

Tannhäuser im Christuskleid: Kay Voges inszeniert in Dortmund erstmals eine Oper

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Elisabeth (Christiane Kohl)
und Hermann, Landgraf von
Thüringen (Christian Sist.
Foto: Thomas M. Jauk/Theater
Dortmund)

Venus spült in der Küche Geschirr, während Tannhäuser vor dem Fernseher gammelt. Er trinkt Dosenbier, zappt mit der Fernbedienung durch die vielen Kanäle. Auf Leinwänden flimmert an uns vorbei, was er sieht: Fußball, Wetten dass, Nachrichten, Syrien, der Wetterbericht, Sportschau, noch mehr Fußball. Tannhäuser hat genug. Er schaltet aus, wendet sich um und macht seinem Überdruß Luft. „Zuviel. Zuviel!“

Es kommt, wie es kommen muss: Richard Wagners *Tannhäuser* reißt sich auch in der neuen Version von Kay Voges vom Venusberg los. Aber Dortmunds Schauspielchef, der sich mit dieser Inszenierung erstmals in die Welt der Oper vorwagt, hat schon in der Ouvertüre ein Feuerwerk an Bildern und Ideen gezündet. Wie so oft, funktioniert das bei ihm über Videoeinspielungen (Daniel Hengst), die er zu Beginn des Stücks fast im Übermaß

einsetzt. Indes ist die Bilderflut voller Hintersinn. Sie führt tief in das Spiel um Liebe und Erlösung hinein.

Gleich zu Beginn erblicken wir einen Tannhäuser mit Dornenkrone, ans Kreuz der Medien geschlagen. Aber Voges setzt die Titelfigur keineswegs mit Christus gleich, wie auch Elisabeth nicht einfach Maria ist und Venus nicht Maria Magdalena. Vielmehr schiebt er die Geschichten und Figuren wie zwei Folien übereinander. Er spielt mit den Unschärfen und Übereinstimmungen, die sich daraus ergeben, und spürt der Erlösungsproblematik nach, die Richard Wagner auch in anderen Werken umkreist. Wie in Scorseses Film „Die letzte Versuchung Christi“, den Voges hier zitiert, gibt es für Tannhäuser eine andere Möglichkeit als den Büßertod. Er könnte für immer mit Venus leben und sich weltlichen Genüssen hingeben. Doch Tannhäuser wählt die Pilgerfahrt und nimmt damit großes Leiden auf sich.

Voges, der die Eigenschaft besitzt, sich selbst nicht immer allzu ernst zu nehmen, durchbricht Wagners Weihe durch Momente von Witz und Leichtigkeit. Das Imponiergehabe der schrill gekleideten Wartburg-Sänger, die köstlich ironischen Kontrapunkte beim Aufzug der Festgäste bereiten Vergnügen. Aber nicht alles gelingt. Das erste Wiedersehen von Tannhäuser und Elisabeth wirkt trotz Einsatz der Drehbühne ratlos. Die Romerzählung wird vollkommen statisch vor einer Leinwand gesungen, die Tannhäusers Mimik in quälend langer Super-Slow-Motion zeigt.



Tannhäuser wird erst
bedroht, dann verbannt
(Daniel Brenna. Foto: Thomas
M. Jauk/Theater Dortmund)

Es ist ein Jammer, dass die Inszenierung musikalisch so schwach beglaubigt wird. Daniel Brenna ringt am Premierenabend schwer mit der Titelpartie. Seine Stimme wird bereits beim Abschied von Venus so rau, dass ein Abbruch der Vorstellung möglich erscheint. Sein Tenor klingt unstet, in der Höhe statisch oder flackernd, in der Romerzählung kurzatmig und deklamatorisch. Die Venus von Hermine May kennt dunkle Mezzo-Flammen, aber auch Schärfen und ein expansives Vibrato. Für den einzig wahren Lichtblick sorgt Christiane Kohl, die Elisabeth eine helle, leuchtende Sopranstimme mit klarer Diktion verleiht. Auch Christian Sist muss sich als Landgraf von Thüringen nicht verstecken. Gerardo Garciacano singt den Wolfram von Eschenbach steif und gaumig.

Die Dortmunder Philharmoniker spielen unter der Leitung von Gabriel Feltz Töne, ohne Musik zu machen. Sie bringen das Kunststück fertig, der Hallenarie jedes Strahlen und jeden Jubel zu nehmen. Feltz buchstabiert Choräle durch, seine Tempi sind blockhaft, sein Dirigierstil ist blutlos und akademisch. Oft klappert es vernehmlich zwischen Bühne und Orchestergraben. Die Chöre sind von Granville Walker solide einstudiert, verlieren im Fortissimo aber an Klangkultur.

Jammerschade dies, wie gesagt. Was hätte diese Produktion für ein Knaller werden können! Lange nicht mehr hat eine Dortmunder Premiere so starke und kontroverse Reaktionen hervorgerufen. Heftige Bravorufe und wütende Buhs hielten sich die Waage.

Ob man den neuen Tannhäuser aber nun frech findet oder trashig, verrückt oder vielleicht sogar ein wenig blasphemisch: Respektlosigkeit vor Richard Wagners Werk ist Voges in keiner Weise vorzuwerfen. Eher wird ihm die Fülle

seiner Gedanken zum Problem: Er hat sich gründlicher mit dem Stoff auseinandergesetzt als manche, die gerne behaupten, Wagners Willen genau zu kennen.

Sollte darin etwa ein Affront liegen? Wer etwas von Voges Inszenierung haben will, darf weder denkfaul sein noch erstarrt in der eigenen Meinung. Wer aber gerne tiefer blickt wird staunen, was der Opernovize alles ans Licht holt.

*(Informationen und Termine:
<http://www.theaterdo.de/detail/event/4134/>)*

Charlotte im Puppenheim: „Werther“ von Jules Massenet im Aalto-Theater Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Spaziergang auf Kunstrasen:
Werther (Abdellah Lasri) und
Charlotte (Michaela
Selinger) wandeln im
Mondschein (Foto: Matthias
Jung)

Ein Baumstamm durchschlägt das Dach des Hauses. Herbstlaub fliegt durchs Fenster herein, Schneeflocken wirbeln durch die Türen. Manchmal schneit auch Werther vorbei, ein Schwärmer und Träumer, der eng mit der Natur im Bunde steht. Seine manische Leidenschaft für die verheiratete Charlotte verwandelt deren trautes Heim nach und nach in ein Trümmerfeld.

Nach diesem simplen Prinzip funktioniert die neue Inszenierung der Oper „Werther“ von Jules Massenet, mit der Carlos Wagner jetzt seinen Einstand im Essener Aalto-Theater gab. Der im venezolanischen Caracas geborene Regisseur setzt seine Gedanken zu dem 1892 uraufgeführten lyrischen Drama mit einer kindlich anmutenden Begeisterung um, die sich nur wenig fragt, ob und wie von der „Amour fou“ des Werther heute noch glaubwürdig erzählt werden kann.

Wagner versetzt Charlotte in ein zweistöckiges Puppenheim, dessen Bullerbü-Romantik sogar die angedeuteten pädophilen Neigungen des Familienvaters zuleistet (Bühne: Frank Philipp Schlößmann). Die berühmte Mondnachtszene lässt er unbefangen mit einem Fuß durch den Edelkitsch spazieren. So bedient die Regie just die Süßlichkeit, die Massenets üppiger, zugleich aber höchst subtiler Musik ebenso oft wie ungerecht vorgeworfen wurde.

Die Personenführung bereitet peinvolle Momente. Werther muss entweder rennen und mit den Händen fuchteln oder mit starren Fischaugen ins Leere glotzen. Wenn er im Takt der Musik mit der Stirn gegen die Wand schlägt, ist eine Schmerzgrenze erreicht. Gekrönt wird das vom oberlehrerhaft erhobenen Zeigefinger im Schlussgesang. Horcht noch mal her, denn gleich bin ich tot!



Charlotte (Michaela Selinger) findet Werther (Abdellah Lasri) im Schnee (Foto: Matthias Jung)

Der Marokkaner Abdellah Lasri, der dies in der Titelpartie umsetzen muss, ist nicht darum zu beneiden. Ihm und der Sopranistin Michaela Selinger ist es zu verdanken, wenn von dieser Neuproduktion doch noch Glanz ausgeht. Lasris Tenor besitzt beachtliche Strahlkraft und eine gelungene Mischung aus Brust- und Falsettstimme. Vehemenz und Fragilität des Werther sind bei ihm gut aufgehoben: Auf sentimentale Schluchzer kann er locker verzichten. Seine Mittellage ist warm und verfügt über schwärmerische, auch grüblerisch getönte Farben.

Dem Tenor zur Seite trumps Michaela Selinger mit den lyrischen Qualitäten ihrer Stimme auf, aus der mit Charlottes zunehmender Seelenqual auch dramatische Spitzen lodern. Sie formt die Partie überzeugend durch; leichte Ermüdungserscheinungen machen sich erst in der Schlussszene bemerkbar. Christina Clark als vogelleicht zwitschernde Sophie und Heiko Trinsinger als sonorer Albert rahmen die Protagonisten sehr wirkungsvoll ein.

Der französische Dirigent Sébastien Rouland leitet die Premiere mit großen Bewegungen, aber durchaus umsichtig. Nach einem eher grob gezeichneten Beginn finden die Essener Philharmoniker unter seinem Dirigat zu schwärmerischen Klängen, die nicht in die Falle des Sentiments tappen. Die

Mondmusik klingt zart und wiegend, die dramatischen Ausschläge sind dunkel, zuweilen aufgeraut expressiv. Emphase und Verzweiflung, Depression und Enthusiasmus fließen auf das Schönste ineinander. Gut einstudiert präsentiert sich der Kinderchor (Patrick Jaskolka), der das Drama mit einem starken Kontrapunkt beendet.

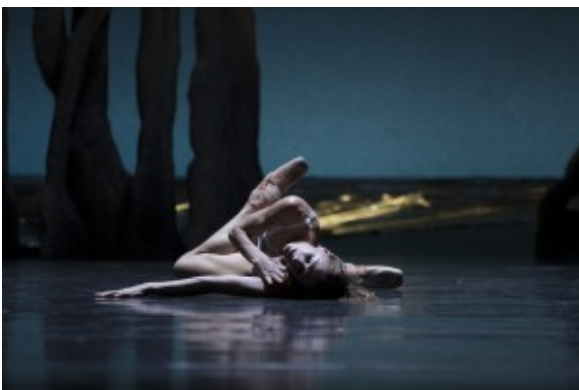
Das öde Schlussbild ertrinkt förmlich in Massen von Kunstschnee, die vom Bühnenhimmel rauschen. Nun ja. Die Natur kann zuweilen auch gnädig sein.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen. Informationen:

<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/werther.htm>)

Vom Flug der Seele: „Schwanensee“ als brillantes Kammerspiel in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Fragiles Wesen, ins Herz getroffen: Kusha Alexi als Odette (Foto: Sebastien

Galtier/MiR)

Der schöne Hals ist grausam verdreht. Der Kopf zuckt krampfhaft, wie in Agonie. Sie ist ein trauriger Anblick, diese hilflose Kreatur, die Odette heißt und zu Beginn des Abends noch ein stolzer weißer Schwan war. Die Zaubermacht, über die sie einst verfügte, die erlösende Kraft der Liebe, hat sich auf tragische Weise gegen sie gekehrt. Da liegt sie nun, zerschmettert, vernichtet.

Es ist fürwahr ein Paukenschlag, mit dem Gelsenkirchens Ballettchefin Bridget Breiner in ihre zweite Spielzeit startet. Hatte sie doch den Mut, sich mit ihrer nur 14-köpfigen Compagnie an „Schwanensee“ zu wagen, den Ballettklassiker schlechthin, märchenhaft, romantisch, opulent. Aus der Not, sprich aus dem Fehlen eines großen Corps de ballet eine Tugend zu machen, fiel Breiner dabei erst gar nicht ein. Lieber nahm sie den bekannten Stoff zum Anlass, Neues zu schaffen: ein dichtes psychologisches Kammerspiel über zwei Unglückliche, die die Liebe befreit, perfekt zugeschnitten auf ihre Compagnie und auf eine starke Primaballerina, die erfahrene Tänzerin Kusha Alexi.

Alexi ist anderer Art als die feenhaft-ätherischen Wesen im Tutu, die für gewöhnlich als Odette über die Bühne schweben. Ihre Schultern sind knabenhaft eckig; jeder einzelne ihrer stählern durchtrainierten Muskeln tritt deutlich hervor. Betont schlicht kostümiert, verkörpert sie ein wundersames Naturwesen, kraftvoll und doch bestürzend fragil. Ihrem Element unglücklich verhaftet – und darin der Nixe Undine nicht unähnlich – ist sie ständig von drei Schatten umgeben, die sie halten und heben, aber auch fesseln (kraftvoll: Joseph Bunn, Junior Demitre, Petar Djorcevski).

Das ändert sich, als Odette dem Prinzen begegnet (Ordep Rodriguez Chacon). Aus ihrem ersten Pas de deux formt Bridget Breiner ein kleines Wunder der Ballettkunst. Nicht genug damit, dass sie uns sämtliche Stadien der Annäherung zeigt,

von anfänglicher Furcht und wachsender Zuneigung zur jubelnden Ekstase des Glücks. Hier, auf der Gelsenkirchener Bühne, befreien sich zwei Wesen aus deprimierender Existenz. Unverhofft finden sie ineinander die Erlösung, nach der sie bislang vergebens suchten.



Der Prinz (Ordep Rodriguez Chacon) und die Schwanenprinzessin (Kusha Alexi. Foto: Sebastien Galtier/MiR)

Kusha Alexi und Ordep Rodriguez Chacon tanzen das mit begeisternder, kompromissloser Hingabe. Die starre Formensprache des klassischen Balletts schmilzt dahin, je mehr Feuer die beiden entwickeln. Die Bewegungen werden immer freier und fließender, die Schrittfolgen immer leichter und schneller. Die Hände streben zum Himmel, die Füße enteilen der Erdschwere, die ausgebreiteten Arme sind endlich bereit, die Welt zu umarmen. Die Zartheit, mit der dieses Paar einander führt und berührt, sprengt jede Fessel.

Es ist kein schwarzer Schwan, sondern die Verlobte des Prinzen, die das Glück des Paares zerstört. Aidan Gibson verkörpert den denkbar größten Gegensatz zur Schwanenprinzessin: Sie ist eine perfekte Blonde, puppenhaft kühl, und natürlich beherrscht sie die den höfischen Formenkanon vollendet. Gibson führt diese Ästhetik mit großer Eleganz vor. Brillant und vergnüglich wird der Abend, wenn

Bridget Breiner spöttische Seitenhiebe auf Schwanensee-Klischees einbringt. Dann macht sich die Hofgesellschaft mit albern flatternden Armbewegungen über den Prinzen lustig, und die Hofdamen exerzieren den Pas de quatre der Schwäne mit genussvoller Häme.

Die kleinen, aber quirligen Ensembles bereiten Freude, zumal Breiner eine hübsche Charakterrolle in Gestalt eines frechen Gassenjungen eingebaut hat, der sich später als Mädchen entpuppt (Maiko Arai). Und natürlich kann sie sich auf ihre Compagnie verlassen, die ihre Sicht auf Schwanensee mit allem Herzblut unterstützt. Erstaunlich organisch fügen sich drei Tschaikowsky-Lieder in den Abend ein, die Breiner für intime Seelenstudien nutzt. Die neue Philharmonie Westfalen haucht Tschaikowskys Musik unter der Leitung von Heiko Mathias Förster nach sprödem Beginn durchaus Kraft und Glanz ein. Auch intime lyrische Momente und virtuose Violinsoli lassen aufhorchen.



Der Freund des Prinzen (Valentin Juteau) und eine Hofdame (Francesca Berruto). Foto: Sebastien Galtier/MiR)

Unterdessen muss Odette mit ansehen, wie ihr Prinz sich von der perfekten Grazie seiner Verlobten blenden lässt. Umhergestoßen und verhöhnt, wird sie Augenzeugin seines Verrats. Von diesem Augenblick an werden die Schatten zur unüberwindlichen Barriere. Vergebens, dass es Odette und dem

Prinzen noch einmal gelingt, sie zu überwinden: Dieser zweite Pas de deux, er ist auch schon ihr letzter. Beide kleben am Boden, der Zauber wirkt nicht mehr, alle Leichtigkeit ist dahin. Odette liegt da wie eine Gekreuzigte, das Gesicht nach unten. Die Flügel zucken noch, aber sie sind gebrochen. Der Traum vom Fliegen ist aus.

(*Informationen* und *Termine:*
<http://www.musiktheater-im-revier.de/Spielplan/Ballett/Schwane>
nsee/)

Im Aufzug zur Ewigkeit: Kay Voges beschwört in Dortmund „Das goldene Zeitalter“

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Und ewig trommelt der Duracell-Hase: Szene aus „Das goldene Zeitalter“ von Kay Voges und Alexander Kerlin (Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

Eine monotone Automatenstimme zählt bis Neunundneunzig. Gleichförmig, unerbittlich. Elektronische Instrumente simulieren das Schrittgeräusch der Schauspieler. Einundzwanzig. Tack tack. Zweiundzwanzig. Tack tack.

Alle tragen den gleichen Minirock, die gleichen Riemchenschuhe, die gleiche wasserstoffblonde Lockenperücke. Wie ferngesteuerte Barbiepuppen treten sie einzeln aus einem Aufzug, schreiten roboterhaft zwei Treppen hinab. Unten angekommen, streifen sie die Schuhe mechanisch an einer Fußmatte ab, bevor sie wieder in den Aufzug steigen, diesmal auf dem Weg nach oben.

So geht das hoch und runter, auf und ab, wieder und wieder, wie im Traum oder wie in Trance. So setzen Dortmunds Schauspielintendant Kay Voges und sein Dramaturg Alexander Kerlin das Rad der Zeit in Gang, ziehen uns hinein in den Kreislauf der ewigen Wiederkehr. *„Das goldene Zeitalter – 100 Wege, dem Schicksal die Show zu stehlen“* heißt ihr Stück, das die Routinen des Alltags in immer neuen Schleifen zelebriert, persifliert und schließlich transzendiert. Aus öden Obligationen des Lebens wie der täglichen Körperpflege und dem Einkauf im Supermarkt haben sie eine genial-verrückte Revue entwickelt, die das Endlos-Entertainment des 21. Jahrhunderts kommentiert. Sechs Schauspieler strampeln sich ab im Strom der Fließbandunterhaltung, suchen nach Wahrheit, nach Glück, nach Erlösung.

Für etwa acht Stunden halb improvisiertes Theater reichen die Szenen, Figuren, Videos und Musikstücke insgesamt. Zu sehen bekommt das Publikum stets nur einen Teil davon: welchen, das wissen weder die Mitwirkenden noch Kay Voges und Alexander Kerlin vorher genau. Beide sitzen mitten im Publikum und greifen per Funk und Mikrophon nach Lust und Laune in das Geschehen ein. „Bitte jetzt Heinrich Heine“, sagt Voges zum Beispiel in Richtung Bühne, und schon rezitiert ein Schauspieler einen Text, in dem der Dichter das „Goldene Zeitalter“ beschwört, einen gottähnlichen Zustand des

Menschengeschlechts.



Der deutsche Michel (Uwe Schmieder), hier einmal nicht verschnarcht, sondern angsterstarrt im Kreis der ewigen Wiederkehr (Foto: Edi Szekely/Theater Dortmund)

Abrupt wird Heines schöne Vision vom Tagesschau-Gong unterbrochen. Wir stolpern in die nächste Schlaufe: Die Voges-Familie versammelt sich für die 20-Uhr-Nachrichten am Esstisch. Schlagworte flimmern vorüber, Lampedusa, Merkel, Uli Hoeneß. Die Moderatoren wechseln, Eva Herman, Steffen Seibert, Tom Buhrow, egal. Alles neu und doch bis zum Überdruß bekannt. Langeweilesoße. Manche Parodie ist zum Schreien komisch. Manchmal passiert auf der Bühne quälend wenig. Dann wieder bricht ein geregelter Chaos aus, in dem uns aus allen Ecken große Ratlosigkeit anblickt. Was jetzt? Wohin? Und vor allem: warum?

Das ist eine Zumutung, und nicht jeder ist bereit, sie auszuhalten. Zuschauer verlassen den Saal, um sich etwas zu trinken zu holen. Das ist in dieser Aufführung ausdrücklich erwünscht. Aber nicht alle kehren zurück. Sollten sie überdrüssig geworden sein, dann sind sie an diesem Abend nicht alleine. Wütend empört sich ein Schauspieler über die Monotonie, über die ewige Wiederkehr des längst Bekannten. Er rebelliert, versucht auszubrechen, ist aber trotzdem weiter

Teil des Spiels. Und Peng, schon läuft wieder der Werbespot für Zott-Sahnejoghurt, „hinein ins Weekend-Feeling“.

Die Videokunst von Daniel Hengst bleibt dem Verrinnen der Zeit auf den Fersen. Jeder Augenblick, gerade noch live erlebt, gerinnt in seinen Bildern zur Vergangenheit. Die Sekunde wird zur Erinnerung, die von uns fort gleitet. Bilder splitten sich auf, optische und akustische Echos entstehen. Zeitschleifen überlappen sich, bilden Schichten. Dahinter beginnt etwas aufzuleuchten, was sich zunächst nur erahnen lässt. Ein ferner Schimmer, der Gewissheit wird, sobald die Worte großer Schriftsteller und Philosophen ins Spiel kommen.



Das sind die Protagonisten:
ferngesteuert,
videoüberwacht, auf der
Suche nach dem Glück (Foto:
Birgit Hupfeld/Theater
Dortmund)

Ein paar Zeilen von Tschechow, ein Bruchstück von Beckett genügen, um uns endlich sehen zu lassen. Wie aus dem Nichts flammt das Licht der Erkenntnis auf, hinterlässt eine schillernde Spur, und alles wird plötzlich transparent. Wir sehen ihn zappeln und pulsen, den heißen Herzschlag des Lebens, das so toll und trostlos ist, voller Schönheit und Stumpfsinn, extrem im Wunderbaren wie im Vulgären. Irgendwann, wir verdrängen das gerne, gibt es für alles ein letztes Mal. Ein letzter Spaziergang, ein letzter Morgen, ein letzter Blick

aus dem Fenster. Das Leben aber wird weiter schreiten, gleichförmig, gleichgültig. Vorhang. Fortsetzung folgt.

Wir gehen nach Hause, mit hundert Bildern im Kopf und manchem Zweifel im Herzen. Wir legen uns schlafen, und am nächsten Morgen stehen wir auf. Gehen unter die Dusche, putzen die Zähne und ziehen uns an, zuerst das Hemd, dann die Hose. Einundzwanzig. Tack tack. Zweiundzwanzig. Tack tack.

(Informationen und
Termine: <http://www.theaterdo.de/detail/event/4017>)

Besessene Musizierlust: Leonidas Kavakos und Enrico Pace in der Philharmonie Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Leonidas Kavakos,

geboren 1967 in
Athen, zählt zu den
gefragtesten
Geigern unserer
Zeit. (Foto:
Decca/Daniel Regan)

Kein Glamour, kein Starkult, kein Spektakel. Leonidas Kavakos blickt beinahe ein wenig mürrisch drein, als er die Bühne der Philharmonie Essen betritt. Der berühmte griechische Geiger wirkt wie ein Mönch der Musik.

Über seiner schlichten schwarzen Kleidung hebt sich ein Gesichtsoval ab, das neben Konzentration auch die Skepsis eines Menschen spiegelt, der in der Kunst nach Wahrheit sucht. In der Hand hält er die kostbare „Abergavenny“-Stradivari, erbaut im Jahr 1724, benannt nach einem walisischen Örtchen, dessen Domherr einer der Vorbesitzer des Instruments war.

