

Bilder einer Seele: Khatia Buniatishvili bezaubert beim Klavier-Festival in Mülheim

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Khatia Buniatishvili in Mülheim. Foto: Mohn/KFR

Wie gewinnt man einem scheinbar so festgelegt beschreibenden Werk wie Modest Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ noch neue Facetten ab? Ganz einfach: Man spielt es wie Khatia Buniatishvili.

Ganz einfach? Mitnichten! Was die georgische Pianistin beim neuesten ihrer erfreulich zahlreichen Auftritte beim [Klavier-Festival Ruhr](#) – diesmal in Mülheim – aus einem nicht ganz optimalen Flügel zauberte, war überwältigende Kunst. Buniatishvili ist auf dem besten Wege, in Regionen abzuheben, die nur wenigen Pianisten überhaupt erreichen – und wenn, dann nicht mit „U 30“.

Machen wir uns also auf den Weg auf eine scheint's längst bekannte Route. Schon die erste der „Promenaden“ ist

ungewöhnlich gefärbt: Buniatishvili sinnt der Melodie leise nach, steigert sie sehr, sehr sanft, lässt sie mit einem Hauch Verlorenheit vorüberziehen – wie eine Erinnerung, die sich verdichtet und an den Rändern wieder verblasst.

Die zweite Promenade: Kein forsches Voranschreiten, sondern ein zartes Gespinnst, von ferne in jenseitigem Pianissimo ansetzend. Erst in der dritten Wiederholung des melodischen Leitthemas materialisiert sich die Bewegung leuchtend und entschieden.

Und die einzelnen „Bilder“? Die verbindet Khatia Buniatishvili mit dem stets in anderem Licht wiederholten Melodiemotiv in wundersam inniger Weise, setzt also nicht auf Kontrast. Damit gibt sie die vordergründig beschreibende Sicht auf: Hier schlendert kein Betrachter an einer Reihe von Bildern vorbei, wie 1874 in der Gedächtnisausstellung für den Maler Victor A. Hartmann. Sondern Buniatishvili beleuchtet einen seelischen Prozess, bei dem Gedanken und Gefühle schweifen, sich eine Impression aus der anderen kristallisiert und wieder verweht.

Der „Gnomus“ hoppelt nicht als eine beschädigte Gestalt vor die Augen, sondern lauert als Alb in einem Winkel der Seele. Das „Alte Schloss“ steigt aus Nebel auf wie eine Geistervilla in einem alten Gruselfilm. „Bydlo“ ist nicht lautmalerisch nachgezeichnet, als sähe man ein musikalisches Video des vorbeirumpelnden Ochsenkarren, sondern wirkt wie eine Vision, die sich an einem unwirklichen Horizont verliert. Und das „Große Tor von Kiew“ fasst sie nicht als Einladung zum dröhnenden Abschluss auf, sondern als Gelegenheit, noch einmal grandiose Anschlagkunst zu zeigen, wenn sie das Klangbild chimärenhaft aufsteigend jedem realistischen Zugriff zu entziehen sucht. Bilder einer Seele.

Ein so anspruchsvolles Konzept lässt sich nur mit einer souveränen Technik vermitteln. Buniatishvili muss sich in dieser Beziehung nicht verstecken – das haben ihre früheren Klavierrecitals schon bewiesen. Wieder dokumentiert sie mit

Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“ und mit Franz Liszts aberwitzigem Virtuosenstück „La Campanella“, wie sie selbst an der Tempogrenze noch keine Artikulationskompromisse eingehen muss, wie sie im Rausch noch jede Kurve, jede Engstelle ohne Schaden passiert. Dass in den „Tuilerien“ oder auf dem „Markt von Limoges“ nicht jeder Schritt stolperfrei gelingt, mag der Mechanik des Flügels oder der inneren Mechanik der Spielerin geschuldet sein – sei's drum. Denn selbst in solchen Momenten flacht die Spannung nicht ab, wird das klarsichtige Konzept nicht verletzt.

In den hämmernden Repetitionen des dritten Teils von Ravels „Gaspard“, in „Scarbo“, demonstriert Buniatishvili, dass ihr kontrolliertes Temperament, ihre rhythmische Entschiedenheit nichts zu fürchten brauchen. Da macht sie ihrem Ruf, eine „junge Wilde“ zu sein, alle Ehre. Aber daneben steht eben auch wieder das irritierend wasserklare Arpeggieren zu Beginn von „Ondine“, die atmosphärisch zwingende Wirkung detailgenauer Formulierungen, der betont subjektive Aufbau von Innenspannung im langsamen Mittelsatz: keine manierierte Willkür, sondern völlige Versenkung, die Metrum und Zeit außer Kraft setzt. Da wird die Zeit zum sonderbar' Ding.

Zum Finale furioso Franz Liszt: Wieder kein Einknicken zugunsten bloßer Lust am perfekt exerzierten Notensturm. Sondern die Vollendung der programmatischen Linie: Liszts „Étude d'exécution transcendante“ Nr. 5 heißt „Irrlichter“ – eine in die technische Monstrosität gesteigerte Apotheose der unheimlichen inneren Vorgänge bei Mussorgsky und Ravel. Die Mühelosigkeit ist quasi eine Zugabe, unverzichtbar für den gedanklichen Entwurf, aber nicht entscheidend. „La Campanella“ mit ihrer Übersteigerung des Virtuosen wendet Buniatishvili ins Skurrile.

Danach kann nur noch die geläuterte Rückkehr in die Wirklichkeit folgen: Die „Ungarische Rhapsodie“ cis-Moll, von Wladimir Horowitz schärfend bearbeitet, leistet sie: mit der mondänen Geste des Zirkus, aber auch mit dem Anwehen einer

zart-poetischen Wehmut über den Verlust des „Geisterreichs“, das uns einen Abend lang bezaubert und gefesselt hat.

Das nächste Konzert von Khatia Buniatishvili in der Region: Am 19. Mai tritt sie im [Konzerthaus Dortmund](#) in der Reihe „Junge Wilde“ auf.

Versuchung und Glorie des Martyriums: „Mord in der Kathedrale“ von Pizzetti in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Eine Paraderolle für einen großen Darsteller: Thomas Becket in Ildebrando Pizzettis „Murder

in the Cathedral“
ist in Frankfurt
der Bass John
Tomlinson. Als Iwan
Sussanin und Daland
kehrt er 2015/16
nach Frankfurt
zurück. Foto:
Monika Rittershaus

„Murder in the Cathedral“ des heute kaum mehr bekannten italienischen Komponisten Ildebrando Pizzetti ist eines der ehrgeizigen Projekte, die unter der Intendanz von Bernd Loebe die Frankfurter Oper auszeichnen.

In dieser Spielzeit etwa gehörten dazu die glänzend durchdachte Inszenierung von Carl Maria von Webers „Euryanthe“ durch Johannes Erath oder die tief bewegende Aufführung von Mieczyslaw Weinbergs „Die Passagierin“. Nun hat Frankfurt das eklektische Werk um die Ermordung des Erzbischofs Thomas Becket, einer der Höhepunkte der Spielzeit 2010/11, wieder aufgenommen – und wieder mit John Tomlinson in der Hauptrolle.

Pizzettis neunzigminütige Oper nach dem gleichnamigen Drama von T.S. Eliot, 1958 am Teatro alla Scala in Mailand uraufgeführt, verschwand schnell aus den Spielplänen, ungeachtet gelegentlicher Aufführungen in Italien.

Für das zum Ideendrama und Mysterienspiel neigende Werk Pizzettis hat Regisseur Keith Warner im Bühnenbild von Tilo Steffens auf jeglichen Historismus verzichtet. Ein düsterer, in den Hintergrund gestreckter Raum erinnert an eine muffige Lagerhalle. Die Kostüme Julia Müers sind im Zweiten Weltkrieg verortet: Knickerbocker für die Ritter, Uniformen für die Chorführerinnen. Thomas Becket, der sich eine die Bühne diagonal durchschneidende Gangway heruntertastet, wirkt wie ein Flüchtling: Hut und schwarzer Mantel, Köfferchen, weißer Vollbart. Niemand außer ihm trägt einen Namen – das zeigt

schon, dass es in diesem Stück ausschließlich um ihn geht.

Der Außenseiter, der aus dem Exil zurückkehrt und der herrschenden Macht im Wege steht: Warner säkularisiert die Figur Becketts, zeigt nicht den Erzbischof von Canterbury im Konflikt mit dem König, sondern einen Reisenden, der ein Jude im Zweiten Weltkrieg sein könnte – oder einer der Millionen, die heute zur Flucht gezwungen werden.

Die Regie konzentriert sich auf den geistigen Konflikt, den Becket durchstehen muss, und der schließlich im Martyrium endet. Auf ihn bezogen ist die bilder- und bewegungsreich gefüllte Bühne, bei der Warner und Steffens nicht vor einem symbolgeladenen Realismus zurückschrecken, wie er etwa der neuesten gegenständlichen Malerei eigen ist: Ein gewaltiger Corpus des Gekreuzigten löst sich vom Kreuz und wird in Teile zerschlagen.

Der Versucher, der Becket den Traum vom Ruhm des Märtyrers eingibt, kommt als Antichrist, wirft ihm das Kreuz zu: „Geh' vorwärts bis ans Ende“. Zwischen Realität, Wahn und Traum sieht der Erzbischof seinen Doppelgänger, sein eigenes Grab, seine Beerdigung. Im Hintergrund schlägt ein riesiges, blutiges Herz, als der „Dies irae“ eintritt und Becket von den vier Rittern ermordet wird.



Magischer Realismus: Szene aus der Inszenierung von Keith Warner. Foto: Monika Rittershaus

Dass aus dem Stück keine platte Märtyrerstory wird, ist Geoffrey Dunns Adaption des Eliot-Textes geschuldet: Thomas Becket, ehemaliger Freund und Lordkanzler König Heinrichs II., ist hier kein lauterer Kämpfer für das Gute. Er ist stolz auf seine Tugend, hochfahrend, kompromisslos, hart und unnahbar. Weltlichen Verlockungen trotzt er ohne Probleme. Doch als der Verführer ihn an die „Glorie nach dem Tode“ erinnert, wird er sich der ausweglosen inneren Verfahrenheit bewusst: Gibt es überhaupt einen Weg, der nicht zur Verdammnis im Hochmut führt? Hätte er als Märtyrer wirklich „alles Wollen von sich geworfen“?

Der Konflikt löst sich nicht restlos. Als Becket gegen dringenden Rat die Tore der Kirche öffnen lässt, weil diese auch ihren Feinden offen stehen müssen, ermöglicht er den Mördern den Zutritt. Nimmt er den Tod in Kauf um des Ruhmes des Martyriums willen? Sieht er darin das letzte politische Instrument, das ihm bleibt, um gegen den anmaßenden Einfluss der weltlichen Macht auf die Kirche zu kämpfen? Oder überlässt er sich und sein Schicksal ganz dem Willen und der Lenkung Gottes?



Einsamer Flüchtling: John Tomlinson in der Oper „Murder in the Cathedral“ in Frankfurt. Foto: Monika Rittershaus

Mit John Tomlinson, dem einst viel gerühmten Bayreuther Wotan,

hat Frankfurt die Reihe der großen Bässe weitergeführt, die den Thomas Becket verkörperten: Hans Hotter in Wien, Nicola Rossi-Lemeni in Mailand. Tomlinson durchdringt die Rolle als Schauspieler vollkommen, als Sänger mit vibratoreicher Mühe, rauen Stellen und gefährdeten Höhen.

Die Chorführerinnen Britta Stallmeister und Katharina Magiera werden mit den dramatischen Momenten an ihre Grenzen geführt und retten sich mit einer Tour de force. Wieder glänzend studiert und präsent auch im Spiel: der Chor und Kinderchor der Frankfurter Oper unter Tilman Michael und Markus Ehmann.

Das Orchester leitet Karsten Januschke mit viel Einsatz. Die dunklen Farben, archaisierenden Harmonien, lastenden Klangflächen und grellen Entladungen rückt er eher in Richtung eines süffigen Verismus', der die spröden Reibungen in Pizzettis Musik nicht betont. Das Ende zieht eine Moral fast wie im „Don Giovanni“, nur ist sie hier an Zynismus kaum zu übertreffen: Die Täter rechtfertigen sich. Schuld am Tode Becketts sei dieser selbst, hätte er doch seinen Mördern aus dem Weg gehen können. Außerdem habe man aus Liebe zu Vaterland und König gehandelt. Wer da etwa an Putins schwurbelige Ukraine-Erklärungen denkt, dürfte so falsch nicht assoziieren.

Nur noch eine Vorstellung am Freitag, 8. Mai; an zwei weiteren ursprünglich geplanten Terminen wird der Nachfrage wegen nun „La Bohème“ gespielt: www.oper-frankfurt.de

Einzigartige

Vielfalt:

Frankfurt stellt die Opern-Spielzeit 2015/16 vor

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Die Frankfurter Oper. Foto:
Werner Häußner

Ehrgeizige Projekte, eine umsichtige Ensemblepolitik und ein einzigartig vielfältiger Spielplan zeichnen die [Oper Frankfurt](#) unter der Intendanz von Bernd Loebe aus. In dieser Spielzeit etwa gehören dazu die glänzend durchdachte Inszenierung von Carl Maria von Webers „Euryanthe“ durch Johannes Erath oder die tief bewegende Aufführung von Mieczysław Weinbergs „Die Passagierin“. Loebe hat nun die Spielzeit 2015/16 vorgestellt und ein Programm präsentiert, das Maßstäbe setzt und in punkto Qualität – aber auch Quantität – weltweit einen Spitzenplatz beanspruchen darf.

Dreizehn Premieren kündigt das Haus an, davon zwei konzertant und drei in der Spielstätte „Bockenheimer Depot“. Ein zeitgenössisches Werk eröffnet wie schon in den letzten Jahren die Spielzeit: Helmut Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ wird von Benedikt von Peter (Bremen) szenisch realisiert und von Erik Nielsen musikalisch geleitet. Von Peter hat in den letzten Jahren durch mehrere, umstrittene und eigenwillige Inszenierungen auf sich aufmerksam gemacht. Am

18. September ist die Premiere; das Stück wird wegen der räumlichen Ausdehnung ins gesamte Haus sieben Mal en suite gespielt. Der Komponist, der am 27. November 80 Jahre alt wird, ist als Sprecher mit dabei. Als Chor fungiert – wie bei der Aufführung der Ruhr-Triennale 2013 – das ChorWerk Ruhr.



Bernd Loebe, Intendant der Oper Frankfurt. Foto: Maik Scharfscheer

Die zweite Premiere am 25. Oktober ist keines der typischen „Chefstücke“, dennoch steht Generalmusikdirektor Sebastian Weigle am Pult: Michail Glinkas „Iwan Sussanin“ ist ein Schlüsselwerk der russischen Operngeschichte, aber hierzulande kaum bekannt. Damit erfüllt sich der 80jährige Harry Kupfer einen Regiewunsch; er erstellt auch gemeinsam mit Chefdramaturg Norbert Abels aus den zahlreichen Fassungen eine für Frankfurt.

Im „Bockenheimer Depot“, einer ehemaligen Remise für die Straßenbahn, erklingt ab 23. Januar 2016 eine weitere Besonderheit: Valentino Fioravantis „Le cantatrici villane“. Die Komödie um Sitten und Unsitten der Belcanto-Oper des Mozart-Zeitgenossen war früher unter dem Namen „Die Dorfsängerinnen“ beliebt, ist aber seit Jahrzehnten aus dem Repertoire verdrängt. Fioravanti (1764-1837), zu seiner Zeit häufiger gespielt als Mozart, hat über 70 Opern geschrieben, bevor er 1816 in Rom in päpstlichen Diensten sich der Kirchenmusik zuwandte. Die 1799 uraufgeführte Buffa gehört zu

seinen international beliebtesten Werken und ist ein Musterbeispiel des aus Neapel kommenden Unterhaltungsgenres der Zeit.

Eine Rarität, die erst in den letzten Jahrzehnten zögerlich neu gewürdigt wird, ist Giuseppe Verdis „Stiffelio“. Die Geschichte um einen protestantischen Prediger und seine zwischen Liebe und Leidenschaft zerrissene Gattin kommt ab 31. Januar 2016 in einer Inszenierung von Benedict Andrews auf die Bühne. Der australische Regisseur, der in Frankfurt debütiert, hat schon an der Berliner Schaubühnen am Lehniner Platz und der Komischen Oper gearbeitet. Andrews ist einer der jungen Regie-Hoffnungsträger Loebes. Händels „Radamisto“ erscheint ebenfalls ins „Bockenheimer Depot“, wo die Regie-Debütantin Dorothea Kirschbaum zudem Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ und der langjährige Regieassistent Hans Walter Richter die Uraufführung von Michael Langemanns „Anna Toll“ für einen Doppelabend inszenieren. Richter hat vor kurzem in Gießen die selten gespielte Donizetti-Oper „Linda di Chamounix“ wohlüberlegt aus dem Ruch des „Primadonnen-Vehikels“ befreit.

Das Kernrepertoire wird durch Neuinszenierungen von „Der Fliegende Holländer“, „Das schlaue Füchselein“, „Carmen“ und „Wozzeck“ ergänzt. Unter den 13 Wiederaufnahmen rangieren David McVicar's gerühmter „Don Carlo“, Claus Guths „Rosenkavalier“ – der erst am 24. Mai Premiere hat – und sein Puccini-„Trittico“, Janáčeks „Sache Makropoulos“ mit Jonathan Darlington am Pult und Händels „Giulio Cesare“. Der „Ring“ Vera Nemirovas wird für zwei Zyklen wieder aufgenommen; hierfür beginnt der Vorverkauf schon am 1. Juni. Rasmus Baumann, Chef der Neuen Philharmonie Westfalen und früherer Kapellmeister in Essen, dirigiert Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Giacomo Sagripanti, mehrfach am Aalto-Theater zu Gast, leitet die Wiederaufnahme von Rossinis „Diebischer Elster“. Wiederkommen wird auch die von Anselm Weber (von Bochum kommender Schauspielchef in Frankfurt ab 2017) inszenierte „Tote Stadt“ von Erich Wolfgang Korngold, bei der

Sebastian Weigle dirigiert.

Info: www.oper-frankfurt.de/de/page1019.cfm



Dirigiert in Frankfurt den „Ring“, aber auch Glinkas „Iwan Sussanin“: Sebastian Weigle. Foto: Wolfgang Runkel

Nur wenige echte Premieren – doch das Aalto-Theater präsentiert anregenden Spielplan

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Das Essener Aalto-Theater.

Foto: Werner Häußner

Mit einem Juwel aus dem tschechischen Operschaffen startet das Essener Aalto-Theater am 26. September in die Spielzeit 2015/16: GMD Tomáš Netopil dirigiert zum ersten Mal in seiner Laufbahn Bohuslav Martinůs „The Greek Passion“. Der Komponist dieser Oper nach dem Roman „Griechische Passion“ (1948) von Nikos Kazantzakis wurde vor 125 Jahren geboren.

Mit „Elektra“ kehrt ein Schwergewicht des Strauss-Repertoires ans Aalto zurück. Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“ bereichert den Essener Spielplan mit einer skurril-burlesken Variante von Humor, während der Klassiker „Il Barbiere di Siviglia“ zwar das schmale Essener Rossini-Portfolio nicht erweitert, aber einen frech-spritzigen Abend für das breite Publikum verspricht.

Regie führt bei Rossini der durch seinen Bayreuther „Holländer“ bekannt gewordene Jan Philipp Gloger. Für Martinů engagierte Intendant Hein Mulders einen tschechischen Regisseur: Jiří Heřman, 2007 bis 2012 Künstlerischer Direktor der Prager Nationaloper, hat dort viel inszeniert, unter anderem Martinůs „Marienspiele“ und Antonín Dvořáks „Der Jakobiner“ mit Netopil am Pult (2011).



Hein Mulders, Intendant der Philharmonie und des Aalto Theaters Essen. Foto: Philharmonie Essen

Von den fünf Premieren – für ein Haus von der Größe Essens zu wenig – sind drei Kooperationen: Prokofjews Oper kommt aus Amsterdam in einer Inszenierung Laurent Pellys. Die „Elektra“ hat David Bösch 2014 in Antwerpen/Gent erarbeitet. Und „Faust“ kommt in der Interpretation von Philipp Stölzl von der Spree an die Ruhr. In zwei Monaten, am 19. Juni hat Charles Gounods Oper an der Deutschen Oper Premiere.

Operetten- und Musical-Freunde gehen auch bei den Wiederaufnahmen leer aus: Einer Rückkehr der „Csardasfürstin“ standen Dispositionsgründe entgegen, ein neues Musical ist vorerst nicht vorgesehen, gab Mulders bekannt. Dafür versprach er für die nächste Spielzeit eine neue große Operettenproduktion.

Unter den dreizehn Wiederaufnahmen rangieren mit den Puccini-Opern „Madama Butterfly“, „La Bohème“ und „Tosca“ drei ausgesprochene Publikumsliebliche. Verdi ist mit „Macbeth“, „Ballo in maschera“, „Aida“ und „La Traviata“ vier Mal vertreten, Mozart mit seinen zwei maßstabsetzenden Werken „Die Zauberflöte“ und „Don Giovanni“. Von Wagner kehrt lediglich „Der fliegende Holländer“ zurück; die verdienstvolle slawische Linie des Hauses bleibt mit Dvořáks „Rusalka“ präsent.



Kommt wieder: „Giselle“ mit der berühmtesten von Adolphe Adams Ballettmusiken. Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Im Ballett sind derzeit innovative künstlerische Impulse nicht zu erwarten: Ben Van Cauwenbergh arbeitet seit Jahren die „Top Ten“ des gängigen Repertoires ab; in der nächsten Saison erwartet das Essener Publikum am 24. Oktober folglich ein neuer „Nussknacker“.

Als zweite Premiere präsentiert das Aalto-Ballett unter dem Titel „Archipel“ vier zwischen 1986 und 2002 entstandene Kreationen des legendären Jiří Kylián: „27‘52“ mit Musik von Gustav Mahler und „Petite Mort“ sind viel gezeigte Klassiker, dazu kommen die von Mozart inspirierten „Sechs Tänze“ und „Wings of Wax“. Unter den fünf Wiederaufnahmen sind „Giselle“ und die Uraufführung der laufenden Saison, „Odyssee“.

Begleitprogramme, Einführungsmatineen und das Kinder- und Jugendprogramm „Abenteuer Aalto“ bewegen sich auf gewohnt hohem Niveau. Vom 14. bis 20. März 2016 zeigen die TUP-Festtage, wie sich die fünf Sparten der Theater- und Philharmonie Essen GmbH miteinander inhaltlich verbinden – eine Perspektive, die etwa auch in den Querverweisen zwischen Opern- und Konzertprogrammen immer deutlicher spürbar wird. Unter dem Thema „Unbeschreiblich weiblich“ sollen Heldinnen der Antike und Frauen in der heutigen Kulturszene in Klang und Wort, reflektierender Theorie und szenischer Praxis aufeinander treffen.

Info: www.theater-essen.de

Würziger Hopfen, weißer Schaum: Betrachtungen zum „Tag des Bieres“

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Ein sumerischer Opfertisch: Die Sumerer kannten schon vor 6000 Jahren das Bier.
Foto: Deutscher Brauer-Bund

Wilde Hefen waren es, die vor 6000 Jahren bei den alten Sumerern im Zweistromland für die erste Gärung sorgten. Das Bier war geboren – ein Getränk, das mit dem blonden oder braunen Gerstensaft von heute allerdings nicht mehr viel zu

tun hat. Unsere geschmacklich einwandfreien und reinen Biere ließen sich erst im Zuge wissenschaftlicher und industrieller Entwicklungen im 19. Jahrhundert erzeugen. Aber eine Quelle unserer Bierkultur ist bald 500 Jahre alt und wurde am Georgitag des Jahres 1516 unterschrieben: Grund genug, jedes Jahr am 23. April den „Tag des Bieres“ zu begehen.

Die Quelle ist das Bayerische Reinheitsgebot, gegeben von Wilhelm IV., Herzog in Bayern, zu Ingolstadt. Die Forderung ist eindeutig: „Ganz besonders wollen wir, daß forthin allenthalben in unseren Städten, Märkten und auf dem Lande zu keinem Bier mehr Stücke als allein Gersten, Hopfen und Wasser verwendet und gebraucht werden sollen“, heißt es in der Urkunde. Die vierte Zutat, die Hefe, war damals noch nicht greifbar; erst dem dänischen Botaniker Emil Christian Hansen gelang es, im Carlsberg-Laboratorium in Kopenhagen eine Methode zur Reinzucht von Hefen zu entwickeln. Er beschrieb sie 1883 erstmals. Heute versuchen Mini-Brauereien wieder experimentell, mit Hilfe von Spontangärung durch anfliegende Hefen geschmacklich eigenwillige Biere zu brauen.



Das Original: Die Urkunde mit dem Reinheitsgebot von 1516. Foto:

Deutscher Brauer-
Bund.

Das Bayerische Reinheitsgebot galt ab 1906 im gesamten deutschen Reichsgebiet. Bayern hat 1918 sogar seinen Verbleib in der neuen Republik unter anderem von der Geltung des Gesetzes abhängig gemacht. Bier ist damit bis heute eines der reinsten Lebensmittel – auch wenn moderne Hefen und Hopfensorten und die Aufbereitung des Brauwassers die Qualität der Zutaten verändert haben.

Hopfen versus Grut

Dass es lange vor dem Reinheitsgebot ein Bewusstsein für die Qualität des Bieres – im Mittelalter schließlich eines der Hauptnahrungsmittel der Bevölkerung – gegeben hat, bezeugen zahlreiche Zunftordnungen aus den für ihr Bier berühmten norddeutschen Städten. Von dort drang das Hopfenbier auch in die Gegenden ein, in denen wohl schon zur Zeit von Christi Geburt das „Grut“ als Bierwürze verwendet wurde. Grut ist eine Kräutermischung aus dem Gagelstrauch mit seinen starken ätherischen Ölen und verschiedensten Kräutern, von Schafgarbe bis Thymian, dazu unter Umständen auch Zutaten wie Wermut und Fichtenspitzen.

Im Land um Rhein und Ruhr waren diese „Grutbiere“ bis weit in die Neuzeit hinein verbreitet. In Dortmund etwa gab es wohl schon im Mittelalter eine städtische Aufsicht über die Qualität des Bieres, die sich nach dem Stadtbrand von 1232 aber erst Mitte des 13. Jahrhunderts in schriftlichen Quellen fassen lässt. Die Stadtrechnungen lassen auf die Bestandteile des Dortmunder Bieres schließen: Gersten- und Hafermalz und Grut aus Hopfen, Lorbeer und der Sumpfpflanze Porst (Rhododendron tomentosum, Moor-Rosmarin), heute auf der Roten Liste der gefährdeten Pflanzenarten. Porst verstärkte die Alkoholwirkung, konservierte das Bier aber auch.

Die Dortmunder liebten ihr Grutbier offenbar. 1548 beklagte

der Stadtchronist Dietrich Westhoff eine Verdrängung des Grutbiers durch andere Sorten, so dass schließlich „des edeln gruten beers wenig gebrouwert wert“. Der letzte Gruter in Dortmund gab 1551 sein Gewerbe auf. Die Ratsherren mussten neomodisches Hopfenbier trinken, das ihnen wohl wegen der fehlenden aromatischen Würze nicht so gut geschmeckt haben soll.

Mit technischer Innovation zur Bier-Weltstadt



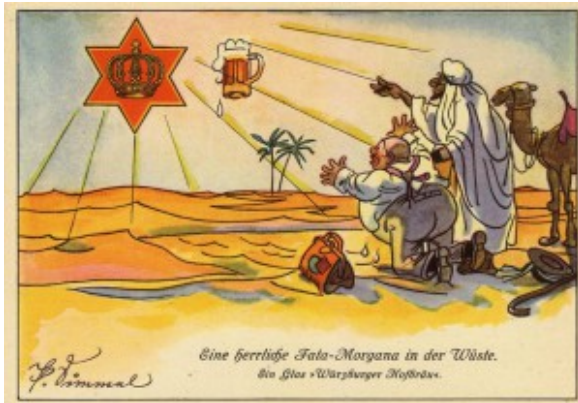
Erst die moderne Brautechnik ermöglichte gleichbleibende Qualität und lange Haltbarkeit. Ein Kupferkessel in einem Sudhaus. Foto: Deutscher Brauer-Bund.

Um bei Dortmund zu bleiben: Das industrielle Brauwesen, für das die Stadt berühmt werden sollte, ist der von Bayern ausgehenden untergärigen Braumethode zu verdanken. Verbunden mit technischen Innovationen wie der Dampfmaschine und der von

Carl Linde erfundenen maschinellen Kühlung konnte ganzjährig Bier in gleichbleibender Qualität gebraut werden. Die längere Lagerfähigkeit – davon spricht heute noch die Bezeichnung „Lager“ – ermöglichte auch den Export. Um 1900 wurde ein Viertel des weltweit industriell gebrauten Bieres in Deutschland hergestellt. Neben Kohle und Stahl trat das Bier als dritte Säule der industriellen Entwicklung.

Heute ist der Biermarkt in heftiger Bewegung. Die Zeit, in der internationale Großkonzerne versuchten, das Reinheitsgebot zu kippen, ist zum Glück – vorerst? – vorbei. Es bleibt zu hoffen, dass die Grundlage der deutschen Bierqualität auch den Abschluss der Verhandlungen um das TTIP-Abkommen überstehen möge. Die Absatzzahlen für klassische Biersorten gehen seit Jahren zurück. Die Deutschen trinken pro Kopf und Jahr nur noch 107 Liter Bier (2014) und stehen damit auf Platz zwei der Statistik gleichauf mit den Österreichern – und weit überholt vom „Bierweltmeister“ Tschechien mit 144 Litern.

Allerdings: Mit mehr als 5500 Biermarken und 95 Millionen Hektolitern Jahresproduktion sind die Deutschen nach wie vor die „Europameister“ des Bieres. Und auch die Zahl der Brauereien geht nicht zurück, wie der Brauer-Bund vermeldet: Sie stieg von 1281 im Jahr 2004 auf 1352 im letzten Jahr. Dennoch: Viele kleine und mittelständische Brauereien müssen ums Überleben kämpfen; andere, wie etwa die Hausbrauereien in [Oberfranken](#), haben ihre Nische entdeckt und sprechen den Bierliebhaber mit variantenreichen regionalen Spezialitäten an.



Bierwerbung von einst: Zum Glück blieb die blonde Halbe keine „Fata Morgana“. Historische Postkarte aus der Sammlung Willi Dürrnagel, Würzburg

Auf solche Spezialitäten setzen nicht nur die Kleineren. Auch große Brauereien besinnen sich zurück auf Vielfalt und Individualität. In Dortmund beherrscht inzwischen die Radeberger Gruppe den Braumarkt, pflegt aber mit der Hövels Hausbrauerei am Hohen Wall ein Bier aus der Gründungszeit der alten „Brauerei von Hövel, Thier & Co.“ von 1854. Die alte Marke „Dortmunder [Bergmann Bier](#)“ wurde 2010 wiederbelebt und hat so viel Erfolg, dass 2014 die Planungen für eine neue Braustätte aufgenommen wurden.

In der alten [Borbecker Dampfbierbrauerei](#) in Essen werden seit den achtziger Jahren wieder traditionelle und neue Sorten gebraut und ausgeschenkt. Und apropos Gruttbier: Das „[Gruthaus](#)“ in Münster experimentiert mit den Rezepten aus dem 15. Jahrhundert: „Erste Versuche ergaben ein sehr wohlschmeckendes und erfrischendes Kräuterbier mit süßlich-floraler Note“, heißt es auf der Homepage.

2016, wenn der 500. Jahrestag des Reinheitsgebots-Erlasses gefeiert wird, dürfte sich auch das historische Interesse auf das Bier lenken lassen. Liebhabern sei jetzt schon die Bayerische Landesausstellung 2016 in Aldersbach im Passauer Land empfohlen: Das Zisterzienserkloster mit einer

wundervollen barocken Asam-Kirche ist Schauplatz von „Bier in Bayern“. Am 29. April 2016 geht's los: Bis 30. Oktober – während der Sommer- und Herbst-Urlaubszeit – steht das „fünfte Element“ der Bayern im Mittelpunkt der über zwei Millionen Euro teuren Schau.

„Nordischer“ Ton: Duo Tal & Groethuysen eröffnet in Duisburg das Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Eröffnung bei strahlendem Wetter im Landschaftspark Duisburg Nord: Das Klavier-Festival Ruhr versammelt wieder

Pianisten aus aller
Welt. Foto: Werner
Häußner

Der „nordische Ton“ klingt leicht, unbeschwert, spielerisch. Er hat nichts von dunklen Polarkreisnächten, eher etwas vom hellen finnischen Sommer, von der leuchtenden Frische schwedischer Frühlingstage. Er beschwört keine nebelverhangenen Wälder, sondern das flimmernde Grün des Schattenspiels in einem Mai-Garten. Yaara Tal und Andreas Groethuysen halten aus ihrem Programm alles Schwere, Lastende heraus. Sie eröffnen das [Klavier-Festival Ruhr in Duisburg](#) mit Mozart, Grieg und Strauss.

Mit dem „nordischen Ton“ als Leitlinie manövriert sich ein Festival in erhebliche Definitions-Schwierigkeiten. Da gibt es „nordische“ Komponisten, die eigentlich „international“ sein wollten, wie der ebenfalls zu Festival-Ehren kommende Jean Sibelius anlässlich seines 150. Geburtstags. Und da gibt es andere, die vielleicht auf die nationale Karte gesetzt haben, die aber heute keiner mehr kennt und von denen man kaum einen international renommierten Pianisten überzeugen kann. Wie wäre es zum Beispiel mit dem vor 200 Jahren geborenen Norweger Halfdan Kjerulf, der deutsche Romantik und norwegische Volksmusik in zahlreichen Klavierwerken verbunden hat? Das wäre ein „nordischer“ Ton – aber vermutlich würden sich Sponsorengattinnen für den schwergängigen Namen kaum begeistern lassen.

So bleibt es bei dem, was man so gemeinhin als „nordisch“ kennt, und mit dieser Dramaturgie kann auch das Duo Tal & Groethuysen gut leben. Immerhin: Die C-Dur-Sonate Mozarts (KV 545) und die c-Moll-Fantasie (KV 475) erklingen in der Gebläsehalle des Duisburger Landschaftsparks in einer Bearbeitung Edvard Griegs: Der Norweger hat eine Stimme hinzukomponiert und damit den Mozart-Ton entschieden romantisiert. Griegs Peer Gynt Suite (op. 46) in einem

Arrangement für zwei Klaviere des britischen Spezialisten Richard Simm geht über gepflegte Hausmusik hinaus, wirft Blicke auf die Schichten unterhalb der weltberühmten Melodien. Yaara Tal gibt gemeinsam mit ihrem Ehemann und Klavierpartner Andreas Groethuysen dem lyrisch verhaltenen feinen Licht ebenso Raum wie der leisen Resignation von „Åses Tod“ und dem dunklen Marcato der „Halle des Bergkönigs“, das sich zu donnernden Tonketten im Bass steigert.



Seit 30 Jahren zusammen, seit 1997 regelmäßig zu Gast beim Klavier-Festival Ruhr: Das Duo Yaara Tal und Andreas Groethuysen. Foto: KFR/Frank Mohn

Richard Strauss' „Till Eulenspiegel“ lässt gemischte Gefühle zurück: Nicht, weil das Duo mit dem technisch anspruchsvollen Stück Probleme hätte – dreißig Jahre gemeinsamen Musizierens führen zu einer bewundernswerten Vertrautheit. Auch nicht, weil Bearbeitungen – diese stammt von Otto Singer junior – oft durch Reduktion strukturelle Einblicke gewähren, die sonst gerne mit dem üppigen Orchesterklang bemäntelt sind. Sondern eher, weil die Farben des Orchesters fehlen und Strauss eben nicht nur strukturell, sondern auch farbig-plastisch gedacht hat. Dennoch: Das Duo findet zu burleskem Charme und spritzigen Dialogphasen. „Nordisch“ freilich ist darin nichts.

Ein wenig enttäuschend blieb ausgerechnet Mozart, sonst ein

Paradekomponist der beiden Virtuosen. In der „Sonata facile“ – die alles andere als „leicht“ ist – finden sie zu ausschweifenden melodischen Phrasierungen und zu einem apart zärtlichen Ton. Aber das Andante ist im Tempo nicht nur rasch, sondern auch angespannt; das Rondeau zu neutral in der Artikulation und damit weder spritzig noch beglückt mit dem sprühenden Witz Mozarts.

In der Fantasie (KV 475) entdecken Tal & Groethuysen nicht so sehr die auf Beethovenweisenden Kühnheiten in Chromatik und Modulation, sondern eher die klassische Gemessenheit, von Grieg lyrisch-romantisch eingedunkelt. Und Mozarts Sonate für zwei Klaviere (KV 448) demonstriert, wie traumwandlerisch sich die Beiden im lebendig flüssigen Tempo verstehen, lässt aber den Charme des „con spirito“ vermissen, will im zweiten Satz nur punktuell zur poetischer Tiefe und atmender Phrasierung vorstoßen und bleibt im dritten flach und rasch. „Heruntergehudlet“ schimpfte Mozart einmal in einem Brief über eine solche Demonstration fehlerfreier, aber auch seelenarmer Geschwindigkeit.

Der „nordische Ton“ bleibt im Programm präsent

Das Klavier-Festival wird in den kommenden rund 60 Konzerten in 20 Städten dem „nordischen Ton“ weiter nachspüren, aber auch dem 100. Todestag von Alexander Skrjabin Tribut zollen. So spielt [Olli Mustonen](#) am 27. April in Duisburg eine eigene Komposition – schlägt sozusagen den aktuellen „nordischen Ton“ an –, widmet sich aber auch Sibelius als Klavierkomponisten und stellt Griegs Ballade g-Moll op. 24 vor. Henri Sigfriedsson spielt am 10. Mai in Bottrop einen Sibelius-Abend. Skandinavisch geht es auch am 13. Mai in Schloss Herten zu, wenn Miah Persson, begleitet vom Klavierfestival-Urgestein [Graham Johnson](#) auch unbekanntere Lieder etwa von Ture Rangström und Wilhelm Stenhammar singt.



Jean Sibelius auf einem historischen Foto von 1913.

Am 19. Mai widmet sich dann in Essen in der Philharmonie [Mikhail Pletnev](#) den 23 Préludes op. 11 von Alexander Skrjabin. Und der junge [Pavel Kolesnikov](#) spielt am 31. Mai in Moers in einem der 25 bereits ausverkauften Konzerte die Fis-Dur-Sonate op.30 Skrjamins – die einen Tag später von Gabriela Montero in Düsseldorf wiederholt wird. Am 2. Juni bringt [Rafał Blechacz](#) mit „Pelimannit“ („Die Geiger“) das Opus 1 des 1928 geborenen Einojuhani Rautavaara, eines der wichtigen lebenden Komponisten Finnlands.

