so wenig wie möglich an den Gepflogenheiten im Badenweiler Kurhaus verändert wurde, um die Kontinuität einer bewährten Einrichtung zu signalisieren (erhalten blieben den Besuchern denn auch die inspirierenden Einführungsvorträge von Rainer Peters und das gastfreundlich gespendete Glas Gutedel nach jedem Konzertabend). Das Motto des heurigen Frühlingszyklus war einer Goethe-Vertonung von Wolfgang Rihm entnommen (2004/2007), in der der Dichter über das Phänomen Zeit räsoniert, womit eine Brücke geschlagen war zu Bernd Alois Zimmermann und seinen legendären Zeittheorien, dessen hundertstem Geburtstag in Badenweiler mit drei wichtigen Kompositionen gedacht wurde.

Rihm und die Dichterheroen – ein vielleicht etwas kariertes Blättchen. Bei Rihms von 2012 stammender Vertonung der enigmatischen Goethe'schen „Harzreise im Winter“ handelt es sich um ein geradezu verwegenes Unterfangen, sozusagen um die restlose Abarbeitung eines Bildungsprogramms, wobei es natürlich nicht um die Enträtselung eines kryptisch zwischen Einsamkeitsbewusstsein und jovialer Zuwendung zu der weit unterhalb der Dichterwolke wimmelnden Mitwelt schwankenden Sujets geht, aber warum sonst? Vielleicht um nicht mehr als den Nachweis einer Rihm'schen Eigenmacht, die sich auch noch des Schwierigsten und Sperrigsten versichert, als sei es nichts – so etwas wie Einspruch wider alle hergebrachten und verinnerlichten Beklommenheiten der Moderne? Von diesen weit mehr gezeichnet – und deswegen womöglich als „moderner“ legitimiert – wäre dagegen Brahms' Annäherung an den Stoff (in seiner „Altrhapsodie“), die nur drei unschwer verständliche,

Außenseitergefühle zu tröstlicher Männer(chor)gemeinschaft modulierende Mittelverse verwendet. Ähnlich und doch auch wieder ganz anders berührt Rihms Zyklus „dort wie hier“ von 2015, die siebenmalige Komposition eines und desselben Gedichtes von Heinrich Heine und in dieser Wiederholbarkeit eine denkbar inständige Todesreflexion, die erst in ihrer letzten Variante, gleichsam stammelnd und erlöschend nur einige Wörter des Gedichts noch verwendend, entscheidend vom redend-redundanten Gestus des Vorangegangenen abgeht und das vielleicht noch leitende „serielle“ Prinzip damit transzendiert. Sprachfähigkeit und Sprachlosigkeit, zwei Seiten einer Medaille. Konfiguriert wurden diese ausführlichen und instruktiven Einblicke in Rihms reiches Liedschaffen mit Bekanntem und weniger Bekanntem von Franz Schubert wie dem (vor allem mit den Schlussliedern „Am Meer“ und „Der Doppelgänger“) an „letzte Dinge“ rührenden „Schwanengesang“, (Heine) und „rihmisch“ Größe und Wahn synthetisierenden Minidramen wie Goethes „Ganymed“. Das alles waren für den Bariton Hans Christian Begemann und den Pianisten Thomas Seyboldt Grenzgänge, die sie mit souverän gehandhabter Ausdrucksvielfalt absolvierten, der großen Gebärde ebenso mächtig wie der intimen Expression.

In gewissem Sinne war dieser Liederabend „Badenweiler in nuce“, modellhaft in der engmaschigen Korrespondenz von Tradition und Moderne, Schubert und Rihm, interpretatorischer Emotionsstärke und musikdarstellerischer Intelligenz. Nicht ganz so zwingend, aber ähnlich plausibel waren die kompositorischen Aspekte des Streichquartettabends mit dem Pariser Diotima-Quartett aufeinander bezogen – Debussys g-moll und Schönbergs d-moll-Quartette, beides Schlüsselwerke an der Nahtstelle zweier musikalischer Epochen. Sie flankierten das erst zwei Jahre alte, anspruchsvoll-mikrotonale Streichquartett „sogni, ombre et fumi“ (der Titel ist eine Petrarca-Anspielung) des Franzosen Tristan Murail, ein erregendes Stück mit extrem weit ausschlagenden dynamischen Kurven, aber auch (geradezu „leitmotivische“ Pizzicato-Schläge) sprachähnlich-evokativen Elementen, die ebenso sinnfällig formal gliedern wie im Wiedererkennen so etwas wie semantische Fähigkeiten entwickeln. Ein höchst eindrucksvolles Werk und eine exzellent umrisscharfe, auf substantielle Weise brillante Wiedergabe. Deutlich wärmer timbriert die drei Streichercharaktere eines weiteren Kammerkonzerts mit dem lebhaft intonierenden Geiger Ilya Gringolts, dem wunderbar präsenten Bratschisten James Boyd und dem (für den erkrankten Thomas Demenga) binnen zweier Tage eingesprungenen Violoncellisten David Eggert – ihm galt immense Bewunderung, in so kurzer Zeit die Violoncello-Solosonate (1960) von B. A. Zimmermann für sich reaktiviert zu haben, eine Exkursionen in den Randzonen von Klang und Stille, durchweg jenseits von etablierten Konversationsbahnen. Die beiden anderen Solosonaten – die für Violine von 1951 und die für Viola von 1955 – zeigen Zimmermann konsequent auf diesem Wege einer poetologischen Selbstüberbietung, der hier, mit dem Violoncellostück, eher zur Vereinsamung und instrumentaler Selbstentfremdung führte – in der Violinsonate war paganineske Hochvirtuosität noch der Modus eines aus konstruktiver Verdichtung gespeisten Taumels. Wie blitzschnell die drei Kammermusiker vom technisch Ungebräuchlichen und emotional Radikalen wieder in den Tonfall glasklarer Klassizität fanden, zeigte sich an Schuberts jugendlichem Triofragment und Beethovens ausgedehnt-ausgewogenem Streichtrio Opus 9,2, an dessen Faktur man die Meisterschaft quartettistischer Vierstimmigkeit erkennen kann, ohne je eine weitere Linie zu vermissen. Also fast eine Ve-  
xation.

Durchaus eine Krönung – hier war auch der Besucherzuspruch am größten – bedeutete das Schlusskonzert mit dem Ausnahme-Pianisten Alexander Melnikov (er gehört zu den regelmäßigen Badenweiler-Attraktionen), der diesmal in mehrerlei Hinsicht superlativisch agierte: mit einer Spielfolge, die vier klavieristische Enormitäten aneinanderreichte (Schuberts technisch himmelstürmende „Wanderer-Fantasie“, Chopins manuell mörderische 12 Etüden Opus 10, Liszts Mozart-Jenseitigkeiten der „Reminiscences de Don Juan“ und Strawinskys teuflisch schwere „Trois Mouvements de Petrouchka“). Jedes dieser Werke erklang auf einem spezifisch der Entstehungszeit der Werke gemäßen Instrument; Melnikov wechselte also vom Wiener Hammerflügel (1825) über den fast schon modern-klangvoll anmutenden Pleyel-Hammerflügel (1848) und einen Blüthner (1856) zum aktuellen Steinway für „Petrouchka“. Eine reizvolle Caprice, ein lehrreicher Streifzug durch die Geschichte der Klangvorstellungen – und ein faszinierendes Klavier-Abenteuer, wie man es so noch kaum je an einem Abend gehört hatte. Handgemacht für Badenweiler.