Seit drei Jahren lebt und arbeitet Kavakos mit dieser Violine. Auf ihr hat er die Gesamtaufnahme von Beethovens Violinsonaten eingespielt, für die er Anfang Oktober 2013 den ECHO-Klassik als „Instrumentalist des Jahres“ entgegen nahm. Die kongeniale Leistung seines Klavierpartners Enrico Pace fiel bei der Einteilung in diese Kategorie freilich unter den Tisch. Wie ungerecht das ist, kann jeder erfassen, der das Duo jetzt in Essen erlebt hat. Kavakos und Pace musizieren wie eine unzertrennliche Einheit. Ihr Spiel erreicht eine Dichte, die viel mehr ist als der Zusammenklang zweier Teile. Ihre furiose Detailbesessenheit wird nie zum Selbstzweck, sondern zielt auf eine Interpretation, die diesen Namen verdient.

So wird Ludwig van Beethovens 7. Violinsonate c-Moll zu einem Dokument vehementer Bedrängnis. Kavakos lädt das Kopft Thema mit einer bebenden, schier atemlosen Intensität auf. Pace lässt die hastigen Wechselnoten in der Bassregion dazu flackern wie fernes Wetterleuchten. Stets lauert Explosives hinter dem Lyrischen, droht sprühender Esprit umzuschlagen in ruppigen

Ingrimm. Aber dann ist da das Adagio cantabile, das Kavakos und Pace ganz sotto voce gestalten, introspektiv und mit großem Atem. Die Mittellage der Stradivari enthüllt dabei eine warme Goldfarbe nach der anderen. In den Schlusstakten aber haucht Kavakos die Melodie dahin, als sei sie vom ersten Frost überzogen. Pace entrückt die begleitenden Läufe zu einem feinen Murmeln.

Maurice Ravels „Sonate posthume“, ein Klangwunder voll träumerischer Farben, strömt bei Kavakos und Pace dahin wie ein langer Sommerabend. Violinton und Klavierklang vermischen sich, bis sublimste Stimmungen und Bilder entstehen. Lichtstrahlen lösen sich ins Ätherische auf, Blätter wiegen sich sanft in der Brise, der Himmel zeigt jedes nur erdenkliche Farbspiel. Kavakos und Pace begegnen dem französischen Raffinement mit größtem Fingerspitzengefühl. Mag vieles noch so einschmeichelnd samtig, rauchzart und schwärmend klingen, so fährt zuweilen doch ein herber Windstoß dazwischen, der von Kühle und Dunkelheit kündigt. In Claude Debussys Sonate gesellen sich quecksilbrige, zuweilen auch eisige Töne hinzu. Das Duo glänzt hier mit koboldhafter Beweglichkeit, die unberechenbar ist und zuweilen nicht ohne Drohung.

Eine Rarität des Repertoires gönnt uns das Duo zum Abschluss mit Ottorino Respighis Sonate h-Moll für Violine und Klavier: ein seltsam zerklüftetes Werk, das sich wie taumelnd durch die Tonsprache der Spätromantik bewegt. Es braucht fürwahr Interpreten mit Überblick, um in diesem Gewirr nicht den Weg zu verlieren oder ins Sentiment abzugleiten. Noch einmal spielen Kavakos und Pace ihre ganze Meisterschaft aus. Ihre überlegene und intelligente Gestaltungskraft hilft, das sperrige Werk zu erschließen. So unvermittelt Momente düsterer Vehemenz auch neben Inseln der Ruhe stehen mögen, dieses fantastische Duo hat nie ein Glaubwürdigkeitsproblem. Nie wird sein Klang dick und undurchsichtig; zu keiner Zeit lässt seine besessene Musizierlust den Hörer los. Das setzt Maßstäbe:

unglamourös, aber unverrückbar.

Ein Requiem zum 200. Geburtstag: Giuseppe Verdis Totenmesse erklingt in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Giuseppe Verdi schrieb sein „Requiem“ in der langen Pause zwischen „Aida“ und „Otello“

Am Beginn steht die Bitte um ewige Ruhe. Aber der Text der katholischen Totenmesse schildert auch die Schrecken der Apokalypse: den Tag des Jüngsten Gerichts, der alle Kreatur vor dem Urteil des Schöpfers zittern lässt.

Im 1791 komponierten Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart strömt der Schall der letzten Posaune noch in balsamischer,

letztlich tröstlicher Wehmut dahin. Nichts davon 83 Jahre später in der Vertonung von Giuseppe Verdi. Wenn ferne Trompeten von der Ankunft des höchsten Richters künden, steigern sich die Fanfaren alsbald zu einem beharrlichen Blechblas-Geschmetter, das durch Mark und Bein geht. Der Jüngste Tag („Dies irae“), schon bei Mozart ein Sturm des Schreckens, hämmert uns bei Verdi schier zu Boden. Die Schläge der großen Trommel, krachend wie Kanonenschüsse, dröhnen mit vernichtender Wucht.

Landauf, landab erklingt diese monumentale Klangvision in diesen Tagen, um den 200. Geburtstag von Giuseppe Verdi zu würdigen. Zu diesen Feierlichkeiten hat Essens neuer Generalmusikdirektor Tomáš Netopil jetzt eine Version beigetragen, die tiefen Eindruck hinterlässt. In der Philharmonie malt er die Dramatik des Werks kraftvoll aus, ohne sie mit lärmender Theatralik zu verwechseln. Herausragend wird der Abend, weil Netopil darüber nicht den Herzenston des Komponisten vergisst, der hier vor allem eine philanthropische Botschaft in die Welt hinaus sendet: die glühende Bitte um Erlösung und um Nachsicht mit der Fehlbarkeit des Menschen.

Der Dirigent kann dabei auf das hohe Niveau und die Differenzierungskunst der städtischen Philharmoniker bauen, die sein Vorgänger Stefan Soltesz ihm in glänzender Form hinterlassen hat. Vom Sitzplatz in Reihe 4 aus kann die klangliche Balance der Aufführung an dieser Stelle leider nicht beurteilt werden. Aber den erheblichen Phonstärken, die das Orchester im Verbund mit dem Opernchor des Aalto-Theaters und dem Philharmonischen Chor erreicht, stehen an diesem dritten (und letzten) Abend Dolce-Klänge gegenüber, die zuweilen bis ins Ätherische entschweben. Durch das elegische Mezzopiano, das Netopil dem Orchester im „Agnus Dei“ entlockt, schimmern die Holzbläser ohne Mühe.

Dem stimmstarken Solistenquartett kann sich der Hörer ohne Sorge anvertrauen. Der Sopran von Katia Pellegrino erklimmt auch im größten Fortissimo-Getümmel leuchtende Höhen, wo er

ohne ein Zeichen von Anstrengung verweilt. Aber auch im Piano setzt die Sängerin weich und geschmeidig an. Ihre Legato-Bögen sind bezwingend. Die schottische Mezzosopranistin Karen Cargill knüpft in der Höhe so nahtlos an diese helle Stimmfarbe an, dass es zum Erstaunen ist. Ihre tieferen Register klingen machtvoll, wenngleich zuweilen etwas unfrei. Der erst 28-jährige Tenor Alexey Sayapin verbindet sein vielversprechendes Stimmvolumen mit einer Portion Italianità, die im Piano – erkältungsbedingt? -mitunter leicht angekratzt klingt. Liang Li nimmt seinen markigen, ja gewaltigen Bass im „Dies irae“ bis zum tonlosen Stammeln zurück.

Fantastisch in Form sind an diesem Abend die Chöre, die Verdis großartig-schreckliche Visionen wie ein klingendes Fresko vor uns ausbreiten (Einstudierung: Alexander Eberle). Todesangst und Gnadenbitten stürzen durch die Harmonien; infernalisch heulende Rufe sinken herab zu schauerlichem Flüstern. In das jubelnde Gotteslob des „Sanctus“ stimmen die Chöre mit fast tänzerischer Beweglichkeit ein. Disziplin und Flexibilität, Hingabe und Zurückhaltung begegnen uns im gleichsam verschworenen Kollektiv. Das ist – ganz bewundernd gemeint – ein starkes Stück.

Flügelhahmer Firlifanz: Rossinis „Italienerin“ landet in Gelsenkirchen im Regenwald

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Ab nach Hause: Die Italiener haben die Nase voll vom Dschungel (Foto: Pedro Malinowski)

Die Stärken von Gioacchino Rossinis komischen Opern verkehren sich im heutigen Theaterbetrieb leicht in ihr Gegenteil. Wo der erfindungsreiche Bonvivant aus Pesaro einst mühelos unterhielt, wo er mit geschliffener Ironie und funkelnder Spottlust zu Felde zog, holpern und stolpern Neuproduktionen oft mühsam zwischen lahmen Gags, derben Schenkelklopfern und platten Aktualisierungsversuchen. Dann wird aus turbulenter Komik eine bunte Klamotte, aus geistreichem Vergnügen eine alberne Farce.

So ist es jetzt im Gelsenkirchener Musiktheater geschehen, das für die temporeiche Komödie „Die Italienerin in Algier“ eines der aufwändigsten Bühnenbilder hat aufbauen lassen, die es je an diesem Hause gab. Der zerborstene Flugzeugrumpf, dessen Teile in einem dichten Regenwald liegen, wanderte nach seiner Premiere im französischen Nancy in vielen Einzelteilen ins Ruhrgebiet. Seit dem Sommer wurde er hier zusammengesetzt und mit diversen Konstrukten aus Bambus umbaut. Denn Isabella und ihr Lindoro versuchen nicht aus Algier zu fliehen, sondern von einer fiktiven Südseeinsel, deren einfältiger Regent namens Mustafà sich häuslich in dem aufgerissenen Flieger eingerichtet hat.

Ein spektakulärer Anblick ist dies, verwirklicht durch den MiR-Bühnenbildner Rifail Ajdarpasic. Und doch hat er der Regie

einen Bärendienst erwiesen, denn das tonnenschwere Wrack erdrückt die gesamte Produktion. Regisseur David Hermann, der Helmut Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ an der Deutschen Oper Berlin eindrucksvoll in Szene setzte, bleibt in Gelsenkirchen kein Raum für Feingeistiges – und schon gar nicht für Eleganz. Ohne sie schmeckt aber selbst ein jugendlicher Geniestreich wie die „Italienerin“ eher nach Hausmannskost als nach Trüffelleber.



Quintett im Flugsessel:
Carola Guber, Hongjae Lim,
Alfia Kamalova, Krzysztof
Borysiewicz und Piotr
Prochera (v.l., Foto: Pedro
Malinowski)

Beim Zusammenprall der Kulturen geht es absehbar derb zu: Die einen haben dem Kannibalismus noch nicht ganz abgeschworen, die anderen saufen die Bordbar leer, bevor sie zu Rossinis vorwärts treibenden Crescendo-Walzen das Tanzbein schwingen. Die Kostümabteilung zieht alles aus dem Fundus, was nicht niet- und nagelfest ist: Südseemasken, Federfummel, Seiden-Saris, Uniformen, Muschelketten, Goldschmuck, Orden, Sonnenbrillen, Macheten und vieles mehr. Um Mustafà zu betören und schließlich zu übertölpeln, muss Carola Guber (Isabella)

fortwährend Schultern und Hüften schwingen, obgleich ihre Statur mehr einer Brünnhilde zuneigt als einer Salomé. Immerhin bietet das Finale des ersten Aktes einen Moment köstlich überdrehten Unsinn. Da reicht ein Statist Kühlelemente von Bord, damit die Köpfe des völlig verwirrten Sextetts nicht gänzlich überhitzen.

Gesungen wird ansprechend, wenngleich nicht brillant. Isabella Guber ist kolorateursicher und behält die Fäden sicher in der Hand. Piotr Prochera vereint als Taddeo sonore Stimmqualitäten mit südländischer Quirligkeit. Alfia Kamalova (Elvira) und Anke Sieloff (Zulma) sind verlässliche Partner. Als Lindoro überrascht Hongjae Lim immer wieder mit Bögen voller Belcanto-Schmelz und Strahlkraft. Einzig der Bass von Krzysztof Borysiewicz zeigt bei der Premiere wenig Kern: Sein Mustafà bleibt ein blasser Tölpel, der sein Macho-Gehabe stimmlich nicht untermauern kann. Der Finne Valtteri Rauhalammi, seit August 2012 erster Kapellmeister des Hauses, dirigiert einen heiteren Rossini, der zuweilen recht brav und kultiviert klingt. Mancher mag da anarchischen Witz vermissen; andererseits verzichtet Rauhalammi auf krachende Effekte.

Für ihre Flucht bekommen die Italiener den flügelhahnen Vogel am Ende angeblich wieder flott. Schade, dass wir davon nicht ein bisschen mehr bemerkt haben.

*(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen: www.musiktheater-im-revier.de)*

Stahlgewitter der Stimmen:

Giuseppe Verdis „Don Carlo“ am Theater Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Susanne Braunsteffer als Elisabeth von Valois (Foto: Thomas M. Jauk, Stage Picture)

Zwei Männer versichern einander ewige Freundschaft: Don Carlo, Infant von Spanien, und der Marquis von Posa, ein Freigeist und Schwärmer, der Flandern vom Joch der spanischen Herrschaft befreien möchte. Ihr Schwur hat Giuseppe Verdi zu einem seiner hinreißendsten Duette inspiriert. Kernig im Ton, kraftvoll im Schwung und glühend in der Emphase, haftet es schon nach dem ersten Hören für immer in Herz und Sinn.

Hier aber, im Theater Dortmund, setzt jetzt das Stahlgewitter der Stimmen ein. Angeführt vom frankokanadischen Tenor Luc Robert, der in der Titelpartie sein Deutschland-Debüt gibt, schaukelt sich die vom Nationaltheater Mannheim übernommene Premiere zu einem Wettstreit der Phonstärken hoch. Luc Robert (Carlos) und Gerardo Garciacano (Posa) legen gleich zu Beginn derart los, dass von den Dortmunder Philharmonikern kaum noch etwas zu hören ist.

Robert schmettert mit heldischer Kraft, setzt bei monochromer Stimmfarbe auf die Demonstration müheloser Lautstärken, was

bei einer Vorstellungsdauer von dreieinhalb Stunden ermüdet. Garciacano bietet als Posa wärmere Farben, gerät aber gleichfalls in den Sog, dem sich an diesem Abend kaum einer entziehen kann. Wen Wei Zhang als glückloser Monarch Philipp II, Christian Sisti als blinder Großinquisitor, die von Granville Walker gewohnt gut einstudierten Chöre: Alle hauen raus, was die Lunge nur her gibt. Ein tragischer Total-Ausfall ist die Prinzessin Eboli von Katharina Peetz. Es grenzt an Verantwortungslosigkeit, eine Sängerin auf die Bühne zu schicken, die mit ihrer Rolle so massiv überfordert ist.

Mäßigend auf die Fortissimo-Exzesse einzuwirken, wäre die Aufgabe von Dirigent Gabriel Feltz gewesen. Doch statt dimmender Gesten sehen wir von Dortmunds neuem GMD vor allem den Zeigefinger, der jedes noch so kleine Detail bestimmen will. Derart ins Korsett der Struktur eingeschnürt, kann die Musik nicht atmen. Wo Verdi einen düsteren Schicksalston anschlägt, wo das Drama der Akteure in brennende Dringlichkeit gipfelt und die Musik vor mühsam unterdrückten Gefühlen glüht, tönt uns technokratische Kälte entgegen. Der Eifer des Richtigmachens ist der Kunst abträglich.



„Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“, Marquis Posa (Gerardo Garciacano) bekniert Philipp II. (Wen Wei Zhang. Foto: Thomas M. Jauk, Stage Picture)

Die Bühne von Mathis Neidhardt zeigt uns klassizistisch-imperiale Fassaden, deren Rückseite die Seelenlosigkeit einer bürokratischen Tyrannei zitiert. Die Kostüme (ebenfalls Mathis Neidhardt) mäandern durch die Zeitzonen, als wollten sie uns daran erinnern, dass auf Unterdrückung basierende Herrschaftssysteme auf keine Epoche der Geschichte beschränkt sind. Die Damen der Prinzessin Eboli wirken mit ihren Hochsteck-Frisuren wie gut situierte Hausfrauen der 60er Jahre. Sie planschen bei einer geselligen Cocktailparty am Plastikpool, während sich die Eboli bei ihrem maurischen Lied wollüstig in den Schritt fassen lässt. Soldaten tragen moderne Uniformen und Maschinengewehre, Posa sieht aus wie ein Handelsreisender in Sachen Freiheitskampf. Carlos, König und Königin hingegen sind prachtvoll historisch gewandet.

Von der Regie Jens-Daniel Herzogs gibt es leider nicht viel zu berichten. Dortmunds Intendant zitiert bekannte Bilder von langen Trauerzügen, mit denen das Volk pflichtschuldig am aufgebahrten Sarg des Herrschers Abschied nimmt: in diesem Fall von Philipps Vorgänger Karl V. Das Autodafé deutet er in einen quasi stalinistischen Selbstreinigungsprozess um, vergibt die mahnende Stimme aus dem Jenseits an den toten Marquis Posa und lässt ansonsten ausgiebig an der Rampe singen.

So klammern wir uns an den einsamen Monarchen Philipp, dem Wen Wei Zhang zwischen eisernem Machtanspruch und verzweifelter Liebessehnsucht Kontur und Stimme gibt. Lichtblicke gönnt uns auch Elisabeth von Valois, achtbar gesungen von Susanne Braunsteffer, deren hochgesteckte, mit Perlen geschmückte rote Haartracht freilich mehr an die Tudor-Königin erinnert als an die Lilie von Frankreich. Zwar schafft die Sängerin es bei eher kalt gleißenden Höhen nicht, die Königin zur großen Schmerzensgestalt zu formen, lässt uns aber wenigstens ahnen, welche Majestät sich diese große Frau bewahrt – selbst noch im äußersten Verzicht.

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Informationen: www.theaterdo.de)

Die Selfmade-Sopranistin: Anne Schwanewilms singt Liederabend in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Hochgewachsene
Diva: Die
Sopranistin Anne
Schwanewilms (Foto:
Javier del Real)

„Alle dachten, ich spinne, und viele waren auch sauer.“ Als Anne Schwanewilms um das Jahr 2001 herum beschloss, sich vom schweren Wagner-Fach zu lösen und in einen Strauss-Sopran zu verwandeln, muss sich diese Entscheidung ziemlich einsam angefühlt haben. Dabei strebte die Stimme der gebürtigen Gelsenkirchenerin über die Jahre immer weiter nach oben.

Ihr Studium begann sie als Kontra-Alt, dann fühlte sie sich als Alt heimisch. Mitte der 90er Jahre war sie bereits ein hoher Mezzo, und ihr Lehrer Hans Sotin meinte, so solle es bleiben. Aber Anne Schwanewilms arbeitete weiter. Entdeckte neue Resonanzräume im Kopf, die plötzlich mitschwangen. Schlug Top-Angebote als Brünnhilde und Elektra an großen Opernhäusern aus, wechselte den Agenten, durfte 2006 erstmals die Feldmarschallin im Rosenkavalier singen. Heute gilt die gelernte Floristin als eine der großen Strauss-Interpretinnen unserer Zeit. Aber auch Wagner ist in ihrem Repertoire verblieben: Im April 2014 singt sie die Partie der Elsa am Teatro Real von Madrid. Im Mai folgt Verdi, die Desdemona aus „Otello“ an der Oper Köln.

Mit Liedern von Gustav Mahler, Franz Liszt und Richard Strauss gastierten Anne Schwanewilms und der Pianist Charles Spencer jetzt in der Philharmonie Essen. Bei ihrem Auftritt im leider nur schwach besetzten Alfried Krupp Saal irritiert die hochgewachsene Diva zunächst durch eine beinahe schulmädchenhafte Ausgelassenheit. Übermütig winkt sie Bekannten im Publikum zu, schneidet dazu lustige Gesichter, als wäre dieser Abend keine sonderlich ernst zu nehmende Angelegenheit. Mit dieser ausgesprochen unernsten Attitüde geht sie die ersten Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ an, überzeichnet die satirisch-humorvollen Verse mit ausgeprägter Mimik bis zur Karikatur. Ihr Ton weist dabei zuweilen Härten auf.

Wärmer und inniger klingt „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald.“ Hier blühen erstmals ihre schmeichelnden Legato-Bögen auf, entschwebt ihr äußerst kontrolliert geführter Sopran in die Höhe, um vom süßen Sang der Nachtigall zu erzählen. Charles Spencer unterstützt dies am Klavier mit vielsagendem Nocturne-Klang.

Im leider immer noch viel zu wenig bekannten Liedschaffen von Franz Liszt schwindet dann der letzte Hauch von Härte. Jetzt breitet Anne Schwanewilms großzügig aus, was ihre Stimme an

Farben und Glanz zu bieten hat. Süße Flöten und Stimmen der Engel, die den Fischerknaben aus Schillers „Wilhelm Tell“ in tödliche Wassertiefen ziehen wollen, wechseln mit der Wehmut des Hirten über den scheidenden Sommer. Bezwingend formt sie das Drama um „Die Loreley“ nach dem berühmten Gedicht von Heinrich Heine zu einem Ring, an dessen Anfang und Ende die Wasser des Rheins ruhig dahin strömen. Dicht- und Vokalkunst fließen da in eins, erzeugen Bilder von betörender Magie und mythischer Kraft.

Noch einmal zeigt Schwanewilms sich als Mahler-Interpretin: gießt Gift in den Volksliedton des „Rheinlegendchens“, lässt dem todtraurigen Abschied in „Wo die schönen Trompeten blasen“ das ätzende „Lob des hohen Verstandes“ folgen, das den Esel als Kunstrichter verhöhnt. Die Schlusstakte aber gehören Richard Strauss, dessen „Letzte Blätter“ Anne Schwanewilms mit feinstem Fingerspitzengefühl anfasst. Sei es existenzielle Angst („Die Nacht“), verhaltene Wut („Geduld“) oder tiefe Trauer („Allerseelen“): Die Sängerin trifft genau die leisen Zwischentöne, die derlei Emotionen schmerzlicher machen als jede laute Klage. In den glutvollen Samt ihres Soprans gebettet begegnen uns stille Noblesse, zurückhaltende Würde, wissendes Mitleid. Das ist ein Geschenk.

Alpiner Kraftakt: Gabriel Feltz gibt seinen Einstand als neuer Dortmunder GMD

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Die Alpen (Foto: Demirsoy)

Kaum ein Dirigent habe länger als fünf Jahre in Dortmund gearbeitet: So behauptete Jörg Stüdemann, Kulturdezernent der Stadt, kurz nachdem er Generalmusikdirektor Jac van Steen in einem 15-Minuten-Gespräch hinausgeworfen hatte. Was der Politiker trotzig zur Normalität erklärte, ist freilich eher Teil eines spezifisch Dortmunder Problems. Seit den Dekaden von Rolf Agop und Wilhelm Schüchter sahen die städtischen Philharmoniker ihre Chefs in rascher Folge kommen und gehen, während die Dirigenten der Nachbarstädte kontinuierliche Aufbauarbeit leisteten.

Nunmehr sind Fakten geschaffen: Gabriel Feltz ist erwählt, an die kurzatmige Kette derer anzuknüpfen, die sich um das Musikleben der Stadt verdient machten. Sein Einstand in Dortmund steht im Zeichen von Naturgewalten. Wie schon 2004 bei seinem Antritt in Stuttgart, beginnt der 1971 in Berlin geborene Dirigent mit seinem Lieblingswerk, der Tondichtung „Eine Alpensinfonie“ von Richard Strauss. Dieser lässt er die 6. Sinfonie von Ludwig van Beethoven voran gehen, bekannt unter dem Beinamen „Pastorale“. Wir hören mithin Programm-Musik, klingende Abbilder der Natur, die uns am Bach mit lieblicher Idylle umfängt und im Sturm mit wütender Gewalt begegnet. Was bei Beethoven stets zu innerem Glücksleuchten und klassischer Ausgewogenheit zurück führt, formt Strauss zum wehmütigen Sinnbild für den Kreislauf des Lebens. Aus dem Dunkel zum Zenit aufsteigend, muss alles wieder hinunter, hinab in ewige Nacht.