Am 5. Juni spielt in Dortmunds Harenberg Center der Sieger des Grieg-Wettbewerbs, der Norweger [Joachim Carr](#), Stücke von Grieg und Nikolaj Medtner. Und am 6. Juni folgt ihm in der verdienstvollen Reihe „Die Besten der Besten“ der vielfache Wettbewerbssieger [Andrey Gugin](#) mit Sibelius, Skrjabin und der Siebten Sonate von Sergej Prokofjew. Originell das Programm des norwegischen, in Köln unterrichtenden Cembalisten [Ketil Haugsand](#). Er konfrontiert am 9. Juni in Schloss Hohenlimburg Bach und Buxtehude mit dem 1758 gestorbenen Johan Helmich Roman, dem „Vater der schwedischen Musik“ und mit dem in Memel geborenen und bis zu seinem Tod 1787 in Trondheim wirkenden

Johan Daniel Berlin.

Am 15. Juni kehrt [Joseph Moog](#) zum Klavier-Festival zurück und widmet sich im Konzerthaus Dortmund mit den Bochumer Symphonikern unter Steven Sloane dem fis-Moll-Klavierkonzert Skrjabin. Und zum Abschluss des Klavier-Festivals am 4. Juli greift das WDR Sinfonieorchester unter dem Gastdirigenten Hannu Lintu noch einmal kraftvoll zum nordischen Repertoire und spielt Carl Nielsens „Helios“-Ouvertüre und Jean Sibelius' Zweite Symphonie. Igor Levit krönt das Programm mit Griegs Klavierkonzert.

Info: www.klavierfestival.de

Die Welt der Pilger – Ausstellung im Museum für religiöse Kultur in Telgte

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Auf der Falkenburg bei

Detmold gefunden: Ein „vera icon“, ein Pilgerzeichen aus Rom aus dem 13./14. Jahrhundert mit dem Antlitz Christi. Leihgabe und Foto: Lippisches Landesmuseum Detmold.

Was Telgte und seine Marienkapelle schon sind, kann das „Religio“ in diesem Jahr werden: eine Pilgerstätte. Jetzt ist im [Westfälischen Museum für religiöse Kultur](#) in Telgte die Ausstellung „Pilgerwelten“ zu sehen.

Die Ausstellung begleitet die Eröffnung eines neuen Teilstücks des Jakobswegs von Bielefeld bis Wesel. Die Federführung dieses Projekts hat die Altertumskommission des [Landschaftsverbandes](#) Westfalen-Lippe (LWL). Die Deutsche St. [Jakobus-Gesellschaft](#) e.V. firmiert als Schirmherrin für die „Pilgerwelten“.

Für die Kuratorinnen Anja Schöne und Lena Mengers ist das Pilgern auch eine Reise zu sich selbst. Dementsprechend haben sie nicht nur Leihgaben aus dem Stiftungsbestand Preußischer Kulturbesitz, dem Jüdischen Museum Berlin, dem Kölner und dem Essener Domschatz zusammengetragen, wie etwa eine Handschrift mit dem Pilgerbericht des Ritters Arnold von Harff vom Ende des 15. Jahrhunderts aus dem Kloster Maria Laach.



Arnold von Harff
kniert vor den
Heiligen Drei
Königen. Aus dem
Pilgertagebuch des
Arnold von Harff,
Niederrhein,
Handschrift von
1554. Leihgabe und
Foto: Bibliothek der
Abtei Maria Laach.

Die Ausstellung fragt auch nach den Motiven, warum sich Menschen auf Pilgerfahrt begeben – weltweit sind es jährlich 350 Millionen –, wie sie pilgern und was das Pilgern mit ihrem Körper und ihrer seelischen Verfassung macht.

Für den umfangreichen Katalog haben die beiden Ausstellungsmacherinnen Pilger aller Weltreligionen nach ihren Motiven, Erfahrungen und Erlebnissen befragt. „Dabei lag der Fokus stets auf Westfalen“, unterstreicht Mengers.

Der Schwerpunkt liegt auf der Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela. Diese Reise zum Grab des Apostels Jakobus in den äußersten Westen der iberischen Halbinsel entwickelte sich seit dem 9. Jahrhundert und zog bereits zwei Jahrhunderte

später viele Pilger aus ganz Europa an. Die Ausstellung folgt ihren Spuren. Zudem beleuchtet sie die praktische Seite des Pilgerns, so dass man sich anschließend gleich auf den Weg machen könnte. Denn: Zur besseren Anschaulichkeit ist der Herdfeerraum im alten Teil des Museums zu einer echten Pilgerherberge mit echten Stockbetten umfunktioniert.

Der Weg der Jakobspilger von Bielefeld nach Wesel wird mit einer ökumenischen Andacht und einer gemeinsamen Begehung am Freitag, 8. Mai, ab 14 Uhr, eröffnet. Info: www.jakobspilger.lwl.org

Info zur Ausstellung und zum umfangreichen Rahmenprogramm, u. a. mit Radpilgern und einem Musical: www.museum-telgte.de

Verkannte Moderne: Essener Philharmoniker mit spannendem Programm

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015

Seltene Wege geht die Geschichte manchmal: Was bleibt? Was wird vergessen? Von der spannenden Zeit der anbrechenden musikalischen Moderne im deutschen Sprachraum bis zum Ersten Weltkrieg, auch von der Vielfalt in den Zwanziger Jahren, ist wenig geblieben: Richard Strauss vor allem; auch der erst seit wenigen Jahrzehnten wiederentdeckte Gustav Mahler. Und natürlich die Wiener Schule, gehätschelt von den „Fortschrittlichen“ nach dem Krieg, wenig geschätzt von einem auf Genuss und Wiedererkennungswert fixierten Publikum.

Entsprechend abgemagert war, was Dirigenten und Orchester für ihre Abo-Reihen – manchmal bis heute – auswählen. Und so war das Schönste am Neunten Sinfoniekonzert der Essener Philharmoniker das ungewöhnliche Programm mit drei Aspekten der Moderne, das sich nicht wieder in den Göttern des Genres erschöpfte.

Der erste verbindet sich mit [Max Regers](#) „Lustspiel-Ouvertüre“ von 1911, das Werk eines einst gefeierten Sonderlings, dem die technische Brillanz des Komponierens über alles ging. Man wagt nicht sich vorzustellen, welches „Lustspiel“ die Musik hätte einleiten sollen. Reger führt in dem dicht gewebten Satz alles vor, was ein Meisterkomponist zu beherrschen hat: Sonatenform, Haupt-, Neben- und Seitenthema, kunstfertige Kontrapunktik, Abwandlung, Kombination und Verarbeitung des thematischen Materials, rasante Modulationen. Man staunt, was in knapp zehn Minuten alles an formaler Kreativität möglich ist.



Hyeyoon Park. Foto: Giorgia Bertazzi

Aber die Lust ist – mit Verlaub – die eines geschickten Handwerkers: Taucht einmal ein melodischer Gedanke, eine rhythmische Figur auf, gehen sie sogleich im Mahlstrom der Polyphonie unter. Das mag alles mit intellektuellem Gewinn zu lesen sein; mit sinnlicher Lust zu hören ist es nicht.

Gastdirigent Patrick Lange tat nichts, um Regers artifizielles Geflecht durchsichtig zu machen. Die Philharmoniker

produzierten einen Klang so fett wie die Braten, die der Ur-Oberpfälzer zu verschlingen pflegte. Die Bruchstücke Mendelssohnscher Pianissimo-Fragilität oder Nicolaischen Rhythmus-Charmes reichen nicht, um die üppige Zubereitung leichter zu machen.

Im atonalen Frost verwelkt

Ein zweiter Aspekt der Moderne: Erich Wolfgang Korngolds Violinkonzert, eine 1947 uraufgeführte romantische Spätblüte, schnell verwelkt im atonalen Frost der Nachkriegszeit. Das Gegenteil von Reger: süffige Melodielinien, schmeichlerische Harmonik, statt inneren symphonischen Zusammenhangs ein rhapsodisches Zitieren aus Korngolds Filmmusiken. Kein Wunder, dass eine technikverliebte musikalische Epoche diese kunstvoll assoziativ verknüpfte Musik nicht würdigen konnte. Korngold galt als Edel-Kitsch mit dem sentimental-süßlichen Odeur der Operette.

Dass dem nicht so ist, dass Korngold, das „Wunderkind“ des Wiener Fin de Siècle, sein „Handwerk“ souverän beherrschte, ist auch im Violinkonzert ablesbar. Die Überleitungs- und Durchführungspassagen des ersten Satzes verlangen Musikalität und Formgespür – bloßer üppiger Ton reicht da nicht. Auch nicht für das Seitenthema: Es erinnert an den Opernkomponisten Korngold, dessen „Tote Stadt“ mittlerweile wieder zum Repertoire gehört.

Hyeyoon Park spielt mit leuchtendem Ton und angemessener Aufmerksamkeit für den Gehalt jenseits sinnlicher Vordergründigkeit. Aber für die erotisch glühende Melodik ist der Porzellanton der 1992 geborenen Koreanerin zu kühl – auch wenn sie mit siebzehn Jahren mit diesem Konzert den ARD-Wettbewerb gewonnen, auch wenn die Kritik die natürliche Süße ihres Tons gepriesen hatte.

Den schwelgerischen Überschwang einer Anne-Sophie Mutter braucht es nicht, aber die Kantilene darf blühen, der Ton hin

zu befreiender Fülle drängen. Der transparente zweite Satz überzeugt eher: Hyeyoon Park gestaltet die Phrasierung manchmal verletzlich filigran, findet dezentes lyrisches Schimmern. Hier zeigt sie, wie sie mit Tönen modelliert.

In den spieltechnischen Raffinessen des dritten Satzes ist sie in ihrem Element: leichtfüßige Staccati, ein pfeffriger Tarantella-Rhythmus, mit souveränem Schwung durchformulierte Melodik, Temperament in der Stretta. Der Beifall war begeistert – sicher auch, weil das Orchester bemüht war, Korngold vom Klischee der Filmmusik – mit der er höchst erfolgreich war – wegzurücken. Das bei der Uraufführung heftig getadelte Vibraphon jedenfalls bringt wie andere Instrumente des reichen Schlagwerks wunderbare Schattierungen in die Farbpalette des klassischen Instrumentariums.

Musikalische Meisterschaft und philosophischer Tiefgang

Zum Dritten schließlich Alexander Zemlinskys „Lyrische Sinfonie“ von 1924. Sie verbindet technische Meisterschaft, formale Reflexion, sinnliche Unmittelbarkeit und philosophischen Tiefgang. Die sieben Liebesgedichte von Rabindranath Tagore spiegeln die unnennbare Sehnsucht, das abgründige Verlangen, das ruhe- und ziellose Begehren der Zeit wider, spielen mit bedeutungsvollen Naturmotiven und symbolträchtigen Bildern. Zemlinsky findet dafür einen hochdifferenzierten Ton, nutzt den Reichtum des Orchester-Instrumentariums gedankenvoll und virtuos aus, kennt die rhythmische Schärfe, das raunende Piano, die Majestät des Blechs.

Wieder lassen es die Essener Philharmoniker an subtiler Modellierung des Klangs fehlen. Dirigent Patrick Lange dämpft nicht ab, daher ist das Orchester oft zu laut, zu wenig atmosphärisch im Klang. Der Bariton Heiko Trinsinger schöpft in der Deutung der Worte aus seiner Erfahrung, setzt seine große, nach wie vor flexible Stimme ein. Katrin Kapplusch ringt ihrem Sopran gestoßene Töne, ein hartes Vibrato und

schrille Höhen ab. Zemlinskys raffinierte Klangwelten wurden umrundet, aber nicht erobert.

Informationen:

<http://www.essener-philharmoniker.de/sinfoniekonzerte/9-sinfoniekonzert-der-essener-philharmoniker-lyrisch.htm>

Makeklose Technik im Dienste des Ausdrucks – die Sängerin Diana Damrau auf Bühne und CD

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Diana Damrau. Foto: Michael Tammaro/Virgin Classics

„Fiamma del Belcanto“ heißt die neueste [CD-Veröffentlichung](#) der Sängerin Diana Damrau. Mit den Begriffen nimmt man's bei Warner nicht so genau: Enthalten sind Arien des klassischen Belcanto, etwa aus „La Sonnambula“ und „I Puritani“ von Vincenzo Bellini, Raritäten wie Gaetano Donizettis „Rosmonda d'Inghilterra“, die der Opernbesucher im Ruhrgebiet vor einigen Jahren in Gelsenkirchen erleben konnte, und Ausschnitte aus Opern des mittleren Verdi, aber auch die Arie

der Nedda („Qual fiamma“) aus Ruggero Leoncavallos „Pagliacci“, die das „schöne“ Singen der romantischen Ära hinter sich gelassen haben.

Wie auch immer: „Belcanto“ ist ein unscharfer Begriff geworden, der heute irgendwie mit einer geglückten Stimmtechnik und dem italienischen Repertoire zu tun hat – mehr nicht. Dass es noch wenige Sänger(innen) gibt, die mit den Mitteln dieser musikalischen Ausdruckswelt umgehen können, bewies Diana Damrau nicht nur mit ihrer CD, sondern auch bei einem Arienabend in der Alten Oper Frankfurt. Gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Bassbariton Nicolas Testé, sang sie Ausschnitte aus dem CD-Programm, begleitet von der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter David Giménez.

Ein Abend, der die Faszination des technisch makellosen Singens im Dienst einer klugen Expression in unsere Welt zurückgeholt hat. Trotz einer hartnäckigen Bronchitis war Diana Damrau in jedem Moment Herrin der Lage: Ein paar zögerliche Ansätze und heimliche Huster zwischendurch sind Marginalien, für die sich die Sängerin humorvoll selbst entschuldigte: Der Versuch der Ansage vor dem Konzert ging mangels gestützter Stimme des Sprechers kläglich unter.

Manchmal ist „Technik“ fast zu einem abwertenden Begriff geworden: „Technisches“ Singen gilt in diesem Sinn als instrumental, kalt, ausdrucksarm, seelenlos. Was man hören will, sind vor dem Hintergrund eines solchen Urteils die ins Grobe verzerrten „naturalistischen“ Stilelemente des Verismo oder eines deklamatorischen Wagner-Gesangs. Übersehen wird dabei, dass Gestaltung mittels musikalischer Mittel eine makellose Technik voraussetzt. Diana Damrau hat die Gabe, noch die schwierigste Phrase technisch einwandfrei zu bewältigen – und so ist sie imstande, inhaltlich erfülltes und emotional bewegendes Singen zu verwirklichen.

Zum Beispiel in Szene und Romanze der Giulietta aus Vincenzo Bellinis „I Capuleti e I Montecchi“: Das fragile Rezitativ

(„Eccomi in lieta vesta ...“) verlangt von der Sängerin variable Pianissimo- und Piano-Schattierungen, ein sicher auf dem Atem getragenes Legato und die Kunst des sprachhaltigen, akzentuierten Bildens der Worte. Damrau macht schon in der unterschiedlichen Färbung des wiederholten Eingangswortes „eccomi“ deutlich, wie die emotionale Verfassung der blutjungen Julia ist, die sich vor einer erzwungenen Hochzeit fürchtet und nach ihrem fernen Geliebten Romeo sehnt. Die Hochzeitsfackeln brennen, aber für sie sind es verhängnisvolle Lichter, Zeichen künftigen Unglücks: Die Begriffe, die das seelische Leid des Mädchens umschreiben, färbt Damrau zwischen tonlos, fahl und düster, stets aber den rund und makellos gebildeten Ton bewahrend.

Den Namen des ersehnten Geliebten, „Romeo“, lässt sie dagegen zärtlich blühen. Damrau zeigt, wie viel Expressivität den „einfachen“ Noten Bellinis zu entlocken ist. Die Romanze „Oh! Quante volte, oh!“ legt sie dagegen eher instrumental an: Hier steht der vollendet gebildete Legato-Bogen im Vordergrund, der seinerseits nicht eine Demonstration technischer Kunstfertigkeit ist, sondern die Freiheit ermöglicht, das Singen auf den Sinn der Worte zu konzentrieren.

Wieder anders angelegt ist die Figur der Elvira aus Bellinis „I Puritani“: Damrau führt sie nicht so ätherisch ein wie vor 12 Jahre Elena Mosuc in der legendären Essener Inszenierung Stefan Herheims unter Stefan Soltesz. „Qui la voce“ nimmt sie fließend, mit kostbar klanggesättigtem Ton und leichter Akzentuierung. In ihrem Singen leuchtet das frühere Glück noch in der Wehmut über den Verlust nach. Die Cabaletta „Vien diletto“ gestaltet Damrau mit drängendem Begehren auf „vien“ – der Geliebte möge endlich kommen und sie aus dem Gefängnis ihrer Trauer befreien; der helle, neckische Ton, den Damrau anschlägt, trägt die Züge des Irrsinns.

Eine Verheißung für neue Partien in den nächsten Jahren sind die ebenso expressiv durchgebildeten Szenen aus Verdis „I Masnadieri“ („Die Räuber“) und „Luisa Miller“. Diana Damrau

ist heute in der Lage, sich über die auch in Frankfurt gefeierte [Violetta](#) hinaus dem mittleren Verdi und allen großen Frauenpartien Donizettis problemlos zu nähern – und gerade bei Donizetti gäbe es noch vieles auf die Bühne zurückzuholen, von „Parisina d’Este“ bis beispielsweise „Maria di Rohan“. Mit Nicolas Testé stand ihr ein Sänger zur Seite, der zwar nicht über Damraus gestalterische Finesse verfügt, aber einen gut durchgebildeten, füllig timbrierten Bassbariton mitbringt. „Cedi, cedi“ aus dem groß angelegten Duett Raimondo – Lucia aus „Lucia di Lammermoor“ ist eine der wundervoll chevaleresken Kavatinen Donizettis, die Testé nobel zurückhaltend singt; die wehmütige Jugenderinnerung des Grafen aus Bellinis „La Sonnambula“ kleidet er in weite Phrasierung, weniger aber in die Farbe des nostalgischen Schmerzes.

Testé zeigt auch, dass die Erzählung des Ferrando aus dem ersten Akt von Verdis „Il trovatore“ meist viel zu wenig ernst genommen wird: Sie ist nicht nur dramaturgisch unersetzlich, um das Geschehen zu verstehen, sondern gibt dem Sänger auch reichlich Gelegenheit, balladeske Rhetorik zu entfalten. Testé trifft den erzählenden Duktus und beweist, dass er mit einem ansprechend gebildeten Zentrum punkten kann. So erlebt man ihn auch in der Szene zwischen Luisa und Wurm aus dem zweiten Akt von Verdis Schiller-Adaption – wobei andererseits auch deutlich wird, wo Testé am charakterisierenden Ausdruck arbeiten muss. Der „Canaille“ fehlen noch die Farben der Niedertracht.



Die neueste CD von Diana Damrau ist bei Warner Classics erschienen und enthält auch wenig bekannte italienische Arien etwa von Gaetano Donizetti. Cover: Warner Classics

Undankbar sind solche Arienkonzerte oft für das begleitende Orchester. Die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz scheint gleich zu Beginn unterstreichen zu wollen, dass sie das Spektakel nicht ernst zu nehmen gewillt sei: Die Ouvertüre zu Bellinis „Capuleti e Montecchi“ gerät zur Jahrmarktsmusik, mit knallendem Schlagwerk und faserigen Einsätzen: Lärm statt Brillanz, Buchstabieren von Tönen statt Atmen von Phrasen.

Auch Dirigent David Giménez weckt mit hastigen Übergängen und steifer Agogik für die Ouvertüre zu „Norma“ schlimme Befürchtungen. Es sei zur Ehrenrettung des Klangkörpers betont, dass der Abend immer besser wurde: Trotz der kurzatmigen Anlage durch Giménez und der lärmenden Coda gelang in „Norma“ der Kontrast der kriegerischen Klänge mit der atmosphärisch reizvollen Entrückung. Und das Intermezzo aus Giacomo Puccinis „Manon Lescaut“ war so ausgesprochen leidenschaftlich wie das Vorspiel zu „La Traviata“ traurig-ätherisch.

Ein Sonderlob gebührt der Cellistin, die Diana Damrau in „Ah, non credea“ aus Bellinis „La Sonnambula“ sensibel begleitete. Am Ende großer Jubel und viele Bravi für Nicolas Testé, vor allem aber für Diana Damrau, die auch aus ihrer Zeit im Festengagement an der Oper Frankfurt trotz der zwölf mittlerweile vergangenen Jahre eine treue Fan-Gemeinde hat.

Fiamma del Belcanto. Diana Damrau, Orchestra Teatro Regio Torino, Gianandrea Noseda, CD bei [Warner Classics](#) 0825646166749

Die nächsten Auftritte von Diana Damrau in Deutschland sind beim Mozartfest Würzburg am Montag, 8. Juni, 20 Uhr, in Mozarts „Le Nozze di Figaro“ in Baden-Baden am 16. und 19. Juli, bei den Münchner Opernfestspielen am 22. und 25. Juli als Lucia in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ und als Violetta in Verdis „La Traviata“ an der Deutschen Oper Berlin ab 9. Januar 2016.

Weg der Qual ohne Erlösung: Lars von Triers „Dogville“ am Theater Krefeld

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



„Dogville“ am Theater Krefeld: Die Bühne von Gabriele Trinczek zitiert die „Versuchsanordnung“ des Films aus dem Jahr 2003. Foto: Matthias Stutte

Das Stück handelt von unverdienter Gnade, vom Unsinn von Barmherzigkeit. Vom Scheitern eines Lebensprinzips, das dem Weg Jesu folgt, in einer Gesellschaft, die man als „kleinbürgerlich“ bezeichnen könnte, die aber über jenes schiefe Etikett weit hinausreicht und für die Menschheit als Ganze stehen könnte. Lars von Triers „Dogville“ spielt wie kaum einer anderer Film mit christlich-biblichen Bezügen. Aus dem Film wurde ein Bühnenstück, das jetzt am Krefelder Theater Premiere hatte.

Eigentlich sind solche Adaptionen überflüssig. Warum sollte man einen nahezu perfekten Film nahezu eins zu eins ins Theater übertragen? Es gibt Tausende von Dramen, die auf der Bühne und nur da wirken. Wozu also dieses Wiederkauen? Und die Frage lässt sich erweitern auf die modische Bearbeitung von großen Romanstoffen in handlichem Zweieinhalb-Stunden-Format. „Buddenbrooks“ oder „Zauberberg“ im Schnelldurchlauf – ein Tribut an die ungeduldige Kurzatmung unserer Zeit?

Vielleicht eher die Schwäche eines Theaters, dessen Lebenskern in den Gehirnwindungs-Labyrinthen endloser, selbstreferentieller Reflektion zerstoßen ist. Das sich schwer tut, bedeutungsvolle Geschichten zu erfinden und zu erzählen.

Das sein reiches Erbe in verstiegener Lust zwischen privatistischen Exzessen und gesuchter Originalität übersieht.

Voilà – mit einem Filmstoff darf man dann ungeniert erzählen, ohne das schlechte Gewissen des Regie-Originalgenies klopfen zu hören. Matthias Gehrt lässt sich in Krefeld darauf ein – zum Glück ohne schlechtes Gewissen. Und ohne den Zwang, unter allen Umständen etwas „Neues“ zu erfinden, dem etwa Karin Henkel in ihrer „Dogville“-Version in Frankfurt gefolgt ist.

Wir sehen in Krefeld eine Bühne, von Gabriele Trinczek gestaltet wie die Spielfläche des Films von 2003. Wir sehen treffende Kostüme von Petra Wilke, die in das verlorene Dörfchen der Dreißiger Jahre am Fuß der Rocky Mountains passen. Die Wände der Häuser sind angedeutet durch weiße Linien, nur die Möbel stehen dreidimensional und gegenständlich in den Zimmern. Diese nach außen durch die Natur isolierte Gemeinschaft ist total durchsichtig. Jeder weiß vom anderen alles, auch peinliche Geheimnisse wie den monatlichen Animierdamen-Besuch des täppischen Lastwagenfahrers Ben (Paul Steinbach).



Eine vermeintlich kleine, geordnete Welt: Szene aus „Dogville“ am Theater Krefeld. Foto: Matthias Stutte

Ein abgeschlossenes Biotop, genau richtig für die

gesellschaftlich-moralischen Erkundungen des jungen Mächtegern-Schriftstellers Tom Edison. Jonathan Hutter verkörpert ihn als intellektuelles Bürschchen in abgetragenen Sakko, eifrig erfüllt von seiner Mission. Aufklärung, so tönt er, löse jahrhundertealte Konflikte. Die Fremde, die auf der Flucht in das Dorf gerät, ist für seine Predigt über „Geben und Empfangen“ genau das pädagogische Versuchstier, das er braucht.

Das fremde Opfer, von einer zunächst kaum greifbaren Macht verfolgt, heißt Grace. Nele Jung verkörpert sie im modischen Blondinen-Look, in der eleganten Garderobe einer städtischen Oberschicht. Grace heißt „Gnade“: Die junge Frau muss sich ihr Bleiben in der Gemeinschaft verdienen – und sie bietet den Bewohnern ihre Hilfe an. Keiner braucht sie, keiner will sie annehmen, doch die behutsame Art von Grace, genau das zu suchen, was den Menschen fehlt und es ihnen unaufdringlich zu gewähren, durchbricht die Selbstgenügsamkeit. Nele Jung spielt das souverän und mit einer teilnahmsvoll weichen Diktion.

Die Parallele zur von Gott gewährten „unverdienten Gnade“ ist überdeutlich. Grace befreit die Menschen von Selbsttäuschung und dem Gefangensein in sich selbst: Die bildungsbeflissene Vera (verhärtet, abgearbeitet und im entscheidenden Moment gnadenlos grausam: Esther Keil) kann Vorträge in der Stadt besuchen. Der halbblinde alte Edison (Bruno Winzen) gesteht sich endlich die Wahrheit ein: Er kann nicht mehr sehen.



Ausbruch der Gewalt: Nele Jung als Grace, Adrian Linke als Chuck. Foto: Matthias Stutte

Der Bruch bahnt sich an, als die kleine Gemeinschaft mit Macht konfrontiert wird, mit dem unheimlichen, nicht fassbaren „Außen“. Ein Sherriff erscheint, klebt ein Plakat an. Grace wird als vermisst gesucht, gerät noch mehr in die Defensive, als eine Fahndung wegen einiger Banküberfälle nachgeschoben wird – die sie freilich nicht begangen haben kann, da sie in der fraglichen Zeit in Dogville war.

Dennoch: Der drohende Zugriff der Macht, die Angst, vor ihrem Gesetz inkorrekt zu sein, offenbart die andere Seite der Menschen – jene, die in den moralischen Tiraden von Tom angedeutet und in der bösen Rede von Chuck (Adrian Linke) konkretisiert wird. Sie wandelt die Menschen des Orts zu boshafte Ausbeutern, zu zynischen Vergewaltigern, zu gnadenlosen Seelenschändern. Und der Mann, der Grace liebt – Tom Edison junior – wird zum Verräter. Wenn sich Grace, mit einer Kette an einen Kanaldeckel gefesselt, zur Arbeit und dann zu Bett schleppt, um von den Männern Dogvilles missbraucht zu werden, denkt man unmittelbar an Händels „He

was despised ...“ aus dem „Messiah“.

Lars von Trier treibt die Parallele zum jesuanischen Modell von Gnade, Erbarmen und Vergebung in der Person Graces bis an die Grenze des Erträglichen – um es dann in einem Finale von alttestamentarischer Wucht zu kippen. Dieses Ende ist wie ein verzweifelter Aufschrei des zum Katholizismus konvertierten Lars von Trier: Das Konzept der Liebe ist zum Scheitern verurteilt, es ist sinnlos in einer schlechten Welt. Es bleibt nur die Rache und die Vergeltung, das „Aug‘ um Aug‘“ des zornigen Gottes aus dem alten Israel.



„The Big Man“ Joachim Henschke in Lars von Triers „Dogville“ am Theater Krefeld. Foto: Matthias Stutte

In Krefeld fehlt dem Finale die archaische Komponente der grausam ausgleichenden Gerechtigkeit. Es wirkt wie der Showdown einer mittelmäßigen Gangstergeschichte. Ansonsten verwendet Matthias Gehrt viel Sorgfalt auf die Charaktere: Ronny Tomiska und Henrike Hahn etwa als Geschwisterpaar Henson, hinter deren einfacher Glasschleifer-Existenz die Gier lauert, das Opfer Grace selbst mit ihren erbärmlichen Mitteln noch die Überlegenheit spüren zu lassen. Eva Spott trifft Ma Gingers opportunistische Gehässigkeit; Helen Wendt Marthas angstbesetzte Bigotterie. Dem „Großen Mann“ – Graces Vater – gibt die imposante Erscheinung und die amorphe Diktion von

Joachim Henschke einen Zug ins Abgründige; Intendant Michael Grosse schlendert als jovialer Erzähler durch die Szene.

Bezeichnenderweise ist es ein Kind (Jason: Nikolas Jahnelt), das mit einer Erpressung das Kesseltreiben gegen Grace einleitet: Das Böse ist sozusagen im Urzustand dieser Menschen verankert. Und bezeichnenderweise ist der Hund „Moses“ der einzig Überlebende: Wie der alttestamentliche Patriarch hat das nichtmenschliche Lebewesen die Chance zum Exodus, zum Aufbrechen ins „Gelobte Land“. Viel Beifall und ein spürbar beeindrucktes Publikum.

Info: www.theater-kr-mg.de

Versöhnung im Sterben: Charles Gounods „Faust“ gelingt am Theater Hagen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Rolf A. Scheider
(Méphistophéles) und Marilyn
Bennett (Marthe). Foto:
Klaus Lefebvre

Charles Gounods „Faust“ stand lange unter Kitschverdacht, vor allem bei literarische Gebildeten in Deutschland: Die Konzentration des komplexen „Faust“-Stoffes auf die Liebestragödie, die Abkunft von einem französischen Boulevard-Stück, der Transfer der musikalischen Diktion aus der „Großen Oper“ und die Spuren der tragischen Frauen Donizettis – all das rückte Gounods Werk in abschätziges Zwielicht, ausgedrückt auch durch den lange gebräuchlichen deutschen Titel „Margarethe“.

Seit einer Generation hat sich die Rezeption gründlich verändert, „Faust“ wird nicht mehr länger unsinnigerweise an Goethe gemessen, Gounods Musik unvoreingenommen betrachtet und geschätzt. Dafür haben die Regisseure erhebliche Probleme mit den religiösen Bezügen in der Oper des überzeugten Katholiken Gounod. Der Erlösungsschluss als befremdendes Element will nicht zu „aufgeklärten“; transzendenzfreien Deutungsversuchen passen und geht so regelmäßig schief, wird denunziert oder entwertet.

Dabei wird übersehen, wie entscheidend dieses Finale für die Konzeption der Gounod'schen Oper ist. Mephistopheles ist eben ein prinzipieller Gegenspieler des Lebens, kein Spaßmacher und auch kein bloßer Gangster. Und die „Liebestragödie“ wird, spielt man Gounods Oper komplett, zur Apotheose einer Frau, die ihre Selbstbestimmung und ihre Wahrheit auch gegen gesellschaftliche Ächtung und existenzielle Vernichtung behauptet: Sie alleine erkennt im letzten Terzett im Gefängnis – kurz vor der Hinrichtung – den wahren Charakter des Dämons, der selbst Faust in seiner ganzen Tragweite nicht aufgeht.

In Hagen hat die unspektakuläre, sorgfältige Inszenierung von Holger Potocki diese Interpretations-Leerstellen gefüllt. Potocki will das Transzendente nicht eliminieren, geht unbefangen mit christlich-religiösen Symbolen um, macht aber aus „Faust“ weder eine Predigt noch ein Moralstück. Sein „Faust“ ist die Geschichte einer Selbsterkenntnis im Moment des Todes. Das Drama einer Versöhnung eines alten Mannes mit

sich selbst.

Sie beginnt in einem Krankenzimmer: Lena Brexendorff schafft einen beziehungsreichen Raum: Der alte Faust (Klaus Klinkmann) liegt, verkabelt und verschlaucht, im Bett. An der Wand ein Kreuz, im Vordergrund das Bild einer idyllischen Landschaft: die geistigen Koordinaten des Stücks, Christentum und Romantik. „Rien“ – das erste Wort Faustens, das „Nichts“, das ihn in diesem Moment erfüllt, kommt aus der Seitenbühne – ein Gedanke, in den sehnsuchtsvollen Klang des Tenors Paul O’Neill gekleidet.

Gounod schreibt kein Stück über die Last des Alters und die Freuden der Jugend, sondern eines über die Qual des Nihilismus angesichts des nahenden Todes. Das gibt dem „Gerettet“ am Ende eine gewichtige Wendung: Nicht nur Marguerite ist aus den Fängen des Bösen gerettet; auch Faust kann ruhig und versöhnt entschlafen. Ostern ereignet sich für Faust im Moment seines Todes.

Zunächst sucht der Todkranke jedoch eine andere Lösung: „Salut, dernière matin“ – der Gruß an den letzten Morgen – signalisiert die Entscheidung zur Selbsttötung. Er reißt sich die Schläuche aus. Die Krankensalbung, von einem Bischof gespendet, verstärkt nur die Zweifel: „Dieser Gott, was soll er mir?“. Mephisto schält sich aus dem Priester, ganz in Rot: die pervertierte Seite der Transzendenz.

Brexendorffs Bühne lässt nicht vergessen, dass der Traum Fausts anhält: Das Bett bleibt präsent, als übergroßes Gestell im Hintergrund, als Spielfläche, am Ende als Gefängnis Marguerites. Ein Zwischenvorhang, der in den Konturen eines Gehirns die Sicht auf die Bühne zulässt, erinnert vielleicht etwas zu plakativ daran, dass wir in der Gedankenwelt Fausts verharren. Die Videos von Volker Köster zeigen Fausts Mienenspiel in Großaufnahme, blenden bei Mephistos Lied vom Goldenen Kalb Kriegsaufnahmen und Aktienkurse ein. Das Kreuz steht in grünem Licht auf dem Kopf.

Die Begegnung von Faust und Marguerite: ein falscher Traum. Die idyllisch-romantische Landschaft des Gemäldes aus dem Krankenzimmer beherrscht nun die Szene. Der Sternenhimmel zur Juwelen-Arie ist ambivalent; er deutet ultimativen Kitsch und letzte Sehnsuchts-Erfüllung an. In der großen Klage der Marguerite wird dann der leere Bilderrahmen in der Szene schweben: Der romantische Traum ist aus.



Kristine Larissa Funkhauser (Siebel) in Charles Gounods „Faust“ in Hagen. Foto: Klaus Lefebvre

Potocki lässt auch in der Zeichnung seiner Figuren beziehungsreiche Sorgfalt walten. Valentin ist der Vertreter des gesellschaftlich etablierten Glaubens: Kenneth Mattice zeichnet ihn als pflichtbewusst, überzeugt und kämpferisch, aber auch unbarmherzig, dogmatisch, unversöhnlich, rechthaberisch und auf sexuelle Reinheit fixiert: Gounod wusste offenbar sehr genau, wie die düsteren Seiten des Katholizismus seiner Zeit ausgesehen haben.

Die rührende Tragödie des kindlich liebenden Siebel (Kristine Larissa Funkhauser) beleuchtet Potocki mit viel Emphase: Weihwasser machen seine Hände vom Zauber Mephistos rein, aber gegen die Juwelen – die „Ableger“ des Goldenen Kalbs – sind seine romantischen Blumen machtlos. Aber diesem sauber gescheiterten Jungen mit der Hornbrille gelingt es, seine

begehrende Leidenschaft in liebevolle Freundschaft zu wandeln.

Mephisto, der Herr der Narren (und der Pfaffen) ist von Rolf A. Scheider als eleganter Verführer, aber auch brutaler Macher charakterisiert. Vor der Madonna knickt er schwächelnd ein – aber er kann die Statue auch in seinem Sinn benutzen: Im dämonischen Theater der Kathedralszene ist sie mit blutrotem Sternenkranz und böse funkelnden Rubinaugen die von Mephisto manipulierte Erscheinung einer strafenden transzendenten Macht, die dann – hart an der Grenze zum Kitsch – im Dampf der Hölle versinkt. Scheider lässt keinen Zweifel, dass dem Teufel diese Welt gehört: Der wieder in seine Jugend zurückversetzte Faust steckt in einem Anzug, der an eine Zwangsjacke erinnert. Er hat keine Wahl: Auf dem Weg zur Rettung muss er das Böse in jeder Konsequenz durchdenken.



Das Bett als Gefängnis:
Veronika Haller (Marguerite)
und Paul O'Neill (Faust).
Foto: Klaus Lefebvre

Auch musikalisch überwiegen in Hagen die erfreulichen Aspekte: Steffen Müller-Gabriel weckt immer wieder in dem symphonisch ausgebauten Orchestersatz Gounods das Potenzial des Philharmonischen Orchesters, gestaltet dynamische Bögen, trifft die grelle, plakative Melodik der Mephisto-Ständchen, die untergründige Bosheit der Szene in der Kathedrale mit ihren „Dies Irae“-Drohungen, aber auch die schwärmerische Lyrik der vergeblichen Träume einer reinen, zukunftsfrohen

Liebe. Nicht vergessen machen kann er, dass sein Orchester oft zu laut und zu vordergründig bleibt. Ein flexiblerer Umgang mit dem Metrum würde etwa der hymnischen Steigerung in der Finalszene Marguerites mehr Leidenschaft gewähren.

Der Chor von Wolfgang Müller-Salow ist diesmal in den wabernden Frauenstimmen richtig schlecht, muss im Finale aus dem Lautsprecher tönen, was den musikalischen Reiz der Szene zerstört, bringt aber die forschenden Gesänge der Studenten konzentriert auf den Punkt.

Mit viel Stilempfinden und einer nahezu souveränen Stimme widmet sich Paul O'Neill der Rolle des Faust: Anfangs etwas gequetscht, singt er sich zunehmend frei, kommt in seiner Arie „Salut, demeure“ zu lyrischer Intensität und meistert die Höhe wunderbar vorbereitet und sicher gebildet. Dass er das Diminuendo nicht bruchlos verwirklicht, ändert nichts an einer großartigen Leistung, die man so auch von heute gesuchten Vertretern dieses Faches nicht so ohne weiteres erwarten darf.