Feltz wagt also den alpinen Kraftakt. Greift in die Vollen, strebt zum Gipfel. Dort kommt das Orchester unter seiner Leitung auch glücklich an. Mit imposanter Kraft halten sich die Blechbläser in der Höhenluft. Wenn die Philharmoniker beim Anstieg kurzatmig wirken, liegt das vor allem an Feltz' Eigenart, lange Fortissimo-Strecken nicht durchzuformen. Statt das Orchester unter Spannung zu halten, lässt Dortmunds neuer GMD immer wieder die Zügel nach. Regelmäßig nimmt er die Lautstärke zurück, setzt dann zu neuem Crescendo an. Schon beim Sonnenaufgang wird es in Schüben hell. Der Berg wird in vielen kleinen und größeren Anläufen erobert.

Nur phasenweise magisch

Daneben gibt es gelungene Momente: das feine Oboensolo vor der Gipfelektase, das finale Hinabsinken der Nacht, in der die Zeit schier zum Stillstand kommt. Das atmet eine Magie, die andernorts schmerzlich fehlt. So geht es auf der Alm trotz Kuhglocken-Geläut fast erschreckend geschäftsmäßig zu. Feltz hebt Details heraus, zeigt jeden Einsatz mit Akribie, blickt wie ein gütiger Vater lächelnd auf die Musiker herab. Aber wo Strauss' Musik zum großen Gleitflug abhebt, bleibt vieles kleinteilig oder blockhaft, letztlich dem Handwerk verhaftet. In Beethovens „Pastorale“ deutet sich das bereits an. Vieles plätschert hier flott dahin, ohne Spannung oder größere Innerlichkeit zu erreichen. Bachgeriesel, Bauerntanz und Sturmeswut ziehen viel zu folgenlos an uns vorüber, um die „dankbaren Gefühle“ im Finalsatz zu motivieren. Ein Gewitter? War da was?

Der Zauber des Anfangs wird in Dortmund durch manche Unbeholfenheit getrübt. Dazu mag das noch nicht ausgereifte Format der öffentlichen Konzerteinführung ebenso zählen wie der Versuch einer künstlerischen Beurteilung durch Jörg Stüdemann beim Empfang. Immerhin wünschte der Kulturdezernent dem neuen GMD Glück für die kommenden Jahre. Dem wollen wir uns gerne anschließen. Gabriel Feltz wird es brauchen.

(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen)

Fieberträume im Opiumrausch: Auftakt zur neuen Saison im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Janine Jansen interpretierte Sergej Prokofjews 2. Violinkonzert voller Intensität (Foto: Pascal Rest)

Jetzt fährt sie die Krallen aus. Fetzt dissonante Akkorde in die Saiten, zum scharfen Klappern der Kastagnetten. Wirft sich mit ruppigem Schwung in den derben Bauerntanz, in den Prokofjews 2. Violinkonzert mündet. Verfliegen ist die grüblerische Stimmung des Beginns, vorüber sind die traumverlorenen Melodiebögen des Andante assai, in dem die Geigerin Janine Jansen ihren eleganten Violinton bis in himmlische Höhen schimmern und blühen lässt.

Hier, im Konzerthaus Dortmund, musiziert die groß gewachsene

Niederländerin jetzt mit aller Vehemenz. Ihr beinahe sportives Spiel, das ihre aus dem Gesicht gebundenen Haare immer wieder nach vorne fliegen lässt, verliert selbst bei äußerstem Bogendruck auf der G-Saite nicht seine durchscheinende Qualität.

Und doch sollte auf Hut sein, wer sich von ihrem ruhig und frei schwingenden Vibrato einlullen lässt, wer den Momenten schier Mendelssohn'scher Schönheit in ihrer Interpretation glaubt. Denn die Geigerin weiß um die Dämonen, die in der Partitur lauern. Da huschen Pianissimo-Läufe vorbei wie Schatten, kalt und schauerlich rieselnd. Wenn Prokofjew seine Themen in virtuose Exzesse treibt, sie durch die tiefsten und höchsten Höhen des Instrumentes jagt, schaut der Wahnsinn um die Ecke. Janine Jansen lässt ihn aufblitzen wie eine gefährliche Klinge. An einem kammermusikalischen Zusammenspiel mit dem Orchester ist der Geigerin sichtlich gelegen: Eine Tatsache, die ihre Klasse als Solistin nur noch mehr unterstreicht.



Esa-Pekka Salonen und das
Philharmonia Orchestra
(Foto: Pascal Rest)

Dem Dortmund von 2010 bis 2013 eng verbundenen Dirigenten Esa-Pekka Salonen und dem in London beheimateten Philharmonia Orchestra war das Eröffnungskonzert der neuen Saison anvertraut. Sie begannen mit einer Komposition des Australiers Brett Dean. Sein Orchesterstück „Testament“, inspiriert von

der Musik Ludwig van Beethovens und auf dessen „Heiligenstädter Testament“ anspielend, modelliert große symphonische Klangflächen immer wieder neu. Was zu Beginn surrt und brummt wie ein Hornissenschwarm, beruhigt sich mal zu fahlem Gemurmel, baut sich dann wieder zum tumultösen Fortissimo auf. Salonen und das Orchester formen Deans Werk, als sei es Ton auf einer Drehscheibe. Zitate aus Beethovens „Rasumowsky“-Streichquartette arbeiten sie heraus, ohne den hypnotischen Sog des Werks zu verlieren.

Von hier den Bogen zum Opiumrausch des Helden aus der „Symphonie Fantastique“ zu schlagen, scheint folgerichtig. Die rasende Liebe eines Künstlers zu einer schönen Frau, die uns der Komponist Hector Berlioz in fünf Sätzen mit größter Instrumentationskunst vor Ohren führt, rauscht unter Salonens Leitung vorbei wie ein mehrteiliger Fiebertraum. Von Beginn an gehen Dirigent und Orchester aufs Ganze: Schon der erste Auftritt der „Idee fixe“ ist von solch übersteigelter Nervosität begleitet, dass ein Happy End undenkbar erscheint. Diesen Ansatz hält Salonen gnadenlos durch, unterstützt von Musikern, die jede Tempo-Eskapade und jedes dynamische Extrem mitmachen.

Niemals kehrt Ruhe ein in dieser aufregenden Interpretation, nicht einmal im pastoralen Idyll der „Szene auf dem Land“. Das Mittagslicht gleißt zu hell, um Frieden zu finden. Das ferne Rollen des Donners geht nahtlos in die düsteren Trommeln über, die den „Gang zum Richtplatz“ begleiten. Jede gespenstischer als die vorherige, so fliegen die „Szenen aus dem Leben eines Künstlers“ an uns vorüber. Der wüste „Traum einer Sabbatnacht“ kulminiert im ordinären Röhren der Tuben und Posaunen. Das mittelalterliche „Dies irae“-Thema schwillt an zu infernalischem Lärm. Das Philharmonia Orchestra schrillt und tobt, gibt seine Klangkultur trotz in Szene gesetzter Monstrositäten aber unter keinen Umständen auf. Frenetischer Beifall.

(Am Do., 19. September, gibt der Dirigent Yannick Nézet-Séguin

mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra seinen Einstand als neuer Exklusivkünstler. Ticket- Hotline: 0231 – 22 696 200, Informationen unter www.konzerthaus-dortmund.de)

Entdecker gesucht: Die Ruhrtriennale 2013 beginnt mit Musik von Harry Partch

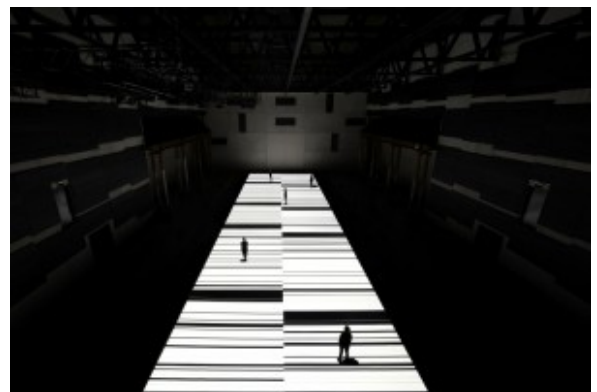
geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Heiner Goebbels, Komponist und Intendant der Ruhrtriennale (Foto: Wonge Bergmann)

Heiner Goebbels hält seine Emotionen zurück. Zehn Tage vor Beginn der diesjährigen Ruhrtriennale, die vom 23. August bis 6. Oktober mehr als 800 international gefragte Künstlerinnen und Künstler und 43 Produktionen präsentiert, zeigt der Festival-Intendant kaum Spuren von Aufregung oder Anspannung. Ganz auf Inhalte konzentriert, berichtet er bei der Auftakt-Pressekonferenz in Bochum von Proben, von letzten Vorbereitungen und vom reichhaltigen Eröffnungsprogramm der ersten zehn Tage.

Aber dann ergreift es den zurückhaltenden 61-Jährigen plötzlich doch. Was er in den letzten Tagen entstehen sah, hat sichtlich tiefen Eindruck hinterlassen. Zum Beispiel der Aufbau einer Installation mit 400 Pendeln im Museum Folkwang, die der Choreograph William Forsythe in „Nowhere and everywhere“ zum Geschicklichkeitsparcours für die Besucher machen will. Und die 100 Meter lange Bodenprojektion des japanischen Künstlers und Komponisten Ryoji Ikeda, der die Besucher in der Kraftzentrale des Landschaftsparks Duisburg-Nord über einen gigantischen virtuellen Teppich aus flackernden Barcodes schickt. Dann die explosive Videoinstallation von Douglas Gordon in der Mischanlage der Zeche Zollverein. Und natürlich die Eröffnungspremiere, bei der das Musiktheaterstück „Delusion of the Fury“ des amerikanischen Avantgardisten Harry Partch seine europäische Erstaufführung erlebt.



Eine audiovisuelle Installation ist der 100 Meter lange Barcode, den der Japaner Ryoji Ikeda in der Kraftzentrale des Landschaftsparks-Nord in Duisburg projiziert (Foto: Zan Wemberley)

Als „Riesenabenteuer“ bezeichnet Goebbels die Aufführung dieses Spät- und Schlüsselwerks in zwei Akten, das er an der Schnittstelle von Pop-Musik und Klassik ansiedelt. Die Musiker

des Ensembles „musikFabrik“ mussten dafür nicht nur das selbst erfundene Instrumentarium des Amerikaners nachbauen lassen, sondern es auch spielen lernen. „Es ist eine sehr rhythmische, sehr körperliche Musik“, gerät Goebbels ins Schwärmen, der die Regie des Stücks übernimmt. „Alles ist sehr präzise definiert und ergibt sich direkt aus der Partitur.“ Zu erwarten ist eine Art Traumtheater, das von japanischen und afrikanischen Mythen ausgeht und, laut Programmheft, „die Versöhnung der Lebenden mit dem Tod feiert“. Die Produktion wird nach der europäischen Erstaufführung in Bochum auch in Genf und Oslo und New York gezeigt.

47.000 Tickets gibt die diesjährige Ruhrtriennale in den Verkauf, doch sind diverse Installationen und Ausstellungen auch kostenfrei zugänglich. So zum Beispiel die Zeichnungen des Rumänen Dan Perjovschi, der die Wände im Foyer der Jahrhunderthalle mit Kreideskizzen bedeckt. Was auf den ersten Blick kindlich einfach und wie spontan hingekritzelt aussieht, ist auf den zweiten Blick hinter sinnig und häufig politisch motiviert. Seine Kunst ist auf Zeit angelegt: Durch Übermalung werden seine Strichfiguren und Wortspiele im Laufe der Wochen verschwinden. Bewusst lädt der Künstler die Festival-Besucher ein, seine neue Installation mit dem Titel „wall window workshop“ zu vervollständigen, zu kommentieren und zu überzeichnen. Die Lichtinstallation „Agora/Arena“ des Düsseldorfer Medienkünstlers Mischa Kuball wird das Gelände vor der Jahrhunderthalle verwandeln.

Wenig greifbar bleibt die Produktion „The last Adventures“, für die sich die Performancegruppe „Forced Entertainment“ aus dem englischen Sheffield mit dem libanesischen Komponisten Tarek Atoui zusammengetan hat. Im Gespräch finden Tim Etchells, Leiter von „Forced Entertainment“, und der libanesischen Komponisten keine erhellenden Begriffe für das, was sie in der Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck auf die Beine stellen. Viel ist von Fragmenten und Collage die Rede, von einer vieldeutigen Live-Performance, medialen Bilderwelten

und vom Experiment. „Uns war rasch klar, dass es völlig falsch wäre, den riesigen Raum der Maschinenhalle füllen zu wollen“, sagt Tarek Atoui. Die Künstler entschlossen sich stattdessen, ihn als Stimulans zu nutzen und zum Teil der Aufführung zu machen.



In „Delusion of the Fury“ erklingt auch Schlagwerk aus Glas (Foto: Jörg Baumann)

Es wird dies nicht das einzige Abenteuer sein, auf das sich die Besucher der Triennale einstellen müssen. Hinter vorgehaltener Hand murren manche Beobachter über den experimentellen Charakter des aktuellen Programms, über seine angebliche Kopflastigkeit und intellektuelle Abgehobenheit. Indes spricht der Verlauf des Kartenvorverkaufs offenbar eine andere Sprache. Die Festivalmacher zeigen sich zufrieden: „Die Zahlen sind zu diesem Zeitpunkt ein wenig höher als im letzten Jahr“, sagt Lukas Crepez, Geschäftsführer der Kultur Ruhr GmbH. Die Auslastung liegt nach Angaben der Veranstalter bei rund 70 Prozent. Für das stark gefragte Konzert von „Massive Attack“ und dem Filmemacher Adam Curtis wurde eine Zusatzvorstellung am 1. September eingerichtet.

Ausverkauft sind die Tanzperformance „CRACKz“ von Bruno Beltrão und der Grupo de Rua, das Tanzstück „Partita 2“ mit Boris Charmatz und Anne Teresa de Keersmaker und die Konzerte „Ikon of Light“ mit dem ChorWerk Ruhr und dem Ensemble Resonanz. Zu virtuellen Spielern in der Welt des Waffenhandels werden die Besucher in den 20 penibel rekonstruierten „Situation Rooms“ des „Rimini Protokolls“. Auch hier ist die Nachfrage so stark, dass täglich neue Vorstellungen eröffnet werden.

Mangelnde Aufgeschlossenheit oder Entdeckerfreude lässt sich dem Triennale-Publikum so leicht offenbar nicht nachsagen. Das stumme Forum der Journalisten, das diese Pressekonferenz ohne eine einzige Frage absaß, wirkte hingegen merkwürdig teilnahmslos.

(Informationen: www.ruhrtriennale.de. Ticket-Hotline: 0221/280 210)

Morgenröte der Moderne: Wiener Philharmoniker spielen Bruckners 8. in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Zubin Mehta und die Wiener Philharmoniker in Essen (Foto: Sven Lorenz)

„Es ist nicht unmöglich, dass diesem traumverwirrten Katzenjammerstil die Zukunft gehört“, konstatierte Wiens Kritikerpapst Eduard Hanslick einst verdrossen über die 8. Sinfonie von Anton Bruckner. Er beklagte die vielen Wagner-Reminiszenzen des Werks, seinen scheinbar ordnungslosen Aufbau und seine „grausame Länge“ von rund 80 Minuten.

Die Zukunftsmusik hatte Hanslick indes richtig erkannt: Bruckners harmonische Abenteuer trieben die Loslösung von der Grundtonart voran, deren Absicherung Gustav Mahler und nach ihm Arnold Schönberg schließlich ganz aufgaben.

Die Zumutungen als wegweisend zu deuten und das Werk trotz sperriger Zerklüftungen zu erschließen, scheint kaum ein Orchester berufener als die Wiener Philharmoniker. Nach seinem Gastspiel im Kulturhauptstadtjahr 2010 kehrte das weltberühmte Orchester jetzt nach Essen zurück. Bruckners so häufig blockhaft gespielte Musik, deren Kraftströme zu einem energievierenden Geziehe und Geschiebe führen können, klingt unter der Leitung von Zubin Mehta überraschend natürlich und melodisch. Keine Messe wird da gefeiert, kein musikalisches Hochamt zelebriert. Unter Mehtas unaufgeregter, ja stoisch beherrschter Stabführung klingt Bruckner nicht bombastisch aufgedonnert, sondern wie ein Naturlaut.

Das Gebirge aus Klang, das uns vom ersten Takt an immer

majestätischer entgegen wächst, erhält durch die Horngruppe und vier Wagner-Tuben seine charakteristisch dunkle Färbung. Bei den Wiener Philharmonikern tönen sie wie aus mystischen Abgründen herüber. Von der Milde der Todverkündigung bis zu den Triumph schmetternden Trompetenfanfaren offenbart sich eine Klangkultur, die auf der Welt ihresgleichen sucht: rund und sonor und überströmend farbenreich, auch wenn Mehta das C-Dur in den Schlusstakten fast zu sehr dröhnen lässt. Dafür entwickelt das Scherzo durch seinen stringenten Zugriff einen schlanken Swing. Der Streicherklang schwebt im Adagio scheinbar ohne metrischen Puls im Raum, samtig wie ein Hauch, zuweilen ins Morbide umschlagend. Wie hier alles unmerklich auf einen dramatischen Höhepunkt zutreibt, um endlich in tiefstem Frieden auszuklingen, gehört zu den großen Momenten dieses Abends.

Natürlich finden Wagner-Anhänger eine Fülle bekannter Wendungen und offensichtlicher Entlehnungen. Das Rauschen der Harfen über dumpfen Posaunen-Akkorden, die aufgeregten schnellen Streicher-Tremoli und vor allem die Verwendung der Wagner-Tuben künden vom Einfluss des Meisters.

Bei den Wiener Philharmonikern klingt das erwartungsgemäß luxuriös. Wundersam hingegen wirkt, dass in Mehtas Interpretation bereits der Morgen von Gustav Mahler herauf zu dämmern scheint. Das Gespür für die Brüche im Kraftvollen, für die Fragilität der Schönheit rückt Bruckner auf faszinierende Weise an die Moderne heran. Der beinahe überlaute, 20 Takte währende Schlussjubiläum in C-Dur, den Hanslick „unmenschlich“ nannte, gleicht an diesem Abend einem Sieg, dem keine Dauer beschieden ist. Die Sinfonie stößt an ihre Grenzen, das Riesen-Werk zeigt Risse. Nicht lange mehr wird bestehen, was Bruckners Welt im Innersten zusammenhält.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen. Informationen zum Programm der Philharmonie unter <http://www.philharmonie-essen.de>)

Kühle Noblesse, inneres Glühen: Julia Fischer spielt Dvořák im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Julia Fischers neue
CD mit
Violinkonzerten von
Antonín Dvořák und
Max Bruch erscheint
am 15. März 2013
(Copyright: DECCA/Uwe
Arens)

„Wollen Sie mir ein Violinkonzert schreiben? Recht originell, kantilenenreich und für gute Geiger? Bitte ein Wort!“, schrieb der deutsche Musikverleger Fritz Simrock 1879 an den tschechischen Komponisten Antonín Dvořák. Dieser Auftrag wurde

prompt übererfüllt. Dvořák schuf ein weithin leuchtendes Meisterwerk der Gattung: kraftvoll symphonisch, sehnsuchtsvoll lyrisch, spieltechnisch brillant und überströmend reich an Melodien.

Verzichtet hat der Komponist auf eine Solo-Kadenz und die damit verbundene Zurschaustellung von Virtuosität. Vielleicht ist dies einer der Gründe, warum sein Werk im Konzertsaal ungleich seltener zu erleben ist als die Violinkonzerte von Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Sibelius und Tschaikowsky.

Eine Geigerin wie Julia Fischer kann ihre Brillanz freilich auch ohne solistische Ehrenrunde ausspielen. Im Konzerthaus Dortmund erfüllt sie Dvořáks Romantik mit einer zurückhaltenden Noblesse, aus der es gleichwohl glühend leuchtet. Begleitet vom Tonhalle-Orchester Zürich, mit dem sie das Werk auch auf ihrer jüngsten CD eingespielt hat, geht sie im straffen Tempo vor, erlaubt sich selbst keine Schwärmereien. Wo andere Interpreten förmlich im Violinklang baden, bleibt Julia Fischers Ton gläsern klar, ihre Linienführung bei aller Eleganz beinahe streng.

Der Hauch von Kühle, der da herüber weht, wird indes köstlich gemildert. Julia Fischer kann Farben abdunkeln, bis sie samtig, ja sphinxhaft unergründlich klingen. Sie kann ihrer Violine feinste Verschattungen abgewinnen, im Virtuosen aber auch blitzend auftrumpfen. Den Kopfsatz spielt sie mit kraftvoller Grandezza, im Finale steigert sie sich mit sichtbarer Freude in jubelnde Höhen hinein. Stets hält sie dabei den Kontakt zum Orchester, das die klangliche Balance trefflich hält. Julia Fischer sucht den Dialog, bettet den Solo-Part mit großer Stilsicherheit in die Gesamtpartitur ein. Absolut umwerfend, vielleicht sogar ohne Gleichen ist die Intonationsreinheit ihres Spiels. Frenetischer Beifall für eine der interessantesten Geigerinnen unserer Zeit.

Für den erkrankten Chefdirigenten David Zinman hatte Michael Sanderling die Leitung der kleinen Konzertreihe übernommen,

die von Zürich aus in vier deutsche Städte führte. In Dortmund stürmt das Tonhalle-Orchester Zürich zunächst mit einigen Präzisionsverlusten in die Konzertouvertüre „Le Corsaire“ von Hector Berlioz hinein, zeigt sich in Tschaikowskys 4. Sinfonie dann aber in glänzender Verfassung. Dabei scheint Michael Sanderlings Lesart jedem Knalleffekt ängstlich aus dem Weg gehen zu wollen: Der Dirigent schlägt im Kopfsatz ein sehr gemessenes Tempo an, nimmt den Fanfaren des „Fatum“ genannten Schicksalsthemas jedes Schmettern, rundet alles Zackige durch Überbindungen. Das mag zunächst irritieren, aber Sanderling entwickelt das Werk aus einer skeptisch-zögerlichen Grundhaltung heraus. Das führt schließlich doch zu flammender Dramatik. Die Streicher entwickeln einen bohrenden Unisono-Klang, die Blechbläser demonstrieren ihre Kraft, ohne je grob zu werden. Erlesen auch die Soli der Holzbläser, deren Arabesken im zweiten Satz nahezu exotisch schillern. Im Tutti fügt sich der Klang der Instrumentengruppen nahtlos ineinander. Die nahezu perfekte Verblendung der Register führt zu großer Wucht, die stets wunderbar kultiviert bleibt.

(Informationen zum Programm des Konzerthauses:
www.konzerthaus-dortmund.de)

Die Stradivari als Flachbrett: Ray Chen im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Ray Chen (24) wurde in Taiwan geboren, wuchs in Australien auf und lebt heute in Amerika (Foto: Chris Dunlop)

Achtung, bitte anschnallen, gleich geht es los. Der zweite Satz von César Francks Violinsonate A-Dur steht bevor. Wild wird es im Konzertflügel brodeln, bevor die Violinstimme hinzutritt: überstürzt lospreschend wie jemand, der immer gleich zwei oder drei Stufen auf einmal nimmt. Vor Leidenschaft schier taumelnd, wird sich ihr Thema vehement in die dunkelsten Farben der G-Saite wühlen.

Für den Geiger Ray Chen ist damit die Gelegenheit gekommen, als der „Junge Wilde“ hervor zu treten, als den das Konzerthaus Dortmund ihn jetzt präsentiert. Der gleichnamigen Nachwuchsreihe, der er drei Spielzeiten lang verbunden bleiben wird, kann er nun seine Reverenz erweisen.

Erwartungsgemäß geht Chen zur Attacke über. Er versetzt der vor Erregung kurzatmig abgerissenen Melodie scharfe Akzente, versucht seiner Stradivari alles Feuer zu entlocken. Was dabei heraus kommt, klingt hart und überraschend dünn. Der Violinton ist laut, aber ohne Tragkraft, forciert und in der Tiefe

farbarm. Die kostbare „Lord Newlands“-Stradivari aus dem Jahr 1702, deren Strahlkraft und Durchsetzungsvermögen Isaac Stern einst rühmte, klingt unter Chens Händen nach einem enttäuschend flachen Stück Fichte. Auf die dramatischen Beleuchtungswechsel in Francks Sonate, auf ihre grüblerischen Abgründe versteht der 24-Jährige Sunnyboy sich nicht. Ihre existenziell gefährdete Fragilität, ihre schillernden Bruchstellen sind bei ihm wie mit einer Teflon-Schicht überzogen. Da bleiben alle Emotionen leicht abwaschbar. Wo Franck uns von der morbiden Schönheit fast verblühter Rosen erzählt, reicht Ray Chen uns einen Strauß mit Plastikblumen.

Auf der heiteren Seite der Musik fühlt sich der in Taiwan geborenen Australier, der am Curtis Institute of Music in Philadelphia ausgebildet wurde, weitaus wohler. In den salonhaft-eleganten Violinstücken von Saint-Saëns kann er seinen jungenhaften Charme spielen lassen, dem Violinton in der Höhe Süße geben und mit fixen Fingern ein Feuerwerk der Virtuosität zünden. Da gibt es fliegende Aufstrich-Staccati zu bestaunen, feine Flageolett-Töne und rasante Läufe, die sich mit größter Beweglichkeit in höchste Höhen schrauben. In zackiger Rhythmik lässt Ray Chen Saint-Saëns' „Introduktion und Rondo capriccioso“ tänzeln, zeigt dabei auch Freude an seinem technischen Können. Die effektvollen Piècen kommen geigerisch nahezu blitzsauber daher: Dass Chen als Musiker nicht weit unter die Oberfläche dringt, fällt bei diesen Stücken weniger ins Gewicht.

Nach gründlichem Exerzitium klingt Johann Sebastian Bachs E-Dur-Partita für Violine solo, mit der er den Abend eröffnet. Chen geigt das eröffnende Preludio schlank und klar, mit einem wie aus dem Handgelenk geschüttelten Detaché-Strich in der oberen Bogenhälfte. Er akzentuiert die silberhellen Farben der Tonart und unterstützt diese Tongebung in den Folgesätzen mit sparsamen Vibrato. Sein Timing und sein Rhythmusgefühl sind treffsicher, was besonders der Bourrée zu Gute kommt.

Warum sein Bach-Spiel trotzdem unter einer gewissen

Farblosigkeit krankt, wird erst in der Reflexion dieses Werks durch den belgischen Geiger und Komponisten Eugène Ysaye ganz deutlich. Chens Ausdrucksmöglichkeiten sind viel zu begrenzt, um den Dämonen beizukommen, die bei Ysaves zweiter Solo-Sonate mit dem Beinamen „Obsession“ hinter jedem Takt lauern. Die zwanghaft anmutende Verschränkung von Bachs Solo-Partita mit dem mittelalterlichen „Dies irae“-Motiv aus der lateinischen Totenmesse nimmt bei ihm keine überzeugende Form an. Vielmehr ist seine Interpretation unentschlossen und geprägt von willkürlich zerdehnten Tönen, die bedeutungsvoll den Zeigefinger erheben, ohne etwas zu sagen zu haben. An die Stelle einer eigenen Handschrift treten Manierismen. Die Stimmführung zersplittert, der „Tanz der Schatten“ (Danse des ombres) wird zu einer seltsamen Pizzicato-Polka. Vom Kern der Musik ist Ray Chen hier einmal mehr weit entfernt.

Weitere Informationen zur Nachwuchsreihe „Junge Wilde“ im Konzerthaus Dortmund gibt es hier.

Wagner als Schenkelklopfer: „Mnozil Brass“ im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Kinder Überraschung: „Mnozil Brass“ feiert den 200. Geburtstag von Richard Wagner mit dem humoristischen Programm „Hojotoho!“ (Foto: Mnozil Brass/Carsten Bunnemann)

Wagalaweia, wer schnappt sich die Wurst? Das Waldvögelein wird flugs zur diebischen Elster. Auch andere Tiere entwickeln mächtig Appetit ob der Leckerbissen, die Siegfried aus seinem Wanderrucksack kramt. Zum Glück braucht es nicht viel, um den tumben Trottel abzulenken.

So wild Siegfried auch mit dem Holzsword fuchtelte: Eine Wurst nach der anderen wird ihm gemopst. Viermal staunt er hierüber Bauklötze, dann kratzt er sich vor Verlegenheit mit dem Schwert den Rücken. Aber ach, er gerät dabei an das Eichenblatt, das Wotan ihm zuvor aufs Schulterblatt gepappt hat. Da liegt er denn tot, der traute Tor. Und das Publikum johlt vor Vergnügen, während die Musiker des Blechbläser-Ensembles „Mnozil Brass“ einen Trauermarsch anstimmen.

Der humoristische Beitrag zum 200. Geburtstag von Richard Wagner, den die sieben Österreicher nach der Uraufführung in Bayreuth nun auch im Konzerthaus Dortmund vorstellten, bietet zwei Stunden lang Nonsens zum Schenkelklopfen. Unter dem Titel „Hojotoho!“, bekannt als Schlachtruf der Walküre, ist Wagner zum Totlachen angesagt. Um Leitmotive effektiv durch den Stilmixer zu jagen, hampeln sich die Gralsritter des virtuosen

Blechs durch eine dramaturgisch sinnfreie Abfolge von Szenen, die fern an die Hanswurstiaden des Alt-Wiener Volkstheaters aus dem 18. Jahrhundert erinnert. Dem Oberhanswurst Thomas Gansch (Trompete), mit Backenbart und Baskenmütze unschwer als Widergänger des Meisters zu erkennen, machen freilich sechs Nebenhanswürste Konkurrenz, die auch alle zeigen wollen, was sie drauf haben.

Das führt zu Clownerien wie aus der Roncalli-Manege. Regisseur Philippe Arlaud, der in Bayreuth einst einen quietschbunten „Tannhäuser“ inszenierte, macht aus dem tollen Treiben einen musikalischen Kindergeburtstag. Gefeierte wird mit Partytröten und spitzen Papier-Hütchen. König Ludwig streut Schwanenfedern (Roman Rindberger, Trompete), Siegfried träumt unter dem „holden Abendstern“ von Amerika (Robert Rother, Trompete), Wotan versucht mit dem Dirigentenstab einen Teddybären mit Augenklappe zu erstechen (Leonhard Paul, Posaune). Das Spiel mit solchen Symbolen bleibt indes oft unverständlich. Im Publikum, das sich ansonsten wie Bolle amüsiert, ist immer wieder auch Verunsicherung zu spüren. War das jetzt eine Pointe? Dürfen wir lachen? Dass die äußerst aufwändige Licht-Regie von Philippe Arlaud an diesem Abend nicht ohne Patzer funktioniert, trägt mit zur Verwirrung bei.

In der virtuosen Beherrschung ihrer Instrumente zeigen sich „Mnozil Brass“ aber über jeden Zweifel erhaben. Kein Ton ist den Musikern zu hoch, kein Arrangement zu schwer. Mühelos gleiten sie vom deutschen Leitmotiv-Dschungel in den Big-Band-Sound amerikanischer Großstädte, vom Meistersinger-Vorspiel in eine Tschaikowsky-Sinfonie und vom Tannhäuser zum Tango. Ihr komisches Talent und ihre Entertainer-Qualitäten verjuxen sie indes auf niederem Niveau. Es braucht einfach mehr als Blödelei und Steptanz-Einlagen, um einem Genie wie Richard Wagner mit Humor beizukommen. Vicco von Bülow alias Loriot hat das gewusst, als er mit wenigen Worten den gesamten „Ring des Nibelungen“ aufspießte. Wo er auf feingeistigen Spott und Hintersinn setzte, macht sich heute breit, was als „Comedy“

über TV-Kanäle flimmert. Lustig? Billig? Ach, egal. Es ist eh' alles Wurst.

Informationen zu Mnozil Brass: www.mnozilbrass.at

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen).

Geschundenes Teufelsweib: Schostakowitschs „Lady Macbeth“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Katerina Ismailowa (Yamina Maamar) wird von ihrem tyrannischen Schwiegervater unterdrückt (Tomas Möwes, Foto: Karl Forster)

26 Jahre alt war Dmitri Schostakowitsch, als er es wagte, Stalins Sowjetunion erneut den Spiegel vorzuhalten. Mit den Mitteln der Groteske wirft seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ grelle Schlaglichter auf brutale Herrschaftsstrukturen

und den viehisch verrohten Menschenschlag, den sie hervorbringen. Das Gelsenkirchener Musiktheater zeigt das tollkühne Meisterwerk jetzt in der Fassung, die Hausherr Michael Schulz vor anderthalb Jahren für die Bühne des Staatstheaters Kassel erarbeitete.

Die Schwärze der menschlichen Abgründe, in die Schostakowitsch uns blicken lässt, hebt sich trefflich von Dirk Beckers weißer Bühne ab, in der ein paar junge Birken Natur andeuten. Im Schlussbild senkt sich die Decke herab: Ihre kreisrunde Öffnung zum Himmel verwandelt sich dann zur Mauer eines Konzentrationslagers. Weshalb die Titelheldin Katerina Ismailova und ihr Geliebter Sergej letztlich dort enden, erzählt Michael Schulz mit klarem Blick auf die desolaten Verhältnisse und sicherem Gespür für die Psychologie der Figuren.

Katerina, dieses lebenshungrige Teufelsweib, lauert wie ein Tier hinter dem Gazevorhang, vor dem ihr tyrannischer Schwiegervater patrouilliert wie ein drohender Schatten. Sie muss morden, wenn sie leben will, findet ihrer Verbrechen wegen aber keinen Frieden. Ihren Weg vom Opfer zur Täterin, die abermals benutzt und gebrochen wird, arbeitet Schulz mit reduzierten Mitteln gekonnt heraus. Er holt die Blechbläser auf die Bühne, auf dass ihre wüsten Fanfaren uns die ganze Geilheit und Falschheit dieser Welt in die Ohren trompeten.

Schwach wird die schlüssige Inszenierung nur dann, wenn sie der Satire zusätzliche Lustigkeit aufpfropfen will. Dann spielt eine Turnsportgruppe mit einer Stalin-Büste Fangen, und die Komsomolzen-Parade im dritten Akt schwenkt statt roter Fahnen plötzlich Luftballons. Solche Clownerien fordern ein glucksendes Lachen heraus, das angesichts der Millionen Opfer von Stalins blutigem Zirkus besser im Halse stecken bliebe.

Schier Unglaubliches klingt dafür aus dem Orchestergraben. Von dort hämmern uns orgiastische Ausbrüche und wüst rammelnde Rhythmen entgegen. Vulgarität und Rohheit spritzen aus der

Partitur, verzerrte Operetten-Zitate träufeln ätzende Ironie hinein. Die Musik höhnt und stöhnt, aber die Neue Philharmonie Westfalen flankiert die erschreckenden Exzesse mit zärtlichsten Rusalka- und Tristan-Klängen, wenn Katerina ihr kurzes Liebesglück genießen darf. Der bereits viel gerühmte Aufschwung, den das Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann genommen hat, ist nach dieser Premiere endgültig als Sensation einzustufen.

Große Klanggewalt entfalten auch Opern- und Extrachor des Theaters. In der Titelpartie zeigt der Sopran von Yamina Maamar neben glutvollem Trotz und fordernder Leidenschaft zuweilen Schärfen, berührt aber in den leisen Momenten, in denen Katerina die Ausweglosigkeit ihrer Lage begreift. Lars-Oliver Rühl klingt als Sergej häufig statisch, gleicht Defizite aber durch schauspielerische Vehemenz aus. Als völlig verhärteter Gutsbesitzer, der gleichwohl Sorgen kennt, überzeugt Tomas Möwes mit charakterstarkem Bariton.

Wenn Katerina diesen grausamen Schwiegervater vergiftet, ahnt sie ihr eigenes Ende noch nicht. Denn so tief kann der Mensch offenbar nicht sinken, dass er keinen noch Elenderen fände, um ihn zu treten und zu schinden.

*(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Nähere Informationen zum
Stück/Karten: www.musiktheater-im-revier.de)*

Hilflos im Hahnenkampf: „Der Troubadour“ am Theater

Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Das Zigeunerleben hat seine Härten: Azucena (Hermine May) und Manrico (Stefano La Colla) in der Dortmunder „Troubadour“-Inszenierung (Copyright: Fotografie Bjoern Hickmann)

Das ist nun so eine richtige Männergeschichte. Nicht wissend, dass sie Brüder sind, bekämpfen sich Graf Luna und Manrico bis aufs Messer. Das Schicksal hat sie zu politischen Gegnern gemacht, und als wäre dies nicht genug, buhlen beide auch noch um die Gunst der gleichen Frau.

Auf der Opernbühne gibt dies Anlass genug für schluchzende tenorale Liebesständchen, zorndurchbebtete Racheschwüre und wuchtige Ensembleszenen, wie Giuseppe Verdi sie in seinem Meisterwerk „Il Trovatore“ zu einer wahren Glanzparade von Ohrwürmern reiht. Um das Verdi-Jahr 2013 zu feiern, hat das Theater Dortmund jetzt seine Hausregisseurin Katharina Thoma mit einer Neuinszenierung der populären Oper beauftragt. Wie zuvor in ihrer Fassung von Modest Mussorgskys „Boris Godunow“, verlegt sie die Handlung auch diesmal in einen Betonbunker mit verschiebbaren Elementen: freilich mit weit geringerem Erfolg. Thoma findet keine übergreifende Idee für das blockhaft

aufgeteilte Libretto, das die Story in deutlich abgesetzten Tableaus erzählt. Die Vorgeschichte von der Zigeunerin, die im Wahn ihr eigenes Kind ins Feuer warf und Manrico fortan wie ihren Sohn groß zog, versucht sie mit filmischen Einblendungen verständlich zu machen. Aber ihr Versuch, den mittelalterlichen Stellvertreterstreit um den Thron von Aragón in unsere Zeit zu übersetzen, wirkt hilflos.

Die Mannen von Graf Luna sind als nicht näher bestimmte Soldateska gezeichnet. Manrico ist ein Draufgänger in Motorrad-Kluft: Zum Glück darf er seinen lächerlichen Helm nach dem ersten Auftritt ablegen. Eine reichlich beliebige Bilderflut zitiert die Schrecken des Bürgerkriegs. Damit Sondereinsatzkommandos, Nonnen und Zigeunergruppen sich nicht restlos verheddern, wirft die Regie in den Akt-Übergängen einfach mal eine Alarmsirene an. Dazu blinkt ein gelbes Warnlicht, als befänden wir uns auf einer ungesicherten Baustelle. Ratlosigkeit macht sich breit. Immerhin kommt es kurz vor Manricos Hinrichtung zu einem innigen Bild, wenn er und Azucena in einem ehemaligen Dushraum gefangen gehalten werden. Da bilden schmutzige nackte Fliesen den Hintergrund für reine, glühende Emotion.

Das Solistenquartett ist in Dortmund mit drei Gästen und einem Ensemblemitglied ansprechend besetzt. Der Südkoreaner Sangmin Lee, seit dieser Spielzeit in Dortmund engagiert, durchmischt den mit grimmigen Machtanspruch des Grafen Luna zunehmend mit Untertönen glühender Verzweiflung, je mehr dieser im Kampf um Leonora den kürzeren zieht. Ihr Rollendebüt als Leonora gibt Susanne Braunsteffer. Ihr Sopran verbindet Durchschlagskraft und Leidenschaft mit einem Timbre, das eher zuverlässig robust klingt als elegant. Die ungeformten, ja statischen Töne, mit denen Stefano La Colla der Titelpartie zunächst Gewalt antut, weichen im zweiten Teil des Abends gottlob beseelteren Klängen. So tritt zur Kraft des hohen C zunehmend auch Gefühl. Obgleich die Mezzosopranistin Hermine May keine sehr kräftige Stimme besitzt, ist die Zigeunerin Azucena mit ihr passgenau

besetzt. Sie findet dämonisch dunkle Farben, die sie in Momenten des Wahns immer wieder zu flammenden Spitzen steigert.

Die von Granville Walker vorbereiteten Chöre verwechseln Kraft nicht mit übertriebener Lautstärke, sondern bilden einen festen Rahmen für die Hahnenkämpfe der Protagonisten. Aufmerksam und subtil agieren die Dortmunder Philharmoniker: Unter der Leitung von Lancelot Fuhry spulen sie die zahlreichen Kabaletten und Kavatinen keineswegs routiniert herunter, sondern geben ihnen elastisch federnde Grundrhythmen. Flirrend untermalen sie Azucenas Visionen vom Scheiterhaufen, seufzend und zärtlich den Traum der Liebenden von einem letzten Frieden.

Was die Produktion musikalisch zu bieten hat, wird von der Szene letztlich verspielt. Das ist auch deshalb bedauerlich, weil die Gewohnheit, die Handlung dieser Oper zum unfreiwillig Lächerlichen hin abzuwerten, im Grunde mangelnder Kenntnis entspringt.

(Informationen zum Stück:
<http://www.theaterdo.de/detail/event/1969/>)

Blutiger Unernst: Einige Gedanken zu Quentin Tarantinos „Django Unchained“

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Den Job des Kopfgeldjägers erlernt Django (Jamie Foxx, rechts) von Dr. King Schultz (Christoph Waltz. Copyright: Sony Pictures Releasing GmbH)

Wie grausam und menschenverachtend die Sklaverei war, weiß heutzutage wahrscheinlich jeder. Es gab Harriet Beecher Stowes Roman „Onkel Toms Hütte“, es gab in den späten 1970er Jahren die Fernsehserie „Roots“, deren Held Kunta Kinte vielen im Gedächtnis geblieben sein dürfte. Wem also sollte es neu sein, dass brutale Auspeitschungen einst eine gängige Praxis waren und manch weißer Farmer nicht zögerte, einen geflohenen Sklaven von seinen Hunden zerreißen zu lassen?

Trotzdem ist alles etwas anders, wenn der US-amerikanische Regisseur Quentin Tarantino uns das jetzt im Kino zeigt. Das Unrecht, das uns in seinem neuen Film „Django Unchained“ entgegen tritt, ist expliziter, himmelschreiender, bestialischer als das abstrakte Wissen in unseren Köpfen. Für seine ausführlichen Darstellungen von Gewalt hat Tarantino immer wieder Kritik geerntet. Indes zeigt „Django Unchained“ zunächst nichts, wogegen wir Einwände erheben dürften. Die historische Wahrheit sah womöglich noch grausamer aus.

Allerdings entwickelt sich Django, dieser körperlich und seelisch schon fast gebrochene Sklave, allmählich zum furchtbaren Rache-Engel. Dieser Mann, intensiv gespielt von Jamie Foxx, muss zum Titelhelden erst noch reifen. Dann aber

steuert er unaufhaltsam auf ein bluttriefendes Finale zu. Der ihm nach Kräften hilft auf diesem Weg, ist der deutsche Zahnarzt Dr. King Schultz, der sein Geld in Wahrheit als Kopfgeldjäger verdient. Mit seinem gepflegten Bart, seinem Sinn für das Absurde und seiner übertrieben geschliffenen Sprache gibt er dem neuen Tarantino-Film die typisch ironische Tonlage vor. Christoph Waltz ist in dieser Rolle köstlich überdreht und wendig. Der auf einer Metallspirale wippende und wackelnde Riesen-Backenzahn, der den Kutschwagen des Doktors krönt, lässt von vorneherein keinen Zweifel daran, dass es Tarantino erneut blutiger Unernst ist.

Die Namen der Hauptdarsteller gleichen absichtsvoll schlechten Kalauern. In Anlehnung an Richard Wagner heißt Djangos Frau „Broomhilde von Shaft“: So mutiert die heroische Walküre, die auf einem Pferd durch die Lüfte reitet, zu einer Dienstmagd von Besenstiel. Der fiese Plantagenbesitzer Calvin Candie, von Leonardo DiCaprio fürwahr als Ekelpaket XXL dargestellt, lebt auf seiner Farm „Candyland“ das süße Leben eines reichen Südstaatlers. Und Django heißt mit Nachnamen natürlich „Freeman“.

Tarantino-Fans finden in Django die bekannte Handschrift wieder: Den virtuosen Mix zahlreicher Film-Zitate, den effektvollen Einsatz von Musik, den kleinen Gast-Auftritt des Regisseurs, den plötzlichen Umschlag von packender Dramatik in albernen Slapstick und nicht zuletzt die Verneigung vor dem Genre des Italo-Western. Der Auftritt des originalen „Django“-Darstellers Franco Nero ist dafür nur ein Beispiel. Tarantinos Schauspieler haben Gesichter, die Geschichten erzählen. Deshalb kann die Kamera schier endlos auf ihnen verweilen, kann in die dunklen Augen der Schwarzen eintauchen, als ließen sich in ihnen alle Rätsel der Vergangenheit ergründen. Als teuflisch dienstbarer Geist entfaltet Calvin Candies ergebener Haussklave Stephen (gespielt von Samuel Jackson) die ganze Schwärze, zu der die menschliche Seele fähig ist.

Aber der grandios finstere Diener hat sein Handwerk von den

Weißer gelernt. Sie sind in diesem Film die wahren Dreckskerle. Tarantino zeichnet sie als fühllose, berechnende Tyrannen, die durch Unterdrückung herrschen und ihre Macht durch Lug und Trug sichern. Die Kultivierteren unter ihnen, und das ist vielleicht bezeichnend, wirken sogar noch zynischer und abstoßender als das ungewaschene Pack am Wegesrand. Es ist, als schüge Tarantino das große Sündenbuch des weißen Mannes auf. Als wolle er die Geschichte umschreiben. Sein Django reitet als gerechter Rächer. Er bricht über alle Folterer und Menschenschinder herein wie das jüngste Gericht.

Das alles ist, wie gesagt, nicht ernst gemeint. Gleichwohl juchzt unser Herz, wenn Django seinem Pferd die Sporen gibt. Wenigstens im Kino sind die Bösen noch zweifelsfrei zu erkennen. Wenigstens hier erhalten sie noch ihre gerechte Strafe. Neu ist auch dieses Strickmuster nicht. Aber bei Tarantino geht die Seelenhygiene mit wahren Strömen von Blut einher. Da spritzt Erdbeersirup in Hektolitern – und wir finden das auch noch komisch.

Schnee statt Feuer: Die Csárdásfürstin am Theater Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Heike Susanne Daum als Csárdásfürstin mit Peter Bording als Edwin, Sohn des Fürsten zu Lippert-Weylersheim (Foto: Thomas M. Jauk)

Das Regieteam ist längst in alle Winde zerstreut. Angereist sind dafür die Kostüme und das Bühnenbild: Vom Staatstheater Nürnberg wurden sie für die Premiere der Operette „Die Csárdásfürstin“ zum Theater Dortmund gebracht. Hier erhält der Besucher statt eines Programmhefts nur mehr ein mageres Falblatt. Das sind die Folgen von Sparmaßnahmen, die das Haus in seinem Kampf um größeren Publikumszuspruch verzweifelt auszugleichen versucht.

Nach Kräften müht sich das Dortmunder Ensemble, der in Nürnberg abgesehenen Produktion neues Leben einzuhauchen. Aber so viel die Akteure auch auf dem Tisch tanzen mögen: Die Inszenierung der Berliner Choreographin und Regisseurin Ricarda Regina Ludigkeit, die sich auf ein Konzept des Gärtnerplatz-Theaterintendanten Josef Ernst Köpplinger stützt, ist viel zu schwach und zu schwunglos, um das ungarische Feuer von Emmerich Kálmáns Publikumshit zu entzünden. Selbst die Dortmunder Philharmoniker, die unter Leitung von Philipp Armbruster wirbelnde Csárdás- und schmachtende Walzerklänge anstimmen, klingen dafür oft zu behäbig.

Im historisierenden Ambiente, gerahmt von einer stuckverzierten Säulenfront, konzentriert sich die Regie vor

allem darauf, niemandem weh zu tun. Der soziale Sprengstoff, der durch Standesdünkel entsteht, bleibt ebenso zaghaft gestreift wie der plötzliche Kriegsausbruch auf dem Balkan, den Soldaten durch ein chaplineskes Spiel mit der Weltkugel andeuten. So versinkt die Operette müde im Plüsch des Theatersessels, statt mit gefährlicher Leichtigkeit auf dem Abgrund zu taumeln. Im Bühnenhintergrund, wo es unentwegt schneit, öffnen sich immer wieder Türen, um den Blick auf traumgleiche Bilder frei zu geben. Dieser szenische Adventskalender, übrigens weitgehend sinnbefreit, lenkt indes nicht davon ab, wie zäh die Regie mit Kálmáns Operette ringt.