Mit Kenneth Mattice hat sich Hagen einen viel versprechenden Bariton aus den USA verpflichtet: Ein attraktiver Valentin mit feuriger Mittellage und nicht ganz sattelfester, aber ungezwungener Höhe. Ein wenig mehr Eleganz in Tonbildung und Legato – und ein überzeugendes musikalisches Rollenporträt ist fertig. Rolf A. Scheider ist als Méphistophéles auch stimmlich ein direkter Sänger, der machtvolle Töne in den Raum schleudert, gut artikuliert, aber die elegante Bosheit, den heuchlerischen Kavalierston, die subtile Grausamkeit Mephistos differenzierter ausdrücken könnte.

Das bewährte Damentertzett im Ensemble des Hagener Theaters kommt auch in diesem „Faust“ zum Einsatz: Veronika Haller ist eine attraktive, die selbstbewussten Seiten der Figur herausarbeitenden Marguerite, aber ihre harte Tongebung, der Mangel an lyrischer Noblesse und Flexibilität stehen ihrem ambitionierten Rollenporträt immer wieder im Wege. Auch Kristina Larissa Funkhauser hat als Siebel stimmlich nicht

ihren besten Tag: sie schluckt das Ende von Phrasen und tut sich schwer mit der geforderten Leichtigkeit und Innigkeit. Marylin Bennett hat als Marthe einen kurzen, aber wirkungsvollen Auftritt. Summa summarum hat das Theater Hagen aber wieder einmal mit einer ehrgeizigen Produktion überzeugt.

Infos: www.theater-hagen.de

Festspiel-Passagen I: Der Sound der Zwanziger Jahre in der Bauhausstadt Dessau

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Um ihn geht es bei dem Musikfestival in Dessau: Kurt Weill, lässig und cool, 1935 in Salzburg

aufgenommen. Foto:

Kurt Weill Fest

„In eins verschmolzen sind Wort und Töne“ singt die Gräfin in Richard Strauss' „Capriccio“: Für sie ist die Frage nach dem Vorrang von Text oder Musik in der Oper gelöst. „Zu einem Neuen verbunden“ sind sie. „Eine Kunst durch die andere erlöst.“ Wenn es denn so harmonisch wäre. In einer Zeit, in der Strauss und sogar der Wortfanatiker Wagner das Übertiteln ihrer Bühnenwerke erdulden müssen, weil es an artikuliertem Singen mangelt, stellt sie die Frage auf ganz andere Weise neu.

Das gilt auch für das Abschlusskonzert des [Dessauer Kurt Weill Festes](#): Sara Hershkowitz produzierte die Töne des programmatischen Schlussmonologs aus „Capriccio“ mit einem wie Messing blitzenden Sopran, mit monochromen Vokalen, ohne sprachorientierte Flexibilität und vor allem meist wortunverständlich. Da erlöst keine Kunst die andere.

Das 23. Kurt Weill Fest in Dessau hat sich unter dem Motto „Vom Lied zum Song“ aufgemacht, der Sprache und ihrem Verhältnis zur Musik nachzuspüren. Intendant Michael Kaufmann – bis 2008 in gleicher Funktion an der Philharmonie Essen und auf unschöne Weise geschasst – hatte schon Recht, wenn er meinte, man müsse eigentlich von der Arie und vom Kunstlied ausgehen. Aber im „Lied“ konzentriert sich die angesprochene Problematik: Es ist – anders als eine auf gesangliche Virtuosität oder Expression angelegte Arie – ohne den Text tödlich amputiert.



HK Gruber dirigierte in
Dessau die
„Dreigroschenoper“. Foto:
Sebastian Gündel

Die Verbindung von Sprache, Ton und Bild war für Weill in seinen Bühnenwerken eine faszinierende Herausforderung. Er hatte in seinen „Songs“ diesen Primat des Textes akzeptiert, ohne die Musik an ihn zu verraten: für das Duo Brecht/Weill eine Quelle des Konflikts, der sich in den Proben zur „Dreigroschenoper“ exemplarisch entzünden sollte. Beim diesjährigen Kurt Weill Fest ließ sich nicht nur in diesem Schlüsselwerk für die Moderne wie für das Brecht-Theater – aufgeführt von HK Gruber und dem Ensemble Modern – der Wort-Klang-Problematisierung nachspüren.

Als Weill gemeinsam mit Bertolt Brecht und dem Filmemacher Carl Koch 1927 eine Revue über das Ruhrgebiet plante, sollte schon dieses Werk ein „neues Ineinanderarbeiten von Wort, Bild und Musik“ begründen. Da das „Ruhrepos“ von rechten Kreisen in Essen torpediert wurde, erprobte der aufstrebende Komponist sein Konzept dann im gleichen Jahr in „Royal Palace“: In einer überflüssig halbszenischen Form mit ein paar Dias an der Rückwand war dieses frühe Bühnenwerk das Kernstück des Abschlusskonzerts im Anhaltischen Theater.



„Letzter Tango in Berlin“: Ute Lemper war zu Gast beim Kurt Weill Fest in Dessau. Foto: Sebastian Gündel

Weill und sein Librettist Yvan Goll schufen mehr als ein Zeitstück: „Royal Palace“ ist ein Hotel, das – ähnlich wie in Vicki Baums 1929 erschienenen Roman „Menschen im Hotel“ – eine Metapher für die moderne Lebenswelt ist. Wie so oft bei Weill gibt es Momente des Melodrams und des Sozialstücks. Aber das Parabelhafte gewinnt die Oberhand: Die Offenbachiade einer Frau mit zwei Liebhabern – einem verflossenen und einem zukünftigen – neigt sich zur schwermütigen Schau auf verlorene Existenzen, von Goll noch durch einen geheimnisvoll-märchenhaften Zug verstärkt. Die letzten Worte lassen gar an Büchners „Woyzeck“ denken, die Parabel über das Scheitern des verlorenen Menschen der Moderne schlechthin.

Die unterschiedlichen Stile der Musik hat Weill dramaturgisch sehr präzise eingesetzt. Klavier und Glocken zu Beginn und am Schluss mögen an Transzendentes mahnen; der verhaltene ostinate Rhythmus erinnert schon an minimal music, aber auch an das „Grundrauschen“ einer ständig in hektischer Bewegung befangenen Welt. Ausgiebige rhythmische Bewegungsimpulse, der

Reflex auf moderne Zeittänze und eine grotesk verzerrte Zirkusmusik spiegeln die Unruhe, das Getriebensein der Zeit.

Dazwischen müssen sich Menschen ihren echten, eingebildeten, vorgetäuschten Gefühlen stellen, einsam, haltlos, orientierungslos. Der Sopranpart der Dejanira fordert eine dramatische Sängerin mit dem Esprit einer Diseuse – und Sara Hershkowitz sucht beiden Polen gerecht zu werden. Rainer Trost, der „Liebhaber von morgen“, zeigt eine vortrefflich beherrschte Stimme; Markus Raabs rauher Bass passt zur Rolle des Ehemanns; Jens Müller, der „Liebhaber von Gestern“ lässt ebenso wie Andromahi Raptis als namenloses Sopransolo nicht vergessen, dass Weill die gestalterische Potenz seiner Darsteller heftig herausfordert. Verstehen kann man kaum etwas: Weills Sprach-Sorgfalt wird auf der Bühne schmählich verraten, ertrinkt auch immer wieder im Mega-Sound der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz.

Unter Ernst Theis' meist nur taktgebendem Stab kann das Orchester aus Ludwigshafen nur punktuell zeigen, was in ihm steckt. Die riesige Bühne des Dessauer Theaters erweist sich als akustische Falle: Undifferenzierte Lautstärke, breiige Tutti, Mangel an Detail-Finesse dürfte nicht nur den Musikern und dem Dirigenten in die Schuhe zu schieben sein. Dennoch sind in diskreten Stellen der Streicher und in massiven Einlassungen der Bläser Schwächen hörbar, die mit der Akustik nichts zu tun haben.



Cornelia Froboess, Artist-

in-Residence des Kurt Weill
Festes, bei ihrem Programm
„Liederliches“. Foto:
Sebastian Gündel

In Richard Strauss' Suite „Der Bürger als Edelmann“ ist zwar die Imitation der Tänze aus der Lully-Zeit gut getroffen. Aber Ernst Theis erweist sich – wie in der „Mondscheinmusik“ aus „Capriccio“ – als Nummer-Sicher-Dirigent: Der Metrik fehlt die souveräne Gelassenheit, den Phrasen der schwingende Atem, den Übergängen die Raffinesse der Agogik, den Farben die Eleganz. Der „Strauss-Ton“, gebildet aus exquisit zu mischenden Farben und sorgsam hergestellter Balance der Instrumente, will sich nicht einstellen.

Die vielen intimen unter den 57 Veranstaltungen waren es, die wohl mehr als die großformatigen Aufführungen die empfindliche Balance zwischen den Polen von Musik und Sprache ausmaßen. Da war mit Cornelia Froboess als „Artist-in-Residence“ eine Schauspielerin zu Gast, die als Schlagersängerin begonnen hatte und bis heute eine vielfach preisgekrönte Theaterkarriere verfolgt. Sie brachte gemeinsam mit dem Gitarristen Sigi Schwab Heinrich Heine zum Klingen oder las Texte und Briefe von Kurt Weill, seinem Komponistenkollegen Ernst Krenek oder dem großen Kabarett- und Revue-Komponisten der Weimarer Zeit, Friedrich Hollaender.



Der Dessauer Dichter
Wilhelm Müller. Grafik aus
einen zeitgenössischen
Buch.

Und noch ein anderer stand im Fokus des Weill Festes, einer, den man zunächst nicht mit der Moderne verbindet, wohl aber mit der Bauhausstadt: der Dichter Wilhelm Müller, 1794 in Dessau geboren, 1827 ebenda verstorben. Ein Romantiker mit kritischem Geist, mit wachem Blick auf fragwürdige Entwicklungen in der Gesellschaft. Haltungen, die ihn mit Kurt Weill verbinden. Von dem Dichter stammen die Zyklen „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“, die Franz Schubert noch zu Müllers Lebzeiten vertont hat. Sie stehen exemplarisch für die Emanzipation der Musik von der bloßen Begleitung zur Trägerin einer Aussage, die über die Worte hinaus und in ihre Tiefen hineinreicht.

Am Beginn des Festes stand mit „Braver Soldat Johnny“ eine Erstaufführung: Das MDR Sinfonieorchester unter Kristjan Järvi spielte eine instrumental erheblich erweiterte Neufassung der ersten Broadway-Musicals Weills, „Johnny Johnson“. Das Stück mit einem Text des Pulitzer-Preisträgers Paul Green war 1936 für Weill der nötige Erfolg, der ihm den Zugang zum Broadway öffnete. Inhaltlich knüpft es an Jaroslav Hašeks „Soldat Schwejk“ an – eine brillante Politsatire mit einem tristen

Ende, ein Bekenntnis des Pazifisten Kurt Weill gegen die groteske Sinnlosigkeit des Krieges.

Das Musical ist in Europa nie richtig zur Kenntnis genommen worden. Immerhin hat das Kurt Weill Fest 2002 in Bitterfeld die originale Fassung gespielt. Die neue Bearbeitung des Komponisten und Produzenten Gene Pritsker – mit Järvi schon aus Studienzeiten bekannt – verwandelt die federleichte Combo Weills in ein süffiges Orchester und liefert dick aufgetragene Filmmusik, die Kristjan Järvi mit der entsprechenden Opulenz in Szene setzt. Das Ergebnis mag nicht überzeugen; Weills Musik wird breiter, aber nicht stärker.

Der Schauspieler Bernhard Bettermann hat das Libretto zurechtgestutzt. Ein Sechser-Ensemble, darin er selbst, Partnerin Mimi Fiedler und Sohn Tim, trägt Dialoge und Songs vor: Das Lesen vom Manuskript funktioniert bei pointierten Musical-Texten nicht, vor allem, wenn gesprochen wird, als habe man die Sätze vorher gerade mal überflogen. Das war eine Stellprobe, keine festivalreife Aufführung. Und über die stimmlichen Ergüsse der Akteure auf der Vorderbühne bleibt besser der Mantel des Schweigens gebreitet; der piepsige Vortrag der Bettermann-Partnerin Mimi Fiedler mag als bezeichnendes Beispiel genügen.



Abschluss-Presskonferenz
des Kurt Weill Festes
Dessau. Von links: Intendant
Michael Kaufmann, Artist-in-

Residence 2016 Ernst Kovacic
und der Vorsitzende der
Kurt-Weill-Gesellschaft,
Thomas Markworth. Foto: Kurt
Weill Fest

Für das Kurt Weill Fest 2016 sind die großen Linien gezogen. Intendant Michael Kaufmann stellte bei der Abschluss-Pressekonferenz mit dem Geiger Ernst Kovacic den nächsten Artist-in-Residence vor. Der Österreicher ist nicht ohne Bedacht gewählt: Er ist Vorstandsvorsitzender der [Ernst Krenek Privat Stiftung](#) in Krems (NÖ) – und Weill und Krenek sollen anlässlich des 25. Todestages des österreichischen Komponisten im Mittelpunkt stehen. Geplant sind Aufführungen von Weills „Der Zar lässt sich photographieren“ und Kreneks „Der Diktator“, mit denen die Zusammenarbeit mit dem Anhaltischen Theater unter seinem neuen Intendanten Johannes Weigand erneuert wird.

Fest steht auch, dass Kovacic das Erste Violinkonzert Kreneks spielt, das 1925 in Dessau uraufgeführt wurde. Mit 16.500 Besuchern hat das Weill Fest in diesem Jahr einen neuen Rekord erreicht; mit dem Theater Magdeburg und der Stiftung Moritzburg in Halle sind neue Kooperationspartner im Boot. Die Hoffnung, dass die Theater in Dessau und Magdeburg trotz der desaströsen Sparpolitik der Regierung von Sachsen-Anhalt neue Impulse für szenische Aufführungen von Bühnenwerken Kurt Weills setzen, ist laut Intendant Michael Kaufmann begründet. Von daher darf das 24. Kurt Weill Fest „Krenek, Weill & die Moderne“ mit Spannung erwartet werden. Und für das 25. Fest im Jahr 2017 – Kaufmann hat einen Vertrag bis 2018 – hört man schon von Plänen, die hoffnungsfroh stimmen.

Info: www.kurt-weill-fest.de

Götterdämmerung für die Graalswelt: „Parsifal“ in kontroverser Deutung in Wuppertal

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Wuppertaler Bühnen:
„Parsifal“, Szene
aus dem zweiten
Aufzug mit Tilmann
Unger und Kathrin
Göring. Foto: Uwe
Stratmann

Was der Gral ist, das sagt sich eigentlich nicht. Der Junge, der sich da etwas abseits von den anderen Studenten an den roten Livreen der Türsteher vorbeidrückt, weiß es auch nicht. Er zuckt die Schultern: Eben doch nur ein Tor? Aber Thilo Reinhardt sagt es uns, im Laufe der fünf Stunden „Parsifal“ an

der Wuppertaler Oper.

Der Gral ist demnach ein machterhaltendes Konstrukt, eine Gedanken-Chimäre, ein ideologisches Bücher- und Herrschaftswissen. Parsifal verbrennt am Schluss dieses Buch, den Speer und die Abschussvorrichtung für eine Panzerabwehrrakete gleich mit.

Da war er kurz vorher zurückgekehrt in eine verwüstete Welt (Kompliment für den Inspizienten Klaus Bjarne Kasch: Er hat die Materialschlacht im Griff). Er kommt wieder als UN-Blauhelm, also wohl als Friedensstifter, und feiert wie Christus mit der multiethnischen Soldatenschar ein Abendmahl. Brot wird gebrochen, Wein gereicht, und die traumatisiert zitternde Kundry darf auch mit an die Tafel, die aus zwei umgestürzten, zusammengeschobenen Spinden gebildet ist.

Begonnen hat alles in feinsten Ordnung. Die Jungs, die für die Gralswelt vorgesehen sind, absolvieren eine High-End-Erziehung. Wir sehen vor uns die Sporthalle des Colleges (Bühne: Harald Thor, Kostüme: Katharina Gault). Trainer Gurnemanz scheucht die Schläfer hoch. Vor dem Fechten Lockerungsübungen: Schon in diesem Moment ist es einer Dame im Publikum zu viel. Diese Inszenierung habe doch wohl mit Wagner nichts zu tun, ruft sie ins Publikum, bevor sie die Tür geräuschvoll zuklappen lässt. Woher wollte sie das wissen? Denn an diesem Punkt war Reinhardts Exposition durchaus nachvollziehbar: Gurnemanz ist schließlich ein Erzieher, und dass im Vorhof des Grals eine Elite herangezogen wird, ist wohl nicht zu bezweifeln. Auch bei Wolfram von Eschenbach lernt Parzifal die Regeln des Hofes bei Gurnemanz.



Elite-Erziehung im College:
Thorsten Grümbel (Gurnemann)
und die Statisterie der
Wuppertaler Bühnen. Foto:
Uwe Stratmann

Das Bild des exklusiven Internats funktioniert: Bei der Spindkontrolle wird ein Pin-up-Girl entdeckt – und ein Teddy. Dessen Besitzer wird höhnisch gemobbt, bekommt unter den voyeuristischen Blicken seiner Kumpel den Hintern rituell versohlt: Weicheier haben keinen Platz unter künftigen Entscheidern. Sobald Gurnemann den Rücken kehrt, kehren die das Tier hervor: Kundry, streng-ältliche Sekretärin in altmodischem Kostüm, den Aktenordner mit wichtigen Unterlagen verwaltend, wird ungeniert angemacht: Die jüngsten Berichte über Sex and Crime an englischen Elite-Internaten lassen grüßen.

Parsifal, so legt Reinhardt nahe, bleibt diese Welt fremd. Er schießt mit seinem Pfeil keinen Schwan, sondern den kraftvollsten Turner an, der ganz am Anfang sein Können an den Ringen demonstriert hat. Irritierend, aber schlüssig: Es ist sein erster, unbewusster Angriff auf diese Welt kanalisierter Gewalt und unterdrückter sexueller Kräfte. Die Schüler dagegen sehen während Gurnemann's moralischer Tierschutz Tirade interessiert zu, wie sich der junge Mann im Blut windet.



Amfortas – das Opfer: Die Szene der „Gralsenthüllung“ in Thilo Reinhardts Deutung von Wagners „Parsifal“ in Wuppertal. Foto: Uwe Stratmann

Der Gral: Amfortas, ein Alt-68er mit wirren langen Haaren, ist das kostbar mit einem priesterlichen Mantel geschmückte Opfer. Einer, der einst einen Fehler gemacht hat. Er wird auf einem Blech wie ein Gekreuzigter montiert. Die ausgestreckten Arme, kunstvoll aufgeritzt, spenden das Blut, das livrierte Pedelle auffangen und den Rittern kredenzen. Die Schüler saufen derweil das Blut, das herabrinnt und sich am unteren Blechrand in einer Rinne sammelt. Ein verstörendes Bild ungenierter Brutalität. Champagner schwebt herab, ein Foto zur Erinnerung beendet das Ritual.



Wer bist du, grabender Greis? In Wuppertals „Parsifal“ wird tief

geschürft. Thorsten Grümbel
(Gurnemanz) und Tilmann
Unger, als Soldat
zurückkehrend, im dritten
Aufzug. Foto: Uwe Stratmann

Parsifals Erkennen durch den Kuss, so darf man annehmen, sprengt diese Welt aus den Fugen. Im dritten Akt sind die Spinde umgestürzt, Gurnemanz, ein grabender Greis, stählt jetzt seine Muskeln mit der Erdschaufel. In einem der Stahlschränke entdeckt er Kundry: Ihr Stöhnen, als sie ihr Gesicht im Spiegel betrachtet, hat etwas von: „Oh mein Gott, wie seh' ich aus!“

Aber, ein Glück, der Ordner mit Kundrys Unterlagen hat das Unglück überstanden! Als gute Verwaltungskraft strebt sie danach, wenigstens die Papiere in Ordnung zu bringen: „Wie anders schreitet sie als sonst ...“. Ein Zug alter Krabbler erscheint, versucht, sich noch einmal für das Ritual in Form zu bringen. Vergeblich: Parsifal pfeffert die Kultgegenstände ins Feuer: Speer, Buch, Rauchmantel vergehen. Götterdämmerung für die Gralswelt.

Auch wenn die Botschaft der Bilderflut, die Thilo Reinhardt und der immer wieder einfallsreiche Harald Thor entfesseln, am Ende doch ins Vordergründige abgleitet, bleibt die geistige Basis der Inszenierung bemerkenswert, ihre szenische Durchführung angemessen, auch wenn sich die Bilder kritisch befragen lassen: Blauhelmsoldaten stehen nicht unbedingt für das Mitleid, das Wagner aus christlichem und schopenhauerischem Gedankengut entwickelt hat. Auch die Konzeption der Figuren lässt zu viele Fragen offen: Titirel – der zuverlässige Martin Blasius – vielleicht der Vorsitzende des Schulträger-Komitees? – bleibt eine zu blasse Nebenfigur. Kundry verliert sich im dritten Akt im Ungefähren. Und Klingsor gewinnt nur schwerlich eine eigenständige Kontur, wird sehr funktional konzipiert.



Symbol- und Gedanken-Raum:
Klingsors Reich im Entwurf
Harald Thors in Wuppertal.
Foto: Uwe Stratmann

Der zweite Akt in einem weißen (Gedanken-)Raum lässt sich als innerer Reifungsprozess Parsifals lesen – mit Kundry als rotgewandeter Fantasiegestalt des herausfordernden Weibes, einer verschleierte Dame, die sich zum Schluss als Klingsor-Transe entpuppt, und einer bräutlichen Gestalt, die man als Erscheinung von Parsifals Mutter Herzeleide lesen kann. Dennoch: Szenisch kann Wuppertal mit Thilo Reinhardts Phantasmagorie weit eher punkten als Essen vor zwei Jahren mit Jochen Schlömers verqueren Konstrukten.

Das gilt für die Szene, nicht jedoch für die Musik: Hat Stefan Soltesz am Aalto-Theater ein weites Panorama musikalischer Subtilität eröffnet, bleibt Toshiyuki Kamiokas Lesart in Wuppertal auf schmaler Spur. Schon die rasche Eröffnung – Kamioka sucht nach einem modernen, entmystifizierten „Parsifal“-Klang – ist ohne Reiz phrasiert, mit einer zu langen Generalpause und befreit vom Blühen der Bögen.

Die sinnliche Magie der Klangmischungen Wagners wird reduziert auf rationale Blässe. Geheimnislos buchstabiert Kamioka wichtige Motive, auf das subtile Spiel des allmählichen Erblühens und Erblassens, Trennens und Verschmelzens des musikalischen Materials lässt er sich nicht ein. Im dritten Aufzug verlieren sich die Violinen dünn und klangarm; den spannungsvollen Weg zum Finale verfolgt Kamioka lapidar und

glatt. An die großen Parsifal-Dirigate der Geschichte darf man nicht denken.



Der Tenor Tilmann Unger singt in Wuppertal den Parsifal. Das Foto wurde von den Wuppertaler Bühnen zur Verfügung gestellt.

Auch die Sänger kommen zum guten Teil nicht über den Durchschnitt hinaus; von der internationalen Klasse, die Kamiokas Stellvertreter Joachim Arnold angekündigt hatte, ist wenig eingelöst: Thomas Gazheli – er hat den Amfortas wie viele andere Wagner-Partien bei den Festspielen in Erl gesungen – bleibt rau, angestrengt, gefährdet in der Höhe. Thorsten Grümbel von der Deutschen Oper am Rhein strahlt als Gurnemanz weder szenische Autorität aus, noch kann er mit seinem verlyrisierten, zeitweise dünn und ungestützt klingenden Gesang überzeugen.

Andreas Daum (Klingsor), viel beschäftigt an der Wiener Volksoper, und Kathrin Göring (Kundry), im Wagner-Fach in

Leipzig regelmäßig eingesetzt, gehören zur positiven Bilanz des Abends. Daum singt mit überlegter Präsenz; Göring neigt manchmal zur Härte, hat aber Emission und Vibrato tadellos unter Kontrolle.

Der Parsifal ist Tilmann Unger, jugendlich gutaussehend, der mit der Partie vor einem Jahr in Innsbruck debütiert hat. Der Tenor hat von Würzburg ausgehend seine Karriere geduldig aufgebaut; das zahlt sich aus: Sein Ton ist noch nicht ganz frei gebildet, aber die Stimme wirkt gesund und unangestrengt, hat eine dunkel-sinnliche Farbe und gestalterisches Potenzial.

Der Chor von Jens Bingert gibt sein Bestes – und das ist beachtlich. Dass er im Schlussbild auseinanderfällt, mag auch der Szene geschuldet sein. Dieser „Parsifal“ wird – wie schon im Premierenbeifall – Kontroversen auslösen. Das macht nichts: Wagner als Liturgie großbürgerlicher Kunstreligion hat sich längst überlebt, und Thilo Reinhardt bietet zumindest den Stoff, aus dem sich neue Ideen entwickeln.

Weitere Vorstellungen: 4. und 6. April. Info:
www.wuppertaler-buehnen.de

Bonner „Hommage an Michelangelo“ untersucht seine Wirkung auf andere Künstler

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Werkstatt von Frans de Vriendt, genannt Floris:
Brustbild des Michelangelo,
um 1550. Foto:
Kunsthistorisches Museum
Wien

Schon zu Lebzeiten galt er als Legende. Seine Wirkung auf die europäische Kunst war und ist auch 450 Jahre nach seinem Tod enorm: Michelangelo Buonarroti (1475-1564) hat sich als herausragender Künstler der europäischen Renaissance vor allem durch seine virtuose Darstellung des menschlichen Körpers unsterblichen Ruhm erworben. Die [Bundeskunsthalle Bonn](#) widmet seinem jahrhundertelangen Einfluss auf die europäische Kunst eine Ausstellung. Die Schau ist bis 25. Mai zu sehen.



Der ideale
menschliche
Körper: Raffael
zeichnete
1505/08
Michelangelos
David vor dem
Palazzo Vecchio
in Florenz.
Foto: The
British Museum,
London

Die „[Hommage an Michelangelo](#)“ stellt nicht dessen eigenen Werke in den Mittelpunkt, sondern fragt nach der Inspiration, die andere Künstler in der Auseinandersetzung mit seinem Werk erfahren haben. Gezeigt werden Gemälde, Drucke, Zeichnungen und Skulpturen von Künstlern wie Raffael, Caravaggio, Rubens, Tintoretto, Füssli, Delacroix, Rodin, Cézanne und Moore – bis hin zur Moderne mit Arbeiten von Robert Mapplethorpe, Markus Lüpertz oder Thomas Struth.

Seine innovative Rhetorik des Körpers begründet den über Jahrhunderte andauernden Einfluss Michelangelos. Er schuf ein Repertoire an Ausdrucksformen für menschliche Bewegungen, Haltungen und Affekte, die eine geradezu archetypische Kraft

erwiesen haben. Die Interpretationen seiner Kunst reichen von Nachahmung und Hommage bis zu konzeptioneller Auseinandersetzung und kritischer Distanzierung.

Die Kuratoren Georg Satzinger und Sebastian Schütze stellen in der thematisch gegliederten Ausstellung die beispielgebende Wirkung der legendär gewordenen Arbeiten Michelangelos in den Mittelpunkt: der florentinische David oder der Auferstandene aus Rom etwa stehen für die Aktstatue, das Marmorrelief der Kentaurenschlacht oder das Jüngste Gericht für die großen, vielfigurigen Werke.

Beleuchtet wird auch die Wirkung bedeutender Werkkomplexe wie der Sixtinischen Decke oder der Figuren der Medici-Kapelle. Die Ausstellung zeigt zugleich die Medien, in denen sich das Studium der Werke Michelangelos vollzog und ihre Kenntnis festgehalten wurde: Abgüsse und Gemälde, kleinplastische Kopien, Nachzeichnungen, Drucke und Fotos.



Auswirkungen bis in die Moderne: 1938 schuf Henry Moore diese „Liegende Figur“. © The Henry Moore Foundation. Foto: Michael Furze. All rights reserved/VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

- Zur Ausstellung ist im Hirmer-Verlag München ein Katalog erschienen: „Der Göttliche. Hommage an Michelangelo“, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Er umfasst 288 Seiten und etwa 400 Abbildungen in Farbe und kostet vor Ort 29 Euro.



Konstruktivistische
Nacktheit: Aus der „Thomas“-
Serie von Robert
Mapplethorpe (1987). ©
Robert Mapplethorpe
Foundation New York.

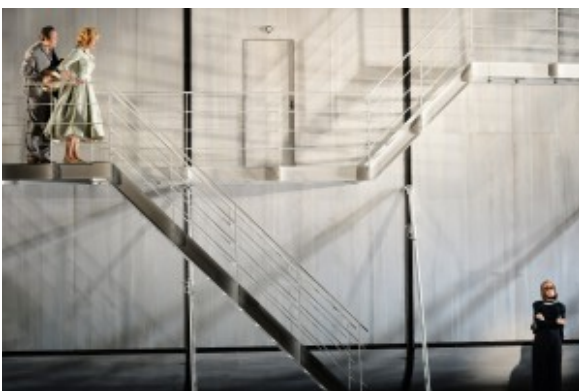
- Von 29. bis 30. April beleuchtet eine internationale Fachtagung in etwa 20 Beiträgen die umfassende und bis heute andauernde Wirkung Michelangelos in den Bildkünsten. Am 20. Mai, 19 Uhr, liest Markus Lüpertz eigene Gedichte und Sonette Michelangelos. Und am 21. Mai geht es in einer Abendveranstaltung unter dem Titel „Von Michelangelo bis Lagerfeld“ darum, ob der Künstler- und Starkult ein Phänomen oder eine kalkulierte Strategie ist.
- Die Bundeskunsthalle Bonn ist Dienstag und Mittwoch von

10 bis 21 Uhr, Donnerstag bis Sonntag von 10 bis 19 Uhr geöffnet. Der Eintritt kostet pro Ausstellung 10, ermäßigt 6,50 Euro; die Familienkarte 16 Euro. Das Kombi-Ticket für alle Ausstellungen ist für 15 bzw. 10 Euro und für Familien für 24 Euro zu haben. Im Online-Vorverkauf (Ticket plus Fahrausweis) gelten erhöhte Preise.

- Info: www.bundeskunsthalle.de

Holocaust als Opernstoff: Bochums Intendant Anselm Weber inszeniert „Die Passagierin“ in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Ein Totenschiff: Katja Haß hat für Mieczysław Weinbergs Oper „Die Passagierin“ in Frankfurt ein großartig metaphorisches Bühnenbild geschaffen. Foto: Barbara

Aumüller

Zeit, sich zu erinnern, ist immer. Aber manchmal verdichtet sich Erinnerung, behauptet sich im Präsens und drängt sich in den gleichgültigen Lauf des Alltags. Momentan liegt es nahe, Vergangenes in die Gegenwart zu holen, auf dass es nicht vergessen werde: Vor 100 Jahren tobte der Erste Weltkrieg, vor 70 Jahren rissen die letzten Zuckungen des Nazi-Systems noch einmal Zehntausende in einen sinnlosen Tod. Aber vor 70 Jahren gab es auch Aufatmen: Die Alliierten erreichten die Tore der Vernichtungslager, gaben denen die Freiheit, die der Tötungsmaschinerie noch nicht zum Opfer gefallen waren.

Wie sich erinnern? Darüber gibt es zu Recht gesellschaftliche Debatten. Die Zeitzeugen sterben aus; das unmittelbar Erlebte ist auf geschichtliche Vermittlung angewiesen. Wie diese missbraucht wird, ist in diesen Tagen zu erleben, wenn die neue Banalität marschiert, den Bombenterror der letzten Kriegswochen gegen die deutschen Städte verzweckt, um ihre fragwürdigen Botschaften zu transportieren.

Erinnern ist auch eine Frage des kulturellen Gedächtnisses. Die deutsche Theaterlandschaft nimmt daran teil. Aber: Wie erinnert man sich auf der Bühne an den industriellen Vernichtungskrieg? An Schützengräben und Feuerstürme? Wie an die unvorstellbaren Gräuel der Lager? Wie an Gaskammern, Todeswände, Stehbunker und Verbrennungsöfen? Lange schien es undenkbar, das Furchtbare künstlerisch vermittelt auf einer Bühne zu thematisieren.

Adornos Diktum von 1949, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch, wirkte praktisch wie ein Darstellungsverbot. Erst in den achtziger Jahren begannen vorsichtige Versuche, dem unsagbaren Leid den Ausdruck nicht mehr zu verweigern: Götz Friedrichs erschütternde Inszenierung von Leos Janaceks „Aus einem Totenhaus“ in Berlin war ein solches Beispiel. Peter Ruzickas „Celan“ thematisierte 1998 im reflexiven Rückbezug das Grauen des Holocausts in einem

sperrig-komplexen Musiktheater. Aber von einer ausdrücklichen Thematisierung wie in Joshua Sobols Schauspiel „Ghetto“ von 1984 war die Opernbühne noch weit entfernt.

Erst Stefan Heuckes „Das Frauenorchester von Auschwitz“ – uraufgeführt 2006 am Theater Krefeld/Mönchengladbach – machte das Leben im KZ zum Gegenstand einer Oper. Im selben Jahr erklang in einer konzertanten Aufführung in Moskau zum ersten Mal eine Oper, von der die musikalische Welt bis dahin keinerlei Kenntnis hatte: „Pasażerka“ („Die Passagierin“) des 1919 in Polen geborenen jüdischen Komponisten Mieczysław Weinberg. Der Komponist, enger Vertrauter von Dmitri Schostakowitsch, hat sein Werk selbst nie gehört: Er verstarb 1996. Die szenische Uraufführung der „Passagierin“ fand erst 2010 in Bregenz statt und war ein Ereignis mit weltweiter Ausstrahlung.



Perfide Gewalt: Tanja Ariane Baumgartner als Lisa und Sara Jakubiak als Marta.
Foto: Barbara Aumüller

Nach einer Novelle von Zofia Posmysz, die selbst das KZ überlebt hatte, schildert Weinberg eine Begegnung: Auf einem Schiff meint die frühere KZ-Aufseherin Lisa in einer Mitreisenden eine Lagerinsassin, Marta, erkannt zu haben. Sie versucht, die Identität der Passagierin zu erkunden. Gegenwart und Erinnerung verschränken sich, bis sich – ausgerechnet durch Musik – die Gewissheit verdichtet: Die Passagierin lässt

die Bordkapelle den Lieblingsswalzer des einstigen Lagerkommandanten spielen.

Schostakowitsch bezeichnete Weinbergs Oper als „Hymne an den Menschen, an ihre Solidarität, die dem fürchterlichen Übel des Faschismus die Stirn geboten hat“. So sieht sie auch Regisseur Anselm Weber in der Frankfurter Neuinszenierung – rechtzeitig zum 70. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz. Die Bestialität des Lagerlebens, die nackte, menschenverachtende Brutalität lässt der Intendant des Bochumer Schauspiels nicht zu: Gewalt auf der Bühne droht immer ins Malerische abzugleiten.

In sorgfältigen Menschenstudien thematisiert Weber, wie die Gefangenen mit dem Horror leben: gebrochen bis zum Verlust des Gedächtnisses, getröstet von Gebet und winzigen Inseln gelebter Menschlichkeit, entschlossen bis zur Hingabe des eigenen Lebens, um sich und sein Gewissen nicht brechen zu lassen.

Katja Haß, die Bühnenbildnerin, hat für die Gleichzeitigkeit von Schiff und Lager, für das Verschmelzen von Realität und Erinnerung eine überzeugende Bühnenlösung gefunden. Vor einer riesigen Schiffswand sehen wir auf einer Gangway Walter, einen deutschen Diplomaten, der auf dem Höhepunkt seiner Karriere 1960 nach Brasilien reist. Seine junge Frau Lisa im modischen Petticoat, die blonden Haare in Wellen gelegt: Man ahnt das „arische“ Weib von damals. Marta, die „Passagierin“: eine schlanke, elegante Frau in Schwarz. Sie zündet den Impuls des Erinnerens – da öffnen sich die Türen und aus dem Dunkel schälen sich drei Menschen in gestreifter Häftlingskleidung.

Anna-Lisa Franz, die ehemalige SS-Aufseherin, beharrt auf dem Recht auf Vergessen – aber es ist selbst für sie eine Illusion. Die Toten kommen wieder – die Schreckvision aller Gewaltmenschen bis hin zu de Schlächter Macbeth in Verdis Oper – und lassen sich nicht bannen: Die schwarze Frau zieht Lisa hinein in die Erinnerung; die Schiffswand dreht sich und öffnet sich zu einem Raum mit kalten Wänden.

Die Reling wird zum Wachturm, die Schotten zum Lagertor. Wie es im Leben der Anna-Lisa Franz ein „Außen“ und „Innen“ gibt, so auch auf diesem Schiff: Das Äußere ist weiß, realistisch, gegenständlich. Das Innere ist der schmutziggraue Alptraum, die brutale Realität der Opfer. Das „Lieschen“ der Wirtschaftswunderzeit wandelt sich zur blonden Uniformierten. Die Frankfurter Inszenierung der „Passagierin“ hat also nicht – wie Holger Müller-Brandes (Regie) und Philipp Fürhofer (Bühne) in der deutschen Erstaufführung 2013 in Karlsruhe – auf realistische Elemente verzichtet, sie aber immer wieder in der Tiefe eines metaphorischen Raums gebrochen.

Weinbergs Oper klagt nicht an durch brutale, ungeschönte Szenen aus der Lagerqual. Aber das Libretto von Alexander Medwedew zitiert geradezu jene wohlbekanntes Sätze, mit denen die Täter ihre Schuld relativierten: Befehl und Gehorsam, Pflicht und Korrektheit. Monströs ist die Verwunderung Lisas über den Hass, den ihr die Gefangenen entgegengebracht haben.

Für den Regisseur Anselm Weber (Intendant des Bochumer Schauspielhauses) ist Fräulein Franz keine „blutige Stute“, die prügelt oder tötet. Ihre Mittel sind subtiler, perfider: Sie gewährt scheinbar Momente der Menschlichkeit, etwa, wenn sie Marta und ihrem Geliebten Tadeusz ein heimliches Treffen ermöglicht. Aber ihr Ziel dabei ist die innere Demütigung der Gefangenen, wenn sie sich selbst verraten, um aus ihren Händen die Gunst zu empfangen. Marta spielte nicht mit – und Tadeusz auch nicht: Der Geiger, der den Lieblingswalzer des Kommandanten einüben soll, bevor er sich „in Rauch auflöst“, lehnt die Chance ab, Marta noch einmal zu sehen. Das Ende der Oper – und des Selbstbetrugs Lisas – kommt mit dem dämonisch verzerrten Walzer der Bordkapelle und einem träumerischen Lied Martas: Sie nennt die Namen ihrer Mithäftlinge, die nicht vergessen werden sollten – ein bezeichnender Kontrast zu der Szene im Lager, in der die Menschen mit bloßen Nummern aufgerufen wurden.