Unterdessen hat Heike Susanne Daum in der Titelpartie ein Glaubwürdigkeitsproblem. Von Statur und Ausstrahlung könnte sie eher als Edwins Mutter durchgehen als für dessen große Liebe. Für eine Varieté-Tänzerin wirkt sie zu unbeweglich; für eine große Diva fehlt ihr die Eleganz. Stimmlich bietet sie robuste, nicht ohne Druck erreichte Höhen, die hart in galligen Trotz umschlagen können. Peter Bording, der als Edwin für den erkrankten Lucian Krasz nec einspringt, hebt das Niveau des Abends mit seinem angenehm balsamischen Tenor um eine beachtliche Stufe an. Dies lässt sich sonst nur noch von schauspielerischen Einzelleistungen sagen: Zum Beispiel von Thomas Günzler, der einen grandios verschlumpten Wiener Portier mimt, und von Johanna Schoppa, die als Frau des Fürsten zu Lipper-Weylersheim eine wunderbar raue Herzensweisheit verströmt. Selbst der unverwüstliche Hannes Brock (als Feri Bácsi) und der gut disponierte Opernchor können an diesem Abend nicht viel ausrichten.

Nur die gute Zusammenarbeit mit anderen Bühnen erlaube es dem Dortmunder Opernhaus, noch immer zehn Neuproduktionen pro Spielzeit herauszubringen, betonte Intendant Jens-Daniel Herzog im Anschluss an die Premiere. Im Vergleich zu den fünf Premieren des Essener Aalto-Theaters klingt das zunächst imposant. Ob die schiere Quantität wirklich einen Ausweg aus der Krise bietet und ob sich diese Vielzahl auf Dauer stemmen

lässt, steht freilich auf einem anderen Blatt. Gerüchte besagen, dass Dortmunds Stadtväter in der kommenden Opernsaison weitere Einsparungen in Höhe von 750.000 Euro verlangen werden.

(Informationen zum Stück:
<http://www.theaterdo.de/detail/event/1835/>)

Unter dem Brennglas: „Don Carlos“ am Musiktheater Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Frankreichs weiße Lilie: Elisabeth (Petra Schmidt) wird bald nach ihrer Ankunft im Escorial in ein steifes schwarzes Kleid gezwängt (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Gott, welch Dunkel hier. Alle tragen schwarze Kleidung, als seien sie fortwährend in Trauer. Der Escorial, von Philipp II.

als Schloss- und Klosteranlage erbaut, gleicht einer fensterlosen Gruft, einem Gefängnis mit nackten Wänden.

In dieser düsteren Szene zeigt Regisseur Stephan Märki wie unter einem Brennglas, was die Figuren in Giuseppe Verdis Oper „Don Carlos“ umtreibt. Seine Neufassung am Gelsenkirchener Musiktheater erreicht dabei schneidende Intensität.

In schlichter, aber höchst wirkungsvoller Schwarz-Weiß-Ästhetik zeigt Märki einen elementaren Kampf: Unschuld, Liebe und Hoffnung gegen Gewalt, Furcht und Depression. Die stufenweise ansteigende Spielfläche ist niederschmetternd kahl (Bühne: Sascha Gross). Hier umkreisen sich die Akteure, belauern sich misstrauisch. Schattenrisse flackern auf, Spannungen werden beinahe mit Händen greifbar. Unter dem alles erstickenden Schwarz brodeln die Emotionen. Märki kanalisiert die unterdrückte Energie, bis die Figuren förmlich zu vibrieren beginnen. Hinter den individuellen Dramen leuchten die großen Menschheitsfragen auf. Welchen Preis hat die Macht? Was kostet die Freiheit?

Abseits der spannungsvollen Personenführung findet die Regie immer wieder zu klaren, kraftvollen Bildern. Ein kleines Mädchen, das zu Beginn im weißen Kleid über die Bühne hopst, kehrt im Autodafé als „Stimme vom Himmel“ wieder. Elisabeth sinniert vor einem Altar mit Totenschädel über Wahn und Eitelkeit der Welt. Die verblühten Rosen, die sie ergreift, treiben den Stachel ihrer Wehmut noch tiefer. Unterdessen quält sich der einsame Monarch durch eine schlaflose Nacht, die durch schemenhaft erkennbare Leichen im Bühnenhintergrund vollends gespenstisch wird. Überzogen dargestellt wirkt indes der Machtanspruch des Großinquisitors, den Märki im zweiten Teil als Christusfigur samt Dornenkrone und Wundmalen auftreten lässt.

Musikalisch hebt die Produktion unter Dirigent Rasmus Baumann zu Höhenflügen ab. Die Neue Philharmonie Westfalen begeistert durch eine Motivarbeit, die in psychologische Tiefen führt.

Dämonisch finsternen Ausbrüchen steht eine teils glühende, dann wieder beglückend fein gesponnene Italianità gegenüber. Präzise Blechbläser und Streicher, die eine vielschichtige Piano-Kultur entwickelt haben, lassen immer wieder aufhorchen. Dies kommt wiederum dem durchweg gut besetzten Sängereensemble entgegen. Daniel Magdal entwickelt als Don Carlos trotz einiger greller Farben und Schluchzer beachtliche Strahlkraft. Renatus Mészár gibt Philipp II. stählerne, aber auch warme Klänge, die er im depressiven Sprechgesang der Arie „Sie hat mich nie geliebt“ zu erschütterndem Melos steigert. Carola Guber trumps als Eboli glamourös, zunächst aber etwas kalt auf, bevor sie sich der Königin in glühender Reue zu Füßen wirft. Petra Schmidt gelingt als Elisabeth die Gratwanderung zwischen Stolz, Wehmut und Verletzlichkeit. Und Michael Tews ist ein Großinquisitor, dessen Bass einen das Fürchten lehrt. Wahre Triumphe feiert der von Berlin als Gast zurück gekehrte Günter Papendell, der sein Rollendebüt als Marquis Posa mit kraftvoll und mit warm timbriertem Bariton meistert.

Zu erleben ist mithin ein Drama, das alles bis auf die Grundmauern unserer Existenz nieder brennt. Wir erfahren von zerschellten Hoffnungen, von Unterdrückung und Heldenmut, von der unstillbaren Sehnsucht nach Freiheit, ja nach einer besseren Welt. Und es ist, als lächle Verdis Genie uns mitleidvoll zu.

*(Der Text ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Termine und Informationen: www.musiktheater-im-revier.de)*

Die Eleganz der Grande Dame:

Massenets „Manon“ am Theater Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Mädchenhafter Liebreiz:
Eleonore Marguerre als
Massenets „Manon“ (Foto:
Anke Sundermeier/Stage
Picture)

Selten dürfte eine Opernpremiere so unter Wert verkauft worden sein. Nahezu verschämt hatte das Theater Dortmund eine konzertante Fassung der „Manon“ von Jules Massenet angekündigt, seltsamerweise mit nur einem Folgetermin. So sah im Vorfeld nach Murks aus, was mit Fug und Recht als genussreiches Extra hätte beworben werden können, als kleine, aber feine Gala der Stimmen, gekrönt von einer fabelhaft besetzten Titelpartie.

Zu berichten ist von einem Abend der glücklichen Enttäuschungen, der unerwarteten Entdeckungen und versäumten Gelegenheiten. Beginnen wir mit Kyungho Kim als Chevalier Des Grieux, der seine Leidenschaft für die bezaubernde Manon auch stimmlich zu großer Vehemenz steigert. Der Koreaner wächst dabei über sich selbst hinaus. Er beginnt mit schlankem Timbre, zeigt sich dabei der Eleganz des französischen Idioms durchaus gewachsen. Die Strahlkraft und Glut, die sein Tenor

später immer stärker entwickelt, klingt dabei zunehmend gelöster. Eine bravouröse Leistung, die eine One-Woman-Show glückreich verhindert.

Das ist an diesem Abend keineswegs selbstverständlich, denn die Sopranistin Eleonore Marguerre überstrahlt in ihrer Lieblingspartie beinahe alles und jeden. Mögen die zarten Töne, die sie der jungen Manon gibt, zu Beginn zuweilen verhaucht und verschleiert klingen, so breitet sie das faszinierend vielfältige Wesen dieser Frau lustvoll vor uns aus. Sie kann kokett flirren, federleicht plappern, Spitzentönen und Trillern eine Dosis Extravaganz geben und sich hedonistisch-hemmungslos in hohe Cs werfen. Bewegend das „sotto voce“, in dem sie dem kleinen Tisch in der gemeinsamen Wohnung eine Abschiedsarie singt. Mit Manons Entwicklung vom Mädchen zur großen Dame erreicht ihr Sopran die volle Verführungskraft. Da zieht die Marguerre glutvolle Bögen, verströmt sich in einer Leidenschaft, die keine Kompromisse kennt. Für dieses intensive Rollenporträt wurde die Sängerin zu Recht gefeiert.

Das Ensemble trägt das hohe Niveau der Hauptdarsteller mit. Anke Briegel, Julia Amos und Ileana Mateescu, sind ein treffliches Damen-Trio, Morgan Moody (Brétigny) und Hannes Brock (Guillot de Morfontaine) zeichnen Manons Wegbegleiter mit Gespür für Feinheiten. Gerardo Garciacano gibt Manons Cousin lyrische Farben, Wen Wei Zhang verleiht dem Vater Des Grieux auch stimmlich Autorität und Festigkeit. Die Dortmunder Philharmoniker und der Opernchor des Theaters entwickeln unter der Leitung von Lancelot Fuhry einen kraftvoll eleganten Tutti-Klang, der durchlässig bleibt für Feinheiten. Das Orchester zu beobachten und die Partitur so neu zu entdecken, macht Vergnügen.

Ein schlimmes Versäumnis ist mit Blick auf die spärlich besetzten Zuschauerreihen zu verzeichnen: Zu viele Musikfreunde verpassten vorläufig die Chance, diese hinreißende, übrigens auch optisch ungemein elegante Manon zu

erleben. Beinahe wähnte man sich ob des mageren Besuchs in einer Privat-Vorstellung. So wird ein musikalisch bereichernder Abend in Dortmund zum Verlust. Welch verkehrte Welt.

Folgetermin: 13. Januar 2013. Ticket-Hotline: 0231/ 50 27 222.
www.theaterdo.de.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Zwittergestalt: „Ariadne auf Naxos“ im Aalto-Theater

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



"Musik ist eine heilige Kunst": Michaela Selinger als Komponist in der Essener Neuinszenierung der "Ariadne auf Naxos" (Foto: Matthias Jung)

Glühend bekundet der Regisseur Michael Sturminger im Programmheft seine Liebe zur Oper „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss. Viel von dieser Zuneigung ist im Essener

Aalto-Theater zu spüren. Dort nahm sich Sturminger nach einer Produktion für das Petersburger Mariinski-Theater erneut des Zwitter-Werks an, das zwischen Tragödie und Harlekinade irrlichtert und mit ironischem Biss von seiner eigenen Entstehungsgeschichte erzählt.

Mit Hilfe der Drehbühne lässt Sturminger uns die Perspektive wechseln: Der Zuschauerraum des Aalto-Theaters leuchtet als Filmprojektion im Bühnen-Hintergrund auf, während wir Zeugen der komisch-dramatischen Ereignisse bei den Proben werden. Das mythologische Personal der „Ariadne“ trifft dabei auf Vertreter einer sehr gegenwärtigen Event-Kultur, die keinen gesteigerten Wert auf Geistreiches legt. Wie mit einem Lächeln legt die Regie Übertreibungen auf beiden Seiten bloß: Wo die einen sich im Namen der heiligen Kunst übermäßig empören, meinen die anderen, alles auf flache Show-Effekte reduzieren zu können.

Behutsam und mit feinem Gespür für die Psychologie der Figuren führt Sturminger die unvereinbar scheinenden Parteien zusammen. Je mehr ihm dies gelingt, desto mehr geht dem zu Beginn so quirligen Spiel aber auch der Schwung verloren: Ein Problem, das sich durch den wiederholten Einsatz der Drehbühne nicht überdecken lässt. Wenn der Gott Bacchus erscheint, kommt es im Duett mit Ariadne zum Rampensingen mit veraltetem Bewegungsvokabular. Das Ambiente ist historisierend edel, doch die zündenden Ideen sind zu diesem Zeitpunkt aus. Dafür gibt es zum guten Schluss ein wenig echtes Feuerwerk.

Abermals ist es das innige Strauss-Verständnis von Dirigent Stefan Soltesz, das den Abend weit über den Durchschnitt hebt. Unter seiner Leitung breiten die Essener Philharmoniker den verschwenderischen Reichtum der Partitur aus. Diese gleicht einem kostbaren Instrumental-Teppich, mal kammermusikalisch durchsichtig, mal himmelstürmend feurig, stets sprühend elegant und zuweilen voll jener beseligenden Süße, die nur ein Meister wie Richard Strauss über den Kitsch erheben kann.

Ein starkes Rollendebüt gelingt Silvana Dussmann, die als Primadonna/Ariadne bis in die Piano-Spitzen hinein glutvoll klingt. Wehmut und Feuer der Titelheldin erhalten bei ihr den Adelsschlag der „Grande Dame“. Den wirkungsvollen Kontrast dazu bildet Julia Bauer, die mit silberhellem Sopran feinste Stimm-Akrobatik serviert. Es ist keine große Stimme, die sie der leichtlebigen Zerbinetta leiht, aber sie schießt vogelleicht und souverän in schwindelerregende Höhen, wo sie köstlich kokette Kapriolen schlägt. Mehr Schwierigkeiten haben Michaela Selinger, deren kraftvolle Bögen als Komponist zuweilen spröde bleiben, und der Tenor Jeffrey Dowd, der mit den unbequem heldischen Höhen der Bacchus-Partie sicht- und hörbar ringt. Mit Heiko Trinsinger (Musiklehrer) und Albrecht Kludszuweit (Tanzmeister) sind die prägnantesten Nebenrollen gut besetzt. Mark Weigel ist als Haushofmeister die servile und zugleich arrogante Stimme seines Herrn.

Strauss und sein Librettist Hugo von Hofmannsthal wollten mit der „Ariadne“ einen Gegenentwurf zu Richard Wagners Ideal der Durchkomposition erproben. Wer dieses dissoziative Gesamtkunstwerk gerne kennen lernen möchte, ist in der Essener Produktion trotz einiger Schatten gut aufgehoben.

Informationen und Termine: www.aalto-musiktheater.de

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

**Auf hohem (Preis-)Niveau:
Anna Netrebko als „Jolanthe“**

in der Philharmonie Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Anna Netrebko sang
in Essen die
Titelpartie aus
Tschaikowskys
letzter Oper
"Jolanthe"
(Foto: Ester Haase)

Die Erkenntnis trifft den Grafen Vaudemont wie ein Blitz. Eben noch bat er die Königstochter Jolanthe um eine rote Rose als Zeichen ihrer Zuneigung. Aber die rätselhafte Schöne reicht ihm aus dem bunten Strauß eine weiße Rose. Als der Graf insistiert, reagiert die junge Frau immer ängstlicher und verwirrter. Endlich begreift der Graf: Die Geliebte ist blind. Der Vater schirmte sie so sehr von der Außenwelt ab, dass sie selbst nichts von ihrer Blindheit weiß.

Dies ist die Schlüsselszene aus Peter Tschaikowskys letzter Oper, dem Einakter „Jolanthe“, der die Titelheldin auf dem schmerzlichen Weg vom unwissenden Kind zur liebenden Frau begleitet. Inspiriert vom Drama „König Renés Tochter“, das dem dänischen Schriftsteller Henrik Hertz 1845 europaweit Erfolg

einbrachte, schrieb Tschaikowsky ein ungemein lyrisches Werk von schier überströmendem Melos. Zehn Gesangssolisten, Chor und Orchester stimmen nach Jolanthes wundersamer Heilung in das allgemeine Gotteslob ein. Die Kräfte des Willens und der Liebe haben über die Gesetzte der Natur gesiegt.

Obgleich in Russland beliebt, taucht das Werk hierzulande kaum je auf den Spielplänen auf. Zu wenig abendfüllend ist das Stück, zu wenig bieten sich Kombinationen mit anderen Opern an. Auch will das große Solistenensemble möglichst gleichrangig besetzt sein. Dies ist nun einer konzertanten Produktion der „First Classics Berlin GmbH“ gelungen, die seit Anfang November mit der Sopranistin Anna Netrebko als Zugpferd auf Tournee ist.

So ergab sich in der Philharmonie Essen die seltene Gelegenheit, die märchenhafte Oper mit der tiefenpsychologischen Ebene kennen zu lernen. Im Vorfeld muteten freilich vor allem die Kartenpreise märchenhaft an: 50 Euro für einen Stehplatz, 150 bis 260 Euro für einen Sitzplatz, weitere 10 Euro für ein Programmheft, dem Entstehung und Bedeutung des Werks nicht eine einzige Zeile wert ist.

Gleichwohl blieb kaum einer der nahezu 2000 Plätze unbesetzt. Den „unvergesslichen Abend“, den das Programmheft versprach, haben die Besucher indes nicht allein der Netrebko zu verdanken. Es war die erlesene Sängerriege, die den Abend zum Fest erhob: Die Diva war umringt von stimmstarken Partnern, die einer veritablen Staatsopern-Premiere Ehre gemacht hätten. Die Partie des Almerich färbt JunHo You bei hoher Textverständlichkeit nahezu heldisch hell. Kernig, zuweilen beinahe gallig, dann wieder schwärmerisch ausgreifend gestaltet Alexey Markov den Robert. Hinreißend auch Monika Bohinec, die Jolanthes Amme Martha ihren wunderbar farbenreichen, stets flexiblen Mezzosopran leiht. Feierlich, aber beseelt klingen Vitalij Kowaljow als König René und Lucas Meachem als maurischer Wunderarzt Ebn-Hakia. Bis in die

kleinsten Nebenrollen gibt sich niemand aus diesem Ensemble eine ernsthafte Blöße.

Das Orchester der Slowenischen Philharmonie und der Slowenische Kammerchor erweisen sich dabei keineswegs als Partner zweiter Wahl. Unter der Leitung des Franzosen Emmanuel Villaume breitet das Orchester akustisch überzeugende Naturbilder aus. Nur selten ist der orchestrale Glanz auf Gala-Effekt gebürstet. Die Musik fließt in großen, unaufdringlich noblen Bögen.

Anna Netrebko scheint die lyrische Partie der „Jolanthe“ wie auf den Leib geschrieben. Hier kann sie ihr reich umflortes Luxus-Timbre changieren lassen, kann spielerisch wandeln auf dem Grat zwischen mädchenhafter Unschuld und sirenenhafter Verführungskraft. Aus zarter Wehmut steigert sie sich zu leidenschaftlich ausgreifenden Höhepunkten, aus traumverlorener Trance zu nervöser Erregung, im Finale schließlich zu triumphalen Tönen. Die Partie strömt förmlich aus ihr heraus, unangestrengt und wie aus einem Guss. Wie bei einer derartigen Gala nicht anders zu erwarten, endet der Abend mit Ovationen. Bang hallt nur ein Gedanke nach: Die Frage nämlich, ob seine geldwerte Exklusivität nicht Wasser auf die Mühlen derer gießt, die Klassische Musik gerne als „überflüssiges Luxusvergnügen“ diffamieren.

**Die Violine als Wundervogel:
Carolin Widmann ist
Residenzkünstlerin in**

Duisburg

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Carolin Widmann
(Foto: Marco
Borggreve)

Ein musisch derart hochbegabtes Geschwisterpaar wie Jörg und Carolin Widmann hat es in Deutschland wahrscheinlich seit Felix und Fanny Mendelssohn nicht mehr gegeben.

Seit Bruder und Schwester in ihrem Münchner Kinderzimmer große Opern von Mozart und Puccini mit Stofftieren nachspielten, entwickelten sie sich zu leuchtenden Exponenten des modernen Musiklebens: Jörg zum überragenden Klarinettenisten und vielfach ausgezeichneten Komponisten, dessen Werke in aller Welt gespielt werden, Carolin zur nicht minder gefragten Violin-Virtuosin, deren CD-Einspielungen mit Kritikerlob und Preisen nachgerade überschüttet wurden.

Was diese Geigerin so ungewöhnlich, ja einzigartig macht, ist in der aktuellen Konzertsaison in Duisburg zu erleben. Als Residenzkünstlerin der Duisburger Philharmoniker ist Carolin Widmann bis zum 9. Juni 2013 in insgesamt vier Konzerten zu erleben. Als Solistin und Kammermusikerin wird sie

Zeitgenössisches gleichberechtigt neben Werke der Romantik und der gemäßigten Moderne stellen. Die 36-Jährige mit dem roten Haarschopf ist eine, die gerne Vorbehalte ausräumt, die das Publikum für moderne Klänge zurück erobern möchte. Sie will möglichst vielen Menschen näher bringen, was ihr von Kindheit an selbstverständlich ist.

Das mag nach einer Mission klingen. Aber Carolin Widmann wirkt weder lehrerhaft noch verbissen. Zum Auftakt ihrer „Residency“ begegnet uns im Lehmbruck Museum eine quirlige und lebensfrohe Künstlerin, die sich mit Verve und hellwachem Geist für die Musik unserer Zeit einsetzt. Vor einem interessierten Kreis spielt sie im Museumsfoyer „Solo allein“: Ein Programm mit hoch virtuosen Solo-Stücken, musikalisch gehaltvoll genug, um als Meisterwerke der Violinliteratur gelten zu dürfen. Vom ersten Ton an ist bei ihr klar, dass diese nicht isolierte Inseln im Meer der Musikgeschichte sind, sondern dass sie durch klare Traditionslinien verbunden sind, umflossen vom gleichen Strom der Zeit. Die Schauspielerin Isis Krüger ergänzte den Abend durch die Rezitation von Gedichten Else Lasker-Schülers.

Widmann beginnt mit Salvatore Sciarrinos „Capricci“ für Solo-Violine, die sich unter ihren Händen so frappant als Reaktion auf die Capricen von Paganini erweisen, dass sich ein freudiges Wiedererkennen in das Staunen mischt. Sie jagt Sciarrinos Klangsplitter aufeinander, witzig und gefährlich, blendend virtuos und doch mit größter Natürlichkeit. Ihre wertvolle Guadagnini-Geige verwandelt sich unter ihren Händen in einen Wundervogel, der tiriliert und flötet, zwitschert, keckert und flirrt. Selbst in Ausbrüchen, die das Nebengeräusch nicht scheuen, bleibt ihr Spiel sinnlich und vielfarbig.

Blitzsauber und technisch tadellos meistert die Geigerin dann die berühmte Sonate „Obsession“ von Eugène Ysaye, die Bach-Zitate mit dem mittelalterlichen „Dies irae“-Motiv der lateinischen Totenmesse verschränkt. Dabei geht es ihr nicht

so sehr um die Demonstration geigerischer Opulenz. Widmann beweist ein untrügliches Gefühl für Atmosphäre, lässt die „Malinconia“ trüb dahin fließen, entzückt durch volltönende Akkorde und öffnet durch den Einbruch des dämonischen „Dies irae“-Motivs immer wieder Abgründe. „Les Furies“ hinterlassen bei ihr Eiseshauch und Schwefelgestank.

Umgeben von einem Halbkreis aus 8 Notenständern beschließt sie den Abend mit den selten im Konzertsaal aufgeführten „Anthèmes II“ von Pierre Boulez, die in der Fassung für Violine und Live-Elektronik erstmals 1997 in Donaueschingen erklangen. Beziehungsreich spielt der Werktitel mit alten englischen Psalmen- und Hymnenkompositionen, mit dem Begriff des Themas und dem Namen einer Blume, der Chrysantheme. Im Zusammenspiel mit der Live-Elektronik, für die ihr Detlef Heusinger, Thomas Hummel und Simon Spillner vom Experimentalstudio des SWR zur Seite stehen, betritt Widmann ein musikalisches Spiegelkabinett, in der die Elektronik ihren Klang vervielfacht. Die Geigerin spielt mit Echos, lässt die formal klar getrennten Abschnitte des Werks aufblühen. Ihr Violinton erreicht dabei eine biegsame Anmut, die dem Solokonzert von Felix Mendelssohn zur Ehre gereicht hätte.

Die Duisburger Philharmoniker und ihr Intendant Alfred Wendel haben mit Carolin Widmann eine wegweisende Künstlerin verpflichtet. Ihr zu lauschen, sei allen ans Herz gelegt: Wer diese Chance verpasst und weiter verständnislos den Kopf über die vermeintlich verkopfte Moderne schüttelt, ist fortan selbst Schuld.

(Weitere Termine mit Carolin Widmann: 14. und 15. November, 17. Mai und 9. Juni 2013. Informationen: www.duisburger-philharmoniker.de)

Ein Mensch zerbricht: Alban Bergs „Wozzeck“ im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Johan Reuter als "Wozzeck"
(Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Mit versteinertem Gesicht steht er da: Ein Bär von einem Mann, bebend, die Hände an der Hosennaht. Sichtlich gequält, aber wehrlos. Ein gefesselter Gigant, ein Vulkan kurz vor der Eruption.

Das ist Johann Christian Woyzeck, in der Oper von Alban Berg schlicht „Wozzeck“ genannt. Ein armer Soldat, der sich für ein wenig Geld krumm macht, der von seinen Vorgesetzten schikaniert und von seinen Mitmenschen mitleidlos ausgenutzt wird. Eine Kreatur wie ein geprügelter Hund.

Es hat ihn um 1800 wirklich gegeben, den Sohn eines Leipziger Perückenmachers, der aus Eifersucht zum Mörder wurde. Sein Schicksal befeuerte Georg Büchner zu seinem berühmten Dramenfragment und Alban Berg zu seiner bahnbrechenden Oper. Die Alban Berg gewidmete „Zeitinsel“ im Konzerthaus Dortmund erreichte durch einen exzellent besetzten „Wozzeck“ jetzt

erschütternd intensive Stunden.

Vom Bariton Johan Reuter kann dabei kaum die Rede sein, denn der ist eigentlich gar nicht da. Der in Kopenhagen geborene Sänger muss sein wahres Ich wohl in der Garderobe abgelegt haben, um sich ganz und gar in Wozzeck zu verwandeln. Und so hetzt er über die Bühne als ein Getriebener, der Stimmen hört und die Erde unter seinen Füßen wanken fühlt. Wie mit Überdruck bricht die Titelfigur aus diesem großartigen Sängerdarsteller heraus. Seine Stimme gibt uns den Rest: vibrierend vor Erregung, steigert sie sich schubweise zu Ausbrüchen einer Verzweiflung, deren Wucht uns fortreißt wie eine Naturgewalt. Wozzeck stammelt, er stöhnt, er brüllt auf. Da gibt es kein Entrinnen: Seine Verstörung springt uns förmlich auf den Schoß, seine Qual wird die unsere.

Die wunderbare Angela Denoke ist als Marie eine herrlich vielseitige Partnerin. Aus ihrem klaren, reifen Sopran klingt die Einsamkeit der vernachlässigten Frau, die Rat- und Trostlosigkeit angesichts eines Mannes, dessen Zustände sie immer weniger versteht. Zugleich ist sie zärtlich als liebende Mutter, giftig als zänkische Nachbarin, buhlerisch schmeichelnd im Flirt mit dem Tambourmajor. Auch die Denoke kann sich bis zum stöhnenden Aufschrei steigern. Ins schier Uferlose aber wächst Maries Jammer, wenn sie in stiller Verzweiflung um Vergebung ihrer Sünden betet.

Die Nebenrollen sind erwartungsgemäß stark besetzt: der Hauptmann (mit leichter Tendenz zur Überzeichnung: Peter Hoare), der Doktor (zu Beginn etwas steif: Tjil Faveyts) und der Tambourmajor (mit auftrumpfender Macho-Attitüde: Hubert Francis) sind ein treffliches Trio infernale, das Wozzeck das Leben zur Hölle macht. Zum Erlebnis wird der Abend auch deshalb, weil das Philharmonia Orchestra und die Sänger der Dortmunder Chorakademie immer wieder punktgenaue Schlaglichter auf das Geschehen werfen. Bergs bestechend dichte, psychologisch aufgeladene Partitur wird so zum Kommentar, der mehr sagt als tausend Worte. Zuweilen greift Esa-Pekka Salonen

am Dirigentenpult so beherzt in die Fortissimo-Skala, dass die Gesangssolisten nur mehr als Farbe in der Klangorgie wahrzunehmen sind. Rauschhaftem Musikgenuss steht das aber nicht unbedingt entgegen. Es war diesmal nicht die Lautstärke, die das Publikum zum Jubeln brachte.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Kleine Ulknudel, großer Star: „Funny Girl“ am Theater Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Fanny Brice im
Hochzeitsglück
(Katharine
Mehrling,
rechts. Foto:
Thomas M.
Jauk/Theater
Dortmund)

Hand aufs Herz: Wer hat schon eine Schwiegermutter, deren Leben Stoff für einen glamourösen Film oder ein Musical böte? Der amerikanische Filmproduzent Ray Stark, 2004 in

Westhollywood verstorben, war in dieser Hinsicht ein Sonderfall.

Die Mutter seiner Frau, eine gewisse Fanny Brice, kämpfte sich mit eisernem Willen von der kleinen jüdischen Komödiantin zum großen Broadway-Star hoch. Ihr wechselvolles Leben, das manchen privaten Tiefpunkt kannte, vertonte der Komponist Jule Styne in dem Musical „Funny Girl“, dessen New Yorker Uraufführung die blutjunge Barbra Streisand 1964 über Nacht berühmt machte.

Das Theater Dortmund, das einen verlässlichen Publikumsrenner dringend benötigt, reaktivierte jetzt das Produktionsteam von „Evita“, um „Funny Girl“ wirkungsvoll in Szene zu setzen. Regisseur Stefan Huber, Kostümbildnerin Susanne Hubrich, Choreograph Danny Costello und Bühnenbildner Harald B. Thor sparen dafür nicht an Aufwand. Damit die Revue rauschend sei, stehen für 25 Darsteller 150 aufwändige Kostüme bereit, 18 von ihnen allein für die Hauptdarstellerin. Mehr als 20 Szenenwechsel sowie schwungvolle Tanz- und Steppnummern erhöhen dieses Ausstattungsfest zu einem Feuerwerk fürs Auge. Statisterie, Chorsolisten und Gäste, unter ihnen etliche Musical-Darsteller, werfen sich lustvoll in die Show hinein.

Gleichwohl steht und fällt „Funny Girl“ mit der Besetzung der Titelpartie. Hier hat das Theater Dortmund einen entscheidenden, wunderbaren Glücksgriff getan. Klein von Statur, aber mit großer Stimme gesegnet, vollzieht Katharine Mehrling das Wunder des Willens nach. Vor unseren staunenden Augen und Ohren wächst sie von der Ulknudel zum Showstar – und weit darüber hinaus. Ihr gelingt das Porträt einer phänomenal starken Frau, die sich von nichts und niemandem unterkriegen lässt. Klassisch gewordene Songs wie „I’m the greatest star“, „People“ oder „Don’t rain on my Parade“ interpretiert sie in fließend mal auf Deutsch, mal auf Amerikanisch (mit deutschen Übertiteln). Was ihre klare Stimme dabei an Strahlkraft und Glamour entwickelt, braucht den Vergleich mit der großen Streisand nicht zu fürchten.

Die Dortmunder Philharmoniker, zu Beginn etwas unsortiert im Blech und dünn im Streicherklang, unterstützen die starke Hauptdarstellerin unter der Leitung von Jürgen Grimm zunehmend mit glanzvollem Sound. Der als TV-Serienstar angekündigte Bernhard Bettermann hat in der Rolle des Charmeurs und Spielers Nick Arnstein glaubhafte Wutausbrüche, bleibt stimmlich aber ein eher blasser Gegenpart. In den Nebenrollen tragen vor allem Marc Seitz (als Eddie Ryan), Hannes Brock (als Florenz Ziegfeld jr) und Johanna Schoppa (als resolute Mutter Rose Brice) liebevolle Charakterstudien bei.

Derweil spielt die großartige Katharine Mehrling mit ihrem komischen Talent ein weiteres As aus. Wenn Fannys Mundwerk mal wieder schneller ist als jede Überlegung, ist das naiv und entwaffnend zugleich. Die Liebhaber feinsinnig-intelligenten Humors seien indes gewarnt, denn in Dortmund liebt man es in dieser Hinsicht rustikal. Zum Glück besitzt die Liebesgeschichte zwischen Fanny und Nick eine dramatische Fallhöhe, die manch derben Schenkelklopfer vergessen hilft.

Termine und Informationen:
<http://www.theaterdo.de/detail/event/funny-girl/>

(Der Artikel ist in ähnlicher Form zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen)

**Schwungvoller Start:
Gelsenkirchens neue
Ballettchefin im „Ersten**

Gang“

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Wenn Drei um Eine buhlen:
Szenenfoto aus Bridget
Breiners Choreographie
„Sirs“ (Copyright: Costin
Radu)

33 Jahre lang stand der Name von Bernd Schindowski für den Tanz in Gelsenkirchen. Nun ist der Wechsel da: Die gebürtige US-Amerikanerin Bridget Breiner wirkt fortan als Ballettdirektorin am Musiktheater im Revier (MiR). Sie arbeitet mit einer zwölköpfigen Compagnie und mit Gästen, die als Residenzkünstler an das Haus gebunden sind.

Von vielen neuen Gesichtern ist daher zu berichten, von frischem Schwung und von einem vielversprechenden Anfang. Der erste Tanzabend, mit dem Breiner und ihre Compagnie sich jetzt vorstellen, bietet unter dem Titel „Der erste Gang!“ nicht weniger als zehn verschiedene Choreographien. Ein „bunter Strauss“, wie von Intendant Michael Schulz angekündigt, wurde zum Glück nicht daraus. Vielmehr reihen sich kleine Piècen von namhaften Choreographen zu einem kurzweiligen Abend, der den künstlerischen Anspruch der neuen Ballettchefin gleichwohl deutlich formuliert. Die in Ohio geborene Künstlerin errang Solisten-Positionen am Bayerischen Staatsballett, am Ballett der Dresdner Semperoper und am Stuttgarter Ballett, bevor ihr

Weg ins Ruhrgebiet führte. Tief im klassischen Repertoire verwurzelt, vermag sie Spitzentanz und modernes Bewegungsvokabular mit glücklicher Hand zu verbinden.

Wie leicht ihr das gelingt, zeigt ihre Choreographie „La Grande Parade du Funk“ gleich zu Beginn. Aidan Gibson und der ungemein athletische Joseph Bunn wirbeln in einem Pas de Deux über die Bühne, der glamouröse Eigendarstellung durch selbstironische Coolness unterläuft. Es ist dieser intelligente, zuweilen durchaus freche Humor, der den Abend auch im weiteren Verlauf immer wieder einen Zentimeter vom Boden abheben lässt. Wenn drei Tänzer in „Sirs“ um eine kokette Dame buhlen (Maiko Arai), kommt das ritualisierte Cowboy-Gehabe fließend, synchron und herrlich lässig über die Bühnenrampe.

Aber Breiners Compagnie fächert viele weitere Facetten auf. Aufregend kraftvoll tanzt der Brasilianer Junior Demitre das Solo „Cultural Cannibalism“ von Luiz Fernando Bongiovanni. Seine raumgreifenden, von starker Rhythmik geprägten Bewegungen wirken wie ein Manifest des Machismo: hochfahrend und selbstsicher, lässig und provokant. Mächtig legen auch Kusha Alexi und Iván Gil Ortega los, die „In the Middle, somewhat elevated“ von William Forsythe mit Energie aufladen, bis es wie gefahrvoller Wechselstrom zwischen ihnen fließt.

Die ruhigen Stücke des Abends hinterlassen keinen geringeren Eindruck. Mit abgezielten, bis in die Fingerspitzen kalkulierten Bewegungen durchmisst Bojana Nenadovic die „Architektur der Stille“ von Edward Clug. Gemeinsam mit Wieslaw Dudek weitet sie Renato Zanellos Pas de Deux zum berühmten „Adagietto“ von Gustav Mahler zu einer berührenden Studie über Aufbruch und Ermattung, Sehnsucht und Resignation. Bridget Breiner selbst stellt sich mit dem Solo „Tué“ von Marco Goecke vor.

Zu hektischen, quasi hyperventilierend gesungenen Chansons von „Barbara“ tanzt sie mit flatterhaften, frenetischen

Bewegungen, die dieser Musik bis ins Detail entsprechen. In ihrer neuen Choreographie „Blau Blue Bleu“ zum „Amerikanischen Quartett“ von Antonin Dvořák, inspiriert von Yves Kleins Gemälden im Foyer des Musiktheaters, versetzt Breiner den Traditionen des Klassischen Balletts freche Seitenhiebe. Die eindrucksvolle, ungemein ästhetisch beleuchtete Bühne von Jürgen Kirner lässt dazu Kunstnebel in einem Glaskasten zirkulieren.

„Der Erste Gang!“ war für Bridget Breiner und ihre Compagnie ein voller Erfolg. Wir sind gespannt auf Weiteres.

Sternstunde des Strauss-Gesangs: Anja Harteros im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Anja Harteros erntete als Strauss-Interpretin Ovationen (Foto: Pascal Amos Rest/Konzerthaus Dortmund)

Manch gefeierte Gesangsstimme unserer Tage gleicht ja einem

Stück Haute Couture: Das Material ist luxuriös, die Verarbeitung aufwändig und der Zuschnitt perfekt. Es gibt aber auch Stimmen, die trotz aller Gesangstechnik im Kern natürlich geblieben sind. Stets gefährdet und gerade dadurch kostbar, lassen sie den durchgestylten Gala-Glanz mühelos erblassen.

Eine solche Stimme besitzt Anja Harteros, die jüngst im Konzerthaus Dortmund mit Liedern von Richard Strauss zu erleben war. Begleitet wurde die Sopranistin vom Concertgebouw-Orchester Amsterdam, das aufgrund einer Erkrankung seines Chefdirigenten Mariss Jansons unter der Leitung des 27-jährigen Franzosen Alexandre Bloch spielte.

Für die Tournee mit den „Königlichen“ hat die Sängerin sechs Lieder mit melancholischem Grundton ausgewählt. So beschwören „Waldseligkeit“ und „Zueignung“ die Einsamkeit des Liebenden, „Allerseelen“ und „Morgen!“ gar die Wiedervereinigung im Jenseits. Die Harteros taucht das in flammende, üppig changierende Farben der Wehmut. Weit und mühelos greift ihr Sopran ins Mezzo-, ja sogar ins Alt-Register aus. Ihre langen Legato-Bögen, die selbst im Mezzopiano unangestrengt über das Orchester hinweg schweben, erreichen im „Wiegenlied“ eine delikate, silbrige Zärtlichkeit. So sehr sie „Morgen!“ in fahle Transzendenz taucht, so glühend lässt sie die Emotionen in der „Zueignung“ überströmen. Jedes Wort kann sich aus dem Munde dieser Sängerin unversehens zum Himmel weiten, jede harmonische Rückung kann neue Welten eröffnen. Anja Harteros begegnet der hohen Liedkunst von Richard Strauss mit Bescheidenheit und Größe, mithin als überragende Interpretin.

Vor großen Herausforderungen stand der junge Einspringer Alexandre Bloch. Nach der brillanten, schwungvoll musizierten Ouvertüre „Der Widerspenstigen Zähmung“ aus der Feder des Niederländers Johan Wagenaar hatte der Dirigent zwei Schwergewichte der Orchesterliteratur zu bewältigen: Jörg Widmanns „Teufel Amor“, inspiriert von einem Gedichtfragment von Friedrich Schiller, sowie die Tondichtung „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss. Beide Mammut-Partituren

zeugen von rauschhafter Instrumentierungskunst und behandeln das Orchester äußerst virtuos.

Beherzt schöpft Bloch aus den Klangmöglichkeiten, die ihm das Amsterdamer Spitzenensemble bietet. In Jörg Widmanns 2011 entstandenen Sinfonischen Hymnos spielt er mit Registern, als habe er eine große Orgel vor sich. Bloch arbeitet sich vom grüblerisch-bedrohlichen Dröhnen der Blechbläser vor, steigert das Werk zu Apotheosen, die wiederum ins Geisterhafte abgleiten. Selbst im robusten Dauer-Forte legt er viele spannende Schichten frei. Im Herzen bleibt er dabei ein Romantiker, der uns Widmanns Werk als Fortschreibung von Traditionslinien zeigt, die von Richard Strauss und Gustav Mahler in die Zukunft weisen. In „Tod und Verklärung“ setzt er der schleppenden, nachtschwarzen Einleitung ein leidenschaftliches Aufbegehren entgegen, das immer neu auflodert. Die Verklärungsmusik klingt indes überraschend diesseitig. Den letzten Perspektivwechsel, der alles zuvor Erklungene wie von oben herab betrachtet, enthält Alexandre Bloch uns an diesem Abend vor.

(Der Text ist in ähnlicher Form zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Misstöne und orchestrale Pracht – Die Jubiläumsgala der Dortmunder Philharmoniker

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Generalmusikdirektor Jac van Steen (Foto: Dortmunder Philharmoniker)

Selten dürfte einem Festredner weniger zu seinem Thema eingefallen sein. Ullrich Sierau, Oberbürgermeister der Stadt Dortmund, schien das heimische Philharmonische Orchester fremder als der Mond, als er die Jubiläumsgala im Konzerthaus mit einem Grußwort eröffnete.

Dabei hätte es zum 125-jährigen Bestehen dieses Klangkörpers viel zu sagen gegeben. Sierau hätte über die Bedeutung der Philharmoniker für die Stadt sprechen können, hätte würdigen können, wie viel die Profimusiker auch abseits von Operngraben und Konzerthausbühne leisten und wie viele von ihnen bereitwillig Schulen besuchen, an denen kaum mehr Musikunterricht stattfindet. Er hätte Auslandsreisen des Orchesters erwähnen können und dessen Funktion als kulturelle Visitenkarte der Stadt. Er hätte auch der Frage nachgehen können, warum Musik und Kunst gerade in wirtschaftlich schwierigen Zeiten wichtig sind.

Aber nein, nichts dergleichen. Er sei – oh verräterische Wortwahl! – öfter mit Konzerten des Philharmonischen Orchesters „konfrontiert“ gewesen, sagte Sierau. Begriffe wie Stolz und Tradition führten ihn flugs zu einem ganz anderen Thema, das ihm offenkundig lieber war: zum Ballsportverein Borussia Dortmund. Das wohlmeinende, aber zusammenhanglose Gefasel über „gute Vorlagen“ und die „Championsleague“ wurde gekrönt von einem Loblied auf den derzeitigen

Generalmusikdirektor Jac van Steen, das schmerzhaft falsch in den Ohren klang: Hatte die Stadt dem derart Gepriesenen doch jüngst überraschend den Stuhl vor die Tür gesetzt.

Von den Misstönen der Politik führte die sinfonische Dichtung „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss zurück zum Wahren und Schönen. Das von Friedrich Nietzsche inspirierte Werk, berüchtigt für seine extremen Anforderungen an alle Instrumentengruppen, forderte die Philharmoniker bis an die Grenzen – und dies nur drei Tage nach der kräftezehrenden Premiere der Oper „Boris Godunow“. Aber das Orchester stemmte die schwergewichtige Tondichtung bemerkenswert souverän. Über alles Orgelbrausen, über alles titanische Ringen widerstreitender Prinzipien hinweg blieb der Gesamtklang geschmeidig, der Streicherklang süffig. Jac van Steen zelebrierte fließende Übergänge und ließ keine unschönen Fortissimo-Exzesse zu. So gelang der Blick ins Strauss'sche Kaleidoskop, in dem jede noch so widerborstige Fuge und jedes noch so vertrackte Solo mit größter orchestraler Pracht einhergeht.

Mehr Substanzverlust musste das „Konzert für Orchester“ hinnehmen, in dem alle charakteristischen Züge von Béla Bartóks Schaffen zu einer großartigen Synthese finden. Diese voll auszuprägen, fehlte den Philharmonikern an diesem Abend dann doch die Kraft. Trotz vieler subtiler Farben – erwähnt seien vor allem die feinen Holzbläser-Soli – baute sich im Kopfsatz nicht genug nervöse Erregung auf. Die Strahlkraft der Blechbläser zeigte Einbußen; die Geigen machten das wirbelnde Presto-Finale durch nachlassende Präzision zu einem leicht holprigen Husarenritt.

Als Intermezzo zwischen den beiden orchestralen Schwergewichten wurde Mozarts Klavierkonzert B-Dur KV 595 beinahe erdrückt, zumal Solist Ronald Brautigam einen wolkig-romantischen, mithin wenig konturierten Zugriff auf das Werk wählte. Gleichwohl verströmte Mozarts Musik eleganten Esprit und sprühenden Charme. Ach, könnte dies doch auch einmal

stilbildend wirken – und nicht immer nur der BVB.

Von der Last der Macht: „Boris Godunow“ im Dortmunder Opernhaus

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Dimitry Ivashchenko als
"Boris Godunow" in der
gleichnamigen Oper von
Modest Mussorgsky (Foto:
M.Jauk/Stage Picture)

Diese Insignien der Macht übersteigen jedes menschliche Maß. Drei Männer braucht es, um das pelzgefütterte Prunkgewand des frisch gekrönten Zaren zu tragen. Tonnen scheint auch die mit Juwelen besetzte Mütze des Monomach zu wiegen.

Zwei Männer halten sie an Stangen in die Luft. Doch darunter ist kein Kopf. Auch der Mantel entpuppt sich als leere Hülle. Den zum Jubel abkommandierten Untertanen ist's freilich egal. Für sie ändert sich ohnehin nur der Name der Knute, der sie sich beugen.

Solch klare und sinnfällige Bilder findet Katharina Thoma, Hausregisseurin an der Dortmunder Oper, die in ihrer Neufassung von Modest Mussorgskys „Boris Godunow“ die Schwere von Schuld und Macht erkundet. Dabei verzichtet sie fast gänzlich auf Prunk. Ein weißgrauer Betonbunker mit verschiebbarer Hinterwand verwandelt sich durch wenige Requisiten mal zur Straße, mal zum Palast, mal zu einem Birkenwäldchen (Bühne: Stefan Hageneier).

In diesem Rahmen, der oft überraschend licht wirkt, führt Katharina Thoma die individuelle Tragödie des Boris und das Drama des russischen Volkes zwingend zusammen. Mit feinem Gespür für Mussorgskys mitfühlende Musikpsychologie zeigt sie uns, dass der von Schuldgefühlen gequälte Boris nicht der schlechteste Regent ist, bevor ihn die Erinnerung an ein Verbrechen in den Wahnsinn treibt: hatte er doch aus Machtgier befohlen, den legitimen jungen Thronfolger zu ermorden. Im Stadium zunehmender geistiger Zerrüttung umhüllt sich Boris schutzsuchend mit seinem Mantel. Aber der erdrückt ihn schier, schrumpft ihn zum schaudernden Zwergen. Derweil schreit das hungernde Volk nach Brot. Es fleht zu einem Zaren, der sich nicht einmal selbst mehr helfen kann.

Es ist nicht das letzte Mal an diesem Abend, dass Katharina Thoma uns die ganze Bitterkeit von Russlands Misere schmecken lässt. Lob verdient ihre scharfe Ausleuchtung der Chorszenen. Das Volk ist bei ihr eine geschichtsbildende Kraft, zugleich aber dumpf, verroht, ungebildet und leicht zu manipulieren. Es kuscht vor der Gewalt, wird losgelassen aber zum reißenden Tier. Indes vereinen Opern- und Extrachor des Theaters sowie der Knabenchor der Chorakademie ihre Stimmkraft, ohne die Klangschönheit auf dem Altar des Fortissimo zu opfern (Choreinstudierung: Granville Walker und Jost Salm).