Die kalten Zahlen, die auch auf dem Zwischenvorhang die Namen

zu verdrängen suchen, triumphieren nur in der Ideologie der Peiniger: Die Menschen im Lager lassen sich nicht enthumanisieren – auch wenn Weber mit den „Kapos“ in gestreifter Kluft mit Schlagstock ein Stück Realität zeigt. Mit bewegendem Spiel machen die Sängerinnen des Frankfurter Ensembles deutlich, wie Menschlichkeit im Verborgenen weiterlebt: Anna Ryberg, Maria Pantiukhova, Jenny Carlstedt, Judita Nagyova, Nora Friedrichs, Barbara Zechmeister und die beeindruckende Bronka von Joanna Krasuska-Motulewicz stehen für intensive Momente – und die hohe Ensemblekultur der Frankfurter Bühne.



Brian Mulligan als Tadeusz in Weinbergs „Die Passagierin“ an der Oper Frankfurt. Foto: Barbara Aumüller

Tanja Ariane Baumgartner fügt mit der Lisa ihren stets reflektierten Rollenporträts ein weiteres, höchst gelungenes hinzu: Der Wechsel vom putzigen Fräulein zum camouflierten, schließlich hohnvoll ausbrechenden Sadismus der Aufseherin gelingt ihr szenisch wie stimmlich. Sara Jakubiak

konkretisiert die „Passagierin“ Marta von einer fast schemenhaften Erscheinung zu einer starken, mutigen Frau im Lager; ihr poetisches Erinnerungslied am Ende der Oper singt sie mit feinen lyrischen Lasuren als einen sanften Appell, nicht zu vergessen.

Die Männer im Ensemble halten mit: Peter Marsh setzt seinen unverwechselbaren Charaktertenor für den konsternierten, um seine Karriere besorgten Diplomaten ein; Brian Mulligan verinnerlicht den Geiger Tadeusz, der als letztes Fanal des inneren Widerstands statt des geforderten Walzers vor dem Lagerchef die Chaconne Johann Sebastian Bachs spielt.

Der Frankfurter Chor war selten so glaubwürdig wie in dieser Produktion. Unter Leo Hussain brilliert das Orchester in den vielen kammermusikalischen Momenten ebenso wie in den schneidend harten Schlägen der Perkussionsgruppe oder in den verzerrten, in Mahler- und Schostakowitsch-Tradition stehenden parodistischen Zitaten aus der Unterhaltungsmusik. Um noch einmal Adorno zu zitieren: Hier hat das „perennierende Leiden“ sein Recht auf Ausdruck gefunden.

Weitere Aufführungen: 14., 20., 22., 28. März;
www.oper-frankfurt.de

Tödliche Logik: „Hamlet“ als Oper von Ambroise Thomas in

Bielefeld

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Evgueniy Alexiev
(Hamlet) und
Cornelie Isenbürger
(Ophélie) in
Ambroise Thomas'
selten gespielter
Oper am Theater
Bielefeld. Foto:
Paul Leclair

Es ist was krank am Hofe Dänemarks. Auf der Couch sitzen ein junger Mann und eine junge Frau, fast noch ein Mädchen. Um sie herum herrscht Ausgelassenheit: Man feiert die Krönung des neuen Königs. Aber der hagere Junge zeigt kein Interesse: Er notiert sich etwas in einem Büchlein. Vor dem schüchternen Versuch des Mädchens, ihn sacht zu berühren, zuckt er zurück. Die wirren Haare, der unstete Blick, die gesuchte Isolation: So sieht ein Außenseiter aus.

Hamlet ist an diesem Hof eine einsame Figur; einsam, weil er sich selbst, weil ihn offenbar eine Krankheit dazu macht. Wir finden ihn kurze Zeit später alleine auf der Couch, einem

zentralen Bühnenrequisit Nanette Zimmermanns für Andrea Schwalbachs Inszenierung von „Hamlet“ am Theater Bielefeld. Ihm zur Seite: Ein in unauffälligem Braun gekleideter Herr. Ein Psychiater? Ein Therapeut?

Die Exposition wird sich schnell zuspitzen, wird die psychische Deformation Hamlets immer klarer offenbaren, wird zeigen, wie seine idée fixe nach und nach alle Personen seines Umfelds mit klebrigen Fäden an ihn bindet, und in seinem Gespinnst fesselt, bis sie am Ende dem zupackenden Stahlzahn zum Opfer fallen, den er in der Hand hält.

Die Entwicklung vom nagenden Argwohn zur kranken Gewissheit hat Regisseurin Andrea Schwalbach in Bielefeld nicht aus Shakespeares wohlbekannter Tragödie gewonnen, sondern aus Ambroise Thomas' kaum bekannter Oper „Hamlet“. 1868 an der Pariser Opéra uraufgeführt, kleidet dieses Werk Shakespeare in die eleganten Gewänder einer grand opéra und setzt – basierend auf einer Adaption von Alexandre Dumas und dem Libretto von Michel Carré und Jules Barbier – den Akzent auf das Geflecht der Emotionen, Wünsche, Erwartungen und Ängste der Hauptpersonen. Ein psychologisches Kammerspiel, das oft genug mit einem Salontrauerspiel verwechselt wurde.

Eigentlich sollte die Opernwelt spätestens nach den verdienstvollen Aufführungen mit Siegfried Köhler am Pult in Saarbrücken und Wiesbaden 1973 und 1983 wissen, welch ein Juwel – nicht nur musikalisch – von Thomas hier gefasst und geschliffen wurde. Aber der Tunnelblick auf das Repertoire wirkt auch eine Generation später noch: Bielefelds „Hamlet“ kommt daher beinahe der Rang einer Wiederentdeckung zu.



Caio Monteiro (Horatio),
Evgueniy Alexiev (Hamlet),
Cornelie Isenbürger
(Ophélie), Lianghua Gong
(Marcellus). Foto: Paul
Leclair

Schwalbach, wie stets in der Wahl ihrer Mittel sorgfältig und beziehungsreich bis zum Äußersten, entdeckt das Potenzial des Opernstoffs. Sie setzt eine fatale Verstrickung Hamlets in seine sinistre Innenwelt voraus, in der sich die Ahnung, seine Mutter und sein Onkel könnten den König, seinen Vater, ermordet haben, zur Gewissheit verdichtet und blutige Konsequenzen zeugt. Schwalbach gelingt das Meisterstück, zu zeigen, wie Hamlet mit jedem Indiz seine innere Logik bestätigt sieht. Jeder rationalen Kontrolle entzogen, führt sie ihn zu furchtbarer Gewissheit. Ein Psychogramm einer Verschwörungstheorie mit tödlichen Folgen.

Das funktioniert auch dank der vagen Formulierungen des Librettos. Sie kommen dem virtuosen Spiel mit mehrdeutigen Hinweisen entgegen, das Schwalbach inszeniert – vor allem das Fest mit dem scheinbar verräterischen Schauspiel des „Todes Gonzagas“ im dritten Akt.

Der Zuschauer wird Zeuge des inneren Verfalls Hamlets – und der Menschen um ihn herum: Er entzieht Ophélie ihre Lebenskraft, er zerrüttet seine Mutter Gertrude und er tötet schließlich, als sich der Kontrollverlust nicht mehr bremsen lässt. Eine Schlüsselrolle spielt der „Geist“ des Vaters

(Yoshiaki Kimura), säkularisiert zum Therapeuten: Der Hinweis auf den Vatermord kommt nicht aus schaurigem Jenseits, sondern wird aus dem Tagebuch Hamlets vorgelesen.

Schwalbach hat am Theater Bielefeld eine Riege engagierter Darsteller, ohne die ihr differenziertes Konzept auf der Bühne verpuffen würde: Evgueniy Alexiev ist der hagere Hamlet mit wirrem Scheitel, dem dunkelblauen Anzug eines Aufsteigers – Petra Wilkes Kostüme zitieren beziehungsreich Modisches – und den eckig-exaltierten Bewegungen eines Menschen, der sein inneres Getriebensein in ausgreifender äußerer Gestik offenbart. Mit seiner dunklen Stimme fasst er die gequälte Seele Hamlets in passend aufgeraute, in der Höhe nicht immer abgesicherte Töne.

Cornelie Isenbürger legt die Ophélie nicht als die gebrochene „femme fragile“ in der Nachfolge Lucia di Lammermoors an, wie es die Musik nahelegen könnte. Kein Koloraturvögelchen also, wie die großen Interpretinnen der Vergangenheit die Partie gerne präsentiert haben. Sondern eine nach Zuwendung gierende junge Frau, die Hamlets empathielose innere Isolation und seine immer befremdlicheren Ausfälle endgültig in die Depression treiben. Auch stimmlich ist Isenbürger eine Ophélie aus Fleisch und Blut; ihre substanzreiche Stimme ist zur Schattierung in Farbe und Dynamik fähig.

Wie weit die seelische Deformation in diesem Biotop der Grausamkeit fortgeschritten ist, offenbaren äußere Wunden: Ophélie lässt schon bald die Pflaster an Armen und Oberschenkeln sehen; Gertrude demonstriert die blutigen Narben ihrer aufgeschnittenen Pulsadern. Zärtlichkeit und Zuwendung fehlen ihnen allen: Die Ehe zwischen Gertrude und Claudius, einem gemüthlichen Blondem: eine Vernunfttheirat. Ihr Kuss: förmlich. Die Beziehung zwischen Gertrude und Ophélie: geprägt von Scheu vor Berührung. Und wenn Hamlet und seine Mutter aufeinandertreffen, offenbaren die Reaktionen, dass diese Menschen eine lange Geschichte quälender Absenz jeder liebevollen Zuneigung hinter sich haben. Das fein schimmernde

Metall in der schneidenden Stimme Melanie Kreuters passt zum Psychogramm dieser Figur.

Schwalbach vernachlässigt aber auch die Figuren der Peripherie nicht: Marcellus und Horatio (Lianghua Gong und Caio Monteiro) sind die stimmlich prächtig disponierten Freunde Hamlets, die sich erst einen Spaß machen, sich dann aber dem seelisch Abgründigen nicht entziehen könnten; der gebildete, diesmal erfreulich freie Tenor von Daniel Pataky ist fast zu edel für den unglücklichen Laërte, der wie Polonius (Moon Soo Park) ein Opfer von Hamlets verbissenem Rachetrieb wird.

Elisa Gogou spornt die Bielefelder Philharmoniker zu differenziertem Spielen an: Ambroise Thomas' elegante, expressive Musik fordert geschmeidige Phrasierungen, hält sich kammermusikalisch zurück, um der Gesangslinie die Priorität einzuräumen, blüht aber auch auf, wo sie Gounod'sche Glut und die Pracht eines Saint-Saëns für sich entdeckt. Die Dirigentin hat für die stilistischen Facetten einen Blick, führt die Musiker und den von Hagen Enke einstudierten Chor mit sicherer Hand. Der Besuch in Bielefeld lohnt sich.

Weitere Vorstellungen: 13. und 22. März, 11. April, 10., 18. und 26. Juni.

Info: www.theater-bielefeld.de

Gescheiterte „Werktreue“: Fiasko mit Carl Maria von Webers „Freischütz“ in Aachen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



„Brav! Herrlich getroffen!“
– Für den Aachener
„Freischütz“, von Martin
Philipp einem
Inszenierungsversuch
unterworfen, gilt das nicht.
Szene aus der Eröffnung der
Oper. Foto: Ludwig Koerfer

An Webers „Freischütz“ entzündet sich Inszenierungs-Fantasie gerne: Das liegt am Libretto Friedrich Kinds, seinen Elementen der Kolportage, der Schauergeschichte, des Sentimentalen und des Fantastischen.

Es liegt an dem störrisch die Religion bemühen, für metaphysisch unbeleckte Regisseure von heute nicht nachvollziehbaren Ende. Und es liegt sicher auch an der Repertorielast, die Webers meistgespieltes Werk beschwert. Irgendetwas Neues muss ja jeder finden, der sich dem Stück widmet.

Insofern gehört eine gute Portion Mut dazu, die Geschichte von Freikugeln, Jägersbraut und Gespensterschlucht samt wundersamer Errettung so zu erzählen, wie sie auf dem Blatt steht. Martin Philipp hat es jetzt in [Aachen](#) versucht – und ist so gründlich gescheitert wie kein Regisseur in den letzten Jahren, abgesehen vielleicht von Dominique Horwitz mit seiner unsäglichen „Freischütz“-Verstümmelung in Erfurt.

Am wenigsten ist das szenische Fiasko noch Detlev Beaujeans

Bühne zuzuschreiben: Ein Soffittenrahmen, halb in einer Art Flecktarn, halb in Spiegeln, auf denen sich später die vervielfachten bösen Augen Samiels öffnen. Der einzelne kahle Stamm auf der Bühne erweist sich als funktionsloses Dekor: Erst klebt eine Herz-Jesu-Statue daran, später trägt er eine Aufhängung für eine tote Rehgeiß.

Die Wolfsschlucht beschwört nicht so sehr das Unheimliche als die theatralischen Mittel einer gymnasialen Oberstufen-Theater-AG: Blitz, Dampf und Windmaschine, dazu ein paar Schatten für das „Wilde Heer“. Hilflloser hat man diese Schlüsselszene schon lange nicht mehr gesehen.



„Nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt“: das gilt auch für den „Freischütz“. In Aachen war das Wagnis gering. Woong-jo Choi (Kaspar) und Chris Lysack (Max). Foto: Ludwig Koerfer

Die Menschen, die in wahrhaft biederem Biedermeier der Kostüme Kristopher Kempfs den Schauplatz bevölkern, sind vom Geist von Regie weitgehend befreit. Auch wenn der Chor nach dem erfolgreichen Schuss des „Bauern“ (der sicher singende Stefan Hagendorn ist Kilian) sich im Takt wiegend entfernt, auch wenn er im Finale dem Übeltäter kollektiv den Rücken zukehrt: Mehr als eine gestaltlose Menschenansammlung macht Philipp nicht daraus.

Vielleicht hätte jemand dem Max von Chris Lysack erklären sollen, welcher Charakter sonst leichten Sinns durch Wälder und Auen zog und nun die verzweifelte Frage nach einem lebenden Gott stellt. Vielleicht hätte man dem Ännchen Jelena Rakić mitteilen sollen, dass sie mit ihrer hübschen, aber leicht eingeengten Soubrettenstimme gerade nicht im „Schwarzwaldmädel“ unterwegs ist.



„Jetzt ist wohl ihr Fenster offen, und sie horcht auf meinen Schritt...“: Katharina Hagopian als Agathe. Foto: Ludwig Koerfer.

Und vielleicht wäre es auch bei Kaspar angebracht gewesen, darauf hinzuweisen, dass es in der „Schreckensschlucht“ nicht um die Zubereitung von zugegeben etwa seltsamen Zutaten für ein nächtliches Grillen im Wald geht. Obwohl Woong-jo Choi noch am glaubwürdigsten die dunkel-verschlagene Seite einer gespaltenen Persönlichkeit ausdrückt: Den Dialog mit dem – als Figur getilgten – Samiel führt er mit sich selbst. Choi überzeugt als Sänger mit einem satten, messerscharf geführten Bassbariton, dessen leise angesetzte Warnung an Max, zu schweigen, dunkel-unheimliche Autorität ausstrahlt.



„Die Schlucht ist verrufen,
und um Mitternacht öffnen
sich die Pforten der Hölle“:
In Aachen blieb der
Schrecken zahm. Foto: Ludwig
Koerfer

Das Ganze schließt, wie es eben schließen muss: mit einem Eremiten in schwarzer Kutte und fast noch schwärzerer, lyrisch, doch dennoch nachdrücklich geführten Stimme (Vasilis Tsanaktsidis).

Der Regieeinfall des Abends ist die Rehgeiß, die zum dünn besetzten Jägerchor erst ausgeblutet, dann ausgeweidet und zum banalen Ende dem Probejahr-Paar auf einem Tischchen präsentiert wird. Zum „männlich‘ Vergnügen“ saufen die Waidmänner das Rehblut: Hätten wir’s gewusst, dass Jäger ein ganz blutrünstiges Gelichter sind?

Mehr Freude bereitet es, auf Webers Musik zu hören: Justus Thorau, neuer Erster Kapellmeister in Aachen, scheut das langsame Tempo nicht, erfüllt es mit Spannung und Bedeutung – auch das im Gegensatz zu den zähen, immer wieder durchlöcherten Dialogen auf der Bühne. Er hat eher die große Linie im Auge als den Akzent en détail, lässt die Klänge weich und klangsatt modellieren. Die Agathe von Katharina Hagopian stützt er, ohne ihren Atem an Grenzen zu führen. So kann die Sängerin – die als Persönlichkeit von der Regie ebenso wenig belichtet wird wie die anderen – vor allem ihr lyrisches Zentrum vorteilhaft entfalten: Ihre Tongebung ist stetig und

flexibel, nur am Ende reicht die Energie nicht mehr für eine zuverlässige Stützung der Höhe.

Manchmal sollte Thorau ein wenig gelassener mit den Sängern atmen: Dann würde die Phrasierung in „Durch die Wälder...“ flexibler und Woong-jo Choi müsste bei „Nichts kann dich retten vom tiefen Fall“ nicht hetzen. Diese Details ändern nichts an der ansprechenden Leistung, die Thorau dem Sinfonieorchester Aachen abgewinnt. Der Klang, vor allem bei den Holzbläsern, verträge eine behutsame Politur, aber auf der anderen Seite stehen – auch bei Oboe oder Klarinette – schöne Soli. Das Solo-Cello hört man in Aachen deutlich über dem Niveau vergleichbarer Orchester. Der Chor unter Andreas Klippert und Elena Pierini erfüllt mit kompaktem Klang seinen Part.

Die Aachener Aufführung ist ein Beispiel dafür, wie durch vermeintliche „Werktreue“ das „Werk“ an Banalität und Langeweile verraten wird. Es bleibt dabei: Ohne eine reflektierte Hermeneutik bleiben die Bilder von damals blass.

Weitere Aufführungen zwischen 7. März und 30. Juni.

Info:

http://theateraachen.de/index.php?page=detail_event&id_event_date=12313347

Können für Kenner: Das Belcea-Quartet in der Essener

Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015

Das Belcea-Quartet gehörte bei seiner Gründung 1994 zu den hoffnungsvollsten Gruppierungen auf diesem heiß umkämpften Markt. Die Erwartungen haben sich bestätigt: Corina Belcea, Axel Schacher, Krzysztof Chorzelski und Antoine Lederlin gehören heute zur Elite der Kammermusik. Das Quartett spielte zahlreiche Uraufführungen, kann sich aber auch mit seinen Aufnahmen im Repertoirebereich – etwa mit Gesamtaufnahmen der Quartette Beethovens und Mozarts – mühelos der Konkurrenz stellen.

In der Essener Philharmonie waren die Könner des Belcea-Quartetts mit Liebhabern der Kammermusik unter sich: Streichquartettabende ziehen keine Massen an. Seit das Bildungsbürgertum schwindet, kommen die nicht mehr, die früher vielleicht noch einen Prestigegewinn erhofften, wenn sie sich zum Kreis der Kenner gesellten. Oder die eine besonders tiefe musikalische Bildung demonstrieren wollten. Das soll kein Mäkeln am Publikum sein: Das geistvolle Gespräch unter vier Instrumentalisten muss man sich erschließen. Mühe gehört dazu, Ausdauer, Geschmacksbildung. Das ist meist eine Sache gereifter Menschen. Wobei mir das Publikum des Belcea-Quartetts jünger schien als das hochglänzender Sinfoniekonzerte. Reife muss keine Sache des Alters sein.

Deswegen ist es schade, dass die vier Musiker mit Mozarts dritten „preußischen“ Quartett und Schuberts „Rosamunde“ in vertrauten Gewässern fischten. Auch Anton Weberns fünf Sätze für Streichquartett gehören inzwischen zur „älteren“ Musik. Weberns fragile Gebilde machen exemplarisch deutlich, was den Rang des 1994 gegründeten Quartetts ausmacht: unglaubliche Disziplin bei der Bildung der Klänge, vom gehauchten Flageolett in äußerstem Pianissimo bis hin zu dunkel getöntem, sanftem Aufschwung. Und eine wie selbstverständliche Kultur der Abstimmung.

Bruchstücke des Alten in der Moderne

Webern klingt wie ein Rückblick auf die Musik von Mozart, die in der Moderne nur noch bruchstückhaft zu beschwören ist. Dessen F-Dur-Quartett (KV 590) lebt aus der Spannung der Dynamik, aus geistvollem Spiel mit kompositorischen Möglichkeiten. Der weiche Ton im eröffnenden Allegro moderato widerspricht nicht dem dezidierten Aufbauen dynamischer Spannung schon in der Eröffnungsgeste. Das Cello spielt eine prominente Rolle im spielerisch wirkenden Hin und Her der Motive. Kein Wunder: König Friedrich Wilhelm II. von Preußen, bei dem sich Mozart auf seiner Reise nach Berlin Gunst erhoffte, war ein begabter Cellist.

Sehr ruhig und langsam, mit Blick auf die vollstimmige Harmonie, eröffnet das Belcea-Quartet den Andante-Satz. Dabei bleibt die Tongebung leicht und schwebend, werden Linien nicht dramatisch verdichtet. Aber an dem provozierenden Akzent der Violine kurz vor dem Ende, auf den die anderen ebenso unwirsch antworten, merkt man, dass die Musiker um Primgeigerin Corina Belcea den dramatischen Aufbau des Satzes nicht aus den Augen verloren haben.

Das Allegretto des dritten Satzes erklingt lebhaft, aber gepflegt; auch der vierte Satz mit seiner diskreten Beweglichkeit hat etwas von britischem Understatement, zeigt aber, dass die Vier eher mit Blick auf das reizvolle Jonglieren mit kompositorischen Möglichkeiten musizieren als mit der von der früheren Kritik forcierten Einfühlung in mögliche persönliche Befindlichkeiten Mozarts.

Schuberts berühmtes a-Moll-Quartett dagegen hätte mehr Energie jenseits des herrlich diskreten Vortrags vertragen. Der eröffnende Satz könnte – auch als Kontrast zu Mozart – mehr melodischen Schwung entfalten; erst im letzten Satz gehen die vier Musiker, vielleicht angeregt durch die „ungarische“ Motivik, mehr aus sich heraus. Worin sich das Quartett treu bleibt, ist der sagenhaft souveräne Blick auf die inneren

Strukturen der Komposition. Ein Wesenzug, der den Interpretationen eine dramatische und intellektuelle Tiefe gibt – und der wohl auch der eingehenden Beschäftigung mit moderner und zeitgenössischer Musik zu verdanken ist.

Quartettabende sind nicht häufig, daher noch einige Hinweise:

Im Konzerthaus Dortmund sind am 14. März mit dem Matosinhos String Quartet und Quatour Ardeo zwei junge Formationen zu erleben. Das Matosinhos Quartet ist am 8. März bereits in der Philharmonie Köln zu Gast. Wer zeitgenössische Musik mag, wird am 18. März im Museum Ludwig fündig: Dort spielt das JACK Quartet Musik von Matthias Pintscher. In Essen tritt das Mannheimer Streichquartett am 31. Mai traditionsgemäß auf Zollverein auf.

Vertane Chance: Das „Ruhrepos“ von Kurt Weill und Bert Brecht

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Kurt Weill in einer

Farbaufnahme. Foto: Kurt
Weill Fest Dessau

Wenn ab heute (27. Februar) das [Kurt Weill Fest in Dessau](#) sich erneut dem Schaffen eines der wichtigen Komponisten der Moderne der zwanziger Jahre widmet, darf auch ein Seitenblick auf das Ruhrgebiet erlaubt sein. Für das Industrierevier wäre nämlich um ein Haar ein Werk entstanden, dessen kulturgeschichtliche Bedeutung ähnlich entscheidend wie die der 1928 uraufgeführten „Dreigroschenoper“ hätte werden können.

Die Rede ist von der Idee eines „Ruhrepos“, das mit einem Text von Bert Brecht, Musik von Kurt Weill und Film- und Fotoaufnahmen von Carl Koch als avantgardistisches Theaterprojekt geplant war. Es sollte ein zeitgeschichtliches Dokument werden, das alle Ausdrucksmittel zu einer Einheit zusammenführt; ein Werk „episch-dokumentarischen Charakters“, gedacht für ein Publikum aus allen Schichten der Bevölkerung.



Rudolf Schulz-
Dornburg.
Fotografie
vermutlich aus den
dreißiger Jahren.

Dass der hochfliegende Plan scheiterte, ist aus der Rückschau ein herber Verlust. Dabei stimmte der Beginn durchaus zuversichtlich. Die Idee zu der „Ruhrrevue“ hatte nach eigenem Bekunden der Dirigent Rudolf Schulz-Dornburg. Der 1891 in Würzburg geborene Sohn eines Sängers wurde 1927 an die Städtischen Bühnen Essen verpflichtet. Der damalige Essener Oberbürgermeister Franz Bracht (1877-1933) verband mit dem neuen Generalmusikdirektor die Hoffnung auf ein aktiveres Theaterleben. Uraufführungen sollten das Niveau der Essener Opernbühne heben.

Der Zentrumspolitiker wurde 1924 OB und legte 1932 sein Amt nieder, um in Berlin als Reichsminister ohne Geschäftsbereich der Regierung Franz von Papens anzugehören. Überzeugt, dass wirtschaftlicher und kultureller Erfolg notwendig zusammengehören, wollte er in der Kulturpolitik Initiativen ergreifen. Schulz-Dornburg (1891-1949) war dafür der richtige Mann: Er galt als Pionier der modernen Musik und hatte in seiner Zeit als Leiter des Städtischen Orchesters Bochum 1919-1926 auch schon die Idee, mittelalterliche und zeitgenössische Musik in einem bzw. mehreren Konzerten miteinander zu konfrontieren.

„Etwas außerordentlich Wichtiges und Schönes“

Schulz-Dornburg, Gründer der Folkwang-Schule für Musik, Tanz und Sprechen, trat bereits im Frühjahr 1927 an Kurt Weill mit der Bitte heran, in direktem Auftrag der Stadt „eine große revue-artige Arbeit zu schaffen“. Bereits im Mai 1927 war Bert Brecht mit im Boot und die Idee weit gediehen: Schulz-Dornburg berichtete an den Oberbürgermeister, er habe den Eindruck, die Industrieoper (kann) „etwas außerordentlich Wichtiges und Schönes werden, das den Absichten der Stadt in künstlerischer Beziehung besonders deutlich schon im ersten Jahr erkennen lässt“.

Die Dinge entwickelten sich rasch: In den ersten Junitagen 1927 reisten Kurt Weill, Bert Brecht und der Filmregisseur

Carl Koch (1892-1963) nach Essen, um Konzept und Details der „Ruhroper“ mit dem Beigeordneten Dr. Hüttner als Vertreter des Magistrats zu besprechen. Ein Vertragsentwurf spricht von der Herstellung eines musikalischen Bühnenwerks (Ruhrepos), das Musik von Kurt Weill, Dichtung von Bert Brecht und Film- und Lichtbildkompositionen von Carl Koch enthält. Die Stadt Essen sichert sich das Vorrecht der Aufführung im Rheinland und in Westfalen. Die Uraufführung solle bis spätestens 1. April 1928 unter Leitung von Schulz-Dornburg erfolgen. Acht weitere Aufführungen seien zu spielen.

Schon Mitte Juni lieferte Koch einen Kostenvoranschlag für den Film- und Lichtbildteil: 200 Meter Trickfilm, 1000 Meter bereits bestehende Filmszenen, 2000 Meter neue Aufnahmen wie Landschaften, Details aus dem Ruhrgebiet und Atelieraufnahmen von Schauspielern. Dazu plante Koch 50 Lichtbilder. 43.000 Mark sollte das gesamte visuelle Material kosten.



Kurt Weill und Bert Brecht. Foto: Kurt-Weill-Fest Dessau

Zu gleicher Zeit legten Weill, Brecht und Koch dem Essener Verhandlungspartner Dr. Hüttner ein Exposé vor, das detailliert auf künstlerische Mittel eingeht. „Das Ruhrepos

soll sein ein künstlerisches Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes, seiner eminenten Entwicklung im Zeitalter der Technik, seiner riesenhaften Konzentration werktätiger Menschen und der eigenartigen Bildung moderner Kommunen. Da nun aber der ganze Aufbau des Ruhrgebiets für unsere Zeit charakteristisch ist, soll das Ruhrepos gleichzeitig ein Dokument menschlicher Leistung unserer Epoche überhaupt sein“, umreißt Brecht die künstlerische Absicht des Gesamtprojekts.

Es ging also nicht um ein Werk über regionale Eigenheiten, sondern um nichts weniger als eine universale Darstellung und Dokumentation der modernen Zeit, für die Brecht als Ruhrgebiet als exemplarisch ansah. Er vergleicht sie mit dem „Orbis Pictus“ des 17. Jahrhunderts, der die ganze Lebenswelt einer Epoche ins Bild zu fassen versuchte.

Brecht spricht auch vom „episch-dokumentarischen Charakter“ des Werks: Ein Zeugnis seiner frühen Beschäftigung mit dem epischen Theater, das um 1936 zu seinem grundlegenden Essay zu diesem Thema führte. Die Grundstrukturen dieser modernen Theaterform sind im „Ruhrepos“ schon zu beobachten: Das Überwinden der „Schau-Spieler“ und der Fixierung auf die handelnden Personen, das Erzählen durch die Bühne selbst, die Distanz zwischen den Vorgängen auf der Bühne und ihrem Hintergrund.

Dazu planten Brecht und Weill, die wechselnde Bilderfolge der modernen Revue einzusetzen, wenn auch „zu einem ganz anderen Zweck“ als im Unterhaltungsgenre. Die Ausdrucksmittel sollten von rein symphonischen Musiksätzen über Chorpartien, Arien und Ensembles bis hin zu Sprechchören reichen, denen Brecht die Aufgabe zuwies, die (Bild-)Szenen zu erläutern und die durchgehende Handlung zu gestalten. Die „verschiedenen Abteilungen“ des Epos sollten von Szenen aus der „allerletzten Geschichte des Ruhrgebiets“ über eine „Eroika der Arbeit“ und „einfachen Liedern an einem Kran“ bis hin zu „einer Reihe primitiver lustiger Auftritte“ reichen. In den „Kranliedern“

Brechts von 1927 finden sich die einzigen identifizierbaren Spuren des „Ruhrepos“; ihr Titel deutet darauf hin, dass sie für das geplante Essener Projekt entstanden sein könnten.

Neue Einheit der Ausdrucksmittel

Auch Kurt Weill hatte für die Musik sehr konkrete Vorstellungen: Sie schließt „alle Ausdrucksmittel der absoluten und der dramatischen Musik zu einer neuen Einheit zusammen“, schreibt er kühn. Geplant seien keine „Stimmungsbilder“ oder „naturalistische Geräuschuntermalung“. Sondern die Musik präzisiere Spannungen der Dichtung und der Szene in Ausdruck, Dynamik und Tempo. Abgeschlossene Orchesterstücke sollten als symphonische Vor- und Zwischenspiele dienen. Arien, Duette, Ensemblesätze, kleinere Instrumentengruppen oder über den Raum verteilte Chöre mit ihren Instrumenten, aber auch Songs mit Jazz-Rhythmus oder „kammermusikalische Stücke komischer Art“ hatte Weill vorgesehen. Im melodischen Material plante Weill auch, ein Bergmannslied oder das „Flötenspiel eines Lumpensammlers“ zu verwenden. Das am besten mit einem szenischen Oratorium vergleichbare Stück sollte, so Weill, ein „neues Ineinanderarbeiten von Wort, Bild und Musik“ begründen.

Die Rolle des Bühnenbildes war ersetzt durch die Filme und Lichtbilder Carl Kochs. Er wollte im Ruhrepos den schon lange erwogenen Plan umsetzen, „Szenenbilder durch Lichtbildwurf“ zu ersetzen. Entscheidend war für Koch, dass die Fotografie durch die „nackte Wiedergabe der Wirklichkeit den Wert echter Dokumentation“ habe.



Das Stadttheater Essen auf einer Postkarte von 1912.

Ende Juli 1927 schien der endgültige Vertragsabschluss nur noch eine Formsache zu sein – ein Eindruck, den offenbar Schulz-Dornburg auch bei Besuchen in Berlin erweckte. Auch die finanziellen Probleme mit der Höhe der Film- und Fotokosten schienen bewältigt: Koch ging von den ursprünglichen 43.000 Mark auf 12.000 Mark zurück – zuzüglich 4.500 Mark, wie sie die beiden Autoren Weill und Brecht ebenfalls erhalten sollten. Offenbar hatten Brecht und Koch bereits mit der Arbeit begonnen, als es Ende Juli zu einer unerwarteten Wendung kam.

Am 29. Juli schrieb Dr. Hüttner, es sei fraglich, ob der Auftrag bereits für die kommende Spielzeit erteilt werden könne. Die Absicht, eine „Ruhrrevue“ durch die Herren Brecht und Weill schreiben und komponieren zu lassen, sei leider durch Indiskretion in die Öffentlichkeit gedrungen und schon in der Berliner Presse mitgeteilt worden. „Das Echo, das diese Nachrichten gefunden haben, ist sehr unerfreulich und hat sofort lebhaften Widerspruch nicht nur in der Presse sondern auch in der Bürgerschaft wachgerufen. Es erscheint daher mehr als fraglich, ob es geraten ist, die erste Spielzeit mit einem Wagnis, dessen Ausgang doch recht ungewiss ist, zu belasten, und damit das Gelingen der ganzen mit der Neuorganisation des Theaters verfolgten Pläne ernstlich zu gefährden. Infolgedessen wird man daran denken müssen, die Revue vorläufig noch zurückzustellen. Dies ist auch die Ansicht des Herrn Oberbürgermeisters“, heißt es in dem Schreiben.

Aggressiver Antisemitismus

Es wäre anhand von zeitgenössischen Quellen noch zu prüfen, wie heftig die kommunalpolitische Aufregung um Schulz-Dornburgs ehrgeizige Opernpläne gewesen ist. Immerhin ist in der Essener Stadtbibliothek ein anonymes Flugblatt vom Sommer 1927 archiviert, in dem es heißt, durch die geplante Theaterreform sei „die Kunst Essens in Gefahr, völlig zu verjuden“. Auch auf das Weill/Brecht-Projekt wird Bezug genommen: „Als Zugstück für die Bühnen ist ein Schlager ausgedacht – eine Ruhrrevue – großer Theaterspektakel mit Ausstattung, Gesang und Tanz – genannt ‚Die große Ruhrrevue‘. Von wem der Gedanke ausgeht, erscheint unklar. Zur Ausführung sind aber von den Hintermännern des Planes die zwei Juden Brecht und Weil vorgeschoben, welche schon fest von der Stadt engagiert sind. (...) Diese zwei Juden sollen jetzt die ‚große Kunst‘ von Berlin nach Essen bringen“.

Wohl angesichts solcher Anfeindungen schreckte die Stadtverwaltung vor dem Projekt zurück. Auch Schulz-Dornburg sah offenbar seine Reformen in Gefahr und schrieb im Mai 1928, das „Ruhrepos“ wäre im Falle einer Aufführung aufgrund der negativen Einstellung in der Bürgerschaft „von der gesamten presse des ruhrgebiets vernichtet worden“. Entlarvend sind an dem Flugblatt nicht allein der aggressive Antisemitismus, sondern auch die Ressentiments gegen die Berliner Kultur und das trotziges Beharren auf dem eigenen Kulturbegriff: Die „Provinz“ habe es nicht nötig, sich aus der Metropole in künstlerischen Dingen belehren zu lassen. Das Blatt werte die eigene Rückständigkeit als Beleg eines hohen kulturellen Niveaus, analysiert Matthias Uecker in einer Arbeit über die Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre.

Solche Kritik hat also offenbar als Vorwand gedient, das unbequeme und riskante Projekt zu beenden. Neue Vorstöße von Brecht und Weill im Januar und März 1928 jedenfalls blieben – trotz gegenteiliger Versicherungen von Schulz-Dornburg – ohne positives Ergebnis. Hüttner schrieb kategorisch, dass ein

„Auftrag zur Herstellung des von Ihnen geplanten Ruhr-Epos vorerst nicht erteilt werden könne“. Das ehrgeizige Projekt, das ein Meilenstein des deutschen Theaters hätte werden können, war am provinziellen Horizont der Akteure in der städtischen Kultur gescheitert.

Die Vorgänge um das Ruhrepos sind in einem Aufsatz von Eckhardt Köhn im Brecht-Jahrbuch 1977 nachzulesen. Sein Titel: „Das Ruhrepos. Dokumentation eines gescheiterten Projekts“. Verlag Suhrkamp, Frankfurt 1977, S: 52-77.

Das Kurt-Weill-Festival eröffnet am 27. Februar die Reihe seiner 57 Veranstaltungen mit einem Konzert des MDR-Sinfonieorchesters im Anhaltischen Theater Dessau. Unter Kristjan Järvi bringt es ein Neuarrangement des Musicals „Johnny Johnson“ unter dem Titel „Braver Soldat Johnny. Die Geschichte eines ganz gewöhnlichen Mannes“.



Artist-in-Residence des Kurt Weill Festes ist Cornelia Froboess. Foto: Sabine Finger/Kurt Weill Fest Dessau

Weills Interesse an einer neuen Zuordnung von Sprache und Musik, wie sie auch im Konzept zum „Ruhrepos“ deutlich wird, führte zur Thematik des diesjährigen Weill-Festes: Unter dem Motto „Vom Lied zum Song“ beleuchtet es diese Entwicklungen – und würdigt gleichzeitig den in Dessau geborenen Dichter

Wilhelm Müller, heute noch bekannt als Verfasser der Vorlagen-Gedichte für Franz Schuberts Liedzyklen „Die Schöne Müllerin“ und „Winterreise“.

Artist-in-Residence Cornelia Froboess befasst sich in mehreren Veranstaltungen mit dem Thema Sprache und Musik, ebenso Katharina Ruckgaber und das Gürzenich-Quartett, der Bariton Wolfgang Holzmair, Ute Lemper oder Anna Haentjens. Das Anhaltische Staatstheater Dessau steuert einen [Ballettabend](#) nach John Miltons „Paradise Lost“ bei, u. a. mit Musik von Kurt Weill. Zum Abschluss am 15. März spielt die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter Ernst Theis Kurt Weills „Royal Palace“ und Werke von Richard Strauss.