Als Gast erntet Dimitry Ivashechenko Beifallsstürme für die sensibel ausgeformte Titelpartie. Ivashchenko gibt „seinem“ Boris sonore Redlichkeit, aber auch grüblerische und gebrochene Töne. Der Tenor von Sergey Drobyshekiy bildet dazu

den passenden Kontrast: Er singt den Hochstapler Dimitri, der aus der Mönchzelle mal eben flott auf den Zarenthron hüpfen möchte, mit einem zuweilen beinahe öligen Puccini-Schmelz. Die ernsthaft gestalteten Nebenrollen werten die Produktion weiter auf: Stellvertretend erwähnt seien Christian Sist als der Chronist Pimen und Hannes Brock als zwielichtiger Fürst Schuiskij, die wie der Rest des Ensembles in russischer Sprache singen (mit deutschen Übertiteln).

Der rauen Tonsprache des „Ur-Boris“ folgend, durchschreitet Dortmunds Philharmonisches Orchester unter der Leitung von Jac van Steen den großen Reichtum von Mussorgskys Partitur. Kinder- und Volksweisen, derbe Trinklieder, religiöse Choräle, Ausbrüche des Wahnsinns und der Verzweiflung klingen nicht immer ohne Wackler, aber mit zunehmender Vehemenz aus dem Graben.

Das Anarchiebild im Wald bei Kromy, das in Dortmund den Schluss bildet, könnte kaum deprimierender sein. Das marodierende Volk, kurz zuvor noch gegen Boris und dessen Blutschuld murrend, akklamiert unter Hurrageschrei den falschen Dimitri: einen Hochstapler und Mörder mit höchst zwielichtigen Absichten. Die Trostlosigkeit kulminiert im Klagelied des Gottesnarren: „Wehe dir, weine, du hungerndes Russland.“

(Informationen und Karten: www.theaterdo.de)

Entstelltes Genie: Kurt Weills „Street Scene“ am

Musiktheater in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Leben in einer schäbigen Mietskaserne: Das Ehepaar Maurant (l. Joachim Gabriel Maaß und Noriko Ogawa-Yatake) und Tochter Rose (Dorin Rahardja, r. Foto: MiR/Pedro Malinowski)

Den Blick für das Leid der Unterprivilegierten, Unterdrückten und Verfolgten verlor der Komponist Kurt Weill auch nach seiner Flucht aus Nazi-Deutschland nicht. In den USA musste der Schöpfer der „Dreigroschenoper“ sich freilich anpassen, um Erfolg zu haben.

Nach intensiven Studien amerikanischer Folksongs und der Jazzmusik unternahm der Einwanderer das Wagnis, eine originär „Amerikanische Oper“ schaffen zu wollen, die für ihn nur aus der populären Musik des Landes hervorgehen konnte.

Mit größter Energie arbeitete Kurt Weill an „Street Scene“, inspiriert vom gleichnamigen Drama von Elmer L. Rice, das 1929 den Pulitzer Preis erhielt. Die Handlung, Mitte der 40er Jahre in den Slums von New York angesiedelt, zeigt Amerika als „Melting pot“ der Nationen, aber auch die Deformation der Menschen durch materielle Not. Im Mittelpunkt steht die

Familie Maurant: Anna betrügt ihren Ehemann Frank, während Tochter Rose mit dem jüdischen Intellektuellen Sam Kaplan anbandelt. Unter den Augen klatschsüchtiger Mietskasernen-Bewohner spitzen sich die Dinge zu, bis es zu einem Doppelmord aus Eifersucht kommt.

Das Gelsenkirchener Musiktheater legt „Street Scene“ zur Saisoneneröffnung in die Hände von Gil Mehmert, Musical-Professor an der Folkwang-Universität Essen und Regisseur für die Eröffnungsshow des Kulturhauptstadtjahrs Ruhr.2010. Diese Entscheidung ist schwer verständlich, zumal das Programmheft das „vermeintliche Musical“ als „Große Oper“ lobt. Mehmerts Zugriff ist zu sehr auf Unterhaltung bedacht und verniedlicht die sozialen Schärpen des Dramas. Statt der im Programmheft versprochenen „aufregenden Gesellschafts- und Sittenschau“ sehen wir eine bunte, zahnlose Revue, in der das Publikum sogar beim grausigen Doppelmord noch amüsiert gluckst.

Lys Symonettes deutsche Übersetzung der Songtexte von Langston Hughes sträubt sich gegen den Fluss der Musik, die vom jazzigen Swing zu Wagner'scher Emphase, von der schwelgerischen Puccini-Arie zum flotten Schlager und von der Kavatine zum Blues gleitet. Die dafür nötige Geschmeidigkeit kann Dirigent Heiko Mathias Förster den Musikern der Neuen Philharmonie Westfalen nur bedingt vermitteln. So gut es gelingt, zarte Momente wie die Ode an den Fliederstrauch mit subtilem Klangzauber zu unterlegen, so oft scheint sich das Holpern der deutschen Texte im Orchestergraben fortzusetzen. Hoffnung stiftende Ansätze von US-amerikanischem Schwung geraten immer wieder ins Straucheln.

In Erinnerung bleibt das Bühnenbild von Heike Meixner, die uns einen halb umgestürzten Hochhausblock von unten zeigt, und ein Ensemble, das an diesem Abend mehr Spielfreude denn sängerische Glanzleistungen bietet. Glaubhaft zeigen Joachim Gabriel Maaß und Noriko Ogawa-Yatake die fortschreitende Verhärtung und Verhärmung des Ehepaars Maurant durch einen gnadenlosen Alltag. Weicher und hoffnungsvoller ist Tochter

Rose, der Dorin Rahardja warme und wandlungsfähige Soprantöne gibt. Lars-Oliver Rühl verleiht Sam Kaplan Puccini-Farben, nicht immer ohne Mühe. Umgeben sind diese Hauptakteure von einem Typenkabinett, das zuweilen am Rande des Tingeltangel-Theaters agieren muss. Kurt Weill, dieses geniale musikalische Chamäleon, begegnet uns quasi in Turnschuhen, behängt mit einer Federboa aus prallbunten Klischees. Wie sollen wir ihn da ernst nehmen?

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen. Informationen: www.musiktheater-im-revier.de)

Vom Fluch frühen Ruhms: Der Pianist Jan Lisiecki im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Jan Lisiecki (17) gab
im Konzerthaus

Dortmund seinen
Einstand in der
Nachwuchsreihe "Junge
Wilde" (Copyright:
DG/Mathias Bothor)

Scheu vor seinem Publikum kennt Jan Lisiecki offenbar nicht. Mit volltönender Stimme, die im Konzerthaus Dortmund auch ohne Mikrofon bis in die letzten Reihen dringt, erläutert der 17-jährige Pianist kurz sein Programm, bevor er sich an den Flügel setzt. Das wirkt souverän und weckt Sympathien, die der Blondschoopf als neuer Nachwuchskünstler in der Reihe „Junge Wilde“ ohnehin auf seiner Seite haben dürfte.

Ein Kinderspiel ist Lisieckis Auftritt deshalb noch lange nicht. Denn er stellt sich im gleichen Moment übergroßen Erwartungen, geweckt von der künstlich aufgeregten Werbekampagne einer Plattenindustrie, die den im kanadischen Calgary geborenen Sohn polnischer Eltern so hartnäckig wie bedenkenlos als „Wunderkind“ vermarktet. Da wird das „ausgereifte und poetische Spiel“ des Kanadiers bejubelt, da wird ohne nähere Begründung der Name einer Jahrhundertkünstlerin wie Martha Argerich in den Raum geworfen, als dränge sich dieser abstruse Vergleich auf. Welche Hypothek dies für die Zukunft eines jungen Musikers bedeutet, interessiert wohl sekundär.

Auf der Konzerthaus-Bühne wirkt Lisiecki erfrischend unbefangen. Nicht belehrend, sondern locker und charmant wendet er sich an sein Publikum. Als er am Flügel Platz nimmt, verwandelt er sich vom Moderator in einen Träumer. Mit feinen Fingern und viel Poesie versucht er sich an einige Préludes des Franzosen Olivier Messiaen heran zu tasten. Diese Clarté weist stark zurück in Richtung eines Claude Debussy. Der von Glaubensgewissheit erhellten Musik Messiaens, von manchen zu Unrecht der Nähe zum Kitsch verdächtigt, tut dieser Zugriff nur bedingt gut.

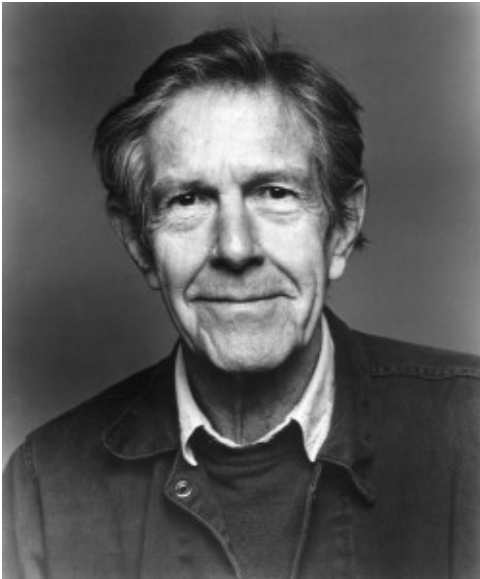
Johann Sebastian Bachs Partita Nr. 1 B-Dur sei das Schlüsselwerk für die Konzeption der ersten Programmhälfte gewesen, hatte Lisiecki im Vorfeld erklärt. Um Klarheit der Stimmen und tänzerischen Schwung bemüht, leidet seine Interpretation unter schwankendem Zeitmaß. Ludwig van Beethovens 24. Klaviersonate, lyrisch und zurückhaltend im Tonfall, kommt Lisiecki mit seinem zarten Zugriff nicht bei. Die Themen gewinnen keinen eigenen Charakter, keine glaubhafte Entwicklung. Hoffen lassen die „Variations sérieuses“ von Felix Mendelssohn Bartholdy: Da der Variationssatz hier den Weg vorgibt, kann Lisiecki ihm mit Hingabe folgen und einiges an Feuer entwickeln.

Frédéric Chopins Études op. 25 verdeutlichen noch einmal Lisieckis Schwierigkeiten, sinnstiftende musikalische Bezüge zu schaffen. Die Mittelteile der überwiegend in ABA-Form komponierten Etüden klingen bei Lisiecki wie herausgeschnitten, stehen isoliert neben dem Rest des Werks. Beachtliche Fingerfertigkeit kann der junge Pianist jedoch demonstrieren, was ihm den herzlichen Applaus seiner Zuhörer sichert.

In den Tagen nach seinem Dortmunder Einstand tourt Lisiecki durch Japan, tritt dann in Deutschland, Italien, Kanada und New York auf. Sein Terminkalender ist zum Bersten gefüllt. So geht es wohl zu in der Welt des frühen Ruhms und der gut gefüllten Kassen. Wen kümmert es da schon, wer am Ende die Zeche zahlt.

Wortmusik: Robert Wilson liest John Cage bei der Ruhrtriennale

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Komponist, Zen-Buddhist, passionierter Pilzsammler: John Cage wäre am 5. September 100 Jahre alt geworden (Copyright: Rex Rystedt)

Die Sehnsucht nach vollkommener Stille, die der amerikanische Komponist John Cage im schalltoten Raum der Harvard-Universität suchte und aufgrund körpereigener Geräusche doch nicht fand, führte 1952 zu seinem epochalen Werk 4'33'', in dem nicht ein einziger Ton erklingt. Zwei Jahre vor der Uraufführung durch den Pianisten David Tudor hatte Cage die Grundzüge seines Denkens und Schaffens in seinem „Vortrag über nichts“ skizziert.

Der Sprachduktus folgt dabei einem strengen rhythmischen

Muster: Cage schrieb eine Wortmusik, ein Duett zwischen Stimme und Stille, in dem es um nichts geht, oder wahlweise um alles. Tiefgründig Philosophisches trifft auf clowneske Alberei, zen-buddhistische Gelassenheit auf das nachgerade zwanghafte Aufzählen aller Abschnitte und Unterkapitel des Wortstroms.

Bei der Ruhrtriennale, die Cages Vortrag als „einen der zentralen Texte der experimentellen Literatur des 20. Jahrhunderts“ ankündigt, übernimmt es der berühmte Regisseur und Theaterkünstler Robert Wilson, die Botschaft des Komponisten unter die Festivalbesucher zu bringen – unterstützt vom Videokünstler Tomek Jeziorski und akustischen Einsprengseln von Arno Kraehahn. In ein weißes Nachthemd gekleidet, ganz Traumtänzer oder Pierrot lunaire, sitzt er in der Bochumer Jahrhunderthalle inmitten einer Wüste aus alten Zeitungen. Weiße Banner mit schwarz aufgemalten Cage-Zitaten dominieren die Bühne. Bevor die Vorstellung mit einer nicht erklärten Verspätung von 25 Minuten beginnt, zücken viele Besucher ihr Handy für ein Szenenfoto. Dann setzt der Lärm ein: unvermittelt, infernalisch. Es ist ein unbestimmbares computergeneriertes Getöse, das geschlagene zehn Minuten lang aus den Lautsprechern dröhnt und Ohren und Psyche an die Grenzen der Belastbarkeit führt. Eine Handvoll Besucher streicht bei diesem Präludium die Segel. Die anderen harren aus, ja halten sich in der Mehrheit nicht einmal die Ohren zu. Es müssen wohl treue Cage-Adepten sein, denn der Komponist wollte bekanntlich stets „alles hören, was es zu hören gibt“ – sogar in der Nähe startender Düsentriebwerke.

Wilson beginnt, indem er mit der Hand über die Buchseiten streicht. So macht er den Fluss der Zeit und der Worte sichtbar. Deutsche Übertitel gibt es für den im amerikanischen Original gehaltenen Vortrag nicht, aber das gemessene Tempo und die deutliche Diktion machen das Folgen leicht. Trotz äußerlicher Unbewegtheit ist Wilson, der in den 1960er Jahren von John Cage und Merce Cunningham beeinflusst wurde, die innere Beteiligung beim Vortrag anzumerken. Seine Stimme, warm

und modulationsfähig, lässt die von Offenheit und Optimismus bestimmte Lebenseinstellung des Komponisten ebenso anklingen wie seinen skurrilen Humor, der das Publikum an diesem Abend immer wieder zum Kichern bringt. In der Endlos-Schleife, in der sich der Vortrag schließlich verfängt, flüstert, predigt und bellt er den Text heraus, bis Cage über eine Tonbandeinspielung schließlich selbst das Wort übernimmt, während Wilson auf der Bühne ein kleines Nickerchen einlegt.

Die Überblendung zeigt, wie verblüffend ähnlich Wilson-Cage und der echte Cage zu diesem Zeitpunkt klingen. Doch es dauert noch eine Weile, bis die vierzehnfache Wiederholung der immergleichen Sätze durchbrochen wird. Ein gequältes Aufstöhnen, unterdrückt und doch hörbar, können viele da nicht unterdrücken. Wer weiß, ob mancher nicht im Stillen dachte, was eine junge Frau einst frei heraus schrie, als sie Cages private Lesung dieses Texts in seiner New Yorker Dachwohnung miterlebte. Sie stürmte mit den Worten hinaus: „John, ich mag dich wirklich, aber das hier kann ich auch nicht eine Minute länger ertragen!“

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Selbstbestimmte Erdbeeren: Meine erste dOCUMENTA

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Weltgeschichte auf
Schilfgras: Für den
"Zeitstrahl" von Geoffrey
Farmer bilden sich auf der
dOCUMENTA Warteschlangen
(Copyright: Anders Sune
Berg)

Spottet nur, ihr Daheimgebliebenen. Fragt ruhig ironisch, ob schon ein paar selbstbestimmte Erdbeeren oder herrschaftsfreie Hunde aufgetaucht seien, die von der dOCUMENTA-Chefin Carolyn Christov-Bakargiev als Beispiele für einen Themenschwerpunkt der diesjährigen Ausstellung genannt wurden – was prompt einen kleinen Medienwirbel verursachte. Eure Häme kümmert mich nicht. Mich treibt das dringende Bedürfnis nach intellektueller Herausforderung nach Kassel.

Den vorgefertigten Meinungen vieler Medien, die ihre Leser zunehmend für dumm verkaufen, will ich mich lustvoll widersetzen. Ich will mich Neuem öffnen, und wenn dies dazu gehört, gerne auch ratlos vor Installationen stehen, deren Bedeutung sich mir nicht erschließt. Ich will mich wehren gegen das feiste Grinsen, mit denen die Feinde von Kunst und Kultur auf die Fettecke von Joseph Beuys deuten, um dann mit perfider Grobheit zu fragen: „Is dat Kunst, oder kann dat wech...?“

Ganz alleine scheine ich mit solchen Wünschen nicht zu stehen. Bereits zur Halbzeit konnte die dOCUMENTA (13), diese 100 Tage währende Weltausstellung der Kunst, einen Besucherrekord

vermelden. Genaue Zahlen sollen erst zum Abschluss am 16. September verraten werden. Indes wurde bekannt, dass die Verantwortlichen mit rund 750.000 Kunsthungrigen rechnen.

An diesem ersten Samstag im August, der sich trefflich auch im Freibad oder im heimischen Garten verbringen ließe, schwärmen die Menschen vom gesichtslosen Areal rund um den Hauptbahnhof aus in die Stadt. Bald schon bewege ich mich im Kielwasser kleiner Gruppen. Im Laufe des Tages wird der Besucherstrom anschwellen, wird mich zum Hugenottenhaus, zum Brüder Grimm Museum, zur Neuen Galerie, in die Karlsaue, zur barocken Orangerie, zur Documenta-Halle, zum Fridericianum und zum Hauptbahnhof führen. Er wird mich treppauf und treppab laufen lassen, das Verlangen nach Essen und Trinken auf später verschiebend, weil das Angebot bei 300 Künstlern so verlockend groß und vielfältig ist, mein Besuch aber leider auf diesen einen Tag beschränkt.

Neugierde, Spannung, aber auch einige Zweifel begleiten die erste Kontaktaufnahme. Wie werden wir miteinander zurechtkommen, die zeitgenössische Kunst und ich? Die erste Tuchföhlung erfolgt im Hugenottenhaus, einem kleineren Veranstaltungsort der diesjährigen dOCUMENTA. Das historische Gebäude zeigt sich von einer gewöhnungsbedürftigen Seite, befindet es sich doch in einem stark fortgeschrittenen Stadium des Verfalls. Leitungen liegen frei, vergilbte Tapeten schälen sich von den Wänden. Große Löcher in Decke und Wänden legen Schichten aus Stroh, Lehm und alten Balken frei, die dem Blick sonst verborgen bleiben. Das Haus zeigt seine Eingeweide her. Aber es gibt hier mehr zu sehen als Spuren vergangenen Lebens. Der 1973 in Chicago geborene Theaster Gates hat das Gebäude mit einer Gruppe von Auszubildenden aus Kassel und Chicago in Besitz genommen. Sie haben primitive Möbel geschreinert, eine Küche eingerichtet, in einem Freiraum neben der Diele sogar eine große Hollywoodschaukel aufgehängt. Die Schlafzimmer sind für Besucher nicht begehbar, stehen ihren Blicken aber offen. Wie kann man leben in dieser „sozialen Skulptur“, wie die

Künstler diese Begegnungsstätte nennen? Gibt es eine Ästhetik des Schabigen? Wo mögen sich die Künstler und Künstlerinnen tagsüber aufhalten? Der Zufall will es, dass eine von ihnen gerade auf ihrem Bett sitzt. Sie kehrt den Besuchern den Rücken zu, wird aber trotzdem fotografiert, als sei sie ein seltenes Tier in einem Zoo.



Schlafstatt und
Ausstellungsraum: Theater
Gates und eine Gruppe von
Auszubildenden machten aus
dem Hugenottenhaus eine
"soziale Skulptur"
(Copyright: Nils Klinger)

Kurz darauf tappe ich ins Dunkel. Der Raum, in dem eine Performance des deutsch-britischen Künstlers Tino Sehgal stattfinden soll, ist aber nur auf den ersten Blick stockfinster. Wer vorsichtig voran geht, bemerkt bald einen schwachen Schein von einer indirekten Deckenbeleuchtung, die ein Minimum an Sicht erlaubt. Staunend und langsam bewegen sich Menschen durch diesen Raum, der von einem leisen Summen erfüllt ist. Er stammt unverkennbar aus menschlichen Kehlen. Sind es vielleicht die anderen Besucher, die hier leise vor sich hin summen? Oder vielmehr: Sind die Menschen um mich herum denn überhaupt Besucher? Kaum taucht der Gedanke auf, da bricht auch schon die Hölle los: Die vermeintlichen „Besucher“ beginnen laut zu singen und rhythmische Texte zu skandieren. Dazu tanzen sie im Dunkeln nach einer ausgefeilte

Choreographie. Plötzlich wälzt sich ein Tänzer auf dem Boden. Die anderen stampfen und toben rhythmisch durch den Raum. Ich fürchte eine Kollision, werde aber nicht einmal gestreift. Ein Sprecher sinniert verwundert über die existenzielle Unzufriedenheit vieler wohlhabender Menschen in den westlichen Gesellschaften. Und plötzlich ist der Spuk vorbei. Die Tänzer schwanken leise wie Rohre im Wind. Nichts bleibt als das Dunkel und der geheimnisvolle Summton.

Verzaubert kehre ich zurück ins Tageslicht. Wie Atréju aus Michael Endes „Unendlicher Geschichte“ habe ich ein Orakel besucht, einer geheimnisvollen Stimme gelauscht und eine Botschaft empfangen, die ich nur halb verstehe. Ich fühle mich zurückversetzt in Kindheitstage, erinnere mich an aufregende Spiele im dunklen Flur des Kellers, die zur Abendzeit nur durch ein Machtwort der Erwachsenen beendet werden konnten. Um einen Kindheitstraum dreht sich auch die Ausstellung „Knights (and other dreams)“ im Brüder Grimm Museum. Dort beleuchtet der Bulgare Nedko Solakov seine kindliche Faszination für Ritter von denkbar vielen Seiten. Das ist erwartungsgemäß verspielt und auch hübsch anzusehen. Gleichwohl resümiert der Künstler hellichtig: „Ich hätte sie in meinem Kopf behalten sollen, diese Träume. Dort hätten sie wohl glücklich bis an das Ende ihrer Tage gelebt. Vielleicht.“

Ein erster Höhepunkt ist die Neue Galerie. Hier bewundere ich die teils fragilen, teils kraftvoll-bewegten Bronzeskulpturen von Maria Martins und die fröhliche Farbintensität der Bilder von Gordon Bennett, die Muster und Zitate aus der Kunst der australischen Ureinwohner (Aborigines) aufgreift. Eine leuchtend bunte Jukebox hat die US-amerikanische Künstlerin Susan Hiller aufgestellt: In 100 verschiedenen Sprachen und Varianten bietet sie das Lied „Die Gedanken sind frei“ zur Auswahl an. Die dazugehörigen Texte zieren die Wände bis unter die Decke. Eine lange Warteschlange bildet sich im zweiten Stock vor dem spektakulären „Zeitstrahl“ des kanadischen Künstlers Geoffrey Farmer. Es handelt sich dabei um eine 44

Meter lange Collage aus Ausschnitten des amerikanischen „Life“ Magazins, die von 90 Mitarbeitern in filigranster Arbeit ausgeschnitten und auf Schilfgras geklebt wurden. Bilder von Figuren, Menschen und Gegenständen, 50 Jahrgängen des Heftes entnommen, erzählen die Geschichte der Jahre 1935 – 1985 auf ihre ganz eigene Art und Weise.



Skulpturen von Maria Martins sind in der Neuen Galerie zu sehen (Copyright: Anders Sune Berg)

Nur selten stehe ich an diesem Tag vollkommen ratlos vor einem Kunstwerk. Sogar das auf den ersten Blick Lächerliche ergibt bei näherer Betrachtung Sinn, lädt ein zum Nachdenken über die Vergangenheit oder über den Alltag in fernen Kulturen. Zum Beispiel gibt die 1949 in Zagreb geborene Sanja Ivekovic einer Sammlung von Stoff-Eseln in einer Glasvitrine den Titel „The Disobedient“ (Die Ungehorsamen). Namensschilder weisen die Plüschtierchen als berühmte Personen der Zeitgeschichte aus: Rosa Luxemburg, Martin Luther King und die Geschwister Scholl sind hier versammelt. Ein historisches Foto aus Kassel im Jahre 1944 bildet den Schlüssel zu dieser vermeintlich niedlich-belanglosen Installation: Es zeigt einen Esel, den die Nationalsozialisten in der Stadtmitte von Kassel in Stacheldraht eingezäunt haben, verbunden mit einer Warntafel, dies sei „ein KZ für alle widerspenstigen Staatsbürger“, die nach wie vor bei Juden kauften. Die zwei toten Fliegen, die der thailändische Künstler Pratchaya Pinthong in einer Vitrine

ausstellt, verweisen auf den erbitterten Kampf, den die Menschen in seiner Heimat gegen die Tsetsefliege und die von ihr übertragene tückische Schlafkrankheit führen.