Karten und Information: www.kurt-weill-fest.de

Nibelungen nach französischer Art: Ernest Reyers „Sigurd“ in Erfurt ans Licht geholt

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



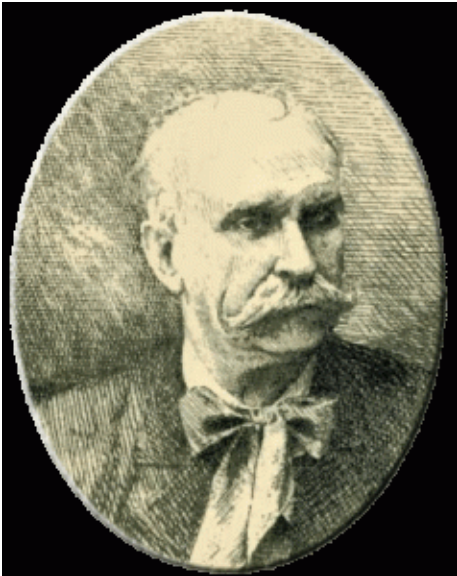
Atmosphärisch dichte Bilder schafft Maurizio Balò für

Ernest Reyers „Sigurd“ am
Theater Erfurt. Foto: Lutz
Edelhoff

Erstaunlich, was es nach Jahrzehnten ausgedehnter opernarchäologischer Feldforschung noch zu entdecken gibt. Und erstaunlich, was an einem mittelgroßen deutschen Opernhaus möglich ist, wenn der richtige Intendant kreatives Potenzial entfaltet: Unter Guy Montavon ist Erfurt zu einer ersten Adresse für Uraufführungen und für Ausgrabungen vergessener, vernachlässigter und verkannter Werke geworden.

Die laufende Spielzeit – anlässlich des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren – steht unter dem Motto „Geliebter Feind“: Sie brachte mit der Uraufführung von „Das schwarze Blut“ des Franzosen François Fayt einen mit dem Krieg verbundenen Stoff auf die Bühne, und sie thematisiert mit Ernest Reyers „Sigurd“ jetzt das über Jahrhunderte hin belastete Verhältnis zwischen der französischen Nation und den Deutschen.

Ernest Reyer (1823-1909) ist einer der Musikmenschen aus der zweiten Reihe, die zu ihrer Zeit erheblichen Einfluss hatten, später aber aus vielerlei Gründen vergessen wurden. Als Journalist und Kritiker – unter anderem für das einflussreiche „Journal des débats“ –, als Förderer von Hector Berlioz und Bewunderer Richard Wagners, als Freund deutscher Kultur und Literatur, war Reyer bedeutungsvoll; als Komponist einiger Opern wirkte er kaum über den französischen Sprachraum hinaus.



Ernest Reyer auf einer
historischen
Abbildung, um 1890.

„Sigurd“ ist neben „Salammbô“ die erfolgreichste seiner Opern – ein Schmerzenskind, dessen Geburt mehr als zwanzig Jahre dauern sollte: Spätestens 1866 arbeitete Reyer daran, das Libretto von Alfred Blau und Camille du Locle zu vertonen, doch die erste Aufführung fand erst 1884 in Brüssel statt.

Die Pläne Reyers, das Werk in Paris uraufzuführen, scheiterten am Wechsel der Direktoren der Opéra und an der politischen Lage: Nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 war eine Oper auf einen als deutsch empfundenen Stoff nicht mehr opportun. Doch nach dem Erfolg in Brüssel griff Paris zu: Ein Jahr später erlebte Reyer den Triumph seines Werkes, das bis zum Zweiten Weltkrieg im Repertoire der Opéra blieb.

In Deutschland war – wohl ebenfalls aus politischen Gründen – Reyers „Sigurd“ nie zu sehen: Nach Wagners „Ring des Nibelungen“ verschwand etwa auch Heinrich Dorns „Die Nibelungen“ vom Spielplan. Die Annahme liegt nahe, dass eine französische Oper auf den Stoff der „Götterdämmerung“ in einem von Wagnerianern geprägten Klima nur schwer vorstellbar gewesen wäre. Erfurt holt also längst Fälliges nach und erschließt eine Oper, die mehr als nur Ausgrabungs-Interesse

für sich beanspruchen kann.

Das Libretto stützt sich – wie Wagner – auf das Nibelungenlied, aber auch auf die Edda und die Völsungasaga. Auch die Spuren von „Tristan und Isolde“, die Reyer 1863 bei einem Besuch in Deutschland kennengelernt hatte, schlagen sich nieder. Am Wormser Hof Gunthers lehnt dessen Schwester Hilda – ihr Vorbild ist Kriemhild – die Hand Attilas ab. Sie liebt den fernen Helden Sigurd, der sie einst befreit hatte. Sigurd will jedoch Brunehild gewinnen: Die Walküre wurde aus dem Himmel verbannt, weil sie für einen Sterblichen auf der Erde gekämpft hat, in dem unschwer Sigurd zu erkennen ist.

Ein Zaubertrank der Amme Hildas, Uta, lenkt das Streben Sigurds um: Er verbündet sich mit Gunther und verspricht, was nur er als reiner Held vollbringen kann: Brunehild aus einem feuerumlohten Palast zu holen und Gunther als Gattin zuzuführen. Dazu schlüpft er in Gunthers Rüstung – Zauberdinge wie Tarnhelm und Ring kommen bei Reyer nicht vor. Zurück am Hof, täuscht Sigurd die misstrauische Brunehild und fordert als Lohn für seinen Dienst die Hand der überglücklichen Hilda.

Nach der Doppelhochzeit kommt es, wie es kommen muss: Hilda petzt und zeigt stolz Brunehilds Keuschheitsgürtel, den sie von Sigurd geschenkt erhielt. Die einstige Walküre erfährt die Wahrheit, das von Uta erahnte Unglück nimmt seinen Lauf ...

Die Inszenierung verschränkt Mythos und Geschichte

Guy Montavon vollbringt in Erfurt das Kunststück, die Handlung in wunderschön üppigen Bildern zu erzählen, die heillos kitschig wären, hätte er sie nicht durch den Bezugsrahmen gebrochen. Sein Thema ist das Wirken des Mythos in der Geschichte: Er greift auf, wie der Nibelungenstoff in der Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts Kultur und Politik beeinflusst hat. Begriffe wie „Nibelungentreue“ oder Verse wie „Die Wacht am Rhein“ sind nur die Schaumkronen auf den Wogen eines geistesgeschichtlichen Stroms, dessen Verzweigungen im

Denken der Zeit vielfach nachspürbar sind.

Das erste der wirkmächtigen und atmosphärisch großartigen Bilder der Bühne von Maurizio Baló ist ein Nachkriegsszenario: die Ruinen des zerstörten Worms recken sich in einen trüben Himmel, Frauen klopfen Steine sauber, Kriegsversehrte kauern in tristen Trümmern. Hilda liegt verängstigt in einem schiefen Bett am Bühnenrand, umsorgt von Krankenschwester Uta. Ein Albtraum ängstigt sie immer wieder. Ihre Rettung ist ebenfalls eine erträumte: Sigurd, der Held, wird aus ihrer Fantasie geboren, eine idealisierte Gestalt aus einem retrospektiv ersonnenen Roman-Mittelalter. Die Regie macht die Kopfgeburt deutlich: Der „Held“ bewegt sich parallel zu der kranken Hilda. Der Barde, der von seinen Taten singt (mit robustem Ton: Máté Sólyom-Nagy), ist ein blutiger Verletzter.

Wirkungsvolle Bilder erinnern an Illustrationen des Historismus

Diese Linie zieht Montavon durch: Hilda leidet, hofft und echauffiert sich mit der Handlung auf der Bühne, auf der ein nostalgisch kostümiertes Mittelalter das Bild prägt – wie abgeschaut von Illustrationen der Sagenbücher des 19. Jahrhunderts. Das Island, aus dem Sigurd Brunehild holt, ist Theaterspiel: Ein aufgezogenes Tuch zeigt schroffe Eisgebirge, der düster orgelnde Odinspriester (Juri Batukov) trägt das Kostüm imaginiertes Germanen-Vorzeit. Die goldenen Flügelhelme in den Händen des Chors sind mehr als Requisiten – es sind Verweise auf „illustrierte“ Geschichte in der Kunst des Historismus.

Auch Hagen (Vazgen Ghazaryan) erinnert an Fürstenporträts, wie wir sie etwa bei Moritz von Schwind finden. Ein bildnerischer Coup ist das Auftauchen Brunehilds in einem wikingerzeitlichen Bestattungsschiff – ihr Gewand ist ein Traum aus Gold, der Stil in einer Art, wie sich wackere Wagnerianer ihre werkgetreue „Walküre“ vorstellen (Kostüme: Frauke Langer). Im Hintergrund mahnt jedoch ein Rheinschiff in kaltem, grauem

Stahl an die bedrückende Wirkung des Mythos Jahrhunderte nach seiner geschichtlichen Zeit.



Gefallene Walküre: Ilia
Papandreou als Brunehild.
Foto: Lutz Edelhoff

Das Ende dekonstruiert den Mythos: Sigurd singt seinen Schlussgesang im verschlissenen Mantel eines Weltkriegssoldaten, Hilda beschwört ein apokalyptisches Szenario. Sie ersticht sich mit dem Schwert Sigurds in ihrem Bett, während Sigurds und Brunehild aus einer Flamme in ein visionäres Jenseits entoben werden: ein „Liebestod“, in dem Meyers Kenntnis von „Tristan und Isolde“ nachklingt. Ungerührt packt Uta die Bettwäsche zur Desinfektion in einen Plastiksack. Der Traum endet mit Tod und Vernichtung: Attila triumphiert über Gunthers Reich, aus dem Boden fährt der riesige bronzene Kopf eines Kriegerdenkmals – mit dem Heldenpaar auf dem Helm.

Die musikalische Seite der Wiederentdeckung ist bei der neuen Generalmusikdirektorin Erfurts, Joana Mallwitz, in besten Händen. Auch wenn sich Reyer in der Ouvertüre mit einem vierstimmigen Fugato gelehrsam zeigen will: Als musikalischer Wagner-Epigone erweist er sich nicht. Da mögen die Hornrufe bei Gunthers Jagd für einen Moment auf den gleichen Moment in der „Götterdämmerung“ verweisen, da mag Brunehilds Erweckung („Salut, splendeur du jour“) an „Heil Dir, Sonne, Heil Dir, Licht ...“ erinnern – musikalischen Reminiszenzen sind nicht

eindeutig zu identifizieren.

Reyers glühender Lyrismus hat eher etwas mit Charles Gounod zu tun; seine prunkenden Tableaus könnten von Camille Saint-Saëns inspiriert sein; die fahlen Holzbläser, die Hagen begleiten, erinnern an Hector Berlioz. Die Brücken zu Giacomo Meyerbeers musikalischer Architektur sind fragil: Reyer hat, aus dem Gehörten zu schließen, nicht die Spannkraft für die beziehungsreichen Bögen, die sein älterer Kollege schlägt.

Farbige Instrumentierung, erhabenes Pathos

Aber Mallwitz und das Erfurter Orchester lassen das Schwärmerische und das Pathetische in Reyers Musik zu, bringen die farbige Instrumentierung zum Glühen, fassen den mitreißenden Rhythmus scharf und energisch, zeigen Reyers Stärken im expressiven Ausleuchten von Szenen, verleugnen aber auch nicht, dass ihm die Erfindung der einprägsamen Melodie, der packenden Szene nicht gegeben war. Marc Hellers luzider, kraftvoller Tenor kommt nicht nur mit den hohen Noten bis zum C mühelos zurecht; er versteht es auch, die musikalische Rede in tönende Farben umzusetzen.



Marisca Mulder (links)
als Hilda und Katja
Bildt als Uta in

Reyers „Sigurd“ in
Erfurt. Foto: Lutz
Edelhoff

Kartal Karagedik setzt als Gunther einen profilierten Bariton ein; Vazgen Ghazaryan hat als Hagen nur eine periphere Rolle, die er mit markigem Ton erfüllt. Bei den Damen ist nicht aller Glanz von purem Stimmgold gespiegelt: Ilia Papandreou, die aus Liebe sterbende Walküre, schleudert imposante dramatische Momente über die Rampe, muss aber darauf achten, den Kern der Stimme nicht durch Vibrato auszuhöhlen. Marisca Mulder versenkt sich mit bewundernswertem Engagement in die Rolle der traumatisierten Hilda, kann aber neben schön geführten Linien und sanftem Mezzoforte manch hartem Ton nicht wehren. Katja Bildt als brangänenähnliche Uta reüssiert mit flammenden Prophezeiungen und dunklen Ahnungen.

Andreas Ketelhuts Chor pariert die Herausforderungen anstandslos: abgerundet im Ton, agil in der Bewegung. – Die Reise nach Erfurt lohnt sich: Reyer steht nicht bloß für einen vom „Wagnerisme“ seiner und der folgenden Generation unabhängigen Weg; er kann sich mit seiner Adaption der reichen französischen Musiktradition auch als unabhängiger, kreativer Kopf mit anderen Komponisten seiner Zeit messen.

Weitere Aufführungen: 7. März, 22. März

Information: www.theater-erfurt.de

**Lachen gegen die absurden
Regeln der Welt: Vor 50**

Jahren starb Stan Laurel

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Stan Laurel auf einem historischen Foto, um 1930.

Diese Lache wird niemand vergessen, der sie je miterlebt hat. Erst ein zufriedenes Schmunzeln, ein amüsiertes Lachen, ein sich steigerndes rhythmisches Quieken, schließlich atemlos gackernde Kaskaden, Falsett-Staccato, kreischendes Kichern: Stan Laurel reißt in dem Film „Blotto“ („Angeheitert“) von 1930 nicht nur seinen Partner Oliver Hardy in den Heiterkeitssturm mit, sondern infiziert unweigerlich auch die Zuschauer.

Es ist eine der vielen unvergesslichen Szenen, die der geniale Komiker Stan Laurel hinterlassen hat. Laurel, der vor 50 Jahren, am 23. Februar 1965, in Santa Monica in Kalifornien starb, wurde vor allem als einer der Partner des legendären Duos „Laurel & Hardy“ bekannt – im deutschen Sprachraum mit „Dick und Doof“ nicht sehr glücklich bezeichnet.

In „Blotto“ – das eigentlich so etwas wie „sternhagelvoll“ heißt – ist der Rausch freilich nur eingebildet. Die beiden

Herren wollten sich mit einer von Mrs. Laurel versteckt gehaltenen Flasche Likör einen lustigen Abend machen. Sie bemerkten nicht, dass die Frau von Laurel den Inhalt heimlich ausgetauscht hat. Mit den Worten „Das war kein Likör, das war kalter Tee“ beendet die angesäuerte Gattin abrupt die drei Minuten exaltierter Erheiterung.

Es gibt noch andere solcher Lach-Szenen, etwa in „Scram“ von 1932 oder in der herrlichen Parodie auf Daniel François Esprit Aubers Oper „Fra Diavolo“ von 1933. Sie reißen die Zuschauer nach dem Prinzip der Steigerung mit, aber um die Spannung in solchen wort- und handlungslosen Szenen zu halten, braucht es ein überragendes komisches Talent. Stan Laurel hatte das.

Aus englischen „Music Halls“ nach Amerika

Geboren wurde Arthur Stanley Jefferson – so der eigentliche Name – 1890 im englischen Ulverston in eine Theaterfamilie. Seine Eltern waren Schauspieler, sein Vater bespielte Theater im Norden Englands. Schon mit neun Jahren soll er zum ersten Mal auf der Bühne gestanden haben; mit 16 debütierte er in Glasgow.

Seine Welt war die der „Music Halls“, also der Varieté- und Unterhaltungstheater, in denen artistische Shows, kurzweilige Sketche und Komödien, Operetten und musikalisches Lachtheater gespielt wurden.

1910 entdeckte der amerikanische Produzent Fred Karno sein Talent und nahm ihn mit in die USA, wo er Laurel als Ersatzmann für den damals ebenfalls noch unbekannteren Charlie Chaplin einsetzte. Nach Jahren in einem Komiker-Trio und auf Unterhaltungsbühnen folgte 1917 Laurels Filmdebüt. Zehn Jahre arbeitete er für verschiedene Produzenten, drehte Kurzfilme und Parodien auf erfolgreiche Kino-Hits. In dieser Zeit entwickelte Stan Laurel seinen Stil mit seinen typischen zerfahrenen Gesten und seiner ratlos-naiven Mimik, die in der schon um 1925 anlaufenden deutschen Rezeption als „doof“

missverstanden wurde.

106 Filme mit „Laurel & Hardy“

Die Begegnung mit dem Produzenten Hal Roach 1918 erwies sich als folgenreich. Zwar wirkte Laurel bis 1925 mit verschiedenen anderen Filmschaffenden zusammen. Aber bei Roach begann er mit Oliver Hardy zusammenzuarbeiten, den er zwischen 1917 und 1921 in einem Film namens „Der glückliche Hund“ erstmals als Partner vor der Kamera hatte. 1927 begann mit „Leichte Beute“ („Duck Soup“) ihre gemeinsame Karriere als Komiker-Duo.

Der Kurzfilm „Music Box“ über einen katastrophalen Klaviertransport über eine lange, steile Treppe erhielt 1932 einen Oscar als beste Kurzfilm-Komödie. Bis „Atoll K“ („Dick und Doof erben eine Insel“) von 1950 drehten die beiden 106 Filme. Laurel war alles andere als „doof“: Er war der Kopf des Duos. Während sich Hardy vor allem als Schauspieler verstand, wirkte Laurel am Drehbuch mit, schrieb Gags, führte Co-Regie und bestimmte den Schnitt mit.

Große Zeit nur bis 1940

Ihre große Zeit sollte allerdings schon 1940 mit „Saps at Sea“ („Abenteuer auf hoher See“) zu Ende sein. Laurel hatte sich mit Hal Roach entzweit; der Vertrag des Duos wurde nicht verlängert, andere Filmgesellschaften zeigten wenig Interesse. So drehten Laurel & Hardy bis 1945 nur noch neun Spielfilme. Nach dem Krieg folgten bis 1954 mehrere Bühnentourneen durch die USA und nach Europa, bis Oliver Hardys Gesundheitszustand keine Auftritte mehr ermöglichte.

Eines der letzten filmischen Dokumente zeigt die beiden genialen Komiker in Farbe: Der stark abgemagerte Hardy besucht Stan Laurel zu Hause – ein Jahr später war der fülligere der beiden Schauspieler tot. Für Laurel ein schwerer Schlag, denn er verlor nicht nur einen langjährigen Filmpartner, sondern auch einen guten Freund.

Laurel lehnte künftig Filmangebote ab. 1961 wurde er mit einem Oscar für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Er starb im Alter von 74 Jahren an den Folgen eines Herzinfarkts. Zu seiner künftigen Beerdigung hatte Stan Laurel schon zu Lebzeiten verfügt: „Wer es wagt, bei meiner Beerdigung zu weinen, mit dem rede ich kein Wort mehr!“

Ein Laurel & Hardy gewidmetes Museum gibt es sogar in NRW: In **Solingen** ist das „Laurel & Hardy Museum“ samstags von 12 bis 17 und sonntags von 11 bis 17 Uhr geöffnet: <http://www.laurel-hardy-museum.de/>

Eine „offizielle“ Webseite hält die Erinnerung an das Komiker-Duo lebendig: <http://www.laurel-and-hardy.com/>, und ein Archivprojekt will die Briefe Stan Laurels sammeln, auswerten und zugänglich machen: <http://www.lettersfromstan.com/>

In Laurels Geburtsort Ulverston erinnert ebenfalls ein Museum an den großen Sohn der Gemeinde: <http://www.laurel-and-hardy.co.uk/index.php>

Vordergründig aktualisiert: Manfred Gurlitts Oper „Soldaten“ in Osnabrück

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Susann Vent-Wunderlich als Marie in Manfred Gurlitts Oper „Soldaten“ in Osnabrück. Foto: Jörg Landsberg

Von runden Geburtstagen und ähnlichen Gedenkanlässen nimmt die Musikszene oft nur dann Notiz, wenn es etwas zu vermarkten gibt. Bei Manfred Gurlitt wird es zum 125. wohl nicht anders sein. Geboren am 6. September 1890, gehört Gurlitt zu den komponierenden Dirigenten seiner an musikalischen Talenten so reichen Zeit – von Richard Strauss bis Wilhelm Furtwängler. Der Name der Familie ist durch die Sammlung Cornelius Gurlitt und die damit wieder ausgelöste Debatte um NS-Raubkunst bekannt geworden.

Manfred Gurlitt dagegen ist einer der vielen Vergessenen. Trotz seines Eintritts in die NSDAP wurde er jüdischer Vorfahren verdächtigt und 1937 seine Mitgliedschaft für nichtig erklärt. Der Druck auf ihn nahm zu, so dass er zwei Jahre später nach Japan emigrierte. Doch auch im Fernen Osten war er vor dem langen Arm der Nazis nicht sicher.

Nach dem Krieg wirkte Gurlitt bis zu seinem Tod 1972 segensreich in Japan; in seiner Heimat blieb er unbeachtet. Einzelne Versuche, sein Werk auf die Opernbühne zurückzubringen – 1997 „Wozzeck“ in Gießen, 2003 „Nordische Ballade“ in Trier, 2010 „Nana“ in Erfurt – blieben folgenlos. Dabei hat zuletzt die parallele Aufführung der „Wozzeck“-Vertonungen Gurlitts und Bergs in Darmstadt 2013/14 gezeigt,

dass man die Musik des Nachromantikers durchaus ernst nehmen sollte.

Mit diesem Eindruck verlässt man auch die neueste Gurlitt-Bemühung: Das [Stadttheater Osnabrück](#) brachte „Soldaten“ heraus, 1930 in Düsseldorf uraufgeführt. Düsseldorf hätte – das sei nebenbei bemerkt – durchaus noch etwas gut zu machen: Die für 1933 geplante Uraufführung von „Nana“ mit einem Libretto von Max Brod nach Émile Zola hatten die Nazis vereitelt; die Oper erschien erst 1958 in Dortmund.



Dominante Mutter: Joslyn Rechter (Frau Stolzius) und Jan Friedrich Eggers (Sohn Stolzius). Foto: Jörg Landsberg

Von Takt zu Takt spürt man in Osnabrück den versierten Theatermenschen: Gurlitt entwirft für die drei Akte seiner gut zweistündigen Oper konzentrierte Bilder, setzt den Kontrast zwischen Ensembleszenen und reflektierenden Monologen geschickt ein. Zwischenspiele gliedern das Drama, das Gurlitt selbst aus der Vorlage von Jakob Michael Reinhold Lenz destilliert hat. Die altertümliche Sprache behält er als ein distanzierendes Element bei.

Ähnlich wie in seinem „Wozzeck“ wählt er ein lakonisches musikalisches Idiom: Selten setzt er auf impressionistische Klangraffinesse, oft wählt er einen herben, harmonisch

schroffen Ton, manchmal – auch das muss gesagt sein – fehlt ihm die originelle klangliche oder harmonische Erfindung.

Auch wenn Strauss und Schreker weiter waren: Die lapidare, eher kommentierende als emotional mitreißende Musik passt zu Gurlitts betontem sozialpsychologischem Ansatz. Skizzenhaft, aber nicht schablonisiert die Charaktere, komplex, aber klar herausgearbeitet ihre Beziehungen zueinander.

„Soldaten“ zeigt die Eltern-Kind-Beziehungen als unheilvoll: Marie, die weibliche Hauptfigur, muss ihre erwachenden Beziehungswünsche den Geschäftsinteressen ihres Vaters Wesener unterordnen. Fabrikant Stolzius kann sich letztlich nur durch einen Akt der Gewalt von seiner dominanten Mutter absetzen. Und der – namenlos bleibende – Sohn der Gräfin de la Roche hat keine Chance, den energischen Geboten seiner standesbewussten Mutter zu entkommen. Die titelgebenden Soldaten bilden eine Gruppe sozialer Desperados, zynisch, schmarotzerhaft, empathielos.



Die Gräfin (Joslyn Rechter) und der Sohn (Daniel Wagner). Foto: Jörg Landsberg

Ein faszinierender, vielschichtiger Stoff. Das Theater Osnabrück hat ihn dem jungen Regisseur Florian Lutz anvertraut, der im Rheinland durch die heftig umstrittene „Norma“ in Bonn auf sich aufmerksam gemacht hat. Sein Ansatz,

die Geschichte aus dem Fokus auf individuelle Moral herauszurücken und gesellschaftlichen Bedingungen zuzuordnen, macht Sinn. Die Realisation auf der Osnabrücker Bühne scheitert dennoch: Lutz will den Stoff mit aktuellen politischen Assoziationen aktualisieren, bleibt aber im vordergründigen Zitieren und distanzloser Übertragung hängen. Diese Methode ist schon einmal schief gegangen, als er in Regensburg Wagners Frühwerk „Die Feen“ in das Beziehungsgeflecht der Wagner-Familie gezwungen hat. In Osnabrück ging es nicht besser.

Dass Lutz persönliche Schicksale als Ergebnis von Produktionsverhältnissen ansieht, könnte ja ein ertragreicher Ansatz sein: In der Firma Stolzius steht ein Automat eines weltweit verbreiteten koffeinhaltigen Getränks; eine Video-Botschaft verkündet, die Brause könne auch „a better world“ machen. Wir sind in der globalisierten Welt angekommen. Marie Wesener ist Tochter eines Waffenhändlers, der ziemlich skrupellos schweres Material verschiebt, seiner Tochter aber Vergnügungen wie die „Komödie“ verbietet. Kein Wunder, er scheint ja Muslim zu sein: Marie zieht jedenfalls ein Kopftuch auf. Auch das wirkt noch schlüssig: Kulturelle Unterschiede verursachen persönliche Tragödien.

Als es dann um die Soldaten geht, bleut Lutz seine Botschaft den Zuschauern mit dem dicken Knüppel ein – und damit sind nicht die „Rambo“-Szenen gemeint, die auf die flexibel beweglichen Bühnenelemente Sebastian Hannaks projiziert werden. Bundeswehr-Soldaten saufen und prügeln in einer sandsackbewehrten Stellung, Waterboarding und andere Abu-Ghreib-Foltermethoden garnieren das Gelage. Später mutiert die Gräfin de la Roche zur Gräfin Ursula von der Leyen, die ihre Kinder im Schlafanzug um den Weihnachtsbaum antreten lässt und sich mit säuglingsfütternden Soldaten den Medien präsentiert: Stimmt, die Bundeswehr soll ja familienfreundlicher werden! In solchen vordergründigen Bildern ertrinkt nicht nur Lenz' Sozialdrama; auch die aktuelle Relevanz schrumpft zur bloßen

Behauptung.



Damit's auch jeder merkt:
Marie wird zur „Hure“
gestempelt. Susann Vent-
Wunderlich in Manfred
Gurlitts „Soldaten“. Foto:
Jörg Landsberg

Damit's auch jeder merkt, darf Marie auf ihrem Abstieg vom schüchtern verliebten Mädchen zum ausgestoßenen Opfer „Hure“ an die Wand krakeln. Zum Glück vermittelt Susann Vent-Wunderlich singend einige Aspekte mehr als die Grobschnitt-Regie. Ihr farbenreicher Sopran kann zärtliche Erwartung, aber auch Wut, Verlorenheit und Erschöpfung ausdrücken. Joslyn Rechters Bühnenerfahrung bewährt sich als Fabrikantengattin im Strickkostüm und als glamouröse, parkettsichere Gräfin. Jan Friedrich Eggers beleuchtet die Facetten des jungen Stolzius, der vom noblen Liebhaber zum rächenden Täter und Opfer zugleich mutiert.

Die Soldaten – Per Håkan Precht, Sungkon Kim, Silvio Heil, Genadijus Bergorulko – singen kalt, klar und kantig. José Gallisa ist als Wesener eine autoritäre Vaterfigur mit wuchtiger, aber unflexibler Stimme. Daniel Wagner als eingeschüchterter Sohn der Gräfin zeigt einen klangvoll hellen, aber oft zu flach positionierten Tenor. Das halbe Dutzend kleiner Rollen ist adäquat besetzt, auch Chor und Statisten bewegen sich in den sich rasch wandelnden Räumen

sicher und gekonnt.

Die sorgfältige erarbeitete Klanglandschaft im Orchester, erarbeitet von dem bereits in Mainz als hoch begabt aufgefallenen Osnabrücker GMD Andreas Hotz, war in der besuchten Vorstellung bei Kapellmeister An-Hoon Song in guten Händen. Die Osnabrücker Symphoniker waren den sperrigen Reibungen ebenso gewachsen wie den emotional aufbegehrenden Momenten großen Klangs. Ein musikalisch lohnender Abend; die theatralische Bemühung möchte man mit einem Wort von Jakob Michael Reinhold Lenz bezeichnen: malhonett.

Weitere

Informationen:

<http://www.theater-osnabrueck.de/spielplan/spielplandetail.html?=&stid=929>

Barocke Burleske: Antonio Cestis Karnevalsoper „L'Oronthea“ in Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



An Ägyptens Gestaden
gestrandet: Alidoro (Xavier

Sabata), angehimmelt von Silandra (Louise Alder), aber auch von der Königin Orontea selbst begehrt.

Foto: Monika Rittershaus

Wenn's in [Frankfurt](#) mal lustig wird, ist Achtsamkeit angesagt: Mit komischen Opern oder gar Operetten hat Hausherr Bernd Loebe seit Jahren kaum etwas im Sinn. Jetzt erbarmte er sich zur „fünften Jahreszeit“ einmal eines nach Witz und heit'erer Laune gierenden Publikums – aber wenn schon, dann wenigstens barock: „L'Orontea“ hatte rechtzeitig vor den närrischen Tagen Premiere; ein burlesker, geistvoller Spaß aus dem Jahr 1656, geschaffen von einem Franziskanermönch.

Antonio Cesti wusste, wie er sein Zeitalter zu packen hat, und schuf für das Innsbruck Erzherzog Ferdinand Karls zur Karnevalssaison einen handlungssatten Dreieinhalbstünder, an Personen reich, mit Anspielungen und Zweideutigkeiten kräftig gewürzt. Giacinto Andrea Cicognini, der Librettist, verstand sein Handwerk: Er wusste, wie man verwöhnte, von der Oper gesättigte Venezianer professionell zu unterhalten hatte.

Dennoch ist die „philosophisch“-allegorische Einkleidung keine bloße Maskerade, um kulturellem Anspruch zu genügen. Ein Disput zwischen „Filosofia“ und „Amore“ exponiert das Vergnügen und sorgt am Ende für die Raffinesse der Auflösung: Creonte, der alte Philosoph, löst den Knoten der heillos verschnürten Handlungs- und Gefühlsstränge. Mag ja, sein, dass die Liebe die größere Macht über die Menschen hat und ihr Streben und Drängen bestimmt. Aber ohne die lösende Vernunft könnte sie sich aus den eigenen Verstrickungen nicht mehr befreien. Eine weise Lösung nach barocker Art.

Doch zuerst geht's um den verderblichen Einfluss amouröser Impulse auf ein (scheinbar) vernünftig wohlgeordnetes Gemeinschaftswesen. Orontea regiert als Königin in Ägypten und ist keinesfalls willens, dem triebhaften Unter-Ich zu weichen,

das als dickköpfige Amorette durch das Bühnenbild Gideon Daveys geistert. Aber wie das eben so ist: In Gestalt des schönen, an ägyptischen Gestaden gestrandeten Malers Alidoro kommt die Versuchung an, und statt dem Rat des – leider zu spät geborenen – Oscar Wilde zu folgen, sich lieber gleich zu ergeben, müssen sich die zunehmend liebeskranke Regentin und ihr Hof gute drei Stunden in Musik ergießen, bis sich alles im Sinne Amors fügt.

Barocke Fülle der Zeit: 70 Minuten braucht Orontea, bis sie sich zu dem zentralen Schluss durchringt, sie liebe Alidoro. Und erst nach weiteren 130 Minuten setzt sie die Erkenntnis folgerichtig durch. Dazwischen: Rezitative und Arien, einige von entzückendem Reiz, Sehnen, Begehren, Eifersucht, Trunk Travestie und Täuschung, Verzweiflung und Verwechslung, Briefe, Amulette und Piraten: Das ganze Repertoire wird aufgeföhren, um Spaß und Spannung der Zuschauer zu erhöhen, bis endlich Creonte – mit der soliden, unfehlbar sitzenden Stimme von Sebastian Geyer – der Liebe freie Bahn gibt.

Regisseur Walter Sutcliffe – er inszenierte in Frankfurt Benjamin Britten selten gespielten „Owen WIngrave“ mit glücklicher Hand – schaut genau hin, auf Lust und Elend körperlichen Begehrens, auf lächerliche und tragikomische Versuche der Figuren, sich dem beliebten oder begehrten Gegenüber interessant zu machen, auf Getändel und Gemütstiefe.



Paula Murrihy als Orontea in Antonio Cestis gleichnamiger Oper in Frankfurt. Foto:

Monika Rittershaus

Orontea etwa, die Königin, reagiert in „Liebesdingen“ ja nicht wie eine erfahren gereifte Seele. Sie hat den Attacken Amors in etwa so viel entgegensetzen wie ein dreizehnjähriger Teenager, reagiert wechselhaft, eifersüchtig, überzogen. Das Kostüm von Gideon Davey verdeutlicht den Fall: Zunächst in einer blauen Robe mit dem Kragen der „jungfräulichen“ Elisabeth Tudor, dann mit den exaltierten Würfeln eines barock anmutenden Kleides, das auch ein köstliches Praliné verpacken könnte, schließlich schüchtern-reizstark entblättert schlittert die Königin in den emotionalen Wirrwarr hinein.

Auch andere Personen wechseln äußere Hülle und innere Seelenstimmung: Aristeia etwa liefert mit Haut und Pailletten den Nachweis, dass Amor „auch die Alten nicht verschont“. Der Tenor Guy de Mey, der schon in der CD-Aufnahme mit René Jacobs mitgewirkt hat, macht aus der für einen tiefen Alt gedachten Rolle eine groteske, scharfe Travestienummer.



Amors Klone übernehmen die Herrschaft. Szene aus „L'Orontea“ an der Oper Frankfurt. Foto: Monika Rittershaus

Dass Sutcliffes Konzept vor allem im ersten Teil vor der Pause nicht trägt, liegt nicht nur an der Oper selbst, die sehr lange braucht, um alle Charaktere zu exponieren. Es liegt auch

an der Distinktion des Regisseurs. Die Szenen ziehen sich, Abstecher ins Derb-Komödiantische oder in den Slapstick machen das Blei der Zeit nur punktuell leichter.

Daveys Bühne lässt barocke Schaulust vermissen: Da sorgt auch grelles Licht auf öde Sanddünen im ersten Akt nicht für Erleuchtung. Und ein hoher roter Raum, mit Büsten ausgestattet wie ein archäologisches Kabinett, bildet auch eher einen Rahmen als ein spielförderndes Element. Die tiefe Ruhe im Zuschauerraum vor der Pause sprach Bände.

Nach der Pause zieht das Tempo an, werden die Szenen burlesker, wenn auch nicht unbedingt belangvoller. „Amore“ behauptet ihre Herrschaft immer unverblümter: Die Putten vervielfachen sich; in Abendkleidern mit speckigen Ärmchen grillen sie Würstchen, schieben Kulissen, lugen hinter allen Kanten hervor. Das erinnert an den bunten, oberflächlichen Bühnen-Trash, mit dem in der Intendanz von Peter Jonas einst David Alden angetreten war, die Münchner zu Händel-Fans zu bekehren.



Nobler Rahmen, aber wenig spieldienlich: Das Bühnenbild von Gideon Davey. Foto: Monika Rittershaus

Dirigiert hatte diese Münchner Gesellschafts-Divertissements einst Ivor Bolton – und er debütiert in Frankfurt nun mit einer kritisch erarbeiteten Neuausgabe von Cestis Musik, den

Streichern des Frankfurter Opernorchester und Solisten aus dem Monteverdi Continuo-Ensemble. Sie steuern die Spezialinstrumente bei: Theorbe, Lirone, Gambe, Trompete, Posaune, Zink, Orgel.

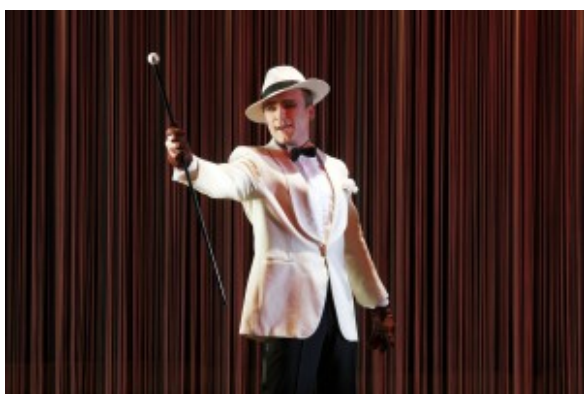
Bolton pflegt nicht die ruppige Ästhetik mancher Originalklang-Ensembles. Er setzt auf einen weich geformten, plastischen Klang, auf behutsame Akzente und federnden statt polternden Rhythmus. Das wirkt überzeugend in den Momenten der Innerlichkeit wie in der Arie „Intorno all'idol mio“, mit der die vorzüglich singende Paula Murrihy die seelische Tiefe der Orontea offenbart. Die burlesken Momente allerdings vertragen entschlosseneren Zugriff in Artikulation und Rhythmus.

Unter den Sängern profiliert sich Paula Murrihy erneut als eine der leuchtenden Stimmen des sorgfältig gepflegten Frankfurter Ensembles. Ob in den sicher gesetzten verzierten Passagen oder im elegant gebildeten Legato: sie ist höhenschön, sicher in der Stütze und klangvoll im Timbre präsent. Mit schmeichelndem Timbre und geschmeidiger Stimmführung empfiehlt sich der katalanische Counter Xavier Sabata als Alidoro, selbst wenn ihm der virile Nachdruck ein wenig fehlt. Eigentlich war für diese Produktion Franco Fagioli angekündigt, der sich auf seiner Homepage aber mit Verweis auf höhere Gewalt entschuldigte.

Matthias Rexroth und Louise Alder lassen als „niedereres“ Paar kaum Wünsche offen. Simon Bailey hat als Gelone die buffoneske Basspartie auszufüllen: Den ständig alkoholisierten, jede Gelegenheit zu Schlaf oder voyeuristischer Neugier nutzenden Diener bringt er mit derbem Charme auf die Bühne, stimmlich hat er mit den geforderten Wechseln ins Falsett seine Probleme – kein Wunder, denn was im 17. Jahrhundert Sache gut ausgebildeter Spezialisten war, kann heute nicht ohne Weiteres von einem Sänger verlangt werden, der von Bach bis Bartók alles singen können soll. Am Ende war der größere Teil des Publikums zu reichlich Beifall aufgelegt.

Frech und weltläufig: „Ball im Savoy“ von Paul Abraham am Theater Hagen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Eleganter Bohemièn: Johannes Wollrab als Aristide in „Ball im Savoy“ in Hagen.
Foto: Klaus Lefebvre

Nein, einen besonders guten Ruf genossen die Operetten von Paul Abraham nach dem Zweiten Weltkrieg nicht: Am ehesten tauchte noch „Viktoria und ihr Husar“ auf den Spielplänen auf, weil sie mit dem Schlager „Reich mir zum Abschied noch einmal die Hände“ dem Zeitgeschmack entsprechend recht gut zu sentimentalisieren war.

Aber „Die Blume von Hawaii“ hielt man spätestens in den siebziger Jahren für grenzwertig bis unspielbar, und „Ball im Savoy“ war seit dieser Zeit so gut wie völlig verschwunden – trotz eines prominent besetzten Films von 1955 mit Nadja Tiller, Caterina Valente, Bully Buhlan und Bibi Jones und einer TV-Produktion von 1971 mit Gritt Boettcher, Christiane

Schröder, Klaus Löwitsch und Theo Lingen.

Das scheint sich seit einigen Jahren zu ändern: Den Kolonial-Exotismus der „Blume von Hawaii“ sieht man heute aus einer anderen Perspektive. Die rekonstruierte Partitur, wie sie an der Wiener Volksoper erklang, erwies die genialen Fähigkeiten Abrahams als Instrumentator. „Viktoria und ihr Husar“ wurde durch Florian Ziemer in Gießen gründlich entstaubt. Und „Ball im Savoy“, dem noch Operetten-Spezialist Volker Klotz nicht viel gute Worte schenkte, weckte der WDR 2010 mit einer konzertanten Aufführung – ebenfalls in rekonstruierter Form – aus dem Dornröschenschlaf.

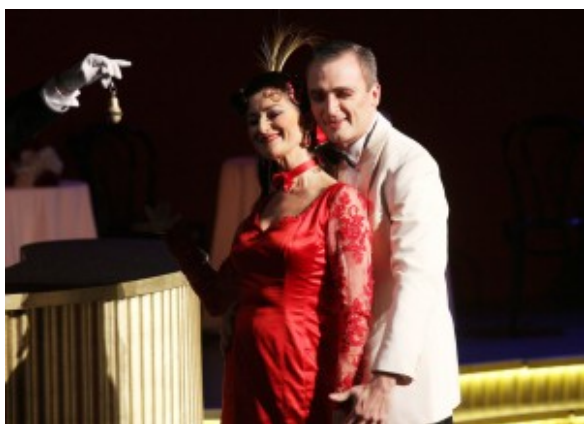


Rekonstruierten die Partitur von „Ball im Savoy“: Matthias Grimminger und Henning Hagedorn. Foto: Werner Häußner

Die phänomenale, opulente Premiere an der Berliner Komischen Oper im Juni 2013 markierte nicht nur die Rückkehr von Paul Abrahams Musik an den Ort ihrer Entstehung, sondern offenbar auch eine Trendwende in der Rezeption. „Ball im Savoy“ erschien in den letzten beiden Jahren in Plauen-Zwickau und Gera-Altenburg, kommt im Mai 2015 in Halle/Saale heraus und wird derzeit in Hagen gespielt. Nicht zu vergessen: In Dortmund steht mit [„Roxy und ihr Wunderteam“](#) eine weitere Abraham-Operette auf dem Spielplan, die nicht zur Trias der

Erfolge der Weimarer Zeit gehört, sondern erst 1936 entstand, als der aus Ungarn stammende, aus Deutschland vertriebene Jude Paul Abraham in seiner Heimat an seine Berliner Erfolge anzuknüpfen versuchte.

In Hagen führen Regisseur Roland Hüve und Ausstatter Siegfried E. Mayer einen Kampf gegen die Armut des Theaters, den sie nur zum Teil gewinnen. Das Bühnenbild mit seinen von Ulrich Schneiders Licht gnädig geschönten Vorhängen kann das mondäne Flair nicht beschwören, ist aber klug konzipiert. Denn es lässt Raum für die Choreografien und wirkt als unauffälliger Horizont für Mayers wirklich atemberaubende Kostüme. Sie lassen die verschwenderische Revue ahnen, die im Dezember 1932 die Berliner Theaterunternehmer Rotter im Großen Schauspielhaus (in DDR-Zeiten der alte Friedrichstadtpalast) ausstatteten, um den dringend benötigten finanziellen Erfolg zu erzielen.



Nur scheinbar ein Paar – oder doch nicht? Marilyn Bennett als mondäne Tangolita und Johannes Wollrab als Aristide in „Ball im Savoy“ in Hagen.
Foto: Klaus Lefebvre

Mayer lässt es glitzern und funkeln, in Weiß und Rot, Gold und Violett. Ronald Bomius und seine Mitarbeiter in der Maske

verwandeln das Ballett, den Chor und die Statisterie in bubiköpfige Damen und pomadig gescheitelte Herren – die ganze demí-monde des Berlin der zusammenbrechenden Weimarer Republik gibt sich tanzend und swingend ein Stelldichein.

Den Damen bleibt er nichts schuldig: Madeleine (Veronika Haller), die so gerne treu und häuslich wäre, hat in Weiß und Goldblond einen rauschenden Auftritt. Eine Affäre aus den Dandy-Zeiten ihres Ehemanns Aristide (Johannes Wollrab), die schöne Tangolita (Marilyn Bennett), tritt als rauchig-rote Versuchung in die Arena der Verwicklungen, an deren Ende die Unschuld der beinahe betrogenen Betrügerin Madeleine feststeht.

Den Trick zum Beweis hat sich Daisy Darlington alias Kristine Larissa Funkhauser ausgedacht. Diese Frau sprengt so ziemlich jede zeitgenössische Heimchen-am-Herd-Ideologie: Eine amerikanische Komponistin (!) von Jazz (!), die sich ein männlichen Pseudonym zulegt, um ihrem Vater zu beweisen, dass sie das Zeug zum Erfolg hat, um sich ihre Unabhängigkeit (!) zu sichern und der Heirat mit einem unterbelichteten Schokoladenfabrikanten zu entgehen.

Dass die Nazis mit diesem Prototyp einer selbstsicheren Frau nichts anfangen konnten, liegt auf der Hand. „Ball im Savoy“ verschwand schon im Frühjahr 1933: die jüdischen Gebrüder Rotter waren pleite, der Jude Abraham aus Deutschland geflohen. Für die saubere, deutsche Operette, wie sie sich die NS-Kulturpolitik wünschte, war das freche, weltläufige Werk Abrahams nicht geeignet.

Regisseur Roland Hüve – er hat unter anderem in Bielefeld Cole Porters „Anything goes“ in Szene gesetzt – kennt die Herausforderung der großen Szene, des präzisen Timing und des hohen Tempos auf personenreicher Bühne. Da spielen das Ballett und der Opernchor (musikalisch einstudiert von Wolfgang Müller-Salow) wacker mit. So ganz können sie die bräsigen Bewegungsmuster der üblichen Operettenroutine nicht

überwinden; schuld daran sind auch Andrea Danae Kingstons mäßig originellen Choreografien. Der Augenweide fehlt manchmal das Augenzwinkern: Ironie ist eben schwer ...



Von Damen umschwärmt:
Bernhard Hirtreiter als
„Salontürke“ Mustafa Bei.
Foto: Klaus Lefebvre

Auf der anderen Seite lässt Hüve den Solisten Raum, sich zu entfalten: „Ich hab einen Mann, der mich liebt“ wird so zur ganz großen Nummer Veronika Hallers, und Bernhard Hirtreiter darf als ganz im Nachtclub-Milieu assimilierter türkischer Attaché Mustafa Bei mit Esprit erzählen, wie es ist, wenn „wir Türken küssen“.

Dass in Hagen mit Microport gesungen werden muss, ist nicht recht einzusehen, zumal die Stimmen durch die Verstärkung entstellt werden: Veronika Haller hat auf einmal ein grelles Vibrato und Marilyn Bennett klingt ältlich verzerrt. Mag sein, dass ihnen David Marlow nicht vertraute, über das Abraham-Orchester zu kommen.

Die üppige Instrumentierung ist von Matthias Grimminger und Henning Hagedorn rekonstruiert. Das Dortmunder Duo verwendete viel Sorgfalt bei der Sichtung der Quellen, geht aber – wie auch bei der Aufführung an der Komischen Oper Berlin zu registrieren – am Sound der frühen dreißiger Jahre vorbei. Mir scheint der Schlagzeugeinsatz zu aufdringlich, und die harte,

grelle Intonation der Blechbläser erinnert eher an amerikanischen Bigband-Sound als an die schmeichelnd-lasziven Klänge der Tanzkapellen dieser Zeit, wie sie uns von Schellack-Platten entgegentönen.

Das Hagener Orchester macht sich den Tonfall, den Witz im Rhythmus, die Tanztempi und die instrumentalen Farben schnell zu eigen; in dem kleinen Haus hätte Zurückhaltung bei der Lautstärke der Finesse der Musik gut getan. Dafür gelingen intime Nummern wie „Ich hab einen Mann, der mich liebt“ expressiv und empfindsam.

Mit „Ball im Savoy“ hat Hagen zweierlei bewiesen: Entgegen allen Unkenrufen lebt die Operette, wenn sie mit Sorgfalt und Liebe reanimiert wird. Und wieder einmal ist eine Hagener Produktion ein erfolgreicher Nachweis, wie unverzichtbar die Stadttheater auf der kulturellen Landkarte sind. Daher: Hände weg von diesem Erbe! „Ball im Savoy“ ist zudem ein Argument für eine Idee, auf die man in Hagen sonst schwerlich kommt: „Es ist so schön, am Abend bummeln zu geh'n ...“.

Info: www.theater-hagen.de

Entdeckung in Berlin: „Eine Frau, die weiß, was sie will“ – Operette, zur Farce zugespitzt

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015

Vielleicht waren es nicht nur Zwänge der Disposition, die Barrie Kosky veranlassten, die Premiere von „Eine Frau, die

weiß, was sie will“ auf den 30. Januar zu legen. An dem Tag, an dem vor 82 Jahren Hitlers Gefolgsleute mit Fackeln durchs Brandenburger Tor zogen, um die „Machtübernahme“ zu feiern, fegte die Operette von Oscar Straus über die Bühne der Komischen Oper – des einstigen Metropol-Theaters, wo das Zugstück für die damalige Diva Fritzi Massary 1932 seine Uraufführung feierte.

Straus und Massary waren Opfer der Hetze der Nazis: Die eine verließ schon Ende 1932 Deutschland, der andere hatte im neuen Reich keine Chance und musste schließlich Europa verlassen: Die Lust auf scharfzüngige Satire und kabarettistischen Witz haben sich die Deutschen gründlich ausgetrieben.



Barrie Kosky hat die Komische Oper Berlin, das ehemalige Metropol-Theater, wieder zu einer Hochburg der Operette gemacht. Foto: Werner Häußner

Kosky setzt mit „Eine Frau, die weiß, was sie will“ seine verdienstvolle Reihe kaum mehr gespielter, aber exemplarischer Operetten aus der Zeit vor der Nazi Herrschaft fort. Und er richtet den Blick auf das, was aus dem Genre auch hätte werden können: Straus, mit seiner Erfahrung mit dem „Überbrettel“, dem

ersten musikalischen Kabarett Deutschlands, orientierte sich weniger an der klassischen Form der Operette, sondern an den früher beliebten Vaudevilles – typisierenden Singspielen –, an leichtfüßig-flinken Boulevardkomödien à la Georges Feydeau und natürlich am Kabarett und der Revue mit ihren frechen Songs, ihren politischen und erotischen Zweideutigkeiten. Konsequenter nannte er das Stück auch „musikalische Komödie“.

Der Intendant der Komischen Oper schärft als Bearbeiter die Sinnspitze dieser Operette noch einmal so, dass sie wirklich zustechen kann: Er verweigert sich der Bühnen- und Ausstattungs-Opulenz, dampft die 30 Rollen ein und lässt sie von zwei Darstellern spielen: Dagmar Manzel darf sich in sieben wiederfinden; Max Hopp wirbelt durch mehr als ein Dutzend Figuren. Die Bühne ist reduziert auf den dunkelroten Vorhang, der nur einen Ausschnitt freigibt: Eine Wand, eine Tür, zwei Lüster. Minimalistischer, aber auch konzentrierter geht es wohl nicht.

In diesem Mini-Raum wird agiert – aber wie! Klar, dass Kosky das Spiel mit Rollen- und Geschlechteridentitäten wieder lustvoll ausnutzt: Wer Mann ist, wer Frau, spielt keine Rolle. Auch damit spitzt er ein Kennzeichen der Operette zu.

Ein anderes Merkmal ist das Balancieren mit Sein und Schein. Dagmar Manzel ist die Diva, die eine Diva spielt – in diesem Fall die Operettenprimadonna Manon Cavallini. Die ist gleichzeitig Mutter einer unehelichen Tochter. Beide Damen kommen sich ins amouröse Gehege: Die Jüngere projiziert auf genau den Mann ihre pubertäre Glut, in dem die Ältere ihren „Frühling“ erkennen will. Das hat turbulente Folgen, aber es gibt ja noch Tugenden wie Verzicht und Mutterliebe: Am Schluss hört die Mutter den „Schrei der Natur“, es richtet sich alles und der Wertekanon des braven Publikums bleibt, zumindest vordergründig, unerschüttert.

Straus treibt mit dem Genre ein raffiniertes Spiel – und Kosky hat das analytisch durchleuchtet und dennoch nicht in ein

erdrückendes Konzept, sondern in eine rasante Farce gefasst. Schon diese „Diva“ ist es wert, genauer besehen zu werden: Sie ist die „Frau, die weiß, was sie will“ und ihr Bekenntnis – der Ohrwurm der Operette – fasst alles zusammen, was eine selbstbewusste, emanzipierte Großstädterin von damals kennzeichnet.

Fritzi Massary, die legendäre Operettenkönigin Berlins zwischen 1910 und 1928, kehrte mit dieser Rolle auf die Musikbühne zurück – bezeichnenderweise für das Geld, das ihr die „Freiheit gibt“. Und Straus schuf mit seinem Librettisten Alfred Grünwald für die Bühne die Frau, als die sich die Massary auch außerhalb des Theaters inszenierte.

Dass diese Diva am Ende sich als treu sorgende Mutter offenbart, ist maliziöse Ironie, Dekonstruktion der unnahbaren Theatergöttin, aber auch Humanisierung einer Rolle, in der ein Mensch kaum sein Leben verbringen möchte: Christoph Marti, die „Clivia“ in Nico Dostals gleichnamiger Operette an der Komischen Oper, beharrte bei einer Podiumsdiskussion strikt auf der Trennung von Bühne und Privatem: „Diva“ sein bedeute eben nicht Glamour und Freiheit, sondern Selbstdisziplin, Arbeit, Verzicht und Befriedigung von Erwartungshaltungen. In Oscar Straus' Komödie spiegelt sich so spielerisch wie ernst diese ambivalente Bedeutung der „Diva“.

Dass Manzel diese Aspekte mit einem Tempo und einer Leichtigkeit verkörpert, die anderswo so schnell nicht zu finden sind, muss nicht extra betont werden. Sie freundete sich schon 2002 am Deutschen Theater in der „Großherzogin von Gerolstein“ mit dem musikalischen Lachtheater an und ist seit „Sweeney Todd“ (2004) nicht mehr aus der Komischen Oper wegzudenken. Jetzt schlüpft sie in Sekundenschnelle nicht nur in verschiedene Kostüme (unendlich kreativ: Katrin Kath), sondern in gegensätzliche Charaktere – eine gekonnte Revue der spezialisierten Rollenklischees, von denen Operette lebt, vom komischen Alten über die Dienerfigur bis zum Liebhaber.

Sie kreierte einen eigenen Tonfall: Der Abstand von Massarys raffiniertem Stimmeinsatz ist nicht zu verschleiern – Manzel ist eben mal keine klassisch gebildete Sängerin –, aber er gebietet eben auch eine andere Freiheit: die des Wortes, der Tonfall-Geste, der nuancierten Virtuosität des Sprechens, der angedeuteten Frivolität wie des poetischen Innehaltens. Und Straus hält sich mit Forderungen an Stimmvolumen oder -umfang so zurück, dass Manzel in jedem Moment ungefährdet bleibt.

Noch einen Zahn zulegen muss Max Hopp: Seine Verwandlungen sind schwindelerregend schnell getaktet, vom rosa Flatterkleid von Töchterchen Lucy sind es nur wenige Sekunden zu Frack und Zylinder. Preußisches Geschnarke folgt auf sächsisches Gebrabbel, der affektierte Reigen kunstvoll gedrehter Handgelenke und verzweifelt weggeworfener Arme kontrastiert sofort mit eckig-militärischen Bewegungen oder aufgedrehter Verzweiflung. Und das Tempo steigert sich, wenn Manzel und Hopp zu zweit gleichzeitig in vier Rollen schlüpfen, säuberlich gehälftet und je nach Drehung Frau oder Mann.

Das ist nicht nur höchst präzises Lachtheater, das sind auch Meisterleistungen von Kostüm- und Maskenbildnern: Chapeau für die Unsichtbaren, die in den 90 Minuten hinter der Klapptür keinen Moment die Konzentration verlieren dürfen.

Musikalisch in besten Händen ist die leichte, quirlige, beredte Partitur von Oscar Straus bei Adam Benzwi am Flügel. Das frei Schwingende in der Musik wird nicht sentimental, das Maschinelle nicht steif. Tempo und Timing stimmen, der Stimme wird ihr Recht eifersuchtslos eingeräumt. Das Orchester der Komischen Oper spielt luftig süß, nie schwer oder klebrig. Straus als musikalischer Aquarellist ist in dieser Operette immer fein, transparent, liebevoll zart, schaut eher zurück auf Franz von Suppé als zur Seite, wo Paul Abraham etwa ein grandioses orchestrales Klangfarbenspektakel mit modernen Zügen entfaltet. Das war Operette vom Feinsten, wie sie heute wohl nur an der Komischen Oper zu erleben ist. Riesengroßer Beifall!

Weitere

Infos:

<http://www.komische-oper-berlin.de/spielplan/eine-frau-die-wei-ss-was-sie-will/>

Melancholie eines umstrittenen Komponisten: Pfitzners „Von deutscher Seele“ in Bochum

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Pfitzner auf einem Foto von Wanda von Debschitz-Kunowski, entstanden um 1910.

Immer wieder stellt sich bei Aufführungen von Werken Hans Pfitzners die Frage: Soll man die Werke des verschrobene Nationalisten mit unverkennbarer Nazi-Nähe überhaupt noch

aufführen? Sicher, bei seinem Hauptwerk „Palestrina“ verstummen die Kritiken meistens. Um bei anderer Gelegenheit umso nachdrücklicher zu Worte zu drängen.

Vor allem politisch hochkorrekte Säuberer deutscher Gegenwart von braunen Restmüllbeständen holen dann das verbale Desinfektionsgerät heraus: Da werden schon einmal Pfitznerstraßen umbenannt – wie in Münster oder Hamburg – und ein namhafter, jeglichen braunen Unfugs unverdächtiger Dirigent wie Ingo Metzmacher wird in [Interviews](#) hochnotpeinlich befragt, weil er es wagte, zum Tag der Deutschen Einheit 2007 Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele“ aufzuführen.

Eben jenem sperrigen und ungewöhnlichen, großdimensionierten und anspruchsvollen Werk auf völlig unverdächtige Texte von Joseph von Eichendorff widmete sich Hans Jaskulsky mit dem Chor der Ruhr-Universität und den Bochumer Symphonikern nun im Audi-Max der Bochumer Uni. Jaskulsky hatte die merkwürdige Mischung von Oratorium, Liedzyklus und Orchesterwerk schon 2002 einmal aufgeführt: Er schätzt Pfitzners Musik – und ist damit auf einer Linie mit komponierenden Zeitgenossen wie Wolfgang Rihm oder Dieter Schnebel.

Die kompetente Aufführung vor leider vielen leeren Plätzen belegt wieder einmal: So ruppig konservativ Pfitzner auch in seinen Polemiken gegen musikalische Neuerungen seiner Zeit auftritt, so indiskutabel sein [Antisemitismus](#), seine politischen Einlassungen oder seine Freundschaft etwa zu Hans Frank, dem „Schlächter von Krakau“, sind – musikalisch muss er sich nicht verstecken. Auch wenn seinem gelehrten Satz manchmal etwas Altbackenes anhaftet, auch wenn er die kühne musikalische Chuzpe eines Richard Strauss nicht erreicht: Pfitzner kann mühelos mit dem Stand des Komponierens im Entstehungsjahr des Werkes 1922 mithalten.



Das Haus Hans Pfitzners in Straßburg. Er wirkte dort von 1908 bis 1918. Foto: Werner Häußner

Er setzt sogar Maßstäbe: Ein formal so innovatives, vielschichtiges Werk wie diese – mit Pause – zweistündige Kantate muss erst einmal gefunden werden. Die Transformation von Elementen aus der Choraltradition Bachs in seine Gegenwart oder die überlegene Freiheit der tonalen Entgrenzungen in den bedeutenden Orchester-Zwischenspielen „Tod als Postillon“ und „Abend – Nacht“ lassen Pfitzner nach wie vor als aufführungswürdigen Komponisten hervortreten. Abgesehen einmal von dem, was er mit anderen dirigierenden Komponisten wie Richard Strauss teilt: eine stupende Kenntnis des Kunst des Orchestrierens.

Der skeptischen Melancholie der Eichendorff-Gedichte war Pfitzner wohl aus eigenem seelischem Erleben sehr zugetan. In den Zeilen aus „Wandersprüchen“, „Sängerleben“ oder den „Geistlichen Gedichten“ geht es um trügerisches Weltenglück, Weltüberwindung und Welteinsamkeit, um die Chiffren von „Nacht“ und „Meer“, um „falschen Fleiß und Eitelkeit“ und das Wunderbare der Sterne und der nächtlichen Stille. Romantische

Bilder also, weltfern und unpolitisch, durchtränkt von Schwermut und vom Leiden an der geschäftigen und fröhlichen Oberfläche des Daseins – dem der Postillon das Lassenmüssen verkündet.

So schwer lastend, blechgetränkt, tiefenverliebt und dunkel raunend gibt sich auch Pfitzners Musik. Kaum einmal, dass er ein angezogenes Tempo, einen kräftigen Rhythmus vorschreibt – und wenn, dann ist es die (vergebliche) Flucht stampfender Rosse vor der Nacht. Jaskulsky zeigt mit den anfangs befangenen, später freier spielenden Bochumer Symphonikern, dass Pfitzner kein Komponist des „ungebrochen Gestrigen“ (Wolfgang Rihm) ist.

Unverkennbar verweisen harmonisch spröde Stellen auf Gustav Mahler, unverkennbar steht Pfitzners schmeichellose Melodik gegen die gängigen Muster der Spätromantik. Orchester und Dirigent machen deutlich, dass Pfitzner nach einem Wort des Dirigenten Ingo Metzmacher viel moderner komponiert hat, als er selbst zugeben wollte.

Das gelingt trotz der problematischen Akustik des Audi-Max. Die Streicher haben es schwer, den filigranen Linien zu folgen, die ihnen Pfitzner gewährt. Die Blechbläser können erfolgreicher demonstrieren, wie sie vor allem die choralartigen Stellen klangvoll samtig auskosten können. Das Aufspannen des Klangraums zwischen Piccoloflöte und Posaune funktioniert. Tutti wirken allerdings oft verquollen und uneinheitlich – zweifellos ein akustischer Effekt. Wenn Harfe, Flöte, Horn, Klarinette oder Orgel solistisch zu hören sind, machen sie durchweg glücklich. Es ist zu hoffen, dass Jaskulsky seinen Pfitzner bald im neuen Konzerthaus vorstellen kann. Auch Pfitzners „Das dunkle Reich“ wäre eine Aufführung wert!

Der Chor der Ruhr-Universität macht seine Sache gut: konzentriert in den kurzen Einwüfen, artikulationsgenau in der Eröffnung von „Leben und Singen“, etwa auf den stockenden

Worten „... und kommt doch nicht zur Quelle.“ Dank einwandfreier Projektion der Stimme in den Raum überzeugt Rebecca Broberg als Solo-Sopran auch in den Momenten stiller Innerlichkeit. Maria Hilmes, von zahlreichen Rollen am Theater Dortmund in guter Erinnerung, schafft das mit ihrem Mezzo nicht so pastos, bleibt nicht selten trocken und klangarm. Mit Manfred Hemm gibt ein gestandener Bass einen großen, profunden, wenn auch in der Höhe nicht erblühenden Klang. Corby Welsh, Tenor von der Deutschen Oper am Rhein, entledigt sich seiner Aufgaben mit solider Routine, aber ohne sonderlichen Glanz.

Erzwungener Liebestod – Frederick Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in Bielefeld

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Ein roter Schirm, ein blau gefleckter Horizont: Bilder der Hoffnung in Sabine Hartmannshenns Inszenierung von „Romeo und Julia auf dem

Dorfe“ in Bielefeld. Die
Bühne schuf Kaspar Zwimpfer.
Foto: Bettina Stöß

Von Jean-Jacques Rousseau stammt die Erkenntnis, Freiheit bestehe nicht darin, dass der Mensch tun könne, was er wolle. Sondern dass er nicht tun muss, was er nicht will. In Frederick Delius' Oper „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ sollen die beiden liebenden jungen Leute ständig tun, was sie nicht wollen: Die Väter verbieten ihnen den Umgang miteinander. Der „schwarze Geiger“ will ihnen ein Leben als verantwortungslose Vagabunden schmackhaft machen. Das „Volk“ versucht, sie in die Konventionen seiner rüden Belustigungen einzupassen.

Sali und Vreni, die Shakespeare-Figuren in einem engen, provinziellen Umfeld, sehen am Ende als Ausweg nur den gemeinsamen Gang in den Tod. In ihrer Bielefelder Inszenierung der Opernrarität zeigt [Sabine Hartmannshenn](#) ungeschönt, was das bedeutet: Vreni schneidet sich tief in den Unterarm, dann reicht sie das blutige Messer dem jungen Sali.

Frederick Delius' „A Village Romeo and Juliet“, in einem langen, mühevollen Prozess entstanden und 1907 in Berlin uraufgeführt, wird nicht ohne Grund in Bielefeld gezeigt: Die Familie Delius stammt aus der westfälischen Stadt, auch wenn Frederick – eigentlich Fritz – als Sohn deutscher Einwanderer in Bradford in Yorkshire geboren wurde. Noch heute leben Nachfahren in Bielefeld, gibt es dort ein Familienarchiv.

So verbindet das Theater stets willkommene lokale Bezüge mit einem aktuellen Trend: Delius' schwer einzuordnendes Werk – es steht zwischen Wagner-Nachfolge und -Ablehnung, musikalischem Impressionismus französischer Prägung und Anklängen an seinen Freund Edvard Grieg – hat in den letzten Jahren neues Interesse gefunden, unter anderem in wichtigen Produktionen in Karlsruhe und [Frankfurt](#). Seine Oper „Koanga“, seit Jahrzehnten ungehört, wird im Herbst 2015 beim irischen Wexford Opera Festival zur Debatte gestellt. Und vor einer Generation, als

Bielefeld mit John Dew ein Zentrum kreativer Opern-Archäologie gewesen ist, war dort schon einmal „Fenimore und Gerda“ zu sehen (1987/88).

Kaspar Zwimpfer baut für Sabine Hartmannshenn eine Bühne, deren reduktive Ästhetik den beiden deutlichsten Polen des Stücks entgegenkommt: auf der einen Seite die Anklänge an die drastische Sozialkritik der Vorlage, Gottfried Kellers „Die Leute von Seldwyla“; auf der anderen die Tendenz zu einer psychologisch-symbolistischen Studie, die dem Scheitern der jungen Menschen einen Zug ins Existenzialistische, wenn nicht sogar ins tristanhaft Unbedingte gibt. Verschiebbare Wände schaffen düstere Klausen, trennen oder vereinen Räume, stehen blau gefleckt und lichtdurchlässig für weite Himmels- oder Seelensphären.



Zentrale Figur für die Deutung: der „schwarze Geiger“ (Frank Dolphin Wong). Foto: Bettina Stöß

Zentrale Figur für die Deutung ist der „schwarze Geiger“: psychologisch ein Katalysator der seelischen Entwicklung der

beiden Kinder, gesellschaftlich ein „Bastard“, ein Außenseiter, dem sein Recht vorenthalten wird. Aber er hat auch Züge einer unbestimmt-dunklen Gestalt, eines teuflischen Musik-Magiers. Unerklärt bleibt, warum das junge Paar sein verlockendes Angebot ausschlägt, in den entfernten „Bergen“ das freie Leben gesellschaftlich ungebundener Aussteiger zu leben. Mag sein, dass Vreni (in Bielefeld ganz norddeutsch: „Vrenchen“) und Sali von den tradierten Konventionen, wie ein gelingendes Leben auszusehen habe, nicht loskommen. Könnte aber auch sein, dass sie in einer hedonistischen Utopie eines ungebundenen Daseins die Erfüllung menschlichen Lebensglücks nicht erkennen können. Um bei Rousseau zu bleiben: Freiheit ist, nicht alles tun, sondern das Ungewollte lassen zu können.

Hartmannshenn changiert zwischen diesen Polen, ohne sich letztlich zu entscheiden – das ist die Schwäche ihrer handwerklich wieder bemerkenswert elaborierten Inszenierung. Die Regisseurin hat in Köln, Düsseldorf („The Rake's Progress“, „Lohengrin“) und zuletzt in Bielefeld mit Verdis [„Giovanna d'Arco“](#) unter Beweis gestellt, wie sie konzeptionelles Denken in schlüssige Bühnenaktion umsetzen kann. Da gibt es zu Beginn des zweiten der sechs Teile ein wundervoll poetisches Bild: Vreni sitzt allein auf einem einsamen Stuhl im zweigeteilten Raum; jenseits der trennenden Wand steht der Vollmond hinter einem Gazeschleier. In solchen Momenten braucht es keine Aktion, um Atmosphäre und Aussage in eins zu bringen.



Sarah Kuffner und Daniel Patacky als Vreni und Sali in Frederick Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ in Bielefeld. Foto: Bettina Stöß

Auf der anderen Seite stehen dann Szenen wie im fünften Bild: Das „Markttreiben“ auf nahezu leerer Bühne bedient sich einer vordergründigen Bewegungs- und Körpersprache, Schaukeln und Jahrmarktsstand kommen über ihren Requisiten-Charakter nicht hinaus. Auch die roten Schirme, die Vreni und Sali vom schwarzen Geiger bekommen, wirken zu gewollt zeichenhaft, um einen tragfähigen Symbolwert zu erreichen. Die Kostüme von Susana Mendoza, hinterwäldlerisch zeitgenössisch wie aus einem Versandhauskatalog mit Fünfziger-Jahre-Geschmack, lassen eher an die Sozialstudie Kellers denken – und unterstützen so den Schwebezustand der Deutung.

Auch die Musik will sich nicht zu verfeinertem Raffinement verständigen: Alexander Kalajdzic kann Ausrutscher in Einsätzen und ein paar verquere Intonationskickser nicht verhindern. Was nicht weiter bedeutsam wäre, hätte er zum Beispiel auf subtile Dynamik geachtet. Aber die Bielefelder

Philharmoniker spielen so handfest auf, als wüssten sie nicht um die Akustik ihres Hauses.

Sicher kennt Delius' Musik den sämigen Strom einer harmonisch reich unterfütterten Melodie; sicher kennt sie die breite lyrische Emphase. Aber sie braucht auch das elastische Zurücknehmen, das wirkungsvolle Detail, ein Mikroklima für das Wachsen nuancierter Klänge. Das vermisst man in Bielefeld.

Nuancen sind eher Sache der Sänger: Sarah Kuffner und Daniel Patacky sind ein sorgsam gestaltendes Paar, innig und leidenschaftlich, mit hochfliegender Emphase und trüb getönter Depression. Beide Stimmen haben freilich ihre Probleme: Der Tenor bildet die Töne fest und nicht selten grell; die Sopranistin sollte den Kern des Klangs eher mit dem Atem als mit dem Einsatz von Vibrato suchen.

Moon Soo Park und Yoshiaki Kimura als Marti und Manz müssen sich um Subtilitäten nicht scheren: Sie singen die beiden recht realistisch gefassten Väter mit brachialem Vollton. Einen vorteilhaften Eindruck hinterlässt Frank Dolphin Wong: Als schwarzer Geiger changiert er stimmlich zwischen den entschiedenen Tönen des Übervaters und dem geschmeidigen Locken des Verführers. Den Eindruck, ein bloßer Herumtreiber zu sein, kann er mit seinem differenzierten Singen dennoch nicht ganz vermeiden.

Die Nebenrollen sind sorgfältig besetzt und gestaltet – von der Pfefferkuchenfrau Melanie Kreuters bis zum Schießbudenmann Roman Astakhovs. Nienke Otten und Sarah Davidovic gefallen in ihrem kurzen Auftritt: Sali und Vreni als Heranwachsende. Bei allen Einwänden ist dem Theater Bielefeld hoch anzurechnen, dieses bedeutende Werk der Nach-Wagner-Ära erneut zur Diskussion zu stellen.

Schön, dass es nicht dabei bleibt: Mit Ambroise Thomas' „Hamlet“ steht ab 28. Februar eine weitere Rarität auf dem Spielplan, die sieben Jahre nach dem „Tannhäuser“-Skandal in

Paris 1861 (Wagners Oper ist ab 31. Mai zu sehen) mit Shakespeare und Anklängen an die Grand Opéra versuchte, eine Alternative zum bestimmenden Einfluss des Deutschen zu entwickeln. Es bleibt spannend in Bielefeld!

[Weitere Infos hier](#)

„Wie die Karnickel“: Eine Papst-Äußerung mit weitreichenden Folgen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015

Herrje! Jessas! Dschieses! Da ist aber der Rauch des Satans in die druckdichte Kabine des päpstlichen Flugzeugs eingedrungen! Hat doch das Oberhaupt der Katholiken verkündet, dieselben müssten sich nicht „wie die Karnickel“ vermehren...

Bergoglio, das war missgetan! Denn ungeachtet möglicher weitreichender moraltheologischer Schlussfolgerungen aus dem tierischen Vergleich meldete sich prompt der Zentralverband Deutscher Rasse-Kaninchenzüchter zu Wort: Die Fortpflanzung deutscher Rasse- und Zuchtkaninchen erfolge in geordneten Bahnen. Sexuelle Ausschweifungen träfen nur auf freilebende Tiere zu!



Um Himmels willen! Das Karnickel – ein Problemtier?
(Foto: pixabay/SpiritBunny)

Wir folgern aus dieser Expertise: Die langohrigen Mümmelmänner – ach so, es gibt auch kurzohrige? – mögen sich vielleicht in der argentinischen Pampa unkontrolliertem Geschlechtsverkehr mit anschließend überhöhten Geburtenraten hingeben; in Deutschland geht das unter dem Lehramt der Züchter keinesfalls! Und da die Kirche mit den knuffigen Schnüfflern schon mal Pech hatte – die Bibel ordnete sie fälschlich den Wiederkäuern zu –, möchte man dem Heiligen Vater zurufen: Schuster, bleib bei deinen Leisten!

Leisten? Oh! Soeben meldet sich die Interessengemeinschaft Deutscher Qualitätsschuh: Diese mittelalterliche Aussage sei wohl nicht mehr angebracht. Ob ich etwa beabsichtige, die zeitgemäße Herstellung von Fußbekleidung willentlich und wissentlich zu diffamieren. Die moderne, orthopädisch auf dem neuesten Stand befindliche Schutzhülle für menschliche Fortbewegungsorgane komme in ihrer elektronisch gesteuerten Produktion selbstverständlich ohne „Leisten“ aus. Hm – ein übler Fehlgriff. Man sollte nachdenken, bevor man Metaphern nutzt. Ist doch eigentlich klar wie Kloßbrühe, oder?

Moment mal! Kloßbrühe? Da reklamiert die Arbeitsgemeinschaft ostthüringischer Kloßhersteller Kompetenzen für sich. Hätte ich mich jemals der fachgerechten Zubereitung der mitteldeutschen Spezialität oder ihrer bayerischen und k.u.k.-

Varianten gewidmet, wüsste ich, dass es ein Kennzeichen des Qualitätskloßes sei, nach dem Kochvorgang eine verunklarte Brühe zu hinterlassen. Und die „dumpling control commission“ der EU meldet sich mit der Information zu Wort, dass die Kloßbrühe nach der 1997 in der Drucksache 97/D/44-238-sh17it von der Kommission festgelegten und für die Gastronomie verbindlichen Standardkochzeit nach ISO 38447 einen Trübungsgrad von -2,4 dump aufweisen müsse. Zum Vergleich: Das Wasser, in dem Politiker zu fischen pflegen, dürfe nach dem Ethikkodex des Europäischen Parlaments keinen Trübungsgrad über -7,8 dump aufweisen. Der Transparenz wegen.

Ich gebe mich geschlagen. Keine Sprachbilder mehr! Schluss mit unsachgerechten Metaphern. Es ist einfach zum Mäusemelk ... Oh, Mist! Wer ist am Telefon? Das Komitee zum Schutz von Quadrupeden? Es sei inhuman, Kleinsäuger der schmerzhaften und entwürdigenden Prozedur des Melkens zu unterwerfen? Ich solle mich doch besser an Turbokühe halten?

Moment, es klingelt. Die Post bringt ein Einschreiben. Absender: Niedersächsischer Hochleistungsrind-Zuchtverband. Wie ich auf die dämliche Idee käme, das zeitgemäße Qualitätsmilchrind werde noch „gemolken“? Vielmehr werde die Milch zitzenfreundlich durch Delactosierungsgeräte auf dem neuesten Stand der Technik schonend aus dem milchführenden Drüsen- und Eutergewebe entfernt! Lieber Papst Franziskus, ich reiche Eurer Heiligkeit die Hand: Was biological correctness betrifft, haben wir noch viel dazuzulernen.

Kommissar, Derrick und

finstere Zeit: Herbert Reinecker vor 100 Jahren in Hagen geboren

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Herbert Reinecker
im Jahr 1995. Foto:
ZDF/Hermann Roth

Jeder kennt ihn, wenn vielleicht auch nicht bewusst: Herbert Reinecker gehört zu den erfolgreichsten Drehbuchschreibern des deutschen Nachkriegsfernsehens. Er ist der Schöpfer von Figuren, die Fernsehgeschichte gemacht haben: „Der Kommissar“ und „Derrick“. Zwischen 1952 und 1958 schrieb er rund fünfzig Filmdrehbücher: Für „Canaris“ bekam er 1955 das Filmband in Gold.