Kühne und zugleich kühle Visionen von Technik und Fortschritt beherrschen die große Documenta-Halle. Der deutsche Künstler Thomas Bayrle zeigt dort ein acht Meter hohes und über 13 Meter breites Schwarz-Weiß-Bild eines Flugzeugs, das aus unzähligen kleinen Flugzeug-Bildern zusammengesetzt ist. Am Eingang steht die „Monstranz“, ein feingliedriger Sternmotor, der einst ein tschechisches Saatflugzeug antrieb. Er ist längs durchgeschnitten, sein Inneres ist bloßgelegt, zusammen mit Lautsprechern ist er auf einen stählernen Fuß montiert. Die Maschine läuft, wenn das Stromkabel angeschlossen ist: Gleich wird ihr gleichförmig arbeitender Originalton mit einer vielkehligen Rosenkranzandacht aus dem Kölner Dom zusammenklingen. Der Motor „betet“.



Technik als Religion:
Arbeiten von Thomas Bayrle
in der Documenta-Halle
(Copyright: Anders Sune
Berg)

Vermutlich in dem Versuch, möglichst viele Orte in die DOCUMENTA einzubeziehen, werden die Künstler in der Orangerie in der Karlsaue recht lieblos präsentiert. Ihre Arbeiten drücken sich schamhaft in eine Ecke, werden von den ständigen Exponaten nachgerade erschlagen. Die Weiten der Karlsaue zu

durchmessen, ist an diesem einen Tag natürlich ganz unmöglich. So entgeht mir der Hundespielplatz für vierbeinige Documenta-Besucher. Die Hunde, die ich an diesem Tag zu Gesicht bekomme, sind erkennbar nicht „herrschaftsfrei“. Auch die glücklichen Himbeeren und Tomaten an einem „Fair Trade“-Stand machen keinen sonderlich politischen oder selbstbestimmten Eindruck. Was im Vorfeld so viel Anlass zum Spott gab, kann andererseits als der durchaus ehrbare Versuch gesehen werden, von einem Weltbild abzurücken, das den Menschen als Maß aller Dinge sieht.

Nach neun Stunden dOCUMENTA bin ich müde, glücklich, voller neuer Eindrücke. Ein Versäumnis fällt mir auf der Heimfahrt plötzlich doch noch ein: Ich habe Hitlers Badewanne nicht gesehen! Diese wurde von der Fotografin Lee Miller aufgenommen, die im April 1945 als Kriegsberichterstatterin mit den amerikanischen Truppen in München eingezogen war und einige Tage in Hitlers Wohnung am Prinzregentenplatz wohnte. Am Tag seines Selbstmords badete sie dort. Nun ja, es muss ja nicht immer Hitler sein. Und was die dOCUMENTA betrifft: In fünf Jahren treffen wir uns bestimmt wieder. Ganz selbstbestimmt und herrschaftsfrei.

Kleine Nixe mit großer Sehnsucht – Dvořáks Märchenoper „Rusalka“ in Gelsenkirchen

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Wasser ist ihr Element:
Petra Schmidt als Nixe
„Rusalka“ in der
gleichnamigen Märchenoper
von Antonin Dvorak.
(Copyright: Pedro
Malinowski/MiR)

**Worte eines ewig Unbehausten komponierte Franz Schubert einst
seinem „Wanderer“ in die Kehle. „Die Sonne dünkt mich hier so
kalt / die Blüte welk, das Leben alt / Und was sie reden,
leerer Schall / Ich bin ein Fremdling überall.“**

Ähnlich sieht Elisabeth Stöppler die Titelheldin aus Antonín Dvořáks Märchenoper „Rusalka“. Die Regisseurin, viel gerühmt für ihre Britten-Deutungen am Gelsenkirchener Musiktheater, nimmt sich dort jetzt der kleinen Nixe mit der großen Sehnsucht nach der Menschenwelt an. Wie diese Welt aus der Perspektive eines Naturwesens aussieht, zeigt Stöppler in einem verstörenden, zunehmend düsteren und blutigen Bilderbogen. Rusalka sucht Glück und erfährt Leid, übt Treue und erntet Verrat, schenkt Liebe und leidet Gewalt.

Das reizende Wasserwesen hat in der Gelsenkirchener Neufassung von Beginn an keine Heimat. Rusalka begegnet uns nicht in einem See, sondern eingesperrt in einer klinisch weißen Zelle. Wasser kommt als Element nur am Rande vor. Nixenschwestern und Wassermann scheinen sich aus Tilman Knabes Essener „Rheingold“-Inszenierung verlaufen zu haben: ein aufreizendes Damentrio auf Stöckelschuhen, gejagt von einem lüsternen

Wassermann (sonor: Dong-Won Seo) in blauer Arbeitsmontur. Keusch und rein wirkt in diesem triebgesteuerten Umfeld allein Rusalka. Barfuß und in ein weites weißes Hemd gekleidet, hockt sie unbeteiligt in der Ecke und sehnt sich fort.

Mit dem Auftritt der Hexe Jezibaba (nicht ohne Schärfe: Gudrun Pelker) und des Prinzen (angenehm wenig forciert: Lars-Oliver Rühl) rückt die problematische, teils plakative Ästhetik der Produktion ins Blickfeld. Während die Hexe mit übertrieben viel Pelz und Perücke durch die Szene wallt, fallen beim Prinzen rasch die Hüllen. Die Regie übersetzt Natur und Natürlichkeit mit Nacktheit; die Zivilisation kommt mit Lippenstift und hohen Hacken daher. Diese allzu naheliegende Lösung wird mit grobem Strich durchgeführt. Die harsche Zivilisationskritik bringt diverse Seltsamkeiten hervor, zum Beispiel eine Putzkolonne in Schutzanzügen, die aussieht, als säubere sie gerade einen havarierten Reaktorblock.

Konträr zu solchen Grellheiten steht die intensive, oft berührend einfühlsame Personenführung. Der dritte Akt endet in einer wahren Farbschlacht: Alles und alle sind befleckt und verschmiert, sei es mit schwarzem Matsch oder mit Blut. Die geschundene Kreatur wiegt sich in traumatisierten Schaukel-Bewegungen. Immerhin gibt es Szenenapplaus für das eindrucksvolle Schlussbild (Bühne: Annett Hunger).

Sanfte Naturklänge, aber auch Pracht und Pomp höfischer Tänze erfüllen die Musiker der Neuen Philharmonie Westfalen mit sinfonischem Glanz. Erneut läuft das Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann zu Hochform auf, zieht viele farbenreiche Klang-Register, ohne sich in den Vordergrund zu spielen. Die Musiker breiten ein feines Netz von Leitmotiven aus, das die Sänger trägt: Darunter Majken Bjerno als verführerische fremde Fürstin, sowie Petra Schmidt, die in der Titelpartie einen großen Erfolg feiert. Mit feinem Gefühl fächert die Sängerin die Seelenwelt der Nixe vor uns auf. Traumverloren besingt sie den Mond, keusch und kühl und innig zugleich. Ihr Sopran kann mädchenhaft hell klingen, entwickelt

bei der Darstellung von Schmerz und Leidenschaft aber viel innere Glut. Trotz der physischen Vehemenz, mit der Petra Schmidt sich in das Spiel wirft, verliert ihre Stimme nie das Ebenmaß. Alles klingt wunderbar warm, kultiviert und geschmeidig. An dieser starken Leistung gibt es nichts zu rütteln.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen. Weitere Informationen: www.musiktheater-im-revier.de)

Schubert-Abend von Tzimon Barto in Essen: Exerzitien der Stille

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Tzimon Barto spricht fünf Sprachen fließend, lernt Mandarin und schreibt an seinem literarischen Riesenwerk "The Stelae". Der Pianist, der den Tod zweier Söhne verkraften musste, lebt auf einer Ranch in

Florida. (Foto: Eric
Brissaud)

Ein einsamer Lichtstrahl schneidet den Konzertflügel aus der Dunkelheit heraus. Die Tür zur Bühne öffnet sich. Herein schreitet ein hünenhaft großer, vom jahrzehntelangen Bodybuilding gestählter Amerikaner.

Tzimon Barto, seit den 1980er Jahren quasi ständiges Mitglied im Kreis der internationalen Pianisten-Elite, geht langsam zum Instrument. Die Zeichen stehen auf Kontemplation. Barto ist im Begriff, seinen Beitrag zur Schubert-Reihe der Philharmonie Essen zu leisten.

Dafür lässt er sich Zeit. Viel Zeit. Eine Stunde und fünfzehn Minuten benötigt er für drei „Moments musicaux“ und die Sonate G-Dur D 894. Um satte 40 Minuten wird er das für 22 Uhr angekündigte Konzertende überschreiten. Aber der Pianist dehnt nicht nur die Tempi, sondern auch den dynamischen Rahmen seines Vortrags. Über weite Strecken murmelt er Schuberts späte Klavierwerke im sanftesten Pianississimo vor sich hin. Harsche Fortissimo-Ausbrüche schockieren, sinken alsbald aber wieder in den säuselnden Strom der Musik zurück.

So absurd das zuweilen anmuten mag, so konsequent hält Barto diesen Ansatz durch. Er verweigert dem Publikum einen Wohlfühl-Schubert. Im Zentrum dieser späten Klavierwerke, per se eine Musik an der Grenze zum Verstummen, steht bei ihm eine große Leere. Seine Schubert-Interpretationen sind ein Exerzitium der Stille, eine Meditation über die Verlorenheit des Menschen und die Gebrochenheit unserer Existenz. Bartos Schubert muss man aushalten, ja im Wortsinne durchsitzen. Sein Klavierklang aber ist schlichtweg herrlich: rund und volltönend im Bass, leuchtend im Diskant, wunderbar farbenreich und warm in den Mittellagen. Indes führt Barto diesen Reichtum nicht vor, sondern nimmt ihn häufig bis zur Unhörbarkeit zurück.

Wie ein frischer Windstoß wirken da die Sechs Etüden des 1980 geborenen Briten George King, der vor zwei Jahren den von Barto ins Leben gerufenen Kompositionswettbewerb gewann. Nahezu frohgemut hämmert Barto ihre maschinenhafte Motorik in die Tasten, erfreut sich an rasenden Tonrepetitionen, bleibt im Andante aber doch einem poetischen Duktus treu.

Warum sich Barto in der Schubert-Sonate leichte Fehlgriffe leistet, ist angesichts solcher Fingerfertigkeiten nachgerade rätselhaft. Obgleich er bewusst nicht auswendig spielt, um Genauigkeit und einen lebendigen Dialog mit dem Notentext zu erzielen, scheint er in der Sonate zuweilen verkrampft an den Noten zu kleben. Manches Ländler-Thema klingt da seltsam hölzern. Auch wirkt es unfreiwillig komisch, wenn Barto zwischen dem ersten und zweiten Teil eines Themas geräuschvoll umblättern muss.

Nach vier weiteren Impromptus, die im Andante vollends zu versanden drohen, ist es geschafft. Nicht ohne Grund gibt Barto den herzlichen Beifall am Ende an sein aufmerksames Publikum zurück, das sich selbst von einem losplärrenden Handy nicht aus der Konzentration reißen ließ.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Hollywoods vergangener Charme

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



George Valentin (Jean Dujardin) kann noch nicht ahnen, dass Peppy Miller (Bérénice Bejo) ihm schon bald den Rang ablaufen wird. Das kesse Groupie steigt zur Diva des neuen Tonfilms auf.
(Copyright: Delphi Filmverleih)

Einen Stummfilm über einen Stummfilm-Star zu drehen, der sich im Hollywood der ausgehenden 1920er Jahre dem Übergang zum Tonfilm verweigert, klingt in Zeiten computeranimierter Fantasy-Epen und fortschreitender 3D-Experimente fürwahr nach einem tollkühnen Unterfangen.

Der französische Regisseur Michel Hazanavicius hat genau dies im Jahr 2011 gewagt. Und Wunder über Wunder: Der 100 Minuten lange Schwarzweiß-Streifen, der fast ohne Geräusche auskommt und Sprache nur als kurze Zwischentitel einblendet, erhielt seither mehr als 30 internationale Auszeichnungen, darunter drei Golden Globe Awards, und ist bei der Oscar-Verleihung am 26. Februar in Los Angeles für weitere zehn Auszeichnungen nominiert.

Wie kann das funktionieren? Wie erklärt sich dieser Erfolg? Der Charme, den „The Artist“ beschwört – und auch selbst entwickelt – wirkt wie ein Relikt aus einer anderen Zeit. Der Film ist eine Verneigung vor einem Hollywood, das längst nicht mehr existiert. Natürlich ist da Nostalgie im Spiel,

vielleicht auch die Sehnsucht nach Zeiten, in denen das Wort „Star“ noch eine Bedeutung hatte. Man muss aber nicht zwangsläufig zur „Früher war alles besser“-Fraktion gehören, um diesem Film etwas abzugewinnen. Wichtiger ist die Bereitschaft, sich auf ein entschleunigtes Tempo einzulassen, sich emotional von der großartigen Musik von Ludovic Bource mitnehmen zu lassen, der seine Kompositionen mit dem Royal Flanders Philharmonic Orchestra eingespielt hat, und ausgiebig in Gesichtern zu lesen.

Das fällt nicht schwer angesichts einer Riege von Darstellern, deren Charisma auch ohne Worte förmlich von der Leinwand sprüht. Jean Dujardin besitzt als Stummfilm-Star George Valentine beinahe eine Überdosis Charme: Er verbindet das Herzensbrecher-Schmunzeln von Clarke Gable mit dem strahlenden Optimismus und den Entertainer-Qualitäten eines Gene Kelly. Bérénice Bejo, Lebensgefährtin des Regisseurs, ist als Peppy Miller ein Charleston-Girl voller Pfiff und Liebreiz, das sich in eine glamouröse Diva verwandelt. Die Melodramatik, die sich aus dem Abstieg des Mannes und dem Aufstieg der Frau entwickelt, wird glücklicherweise ironisch durch den kleinen Jack-Russell-Terrier Uggy aufgebrochen, einen der talentiertesten Filmhunde Hollywoods.

Was „The Artist“ durch den Verzicht auf Worte gewinnt, zeigt sich in einer Schlüsselszene. In ihr steht der heruntergekommene Stummfilm-Star vor einem Schaufenster und betrachtet einen eleganten Frack, wie er ihn einst selbst zu tragen pflegte. Ein Polizist tritt hinzu, beäugt den einst berühmten Mann im nunmehr schäbigen Anzug misstrauisch. Was er sagt, bleibt unseren Ohren verborgen. Aber die Kamera zeigt spöttisch verzogene Lippen, eine furchterregend gefletschte Reihe blendend weißer Zähne und das gequälte Gesicht des Hauptdarstellers, der schließlich vor diesem brutalen Gesicht und dem unablässig plappernden Mund flieht. Wie verletzend direkt, ja unerbittlich grausam Worte sein können, wird in dieser Szene überdeutlich. „The Artist“ feiert nicht nur das

alte Hollywood, sondern auch die Liebenswürdigkeit eines Genres, das mit dem Tonfilm für immer verschwand.

„Così fan tutte“ in Dortmund: Eine Tragödie voller Heiterkeit

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Zarte Blüten der Zuneigung entdeckt Fiordiligi (Eleonore Marguerre) für Ferrando (Lucian Krasz nec. Foto: Thomas M. Jauk/Stage Picture)

Von einem bösen Menschenexperiment erzählt Mozarts Oper „Così fan tutte“, in der ein zynischer Philosoph zwei verliebte junge Männer in eine perfide Wette um die Treue ihrer Freundinnen treibt. Im Theater Dortmund schwebt das zweiaktige „Dramma giocoso“ jetzt licht und anmutig über mephistophelische Abgründe. Intendant Jens-Daniel Herzog hat seine vor acht Jahren am Nationaltheater Mannheim erarbeitete Fassung erfolgreich für Dortmund aufpoliert.

Auf dem Drahtseil zwischen Posse und Tragödie hält die Produktion sicher die Balance. Sie neigt zuweilen dem Klamauk zu, gleitet aber nie vollends in die Klamotte ab. Lieber hält sie sich an Mozarts heitere Liebenswürdigkeit, die alle Figuren gelten lässt und niemals Partei ergreift. Je schlimmer die Akteure sich in den Strippen des intriganten Don Alfonso verstricken, desto humaner erscheinen sie uns. Jens-Daniel Herzog zeichnet die zunehmende Verwirrung der Köpfe und Herzen glaubhaft und punktgenau nach. Bei aller galanten Grazie bleibt stets eine dramatische Fallhöhe spürbar: Hier werden Beziehungen so lange und so hart auf die Probe gestellt, dass die Risse am Ende nicht mehr zu kitten sind.

Bühne und Kostüme von Mathis Neidhardt schaffen einen nachgerade genialen Rahmen für das doppelbödige Spiel. Ein stuckverziertes Theaterfoyer, das wohl einst bessere Zeiten sah, lässt sich gegen eine kleine Wohnstube mit geblümter Tapete verschieben, in der Dorabella und Fiordiligi zum Warten verdammt sind. Ihre Liebsten Ferrando und Guglielmo wirken in ihrer unaufdringlich geschmacklosen 50er-Jahre-Garderobe wie verkappte Spießer. So beschwört Neidhardt eine enge Welt mit rigiden Vorstellungen von Anstand und Moral, die er in der Folge ungebremst auf Bilder aus dem Orient prallen lässt. Denn Ferrando und Guglielmo werben als geldschwere Scheichs um die Gunst der jeweils falschen Partnerin.

Ausgewogen und erfrischend spielfreudig präsentiert sich das Dortmunder Ensemble. Die Stimmen klingen durchweg warm, lebendig und gut geführt. Dass sie eher klein sind, führt zur vielleicht einzigen Schwachstelle innerhalb kurzweiliger dreieinhalb Stunden. Es dauert bis zur Pause, bis ein erstes überzeugendes Forte aufkommt, und beinahe bis zum Schluss, bis die Ensembles wahre Strahlkraft und Dichte entwickeln. Der schlanke und federnde Klang, den Dirigent Motonori Kobayashi und die Dortmunder Philharmoniker beisteuern, bleibt da notgedrungen über weite Strecken dünn. Ohne einer opulenten Orchesterbesetzung à la Karajan das Wort reden zu wollen: Ein

wenig mehr Klangfülle hätte mehr Funken aus der Musik geschlagen.

Gleichwohl gilt es, Lob zu verteilen: für den beweglichen und anrührenden Sopran von Eleonore Marguerre (Fiordiligi), das reiche Timbre und das komödiantische Talent von Ileana Mateescu (Dorabella), den schlanken lyrischen Tenor von Lucian Kraszec (Ferrando), den bis zum Ingrimm intensiven Bariton von Gerardo Garciacano (Guglielmo), den eher gemütlich-bösen Bass von Christian Sist (Don Alfonso) und natürlich für Julia Amos, die als quirlige Dienstmagd Despina sogar in den Orchestergraben steigen und den Dirigenten entführen darf. Die von Granville Walker gut einstudierten Chöre haben als falsche Soldaten einen herrlich komischen Auftritt. Bravos und Klatschmärsche im ausverkauften Haus. Das Dortmunder Opernpublikum, in den letzten Jahren nur selten verwöhnt, hofft hörbar auf eine Wende zum Besseren.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen: www.theaterdo.de)

Großstadt-Triptychon in Gelsenkirchen: Glanz und Elend der Zwanziger Jahre

geschrieben von Anke Demirsoy | 2. Dezember 2013



Menschen auf engem Raum:
Szene aus „Leben in dieser
Zeit“ von Edmund Nick auf
Texte von Erich Kästner
(Foto: MiR/Pedro Malinowski)

So geht es den Trägern berühmter Namen: Was einerseits Türen öffnen kann, weckt andererseits Erwartungen, die nicht selten zur hohen Messlatte werden. Im Gelsenkirchener Musiktheater stand jetzt das Großstadt-Triptychon des Malers Otto Dix Pate für einen gleichnamigen Abend, der drei Opern-Einakter verschiedener Komponisten mit Hilfe des Tanzes zu einem Panorama der goldenen Zwanziger Jahre verbinden sollte.

Dabei haben „Zeus und Elida“ von Stefan Wolpe, „Leben in dieser Zeit“ von Edmund Nick und das „Mahagonny-Songspiel“ von Kurt Weill kaum mehr gemein als die Entstehungszeit. Stefan Wolpes 1928 uraufgeführtes Werk ist eine Groteske, in der Zeus auf der Suche nach Europa mitten auf dem Potsdamer Platz in Berlin landet und sich in den Wirren einer modernen Zeit verheddert. Wolpe hat dazu eine expressionistische, hoch komplexe Musik geschrieben, in der Anleihen aus der Tanz- und Unterhaltungsmusik der Zwanziger grell aufleuchten.

Ganz anders der Kästner-Freund Edmund Nick, seinerzeit Hauskomponist beim Schlesischen Rundfunk Breslau und nach dem Krieg beim WDR in Köln. Seine lyrische Suite „Leben in dieser Zeit“ (1929) ist ein unterhaltsames Hörspiel, dessen Chansons und Chöre fast einschmeichelnd glatt ins Ohr gehen. Meilenweit ist diese Musik von den geschärften Klängen des „Mahagonny

Songspiels“ (1927) von Kurt Weill entfernt, der aus einem kleinen Instrumentarium ein Maximum an Biss und Schmiss heraus holt.

Gelsenkirchens neuer Ballettchefin Bridget Breiner oblag das Experiment, diese Trias zu einem Gesamtkunstwerk zu schmieden. Aber aus dem Nebeneinander von Sängern und Tänzern will lange kein Miteinander werden. Im Bühnenbild von Jürgen Kirner, der mit zugespitzten Hochhaus-Silhouetten und beengten Wohn-Zellen arbeitet, belebt der Tanz zwar die Szene, bleibt aber meist nur Beiwerk. Unbeholfenheiten lassen die Produktion an immer neuen Stellen haken und holpern. Mal droht „Zeus und Elida“ in eine Kostümparade abzurutschen, mal ist die Personenführung unglücklich wie im Falle von Thomas Möwes, der als Zeus leider nur stimmlich eine gute Figur abgeben darf. Dann wieder nimmt die zu oft ungenaue Rhythmik des Sprechgesangs (Joachim G. Maas) Kästners Versen in „Leben in dieser Zeit“ viel von ihrer Wirkung.

Gelungenes findet sich erst im zweiten Teil des Abends, der dann doch noch an Dichte gewinnt. In „Leben in unserer Zeit“ vermittelt Lars-Oliver Rühl als „Herr Schmidt“ viel von der Ohnmacht und Einsamkeit des Durchschnittsmenschen. Christa Platzer berührt als Chansonette mit dem Lied einer Mutter, die an der physischen und emotionalen Ferne des erwachsenen Sohnes leidet. Zum Song „Man müsste wieder 16 sein“ choreographiert Bridget Breiner einen Pas de deux von zauberhaft schwebender, unbekümmerter Leichtigkeit. Wo es um den Zorn der sprachlosen Mehrheit geht, steigert sich ihre elegante Tanzsprache zu kraftvollen und kämpferischen Gesten.

Das „Mahagonny Songspiel“ ist ohnehin zu stark, um seine Wirkung gänzlich zu verfehlen. Wo der Benares-Song so schön nach Katzenjammer klingt und der Mond von Alabama den Gesetzlosen scheint, schimmert auch das Versprechen auf, das Bridget Breiner den Gelsenkirchener Tanzfreunden macht.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Info: www.musiktheater-im-revier.de)