Aber Herbert Reinecker ist nicht nur der Grandseigneur der bundesrepublikanischen Filmunterhaltung. Er hat seine Karriere im Deutschland Adolf Hitlers begonnen und bis April 1945 für die nationalsozialistische Propaganda gearbeitet – als Journalist, Theaterdramatiker und Filmautor. Das Buch „Reineckerland“ beschreibt die Karriere des Autors detailliert

und zeigt auch, wie Reinecker die alten Nazi-Verbindungen geholfen haben, in der jungen Republik Karriere zu machen.

Anders als etwa sein Derrick-Hauptdarsteller Horst Tappert, aber auch anders als spätere „moralische“ Größen in der Bundesrepublik wie Günter Grass hat Reinecker aus seiner Vergangenheit nie ein Hehl gemacht. Der Sohn eines Eisenbahners aus Hagen in Westfalen, geboren am 24. Dezember 1914, aufgewachsen in schlichten Verhältnissen, macht 1934 das Abitur und greift zu dem, was ihm die „neue Zeit“ bietet: Nach Anfängen bei der lokalen Zeitung redigiert er eine Jugendzeitschrift und macht das so gut, dass er nach Berlin geholt wird.

Mit der SS in den Krieg

1940 zieht er mit der SS als Berichterstatter in den Krieg. Noch im April 1945 schreibt er für „Das schwarze Korps“. Sein Schauspiel „Das Dorf bei Odessa“ ist das erfolgreichste seiner vier Dramen: Die Nazis sahen in Reinecker einen kommenden Vertreter ihrer Bühnenkunst. Mit „Junge Adler“ (1944) schreibt er das Buch zu einem Film, der neben „Hitlerjunge Quex“ der wohl wichtigste Jugend-Propagandafilm der NS-Zeit wurde.



Eine der erfolgreichsten Figuren Herbert Reineckers: Kommissar Keller (Erik Ode).

Foto: ZDF/Neue Münchner
Filmproduktion

Nicht zuletzt durch die Unterstützung alter NS-Kameraden wie Alfred Weidenmann schafft es Reinecker, sich Anfang der fünfziger Jahre als Drehbuchschreiber für den Film und das junge Fernsehen zu etablieren. Sein erstes Fernsehstück „Abteilung für Notwohnung“ schreibt er 1953. Da hatte er schon mit „Weg in die Freiheit“ ein wichtiges Filmdrehbuch an den Mann gebracht.

Fortan gehörte er zu den vielbeschäftigten Schreibern im deutschen Film. Im Interview erinnert sich Reinecker an seine Auszeichnung für „Canaris“; „Als mir der Innenminister den Preis überreicht hat, hab ich zu Alfred Weidenmann gesagt, du, ich glaube, jetzt gehören wir wieder dazu. Dann ging's los mit vielen, vielen Spielfilmen.“

Moral, Disziplin, Pünktlichkeit: So beschreibt Martin Betz in einem [Portrait](#) Reineckers Erfolgsgrundlagen. Dazu kommen ein Blick für die Stoffe, ein Gefühl für die Zeit und für das spannende Erzählen, eine ungeheure Erfahrung.

Ob „Anastasia, die letzte Zarentochter“ oder der Kriegsfilm „Stern von Afrika“, ob „Die Trapp-Familie in Amerika“ oder Edgar Wallaces „Der Hexer“: Reinecker konstruierte seine Handlungen stets übersichtlich, dramaturgisch zielsicher und – wenn irgend möglich – mit einem Blick auf die Moral einer Story, die sich nicht in der bloßen Handlung erschöpft.

Schuld und Sühne als wiederkehrende Themen



Szene aus der Derrick-Folge „Das absolute Ende“: Derrick (Horst Tappert) und Klein (Fritz Wepper) erleben eine böse Überraschung. Foto: ZDF/Michael Ewerbeck

Das zeigt sich wohl am deutlichsten in seinen großen Krimi-Serien. 97 Folgen schrieb Reinecker zwischen 1968 und 1976 für „Der Kommissar, 281 Mal ließ er zwischen 1973 und 1997 den einsamen Jäger Stephan Derrick auf Verbrechersuche gehen.

Schuld und Sühne sind immer wiederkehrende Themen. Die Frage nach dem Bösen im Menschen treibt Reinecker um: Wie wird ein Mensch zum Verbrecher? „Herzlich willkommen beim Jüngsten Gericht“ heißt ein Buch, das Reinecker fünf Jahre vor seinem Tod im Jahr 2002 vorlegte. „Was könnten wir sagen, um vor dem höchsten aller denkbaren Gerichte bestehen zu können?“, fragt sich darin ein Bühnenautor. Es gehöre nicht viel Phantasie dazu, in dem Bühnenautor ein Alter ego Herbert Reineckers zu erkennen, meinte [Michael Seewald](#) in der FAZ dazu.

Unabhängig von der Frage nach möglicher eigener Schuld, die sich der willige Mittäter öffentlich nie gestellt hat, schienen Reinecker solche Fragen nicht losgelassen zu haben. Schuldhaftige Verstrickungen gehören zu seinen Hauptmotiven, auch wenn er von sich selbst rechtfertigend sagt, er habe sich die Zeit und die Verhältnisse nicht ausgesucht. Der Frage nach der Moral stellte er sich in seinem Leben freilich immer wieder.

Als Hochbetagter war er der Überzeugung, die Welt rolle der Apokalypse entgegen. Vielleicht hat er in seinen Kriminalgeschichten – von so manchem als „moralinsauer“ missgedeutet – versucht, sich dem „dunklen Kern“ im Menschen, in der Geschichte mit dem verzweifelten Blick auf eine gefährdete Humanität zu nähern. In den Depressionen seines Alters, so sagte der 2007 verstorbene Reinecker einmal in einem Interview, träume er in ruhelosen Nächten „vom Krieg, nur noch vom Krieg“.

Erstickende Fürsorge: „The Turn of the Screw“ an der Folkwang Musikhochschule Essen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Unschuldige Opfer
oder sündige Engel?

Die Kinder Miles
(Dan Tian) und
Flora (Sina Jacka)
in der glänzend
gelungenen
Hochschulproduktion
von Britten's „The
Turn of the Screw“
an der Folkwang
Hochschule Essen.
Foto: Seda Karaoglu

Schraubenköpfe sind gewöhnlich in der Mitte geschlitzt. Hier setzt der Dreher an, der die Kraft überträgt, mit der sie ins Material getrieben werden. So lange, bis sie fest sitzen. Würde man diesen Schlitz ins Monströse vergrößern, käme in etwa der langgestreckte Kasten heraus, mit dem Alexandra Tivig die Bühne in der Aula der Folkwang Hochschule für Musik kreuzt.

Für Benjamin Britten's Kammeroper „The Turn of the Screw“ ist dieser karge, auf wenige Grundlinien reduzierte Raum der Schauplatz, in dem und um den herum sich das Geschehen konzentriert. Und der Kasten wird bewegt, von den Geistern, den Kindern und den Frauen, die in den zwei dichten Stunden dieses Thrillers des Undeutbaren die „Drehung der Schraube“ vorantreiben, bis sie sich tief in die Seelengründe gebohrt hat, aus denen Britten die Ahnung unaussprechlichen Entsetzens aufsteigen lässt.

Wie die Vorlage der Oper, die Novelle von Henry James (1898), schafft Britten's Oper (1954) eine Atmosphäre des Unheimlichen, Ungreifbaren. Nichts ist eindeutig, der nachvollziehbare Zusammenhang von Ursache und Wirkung schält sich kaum aus nebelhaft Angedeutetem heraus. Selbst scheinbar unbezweifelbare Fakten und Beobachtungen verlieren ihre Evidenz, werden zu Schleiern in einem Bild, die sich nicht zu

eindeutigen Konturen zusammenzwingen lassen wollen.

In diesem Gespinnst aus Ahnung, Angedeutetem und Ausgesprochenem fängt sich die junge Gouvernante, die zwei Waisen auf einem abgelegenen Landsitz erziehen soll. Anfangs wirkt das harmonische Zusammenleben ungetrübt, aber dann schleichen sich seltsame Schatten in die Idylle. Die Haushälterin Mrs. Grose identifiziert sie als Peter Quint und Miss Jessel, Hausdiener und frühere Gouvernante, die beiden unter mysteriösen Umständen zu Tode gekommen sind. Auch die Kinder zeigen immer auffälligeres Verhalten. Entschlossen, den Geheimnissen auf die Spur zu kommen und überzeugt vom verderblichen Einfluss der Geister der Toten, will die junge Governess ihre Schützlinge retten – mit schlimmen Folgen ...

In ihrer reflektierten, in jedem Detail folgerichtig ausgearbeiteten Inszenierung führt Helen Malkowsky nicht nur die Studierenden dreier Gesangsklassen der Essener Hochschule darstellerisch über sich selbst hinaus. Sie verdichtet die Indizien des Stückes auch zu einer Geschichte von Missbrauch und einer sich ins Pathologische steigernden Fürsorge, ohne die Deutungen allzu sehr festzulegen.

Die Kinder Miles und Flora – in Essen mit bewundernswertem Einfühlungsvermögen von zwei jungen Sängerinnen gegeben – sind Mitwisser im bösen Spiel. Nichts verraten!, signalisiert Flora der Haushälterin mit dem Finger auf dem Mund, als die ersten Ungereimtheiten die unbeschwerte Atmosphäre trüben.

Malkowsky hat sich offenbar mit der Psyche von Missbrauchsoffern beschäftigt: dem „Nachspielen“ des Schrecklichen, dem Gefühl des Schuldigseins, dem fürs seelische Überleben notwendigen Zwang zum Verdrängen. Wenn die Kinder am Ende des ersten Aktes in zweifellos sexuell konnotierter Umarmung auf dem Bett knien, ist zu ahnen, was mit ihnen geschehen sein könnte. Und ihr Umgang mit den Geistern erinnert an das Einverständnis, das Opfer mit ihren Peinigern entwickeln können. Sina Jacka (Flora) und Dan Tian

(Miles) meistern die konzentrierten Spielszenen mit professioneller Bravour.



Zwielichtiges Verhältnis:
Die Gouvernante (Christina Heuel) mit ihrem Schützling Miles (Dan Tian). Foto: Seda Karaoglu

Während die Figur der Mrs. Grose (Sandra Schares gibt ihr die Züge einer älteren, sehr wohl wissenden, aber verdrängenden Frau) in Malkowskys Konzept eher zurücktritt, schärft die Regie den Blick auf die psychische Entwicklung der Gouvernante: Christina Heuel zeichnet mit gut entwickelter Stimme und überzeugendem Einsatz ihren Verfall nach. Aus der zuversichtlichen, hoffnungsfroh die Selbstzweifel überwindenden, attraktiven jungen Frau wird ein zerrüttetes Gespenst, das wie eine der rothaarigen Furien von Johann Heinrich Füssli erschöpft im grellweißen Licht der Geistersphäre liegt.

Am Ende fällt Miles ihrer im wahrsten Sinne des Wortes erstickenden Fürsorge zum Opfer. Der untote Diener Quint (überzeugend und nicht nur dämonisch: Benjamin Hoffmann) zieht den toten Jungen an den Beinen hinüber in sein Totenreich. Von Miss Jessel, dem zweiten Geist, können wir dank einer differenzierten Darstellung durch Yeri Park ahnen, welches Martyrium diese Frau in ihrer irdischen Existenz durchgemacht hat.

So virtuos Helen Malkowksy die Balance zwischen psychischer Zerrüttung, transzendentaler Ahnung des Unfassbaren und sexualpathologischer Studie gelingt, so konsequent geht Xaver Poncette mit der Partitur Brittens um. Sein Zugang ist strikt analytisch; er zeigt, wie sich das Motiv der „Drehung“ der Schraube durch die Musik windet, wie das Echo der schwermütigen „Malo“-Rufe Miles‘ durch die verhaltene Faktur geistert, wie Britten mit der Verzerrung und Verfremdung von Kinderlied-Melodien Atmosphäre schafft und Vertrautes unheimlich bricht.

Die Studierenden im Orchestergraben folgen dem Dirigenten aufmerksam und meist mit charakteristisch gestaltetem Ton – von Klavier, Celesta und Harfe bis hin zum diskret eingesetzten, exzellent abgestimmten Schlagzeug-Apparat (Shiau-Shiuan Hung). An der Folkwang Hochschule ist so mit relativ einfachen Mitteln eine Produktion gelungen, die mit den letzten Inszenierungen in der Rhein-Ruhr-Region (Köln und Düsseldorf-Duisburg) den Vergleich nicht zu scheuen braucht.

Noch eine Vorstellung am Freitag, 12. Dezember, 19.30 Uhr, in der Neuen Aula der Folkwang Hochschule für Musik in Essen-Werden

Der Berg als mythischer Ort der Freiheit: „Brokeback Mountain“ als Oper in Aachen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Die reduzierte Bühne von Christin Vahl verhindert das Absinken ins Illustrative.
Foto: Wil van Iersel

Der Berg ist der entscheidende Ort der Tragödie. Ein dialektischer Ort: Stätte der Einsamkeit und des Zusammenkommens, der Freiheit und des Gefangenseins. Sinnbild einer gewaltigen Natur, deren Stürme und Gewitter im Inneren der Menschen widerhallen, aus ihren Seelen herausbrechen in die ungerührte, objektive Welt.

Der Berg nährt die Sehnsucht, die er einst zu erfüllen schien, er ist Verheißung und Vollendung, Lebensort des Alltags und Traumort einer unerreichten Zukunft. Der „Brokeback Mountain“ hat alles, was einen mythischen Schauplatz ausmacht.

Zeitlos und elementar ist das Drama auch, das die amerikanische Schriftstellerin Annie Proulx in der spröden Poetik einer Kurzgeschichte einfängt; ein grausames und zärtliches Stück Leben, das den lapidaren Verismus italienischer und französischer Literatur aus dem aufgewühlten 19. Jahrhundert in die lähmende Langeweile der Sixties im letzten Winkel Amerikas überträgt: großartige Landschaften, elende Schicksale. Man denkt an Catalanis „La Wally“ oder an Mascagnis „Cavalleria rusticana“. Nur: Diesmal geht es um die Liebe zwischen zwei Männern.

„Brokeback Mountain“: Die Story hat Ang Lee 2005 zu einem wunderbar ruhigen, tief tragischen [Film](#) verarbeitet, der drei

Oscars – wenn auch nicht denjenigen des „besten“ Films – und zahlreiche andere Auszeichnungen errungen hat.

Proulx hat ihre beiden schwulen Cowboys nicht einfach erfunden. Wie sie selbst berichtet, hat sie ihre poetische Fantasie von zufälligen, alltäglichen Beobachtungen entzünden lassen: Szenen aus einer selbstverständlich homophoben Gesellschaft, die sich heute noch nicht überlebt hat. Die Reaktionen auf „Brokeback Mountain“ im konservativen Amerika waren harsch; kein Vergleich zu der eher gelassenen Aufnahme des Films im westlichen Europa.

Gerard Mortier gab den Auftrag – Uraufführung in Madrid

Charles Wuorinen, einer der prominenten Komponisten zeitgenössischer Musik in den USA, fand über Ang Lees cineastische Adaption den Weg zu Annie Proulx' kargem Original und konnte die Schriftstellerin dazu bringen, selbst ein Libretto zu verfassen. Gerard Mortier gab das Werk für New York in Auftrag und nahm das Projekt mit, als er statt der von der Finanzkrise gebeutelten City Opera das Teatro Real in Madrid übernahm. Am 28. Januar 2014 wurde diese dritte Oper Wuorinens in Madrid uraufgeführt; im März starb Mortier an Krebs.

Nun also die deutsche Erstaufführung in [Aachen](#): Sie ist wohl GMD Kazem Abdullah zu verdanken, der Wuorinen beim Festival Zeitgenössischer Musik in Tanglewood kennengelernt hatte. Ludger Engels Inszenierung tut das einzig Richtige: Sie hält sich fern von den atmosphärischen Bildern des Films, zitiert Lokalkolorit nur in ironischen Bruchstücken wie einer „Wyoming“-Werbetafel und einem amerikanischen Show-Paar mit einem Go-Go-Girl (Keara Lindert-Knöppel) und einem Rodeo-Boy (Sidney Schamel).

Der Berg wird zum Symbol verdichtet: Er senkt sich auf die nüchterne Architektur der Bühne von Christin Vahl, taucht im Hintergrund als Projektion auf, lastet schneeglitzernd und

unter einem Dach halb verborgen auf den bescheidenen Wohnräumen unglücklicher Menschen.

Distanz von der Verortung im ländlichen Wyoming

So gewinnt die Oper Distanz von der Verortung der Geschichte im ländlichen Wyoming, wächst zu einem Drama heran, das einem Mythos ähnlich Ort und Zeit nicht braucht. Nur die Kostüme Moritz Junges zitieren das Amerika der sechziger Jahre, spielen mit Cowboyhut und Rodeo-Hemd, mit Jeans und Stiefeln – oder mit dem unsäglich kitschigen Brautkleid, mit dem sich die Farmerstochter Alma einmal im Leben für teures Geld ein Pfand eines „besseren“ Lebens sichern will.

Die Spannung zwischen der Konkretion in den Kostümen und der reduzierten Bühne verhindert das Absinken ins Illustrative, stützt den musikalischen Ansatz, denn auch Wuorinen meidet „couleur locale“. Seine Musik bleibt abstrakt, bewegt sich bei aller dramatischen Zuspitzung neben den Emotionen der Personen, kommentiert ihre Konflikte und Träume, ihre Hoffnungen und Ängste mit Passion, aber auch mit dem grellen Gleichmut eines Strawinsky, der elaborierten Distanz eines Hindemith. Nur keine Illusion – und keine Konkurrenz zur Filmmusik von Gustavo Santaolalla.

Wer sich fragt, wozu ein gelungener Film noch verortet werden muss, erhält in der Musik die Antwort: Wuorinens „Brokeback Mountain“ thematisiert einen Konflikt, der so wenig an historische Konkretion gebunden ist wie Glucks „Iphigenien“, Händels Heroen-Opern oder Verdis Melodramen. Sie bewahrt die Geschichte auch davor, sich als schmalziges Coming-Out-Dramolett zu musikalisieren, relevant nur für Teile der Gay-Community.

Dass hier zwei Männer aufeinander treffen, die ihre Liebe zueinander entdecken, aber nicht offen leben können, ist nicht der allein entscheidende Punkt. Auch nicht das Schema der großen, reinen Liebe in einer feindlichen Gesellschaft, wie es

andere Opern zur Genüge durchbuchstabiert haben. Denn Jack und vor allem Ennis, die beiden Protagonisten, können ihre Liebe nicht leben, weil sie selbst gefangen sind in ihren begrenzten Vorstellungen von dem, was ein gelingendes Leben ausmacht. Dass beide heiraten und Kinder zeugen, ist nicht nur die Erfüllung gesellschaftlicher Rollenerwartungen. Sondern auch der Ausdruck ihres Strebens, eben nicht „anders“ als die Anderen zu sein.

Der mythische Freiheitsort bleibt verschlossen

Das Scheitern dieser permanenten Selbstverleugnung ist das große, erschütternde Thema der Oper – und das betrifft jeden, gleich welcher sexueller Präferenz. Es wird aber, und damit hat die Fixierung auf ein schwules Paar ihren tiefen Sinn, durch die existenzielle Außenseiterrolle der beiden Männer verschärft. Die aggressive Angst der Gesellschaft vor Menschen, die ihrem Leitbild nicht folgen, und die inneren Hemmungen vor allem des traumatisierten Ennis – der in seiner Kindheit mit einem Lynchmord an einem für schwul gehaltenen Mann konfrontiert wurde – treiben zum tödlichen Ende: Jack fällt einem seltsamen Unfall zum Opfer. Mit einem Monolog Ennis' schließt die Oper: Zum ersten Mal kann er sich frei zu seiner Liebe bekennen. Aber der mythische Freiheitsort bleibt verschlossen: Jacks Asche darf nicht am Brokeback Mountain ausgestreut werden.

Das Aachener Stadttheater, wie andere im Existenzkampf erprobte kleinere Häuser eher an der Peripherie medialer Wahrnehmung, rückt mit dieser Erstaufführung ins Licht der Aufmerksamkeit: „Schwule“ Themen „ziehen“ immer noch; das Publikum war deutlich großstädtischer gemischt. Aber auch die Aachener Theatergänger zollten in Pausen- und Premierenfeier-Gesprächen viel Lob und geizten nicht mit Beifall. Der ist verdient, denn dem Team um den sensibel arbeitenden Regisseur Ludger Engels ist szenisch Eindringliches gelungen.



„Brokeback Mountain“ als deutsche Erstaufführung am Stadttheater Aachen: Mark Omvlee und Christian Tschelebiew sind die beiden schwulen Cowboys Ennis und Jack. Foto: Wil van Iersel

Das ist auch den Darstellern zu verdanken: Christian Tschelebiew stellt sich der Filmkonkurrenz Heath Ledger mit Bravour, vertieft die Figur des verschlossenen, mit seinen seelischen Verkrümmungen kämpfenden Ennis mit musikalischer Expression zwischen wortkarger Sprache und emphatischem Gesang. Mark Omvlee verleugnet als Jack nicht die Nähe zu Jake Gyllenhaal im Film. Sein strikt fokussierter, scharf konturierter Tenor macht die Dynamik glaubhaft, mit der Jack immer wieder versucht, den Ausbruch aus der lähmenden Konvention zu initiieren.

Antonia Bourvé zeichnet als Alma engagiert das Portrait einer jungen Frau in einer deprimierenden Lage, zerrieben zwischen dem Wissen um die heimliche Homosexualität ihres Mannes, dem materiellen Mangel und ihren unerfüllten Wünschen an ein erträgliches Leben. In ihren kurzen Auftritten zeigen die anderen Solisten – teilweise aus dem Aachener Opernchor besetzt –, wie intensiv sie Charaktere und Inszenierungsidee in gestaltetes Spiel umsetzen. Der Chor (Einstudierung: Andreas Klippert) tritt nur einmal als bedrohliche Masse auf –

eine fast körperlich spürbare Mauer aus dumpfer Ablehnung und kaum verhohlener Aggression.

Im Orchestergraben waltet Kazem Abdullah über die zerklüftete, mit harten Akzenten und viel solistischer Reduktion arbeitende Partitur Wuorinens. Man hört brillante Technik, viel Einsatz bei den Orchestermusikern, bewusstes Anknüpfen an den Traditionen der europäischen Moderne.

Wuorinen ist keiner der amerikanischen Wohlfühl-Komponisten, er setzt eher auf die spröde formale Arbeit der Zwölftöner als auf deliziösen Klang. Das passt, denn es lässt in der Geschichte keine Sentimentalität aufkommen. Wuorinens „Brokeback Mountain“ könnte über die Erstaufführungssensationshascherei hinaus eine Zukunft haben, weil es dieser Oper gelingt, ein zeitloses Thema in einer ungewöhnlichen Konstellation zur Sprache zu bringen.

Weitere Aufführungen im Dezember und Januar. Info unter www.theateraachen.de

Statt Steigflug ein Absturz: Wuppertals Opernchef Toshiyuki Kamioka wirft hin

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Toshiyuki Kamioka. Foto:
Antje Zeis-Loi

Schmerzhaftes Schlappe für die Wuppertaler Kulturpolitik: Opernintendant und Generalmusikdirektor Toshiyuki Kamioka verlässt die Stadt zum Ende der Spielzeit 2015/16. Der Japaner kehrt in seine Heimat zurück, um dort ein „bedeutendes Sinfonieorchester“ zu übernehmen.

Noch vor einer Woche hatte Kamioka entsprechende Meldungen dementieren lassen. Nach der Sitzung des Wuppertaler Kulturausschusses am 19. November war es offiziell: Sein bis 2019 laufender Vertrag wird aufgelöst.

Mit Kamiokas Rückzug erreicht der Niedergang der Wuppertaler Bühnen eine weitere Stufe. Er begann, wie in manch anderer hochverschuldeter Stadt, mit dem Heruntersparen der Bühnen, bis die skelettierte Substanz nichts mehr hergab. Das viel gerühmte Schauspielhaus ließ man verrotten; es musste schon 2009 teilweise geschlossen werden und ist seit Mitte 2013 ganz dicht. Sanierungseffekte wurden damit nicht erzielt, denn die gestrichenen Ausgaben für die Kultur ändern an den Ursachen der städtischen Misere nichts.

2012 kam die Stadt dann auf die Idee, Oper und Schauspiel „mit personellen und organisatorischen Änderungen dauerhaft (zu) sichern und kostengünstiger“ zu machen. Dafür mussten die beiden Intendanten für Schauspiel und Oper, Christian von Treskow und Johannes Weigand, mit Auslaufen ihrer Verträge zum Ende der Spielzeit 2013/2014 gehen. Ein Rumpf-

Schauspielensemble mit der früheren Chefdramaturgin des Wiener Volkstheaters Susanne Abbrederis als Intendantin spielt nun in einer umgebauten Lagerhalle – und muss eine Auslastung von mindestens 75 Prozent erreichen. Was das bedeutet, ist klar: erzwungener Mainstream, gängige Kost. Kein Spielraum für Experimente.

Spielräume waren auch im Musiktheater nicht mehr zu erwarten. Toshiyuki Kamioka und sein alerter Stellvertreter Joachim Arnold stellten bei einer Pressekonferenz im März 2014 einen profillosen Spielplan vor, der über das gängigste Repertoire hinaus nichts zu bieten hatte – am wenigsten die „enorme Bandbreite“, die Oberbürgermeister Peter Jung vorher noch versprochen hatte.



Opernhaus Wuppertal. Foto:
Andreas Fischer

Vor allem aber kündigte man in Wuppertal – nach einem wochenlangen Spiel von Verschleiern, Dementieren und Schönreden – das Ende des traditionellen Ensemble-Betriebs an: Seit Herbst 2014 spielt die Oper im Stagione-System, Sänger erhalten Stückverträge, das künstlerische Personal hinter der Bühne ist auf ein Minimum geschrumpft. So sehr man sich bemühte, angebliche künstlerische Vorzüge des Verzichts auf ein Ensembletheater zu bemühen – Kamioka ließ bei der Spielplan-Pressekonferenz keinen Zweifel: Ohne die Einschnitte sei die Kürzung des städtischen Finanzierungsbeitrags um zwei auf nur noch 8,4 Millionen Euro nicht aufzufangen.

Für Kamioka bedeutete die neue Struktur die Krönung einer Laufbahn: Seit 2004 Generalmusikdirektor und durchaus geschätzter Dirigent, wurde der Träger des Von der Heydt-Kulturpreises der Stadt Wuppertal zum Opernintendanten berufen. Ein erheblicher Machtzuwachs, der ihm mit dem als lukrativ eingeschätzten Posten auch freie Hand in künstlerischen Belangen gewährt.

Oberbürgermeister Jung verband mit dem Zuschnitt des Wuppertaler Opernbetriebs auf die Person Kamiokas hochfliegende Erwartungen: Der Dirigent sollte den Erfolg seiner Symphoniekonzerte auch auf die Oper übertragen. Von „internationalem“ Niveau war öfter die Rede. Der erträumte Glanz sollte über die Region hinaus ausstrahlen. Geschäftsführer Enno Schaarwächter sprach von einem Ende des „Sinkflugs“. Dass Kamiokas Vorgänger Johannes Weigand dem Wuppertaler Haus mit einem originellen Spielplan und grundsolider Ensemblearbeit gerade überregionale Beachtung verschaffte und dabei war, ein neues, neugieriges Publikum zu gewinnen, hatte Jung offenbar, geblendet von seinen eigenen Visionen, gründlich übersehen.



Sie haben gut lachen: Josef Wagner (Don Giovanni) und Hye-Soo Son (Leporello) in der neuesten Produktion von Mozarts Oper in Wuppertal in Regie und Ausstattung von Thomas Schulte-Michels.

Foto: Uwe Stratmann

Nun tut der Garant der strahlenden Zukunft doch, was er vor einer Woche noch dementieren ließ: Er schmeißt den Bettel hin, verzieht sich nach Japan und überlässt Wuppertal samt der auf ihn zugeschniderten Konzeption der Oper sich selbst.

Das spricht nicht für Kamioka: Wer ihm wohlwollend gesonnen ist, muss ihm zumindest fehlendes Durchhaltevermögen attestieren. Man könnte sein Verhalten aber auch als rücksichtslos bezeichnen. Von der Verantwortung gegenüber einer gebeutelten Stadt, die sich von ihm eine künstlerisch tragfähige Perspektive erwartet hat, ist wohl kaum zu sprechen. Die Enttäuschung Jungs spricht aus der Meldung, die er verbreiten ließ: „Zu meiner großen Bestürzung und meinem ausdrücklichen Bedauern hat Prof. Kamioka in mehreren Gesprächen erklärt, dass er über das Ende der Spielzeit 2015/2016 seine Arbeit in Wuppertal nicht fortsetzen werde“, heißt es da.

Hoffentlich ist der Wuppertaler Scherbenhaufen eine Warnung für alle Kommunalpolitiker, den bauernfängerischen Sprüchen all jener gründlich zu misstrauen, die ihnen weismachen wollen, man könne mit weniger Geld besseres Theater machen. Und ein Lehrstück für jene, die ständig das bewährte Ensembletheater schlecht reden, weil es angeblich zu teuer und künstlerisch nicht innovativ genug sei. Dazu gehören nicht nur Politiker, sondern leider auch eilfertige Theaterleute und Theaterwissenschaftler.

Für Wuppertal könnte die Situation aber auch die Chance bieten, ihre Oper zurück auf ein solides Fundament zu stellen: mit einem bewährten, erfahrenen Intendanten an der Spitze, mit einem sorgfältig zusammengestellten Ensemble und mit einem Programm, das die Menschen lockt und der Wuppertaler Oper ein unverwechselbares Profil gibt.

Reise ins Innere: Detlev Glanerts „Solaris“ nach Stanislaw Lem an der Oper Köln

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Detlev Glanerts „Solaris“ im atmosphärisch dichten Bühnenbild von Darko Petrovic. Foto: Bernd Uhlig

Spannende Zeiten in Köln. Während etwa in Düsseldorf an der Deutschen Oper am Rhein eine sichere Nummer nach der anderen abgearbeitet wird, zeigt der Opern-Herbst in der Domstadt, wie erfindungsreich Repertoirepolitik sein kann.

Auf Johann Adolph Hasses in Schwetzingen wieder ausgegrabene Oper „Leucippo“ folgte nun die deutsche Erstaufführung von „Solaris“, mittlerweile die dritte in Köln gespielte Oper Detlev Glanerts. Bleibt Intendantin Brigit Meyer bei diesem Kurs, wird einem um die künftige Vielfalt nicht bange.

„Solaris“ nach einem erfolgreichen Roman des polnischen Autors

Stanislaw Lem wurde 2012 in [Bregenz](#) uraufgeführt. Die Inszenierung von Moshe Leiser und Patrice Caurier sollte an die Komische Oper Berlin übernommen werden, was – laut Glanerts Aussage in einem Interview – ohne Nennung von Gründen unterblieb. Man kann sich vorstellen, dass die illustrative, an Raumschiff-Enterprise-Ästhetik gemahnende Bilderfindung des Duos bei Barrie Kosky keine Gegenliebe entzündete: Er kündigte für 2015/16 eine eigene Neuinszenierung an.

Nun hat Köln zugegriffen und sich die deutsche Erstaufführung gesichert. Mit Patrick Kinmonth (Gesamtkonzept und Regie), Darico Petrovic (Bühne), Annina von Pfuel (Kostüme) und Andreas Grüter (Licht) wurde ein Team verpflichtet, das mit starken, differenziert ausgeleuchteten Bildern den Blick von der Science-Fiction-Oper weglenkt. Das entspricht der These, nach der Lems „Solaris“ weniger eine Reise in die unendlichen Weiten des Alls beabsichtigt, sondern tief ins Innere des Menschen mit seinen uneingestandenen Wünschen und seinen einsamen Verletzungen führt.



Aoife Miskelly als Harey in Glanerts „Solaris“ in Köln.

Foto: Bernd Uhlig

Die Raumstation über dem Forschungsobjekt, einem planetenumspannenden, rätselhaften Plasma-Ozean, steht auf stählernen Gitterträgern und zeigt mit zerbröselnd rostigem Stahlbeton das Stadium finalen Zerfalls. Ähnlich ruinös sind die Verhältnisse an Bord: Der Wissenschaftler Gibarian hat

sich selbst getötet, sein Kollege Sartorius verschanzt sich in seinem Labor, der dritte, Snaut, irrt scheinbar halb wahnsinnig durch die Station.

Das Solaris-Plasmawesen liest die traumatischen, „abgekapselten“ Erinnerungen der Forscher aus den Gehirnen heraus und lässt sie materialisiert als menschliche Wesen auf der Station erscheinen. Das Entsetzliche ist, dass diese „Gäste“ aus den verborgensten Winkeln der Psyche stammen: „...unsere eigene monströse Hässlichkeit, unsere Albernheit und unsere Schande“, wie der Forscher Snaut formuliert. Dem neu eingetroffenen Psychologen Kris Kelvin begegnet seine junge Frau Harey. Sie beging Jahre vorher Selbstmord – an dem sich Kelvin mitschuldig fühlt.

Metapher absoluter Fremdheit

Lem und mit ihm Glanerts anfangs des Jahres verstorbener Librettist Reinhard Palm setzen den einsamen Ozean als Metapher absoluter Fremdheit ein. Es wird nicht einmal klar, ob die Plasma-Manifestationen, gebildet nach den Traumata der Forscher, Versuche der Kommunikation einer Intelligenz, spielerische Ausformungen eines kindlichen Wesens oder Schöpfungsversuche eines unvollkommenen Gottes sind. Aber am Beispiel von Kelvins Frau Harey erweist sich, dass sich die Wesen aus dem Plasma nach und nach von den Gedanken-Matrizen ihrer Verursacher emanzipieren, selbständig werden, eine eigene Persönlichkeit entwickeln.

Ein anderer, wichtigerer Aspekt von „Solaris“ ist der einer Selbsterkenntnis: „Menschen suchen wir, niemanden sonst. Wir brauchen keine anderen Welten, wir brauchen Spiegel“, resümiert Kelvin. So wird die Reise zu den Sternen zu einer Reise zu sich selbst. Dass Kelvin am Ende den Ozean aufsucht, spricht freilich dafür, dass der auf sich selbst zurückgeworfene Mensch trotz allem das große „Andere“ sucht: Ohne Hoffnung, aber in Erwartung, und mit einem Glauben. Solaris als großes Gegenüber, das dem einsamen Einzelnen in

der absoluten Verschiedenheit sich selbst offenbart. Vielleicht der „Gott“, den der Mensch – so meint Glanert – in aller Erforschung des Jenseitigen und des Weltraums sucht?

Der Inszenierung Kinmonths fehlen bei aller szenischen Sorgfalt, bei aller Intensität, mit der er die Personen führt und charakterisiert, der Aspekt der Fremdheit und das Element der Überraschung. Die „Gäste“ schleichen sich unspektakulär ein, ohne dass ihre verstörende Präsenz spürbar wird. Der Chor, der den Ozean repräsentiert, agiert sichtbar in Alltagskleidern auf der wasserbedeckten Bühne, bewegt sich in fließenden, ritualartigen Choreografien: das Fremde bleibt gleichwohl unausgedeutet. Den Reiz des Geheimnisvollen, Uneindeutigen will Kinmonth allein mit der Interaktion der Personen gewinnen. Doch die Verweigerung der Metaphysik führt ins Alltägliche, Lems Kritik an einem platten Empirismus bleibt stumpf.

Vordringen in die Tiefenschichten der Partitur

Umso faszinierender dringt Lothar Zagrosek in die Tiefenschichten von Glanerts Partitur vor. Mit dem erfahrenen Dirigenten am Pult vollbringt das Gürzenich-Orchester Wunder klanglicher Differenzierungen. Optimal auf die akustischen Verhältnisse des Opernzelt am Dom eingerichtet, werden die atmosphärischen Qualitäten von Glanerts Musik ausgeschöpft: das Spiel mit minimalen klanglichen Verschiebungen wie bei Ligeti, der Mut zum expressiven gesanglichen Bogen wie in der zeitgenössischen amerikanischen Oper, aber auch die Schärfe der Kontraste wie bei Glanerts Lehrer Henze.

Die Disziplin der Musiker ist beispielhaft, die Klangentwicklung in jedem Moment beherrscht. Glanert bezieht sich auf musikalische Traditionen – etwa auf Wagners „Rheingold“ in dem emblematischen Viertonmotiv des Beginns und in seinen raunenden liegenden Akkorden –, verwendet vertraute Formen etwa in Final-Ensembles. Das wirkt in keinem Moment imitierend oder epigonal, sondern ist kreativ ins Heute

transferiert.

Gesungen wird in Köln mit hohem Einsatz und ausgefeilter Charakterisierungskunst: Nikolay Borchev gestaltet einen Kris Kelvin zwischen Schock und Zärtlichkeit, Martin Koch gibt Snaut die Züge eines weisen Hysterikers, Bjarni Thor Kristinssons Bass versucht in klangüppiger Deklamation, die Reste seiner Wissenschaftler-Fassade zu sichern. Unter den „Gästen“ singt Qiulin Zhang mit strömendem Alt eine fast zu schöne, dann aber auch abgründig düstere Baboon – ein rätselhaftes Wesen, halb Frau, halb Äffin. Der Mutter Snauts, mit der er offenbar ein inzestuös fäkalophiles Verhältnis pflegte, gibt Dalia Schaechter schneidend-schmeichelnde Kommandotöne. Hanna Herfurtner feigt mit obszönen Sätzen als „Zwerg“ über die Szene – das Gespenst, das Sartorius peinigt. Und die tragende Rolle der Harey wird von Aoife Miskelly sehr zart, glaubwürdig und sensibel gestaltet – auch wenn das kopfige Stimmchen schon beim Orchester-Mezzoforte keine Chance mehr hat.



Szene aus Hasses „Leucippo“
mit Regina Richter als Dafne
und Valer Sabadus als
Leucippo. Foto: Paul
Leclair

Glanerts Oper bietet noch einiges an Deutungspotenzial; die Vorfreude auf die Berliner Produktion – und vielleicht weitere an anderen Häusern – konnte die beachtliche Kölner

Inszenierung auf jeden Fall fördern.

Bei Hasses „Leucippo“ bleibt der Wunsch nach einem Wiedersehen auf der Bühne verhaltener. Auch wenn Tatjana Gürbaca den Mythos aus dem Arkadien des Daphne-Apoll-Mythenzyklus intelligent als eine Geschichte unter der Gegenwart nahe gerückten Teenagern erzählt, auch wenn die Zerstörung einer kindlich ungebrochenen Welt durch das verstörende Aufbrechen sexuellen Begehrens kein Thema von Gestern ist, auch wenn Gianluca Capuano mit den feurigen Musikern des Concerto Köln die prächtige, manchmal aber auch einförmige Musik Hasses aufregend zum Klingen bringt: Rettung verheißt dem langatmigen Stück auch dieser ambitionierte Versuch nicht. Immerhin: Mit Valer Sabadus als Leucippo stand einer der Counter-Stars der Gegenwart auf der Bühne; von Clara Ek als Climene war kluge, technisch versierte Stilistik zu hören. Und die Momente, in denen aufblitzt, was Hasses Musik auch heute noch wertvoll macht, waren den Besuch im Palladium allemal wert.

Religiöse Extremisten in Münster: Meyerbeers Oper „Der Prophet“ ist bestürzend aktuell

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Religion als Mittel zur Macht: Die drei Wiedertäufer (Rossen Krastev, Selcuk Hakan Tirasoglu und Matthias Stier) in Meyerbeers „Le Prophete“ am Staatstheater Braunschweig. Foto: Volker Beinhorn

Es ist kein Gesang demütiger Pilgrime, der uns mit dem Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ entgeschallt. Sondern die perfekte Tarnung einer politisierten Pseudo-Religion. In Giacomo Meyerbeers großer Oper „Le Prophète“ betten drei Wiedertäufer in die scheinbar fromme Weise ihren Aufruf zu Aufruhr, politischer Revolution, „heil’gem Streit“ und Mord ein.

Meyerbeer bricht mit dem gespenstischen Auftritt, begleitet von fahlen, tiefen Bläsern, die ländliche Idylle, die er mit den ersten Takten seiner Oper zeichnet: In dieser Welt herrscht kein arkadischer Friede, sondern Willkür und Tyrannei auf der einen, Fanatismus und Gewalt auf der anderen Seite.

In keiner anderen der für Paris geschaffenen großen Opern Meyerbeers zeigt sich das pessimistische Geschichtsbild des kosmopolitischen Juden aus Berlin so radikal wie in „Le Prophète“. Mit Bedacht haben Meyerbeer und seine Librettisten Eugène Scribe und Émile Deschamps wieder – nach „Les Huguenots“ von 1836 – ein Thema aus der Umbruchszeit der konfessionellen Kriege in Europa gewählt, diesmal die blutige,

gewalttätige Episode der Wiedertäuferherrschaft im westfälischen Münster 1534/35. An dieser historischen Episode lässt sich beispielhaft darstellen, wie es funktioniert, Massen zu mobilisieren und zu fanatisieren.

Aber die Geschichte ermöglicht es Meyerbeer auch, in einer für die damalige Oper einzigartigen Tiefenschärfe einen ambivalenten Helden auf die Bühne zu bringen: den „Propheten“ Jean de Leyde als einen von seiner Mutter psychisch abhängigen, tief religiös geprägten jungen Mann. Durch die Willkür seines Dienstherrn erschüttert, wird er dem manipulativen Zugriff der Wiedertäufer zugänglich und zum fanatischen König gekrönt, der einer Shakespeare-Figur – oder einem modernen Selbstmordattentäter – gleich am Ende alles ins flammende Verderben reißt.

Meyerbeer hat in seiner Oper in faszinierender Weise Aspekte der Moderne erfasst: in der einzigartigen Verschränkung von Mutterkomplex und Machtwahn, im scharfsichtigen Blick auf die Psychologie der Masse und in den formalen Brüchen einer „filmischen“ Dramaturgie.

Der „Weltenbrand“ des Finales greift die einst schockierenden Katastrophenszenarien der französischen Oper auf, die schon Daniel Francois Esprit Auber in seiner revolutionären „Die Stumme von Portici“ eingesetzt hatte. Doch was dort überindividuelles Naturereignis war – der Ausbruch des Vesuv – wird bei Meyerbeer zu einer gleichnishaften Weltvernichtung, der Wagners „Götterdämmerungs“-Finale inspirierte.



Revolution im Zeichen
radikalierter und
manipulativer Religion: Szene
aus der Braunschweiger
Inszenierung von Meyerbeers
„Der Prophet“. Foto: Volker
Beinhorn

Die modernen Aspekte des Konzepts von Meyerbeer und Scribe wollte Regisseur Stefan Otteni in der Braunschweiger Neuinszenierung des „Prophète“ – zeitlich passend zum kaum gewürdigten 150. Todestag des Komponisten – herausstellen. Bühne und Kostüme Anne Neusers meiden historistische Opulenz, geben lieber in konzentrierten Chiffren Hinweise auf die inneren Beweggründe der Handlung. Etwa wenn die Idylle, die Meyerbeer musikalisch beschreibt, als Bild auf die Bühne geschoben, zum distanzierenden Zitat gewandelt wird. Oder wenn der letzte Akt mit den im Kellergewölbe angehäuften Kreuzen an den „Berg der Kreuze“ im litauischen Siauliai erinnert.

Zuvor hatten die Menschen im wiedertäuferisch besetzten Münster diese Kreuze abgeben müssen: Da wird die Vielfalt individuellen Glaubens durch Uniformität abgelöst und in den „Untergrund“ verbannt, wo sie gleichwohl eine kritische Masse bildet.

Leider verzichtet Otteni dann auf den von Meyerbeer intendierten Untergang und wendet das Schicksal des Propheten ins Individuelle. Das entspricht seinem Konzept, die Oper als Albtraum eines zu Tode Verurteilten zu erzählen. Jean de Leyde endet auf einer kreuzförmigen Pritsche, auf der man ihm vermutlich die Giftspritze setzt. Das bricht den Charakter an einer entscheidenden Stelle: Otteni verurteilt seinen „Propheten“ zur Passivität des Träumers, während Meyerbeer ihm mit der Sprengung des Festsaaes als letzter, verzweifelter, schaurig konsequenter Aktivität jenen Zug ins Abgründige gibt, der uns etwa auch an Hitlers monströsen Untergangs-Ideologien

zutiefst erschreckt.

Otteni versucht, den ambivalenten Charakter der Titelfigur durch Verdoppelung zu verdeutlichen. Schon zu Beginn schaut ein Double Jeans voll Skepsis und Verwunderung auf sein schlafendes Alter Ego. Im komplexen vierten Akt geht die Rechnung auf: Der „geteilte“ Jean pendelt zwischen dem Griff nach der Krone und dem Auftritt als einfacher Mensch, zeigt sich von seinen Ambitionen zugleich fasziniert und gequält, bricht am Schluss in der Gloriole des religiös überhöhten Helden zusammen.



J Jeans Mutter Fidès (Anne Schuldt) stört das sorgsam einstudierte Szenario der Krönungsfeier des Propheten (Arthur Shen), mit dem die Wiedertäufer auf die politisch-psychologische Manipulation der Massen abzielen. Foto: Volker Beinhorn

Auch eine der Schlüsselszenen der Oper gewinnt auf diese Weise Tiefenschärfe: Jeans Mutter Fidès stört das sorgsam einstudierte Szenario der Krönungsfeier, mit dem die Wiedertäufer auf die politisch-psychologische Manipulation der Massen abzielen: Sie erkennt in dem ferngerückten Prophet-König ihren Sohn; ein Moment menschlicher Unmittelbarkeit und

Rührung, der den planmäßigen Aufbau des Images eines gottbegnadeten Retters empfindlich stört. In diesem Moment zeigt Otteni mit der verdoppelten Figur, wie Jean als Prophet die prekäre Situation eiskalt zu seinen Gunsten dreht, als Mensch aber, blutig gesteinigt, seelisch zugrunde geht.

Im zweiten Akt gelingt es dem Braunschweiger Team, die manipulative Absicht der Wiedertäufer in ein aussagekräftiges Bild zu bringen. Die drei Drahtzieher Jonas (Matthias Stier), Zacharie (Selçuk Hakan Tıraşoğlu) und Mathisen (Rossen Krastev) treten in Hemd und Krawatten wie Geschäftsleute auf, maskieren Jean als eine Johannes der Täufer-Figur, werfen sich vor einem Goldgrund in bunte Gewänder – und fertig ist das fromme Bild: ein Appell an die bekannten Klischees des Heiligen, mit dem die Menschen überwältigt werden sollen.

Dass Jean nach dieser Szene im Bademantel hinausgeführt wird – wie ein Darsteller nach Ende seines Auftritts in die Garderobe – unterstreicht das „Inszenierte“ noch. Es geht hier nicht um authentischen, wenn auch missbrauchten Glauben, sondern um den gezielten, zweckgerichteten Einsatz von Religion als politisches Machtinstrument: die Schmierenkomödie der Wiedertäufer.

Dass die Braunschweiger Inszenierung von „Le Prophète“ nicht restlos gelingt, liegt an einigen Szenen des – musikalisch von Georg Menskes und Johanna Motter solide einstudierten – Chores: Stefan Ottenis Versuch, naturalistische Szenen zu meiden, nimmt ihnen die Energie und den dynamischen Zug, der die Bewegung der Masse bedrohlich macht. Auch das Zitat der aufgehenden Sonne im dritten Akt – eine der sensationellen szenischen Effekte der Pariser Uraufführung – kann die Überwältigung von einst nicht einholen. Immer wieder wünscht man sich auch eine pointiertere Personenführung, die sich nicht nur auf die szenische Chiffre etwa eines Kostüms verlässt.



Szene aus dem letzten Akt mit Arthur Shen (Jean de Leyde) und Anne Schuldt (Fides). Foto: Volker Beinhorn

Der entscheidende Anteil der Musik – Meyerbeers Opern sind Gesamtkunstwerke im besten Sinn des Begriffs – wird von Georg Menskes' Dirigat nur zum Teil eingelöst. Im Braunschweiger Staatsorchester folgt auf höchst gelungene Details, etwa in den stark geforderten Bläsern, immer wieder Pauschales ohne klangliche Plastizität; sorgsam entwickelte Momente in der differenzierten Dynamik stehen neben flüchtiger Beiläufigkeit.

An die Sänger werden exorbitante Anforderungen gestellt, denen etwa Anne Schuldt als Fidès stimmlich wie szenisch bewundernswert gerecht wird. Der Name der Prophetenmutter ist Programm: Fidès steht für den Begriff eines kraftvollen, authentischen Glaubens – und die Braunschweiger Inszenierung rückt sie folgerichtig über die psychologische Funktion der „Übermutter“ in die Nähe der Schutz gewährenden und Hilfe bringenden Madonna.

Der komplexen Rolle des Jean bleibt Arthur Shen einiges schuldig: Dass er die Höhe zögernd und vorsichtig angeht, ist verständlich; dass er sie im Lauf des Abends immer angestrongter in eine trockene Enge treibt, deutet auf technische Probleme hin. Aber dass Shen seinen Text stellenweise so farblos vorträgt, als habe er gar nicht verstanden, wovon er singt, ist ein grundsätzliches Manko.

Mit Ekaterina Kudryavtseva hat Braunschweig für Jeans zur Blässe verdammte Geliebte Berthe eine koloraturgewandte Sängerin, deren schön timbrierte Stimme manchmal nicht ganz kontrolliert geführt wird. Orhan Yildiz singt die episodische, aber wichtige Rolle des Grafen Oberthal geschmeidig und klangsinnig; das Trio der Wiedertäufer würde gewinnen, wenn Rossen Krastev nicht auf krude orgelnde Potenz setzen würde. Ein besonderes Lob verdient der disziplinierte Kinderchor Tadeusz Nowakowskis.

Mit dieser Produktion hat Braunschweig erfolgreich ein bestürzend aktuelles Werk ins Blickfeld der Opernwelt zurückgeholt. Schon 1986 hatte John Dew in Bielefeld auf die Brisanz dieses Stoffes aufmerksam gemacht, die Hans Neuenfels 1998 in seiner missglückten – und folglich leider nur in einer Serie gespielten – Inszenierung in Wien so fatal verschenkt hat. Auch der Versuch des Theaters in Münster, sich 2004 Meyerbeers Werk zu nähern, blieb folgenlos.

Umso gespannter richtet sich der Blick nach Berlin, wo „Le Prophète“ in einer Reihe mit den anderen „Grand Opèras“ Meyerbeers auf die Bühne der Deutschen Oper kommen soll – die Premiere ist im Mai 2018 geplant. Und auch in Karlsruhe gibt es, wie zu lesen war, Überlegungen in Richtung Meyerbeer. „Le Prophète“ jedenfalls ist ein Werk, an dem sich wieder einmal bewahrheitet, wie die Zeitläufte vergessene Werke in präzise analysierende Kommentare zur Gegenwart verwandeln.

**Für Kenner und Genießer:
Khatia Buniatishvili und**

Renaud Capuçon in Wuppertal

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Weltklasse-Geiger: Renaud Capuçon. Foto: Paolo Roversi

Drei Programmteile hat der Abend in der historischen Wuppertaler Stadthalle, wie es sich für ein anständiges Kammerkonzert gehört. Drei Mal erklingt Musik der Spätromantik, komponiert in den Jahren 1886/87.

Man bewundert, wie fruchtbar damals das musikalische Schaffen in Europa war, und man fragt sich gleichzeitig, ob diese Abfolge nicht zu einförmig werden könnte. Denn so fundamental unterscheiden sich die Werke von Antonín Dvořák, Edvard Grieg und César Franck nicht, dass sie markante Kontraste aufreißen könnten.

Die Gefahr des durchgängigen, sich nur gelegentlich erregt vergessenden Lyrizismus ist in der Tat gegeben. Nur: Khatia Buniatishvili und Renaud Capuçon, die Stars des Abends, wissen, wie man das Zuschnappen der Fallen vermeidet. Ihre Methode ist nicht, die latenten Kontraste zu vergrößern (und damit unter Umständen zu vergrößern), sondern sie subtil zu verfeinern.

Es ist eine Methode für Kenner und Genießer, wie man sie im „Silver Circle“ des [Klavier-Festivals Ruhr](#) vermuten möchte. Denn für diesen kulturstützenden Personenkreis sollte das Wuppertaler Konzert ein Dankeschön sein – eines, an dem freilich jeder teilnehmen konnte. Eine Chance, die sich viele Wuppertaler seltsamerweise entgehen ließen: Der Saal hatte noch Kapazitäten frei.

Renaud Capuçon hat in diesem Jahr mit Violinkonzerten von [Brahms](#) und [Saint-Saëns](#) in Essen nahegelegt, ihn zu den derzeit weltbesten Geigern zu zählen. Ein Eindruck, der sich in Wuppertal bestätigt. In Dvořáks „Vier romantischen Stücken“ lässt er seinen herrlich erfüllten Ton herrschen: einen vollen, leuchtenden, aber nie zu pastosen Klang, substanzvoll bis in die ätherischen Bereiche des Flageolets, fern von ordinärer Verruchtheit in den tiefen Tönen der G- und der D-Saite. Aber Capuçon gefällt sich auch nicht in klassizistischer Politur. Er phrasiert lebendig, mit glänzend austariertem Atem: Der Zuhörer sitzt auf der Stuhlkante und wird mitgetragen auf den Kulminationspunkt der Spannung.

Khatia Buniatishvili wirkt wie eine Kundry des Klaviers: „Dienen, dienen“ scheint ihre Haltung, wenn sie sich bei Dvořák in weichen, locker perlenden Akkorden zurücknimmt und dem Geiger den leuchtend lachenden Auftritt gönnt. Aber dann, im „Allegro maestoso“ des zweiten Stücks, emanzipiert sie sich, reagiert auf den tänzerisch angehauchten Rhythmus mit markantem Zugriff, greift die Schattierungen im Ausdruck der Violine auf und spiegelt sie zurück: Ein Dialog mit Sensibilität und Temperament – Eigenschaften, die wir bei den Auftritten der georgischen Pianistin seit ihrem Klavier-Festival-Debüt 2009 immer wieder bewundern. Und Tugenden, die sich in Edvard Griegs c-Moll-Violinsonate (op.45) und César Francks Hauptwerk der kammermusikalischen Geigenliteratur aufs Schönste bewähren.



Das Programm des Wuppertaler Abends gibt es auch auf CD, erschienen Mitte Oktober bei Erato (0825646250189)

Zum Beispiel im ersten Satz der Grieg-Sonate, die der Komponist „*appassionato*“ gespielt haben will: Capuçon und Buniatishvili leiten daraus keine Aufforderung zu vordergründiger Expression ab. Sie stützen mit dunkelrauchigen Klängen, mit feinstem, durch das Pedal verflüssigtem Silber den hochromantischen Tonfall, aber sie bleiben stets geschmackvoll beherrscht. Die edle Phrasierung, die bewusst eingesetzte Agogik triumphieren: Minutiöse Kontrolle der Ausdrucksmittel ist Voraussetzung für eine gedankenverloren-träumerisch wirkende Interpretation.

So wird auch César Francks expressiver Überschwang in ein Konzept gebunden und damit von der Anmutung kitschiger Unmittelbarkeit frei gehalten. Andere Geiger steigen mit mehr „*espressivo*“ in das Werk ein, aber Renaud Capuçon bevorzugt einen neutralen, abwartenden Ton, den er erst im Lauf des Allegretto-Satzes intensiviert.

Der leicht verschwommene Klavierton – bedingt durch die Akustik des Raumes – passt in diesem Falle trefflich, begünstigt die Entfaltung der Farben eher als die analytische

Konturierung des Klaviersatzes. Jetzt hat Khatia Buniatishvili auch die Gelegenheit, rauschende Kraft und zupackende Pranke zu zeigen. Das genießt sie, ohne das Maß der Musik zu vergessen.

Fritz Kreislers „Liebesleid“ beendet als Zugabe den Abend – ironische, aber nicht desavouierende Verneigung vor einer Romantik, die am Ende nur noch in ihren Salon-Ausläufern überlebensfähig war.

Das Programm wird in einem Konzert der Philharmonie Essen am 30. April 2015 erneut gespielt. Infos: <http://www.philharmonie-essen.de/konzerte/event/60309.htm>

Erfinder des Saxophons: Vor 200 Jahren wurde Adolphe Sax geboren

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015

Ein Glück, dass die Welt in diesem Fall nicht auf den Papst gehört hat: Im Jahre 1903 erreichten Pius X. alarmierende Nachrichten vom Eindringen eines neuen Instruments in die geistliche Musik. Umgehend verbot er das Ding, das den Namen seines Erfinders Adolphe Sax trug. Bis heute sei der Bann nicht gelöst, heißt es. Aufgehalten hat der Heilige Vater den Siegeszug des Saxophons dennoch nicht. Bisweilen erklingt es wieder in Kirchen: wenn ein Organist etwa einen Saxophonspieler einlädt, mit ihm ein Konzert zu gestalten. Niemand wird deswegen noch eine Meldung nach Rom senden.



Adolphe Sax auf einer historischen Fotografie.

Der Erfinder des Instruments, Adolphe – eigentlich Antoine Joseph – Sax wurde vor 200 Jahren, am 6. November 1814, in Belgien geboren. Seine Heimatstadt Dinant an der Maas pflegt bis heute liebevoll sein Andenken: Das Jubiläumsjahr ist gefüllt mit Konzerten und Veranstaltungen, eine vier Tonnen schwere gläserne Wasseruhr in Form eines Saxophons schlägt bis zum Jubiläums-Geburtstag im Hof des Rathauses von Dinant. In Brüssel, wohin Sax mit seiner Familie noch im ersten Lebensjahr umzog, erinnert eine Ausstellung „Sax200“ bis 11. Januar 2015 an den genialen Erfinder und Instrumentenbauer. Sogar ein „Adolphe Sax Bier“ wird in Belgien gebraut.

Dabei hatten es weder Sax noch die nach ihm benannte Instrumentenfamilie leicht. In Kindheit und Jugend schien ein böses Geschick entschlossen, sein Überleben zu verhindern: Sax stürzte eine Treppe hinab, verschluckte eine Nadel, trank mit Schwefelsäure vergiftetes Wasser, erlitt bei einer Explosion Verbrennungen und wäre fast ertrunken. Später überlebte er Mordanschläge seiner Konkurrenten, Überfälle auf seine Werkstatt und eine schwere Krebserkrankung. Kein leichtes Leben, aber Sax lebte es zäh, ausdauernd und zielstrebig.

Der Vater arbeitete als Kunstmaler und eröffnete 1815 in Brüssel eine Werkstatt für Instrumentenbau. Sein Sohn – eines von elf Kindern – lernte das Handwerk von der Pike auf, studierte aber auch am Konservatorium Flöte und Klarinette. Letztere war das erste „Opfer“ seiner Erfindungsgabe, denn Sax verbesserte die Bassklarinetten (später auch die Klarinette) und ließ sich mit 24 Jahren darauf ein Patent ausstellen. Es sollte das erste von 46 Patenten sein. Dasjenige auf die Familie der acht Saxophone, 1846 erworben, war nur das prominenteste. Andere betrafen Instrumente wie das Horn oder die Tuba – oder auch Tonsignale für die Eisenbahn.



Alte Saxophone sind kostbar und geben Einblick in Klang und Spieltechnik früherer Zeiten. Foto: Pixabay

Sax hatte einen Plan, den er zielstrebig umsetzte: Er wollte für das Militär ein Blasinstrument entwickeln, das dem Klang von Streichinstrumenten nahe kam, aber mehr Kraft und Intensität im Ton haben sollte. Damit wollte er bei der anstehenden Reform der französischen Militärmusik eine entscheidende – und für ihn wirtschaftlich segensreiche – Rolle spielen. Kein Wunder, dass er auf den entschlossenen und teilweise gewalttätigen Widerstand der gesamten Front der Pariser Instrumentenbauer stieß. Sie nutzten jedes Mittel, um Sax außer Gefecht zu setzen, überzogen ihn mit Prozessen, strebten eine Annullierung seiner Patente an, warben seine Arbeiter ab, brannten die Werkstatt nieder und sollen ihm

sogar zwei Mal nach dem Leben getrachtet haben.

Sax hatte jedoch einen guten Schutzengel, mehr noch: Bei einem Wettbewerb 1845 gab es eine Schlacht der Instrumente auf dem Pariser Marsfeld. 25.000 Zuschauer sollen dabei gewesen sein, als das Saxophon-Orchester Adolphe über die mit traditionellen Blasinstrumenten wie Oboen, Hörnern und Fagotten angetretene gegnerische Formation einen lautstarken und überwältigenden Sieg errang. Fortan gehörte das Saxophon zur Ausrüstung der französischen Militärkapellen.

In der klassischen Musik fand es in den Komponisten der Zeit neugierige Befürworter. 1841 stellte Sax das erste Exemplar, ein Bass-Saxophon, auf der Brüsseler Industrieausstellung vor. Wohlweislich spielte er es hinter einem Vorhang, damit niemand seine Idee stehlen konnte. Ein Jahr später ging er mit einem Sopran-Saxophon ausgerüstet nach Paris; Hector Berlioz lernte das Instrument kennen, schrieb einen begeisterten Artikel und verwendete es 1844 in seiner im Original leider verlorenen „Hymne sacrée“.

Andere Komponisten folgten: von Georges Bizet bis Maurice Ravel reicht die Liste; letzterer vertraute dem exotisch anmutenden Klang des Saxophons eine prominente Rolle etwa in seinem „Boléro“ oder in seiner Bearbeitung von Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ an. Heute ist das Instrument aus der zeitgenössischen Musik nicht mehr wegzudenken. Es gibt sogar Ensembles wie das Raschèr Saxophone Quartet, das nicht nur neue Stücke spielt, sondern schon mal Bachs „Kunst der Fuge“ auf vier Saxophonen klanglich ungewohntes Leben einhaucht.

Sigurd Raschèr, der Gründer des Ensembles, 1907 in Elberfeld geboren, wurde 1933 aus Deutschland hinausgeekelt – doch es gelang den Nazis nicht, das „schmutzige“ Instrument, ein Symbol auch sexuell geprägter Leidenschaft, aus der Musik zu verbannen. Ein alter Musiker, der vor dem Krieg in den legendären Hotel-Tanzkapellen spielte, hat mir einmal

berichtet, dass er sich als Klarinetten-Student am Konservatorium nicht erwischen lassen durfte, wenn er zum Saxophon griff, um sich in einer Band ein wenig Geld mit Tanzmusik zu verdienen. Das waren streng verbotene Abwege!

Doch damals hatte das Saxophon längst sein eigentliche Domäne erobert: die Jazz- und Swing-Musik des 20. Jahrhunderts. Zwischen den alten Jazzern und dem goldschimmernden Rohr zündete eine Liebe auf den ersten Blick. Was wäre der Jazz ohne das Saxophon eines Sidney Bechet, eines Charlie Parker, eines Coleman Hawkins? Was wäre die Tanzmusik der Zwanziger ohne die Saxophone von Duke Ellington? Was der ironische Schlager aus der Weimarer Zeit, der Berliner Swing oder die schmeichelnden karibischen Klänge der Lecuona Cuban Boys? Selbst in den Operetten der „goldenen“ Zwanziger, ob in Paul Abrahams „Blume von Hawaii“ oder in Eduard Künnekes „Vetter aus Dingsda“, gehören Saxophone zur Original-Instrumentierung.

Diese Zeit hat Adolphe Sax nicht mehr erlebt: Er starb 1874, nach dem dritten und endgültigen Bankrott seiner Firma, verarmt und einsam in Paris und wurde auf dem Friedhof von Montmartre begraben. Sein Geburtshaus in Dinant steht nicht mehr, aber in der Rue Adolphe Sax 37 zeigt man die Stelle, an der es einst gestanden hat. Der Firmen-Name lebt weiter: Der Belgier Karel Goetghebeur ließ sich den Namen „[Adolphe Sax & Cie](#)“ schützen und belebte die Produktion von Saxophonen in Belgien neu. Seine Werkstatt in Brügge baut Instrumente nach Vorbildern aus den vierziger Jahren – aber mit allen modernen spieltechnischen Errungenschaften.

Europäische Spitzenliga: Daniel Harding und Renaud Capuçon in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Weltklasse-Geiger: Renaud
Capuçon. Foto: Paolo Roversi

Dass Richard Strauss sich selbst als Held seines Lebens gesehen hat, dröhnte uns in den letzten Wochen im Ruhrgebiet von beinahe jedem philharmonischen Standort entgegen. Die Komposition „Ein Heldenleben“ von 1898 stand in diesem Herbst schon in [Düsseldorf](#), [Duisburg](#) und [Dortmund](#) auf dem sinfonischen Programm. Auch Daniel Harding ließ sich die Chance des [Strauss-Jahres](#) nicht entgehen und präsentierte in der Essener Philharmonie das monumentale Werk des 34jährigen, kombiniert mit dem Violinkonzert von Johannes Brahms.

Aber wie das Schwedische Radio-Symphonieorchester den Helden einmarschieren ließ, war dann doch einmalig: durchdrungen bis ins Detail, strukturbewusst und gleichzeitig sinnlich,

beherrscht im Klang und gleichzeitig frei und gelöst. Nicht die Spur von den gern unterstellten lärmenden Geschmacklosigkeiten: Gerade in den faustisch anmutenden Sätzen, in denen die „Taten“ des „Helden“ geschildert werden, zeigt Harding mit den vortrefflichen Musikern, wie genial Strauss als Komponist gewesen ist. Solche tief gestaffelte und gleichzeitig spontan und klangsinnlich wirkende Arbeit mit dem Material erreicht zu dieser Zeit höchstens noch Gustav Mahler.

Das schwedische Orchester kann entspannt in der europäischen Spitzenliga mitspielen. Seit acht Jahren währt die künstlerische Partnerschaft mit Daniel Harding – zu spüren im Einverständnis der Musiker mit ihrem Dirigenten. Wie sorgsam Harding die Dynamik aufbaut, bis die Hörner strahlend das „Helden“-Thema bestätigen, zeugt von genauer Analyse, aber auch der Freude an der Wirkung der Musik.

Beherrschtes Spiel mit leisen Tönen

Die Schweden beherrschen das Spiel mit den leisen Tönen: feinste Abstufung statt krachende Wucht, Innenspannung im Piano statt extrovertiertes Getümmel, ausgearbeitete Kontraste statt vordergründiger Mischklang. Hervorzuheben sind die Solisten von den Harfen bis zum Fagott, die blendende Horngruppe, die samtweichen Tuben. Vor allem aber Konzertmeister Tomo Keller, der mit entspanntem, genau dosiertem Ton die zärtlichen Kantilenen erfüllte und auch die ironischen Brechungen gestaltete: Strauss' Gattin Pauline, die in den Violinsoli angeblich charakterisiert wird, war bekanntlich weniger eine schwärmerische Romantikerin als eine resolute, manchmal peinlich triviale Frau.

Tomo Keller war vor mehr als zehn Jahren Konzertmeister der Essener Philharmoniker und spielte auch in der Westdeutschen Sinfonia Leverkusen, bevor er über London und jetzt Stockholm eine internationale Karriere beschritt. 2005 brillierte er unter Stefan Soltesz in Essen mit dem Brahms-Violinkonzert. Dieses Epoche machende Konzert stand auch jetzt auf dem

Programm – diesmal mit Renaud Capuçon als Solist.

Einverständnis auf glücklichem Niveau

Und der Franzose bestätigte seinen Rang: Die Rede vom „Ausnahme-Geiger“ ist in diesem Fall keine Plattitüde aus der PR-Abteilung. Schon der leuchtend schlanke, ebenmäßige, aber nicht polierte Ton überzeugt. Das Lagenspiel ist makellos, die Durchbildung figurierter Teile oder der „marcato“-Passagen des ersten Satzes ohne Fehl. Capuçon phrasiert ruhig atmend, ohne Hektik auch im dritten Satz, den Brahms ausdrücklich nicht zu lebhaft gespielt haben will. Jenseits all dieser geigerischen Vorzüge zeichnet sich Capuçon durch sein sensibles Eingehen auf das Orchester aus. Die Reaktionen bei gemeinsamen Einsätzen sind perfekt kalkuliert, die Dynamik in jeder Nuance abgestimmt.

Sicher: Ohne einen so umsichtigen Gestalter wie Daniel Harding wäre eine solche minutiös kontrollierte und dennoch wie selbstverständlich fließende und schwingende Interpretation nicht möglich. Einverständnis auf höchstem, glücklichem Niveau. Es bleibt festzuhalten: So energisch und feinsinnig, so klangvoll und dynamisch kontrolliert, so klug in der weiträumigen Anlage spielt das Konzert momentan kaum ein anderer. Glückwunsch an Renaud Capuçon für einen unvergesslichen Abend!

Unverbraucht und frisch: Johannes Schaafs Version von

Mozarts „Cosí fan tutte“ in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Arkadische Komödie, Anklänge an den barocken Mythos von Cythera, Maskerade: Die Bühne von Kathrin-Susann Brose für Mozarts „Cosí fan tutte“ in Essen knüpft an viele Motive an. Foto: Matthias Jung

Rückzug auf die Vernunft. Die Männer können das. Gefühle ausblenden, „heitere Ruhe“ finden. Her mit dem Sekt. Die Frauen können – oder wollen – das nicht. Die Versöhnung im Namen einer fragwürdigen Vernunft funktioniert nicht; nicht nach diesem Schock. Cosí fan tutte? So machen's alle? Wohl kaum.

Johannes Schaaf hat in seiner Essener Inszenierung der Mozart-Oper, die jetzt (blitzsauber einstudiert) wieder aufgenommen wurde, dem vernünftelnden Pragmatismus des Finalensembles eine Absage erteilt. Der Mensch, der alles von der guten Seite nimmt und sich von der rationalen Überlegung durch die Wechselfälle des Schicksals leiten lässt, den zeigt er uns nicht. Die arg getäuschten Frauen, in die zynische Falle einer

Wette unter Männern getappt, spielen nicht mit. Schaafs Inszenierung ist auch 15 Jahre nach ihrer Premiere noch ein bewegendes, klug entwickeltes Stück Musiktheater und Lebensphilosophie. Claudia Isabel Martin hat mit der Neueinstudierung ganze Arbeit geleistet: Die Essener „Cosí“ wirkt unverbraucht, frisch, aktuell.

Daran trägt das Dirigat von Yannis Pouspourikas entscheidenden Anteil: Der Erste Kapellmeister am Aalto-Theater paart blitzende dynamische Energie mit schwebendem, federndem Orchesterklang. Seine Rhythmen springen ab, ohne ihren Esprit an die papiererne Mechanik so mancher „Originalklang“-Versionen zu verraten. Bei Pouspourikas lebt jede Phrase – und die Philharmoniker zeigen weit mehr als Präzision im Detail: schlanke Bläser, wendige Streicher, geglückte Balance, kluges Hören auf den Partner im Ensemble. Orchestral ein Mozart-Abend auf hohem Niveau, der Lust macht auf Pouspurikas' Nachdirigat der „Idomeneo“-Neuinszenierung im Januar 2015 und auf seine „Zauberflöte“, mit der er sich 2013 schon als neuer Kapellmeister vorgestellt hatte.

Erfreuliches auch aus dem singenden Ensemble: Baurzhan Anderzhanov überzeugt vor allem mit seiner klaren, sauber fokussierten Stimme als Strippenzieher Don Alfonso; Christina Clark als Despina spielt nicht nur ihre Qualitäten als Mozart-Soubrette, sondern auch ihr Talent für körperliche Aktion vorteilhaft aus. Keine offenen Wünsche auch bei Sharon Kempton als Fiordiligi und Karin Strobos als Dorabella. Beide zeigen sich stimmlich in guter Form und erfüllen ihre Partien auch sprachlich mit Sinn: Die Rezitative bringen sie pointiert, formen den Ausdruck mit den Mitteln des „singenden“ Sprechens. Und in den Arien ist der schöne Klang kein Selbstzweck, sondern Medium der Expressivität.

Bei den Herren Martijn Cornet (Guglielmo) und Michael Smallwood (Ferrando) fällt die Bilanz nicht ganz so eindeutig aus: Cornets schlanker Bariton kann sich klanglich manchmal nicht so recht entfalten, steckt dann in sich fest, statt sich

frei projiziert zu entfalten. Smallwoods Tenor überzeugt im Zentrum, aber die Höhe ist problematisch gebildet: Der Registerwechsel ist kaum verblendet, die Töne wirken hauchig und verlieren ihren klanglichen Kern. Am Ende muss er offenbar gegen die Ermüdung kämpfen, die seine Stimme allmählich härter werden lässt. Dennoch: Beide schöpfen ihre gestalterischen Möglichkeiten aus und tragen zur harmonischen, starken Besetzung bei. Ein Abend, den man nicht missen möchte, weil er zeigt, welche Vorzüge stabile Ensemblepflege bietet. Und weil er eine Lanze für ein qualitativvolles Repertoiretheater bricht: Schaafs Inszenierung hat auch nach fünfzehn Jahren noch etwas zu sagen, wo manch mätzchenverliebter Aktualismus schon nach dem zweiten Anschauen Reiz und Substanz verloren hat.

Philosophische Komödie: Richard Strauss' „Der Rosenkavalier“ in Krefeld

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015



Ohne Rücksicht: Baron Ochs auf Lerchenau (Matthias Wippich) hat es auf das

„Zoferl“ der Marschallin
abgesehen (Eva Maria
Günschmann, Lydia Easley).
Foto: Matthias Stutte

An „Rosenkavalieren“ ist in diesem Strauss-Jahr 2014 wahrlich kein Mangel. Die jüngste Premiere ist nun aus Krefeld zu vermelden.

Düsseldorf hatte seine traditionelle Otto-Schenk-Inszenierung im Frühjahr wieder ausgegraben, Gelsenkirchen die 150-Jahrfeier der Geburt Richard Strauss' gar schon im Oktober vor einem Jahr begonnen (und jetzt mit der „[Frau ohne Schatten](#)“ erfolgreich fortgesetzt). In Dortmund wird die silberne Rose in der Regie des Hausherrn Jens Daniel Herzog ab 25. Januar 2015 überreicht. Und in Kassel, Frankfurt oder Weimar machen sich in den nächsten Monaten prominente Regisseure wie Lorenzo Fioroni, Claus Guth und Vera Nemirova an das oft als konservative Kehre im Wirken Strauss' verdächtige Werk.

Aber das Bild einer vergangenen Zeit, mit „Fleiß und Mühe“ entworfen, hat schon der Librettist Hugo von Hoffmannsthal als Täuschung bezeichnet. Und das gilt auch für die Musik. So wienerisch nett sich die Walzertakte durch die Partitur wiegen: Sie sind doch eher Boten der grellen „Tanzmusi“ eines Gustav Mahler oder der verzerrten Dreiertaktgespenster eines Alban Berg als gemütvoller Rückblick auf Johann Strauß oder Joseph Lanner. Mihkel Kütson beharrt mit den Niederrheinischen Sinfonikern auf dieser sperrigen Lesart. Die Walzersedigkeit schwingt aufgeraut. Kein nostalgischer Goldblick, eher die innere Unruhe einer ins Gären geratenen Zeit.

1911 war ja noch alles „in Ordnung“. Und Strauss, mit der politischen Blindheit des karrierebesessenen Großbürgers geschlagen, ist sicher nicht der Mann, den man zum ausschlagenden Seismographen künftiger Verwerfungen adeln sollte: Er hat weder die Zeitwende 1914/18 erkannt noch bemerkt, wie sich mit dem verachteten und dennoch hofierten

braunen Pack die finale Exekution ungebrochenen bürgerlichen Selbstverständnisses anbahnte. Aber bei Hoffmannsthal, da schwingt doch etwas mehr mit als die versonnene Philosophie der Zeit, die der alternder Marschallin so balsamisch von den Lippen fließt.



Die Zeit, das seltsame Ding:
Szene aus dem ersten Aufzug
der „Rosenkavalier“-
Inszenierung von Mascha
Pörzgen in Krefeld. Foto:
Matthias Stutte

Regisseurin Mascha Pörzgen und ihr Bühnenkünstler Frank Fellmann kaprizieren sich nicht auf das Balancieren einer vermeintlich heilen Welt am Rande des Abgrunds. Sie sehen im „Rosenkavalier“ auch die Komödie, selbst wenn sich noch vor Beginn der Handlung ein riesiger Schatten über das halbdunkle Boudoir der Marschallin legt und ein Scheinwerfer nach einer der Uhren auf dem Wandsims fingert. Bestimmendes Element ist eine Kunstuhr, auf der ein Alter eine Stunde markiert, die mit dem zweiten Zeiger, einer güldenen Sonne, nicht vereinbar ist. Auf die Zeit verweist auch ein astronomischer Globus neben dem Bett der Marschallin, der Armillarsphäre Galileo Galileis ähnlich.



Standesdünkel, ins Räumliche gesteigert: Die Bühne von Frank Fellmann für den zweiten Aufzug des Krefelder „Rosenkavalier“. Foto: Matthias Stutte

Eine Idee von Prater und Jahrmarkt vermitteln die Kulissen im dritten Akt: Bewusst als solche eingesetzt, erinnern sie mit Wölkchen und Putten an die Dekors alter Karussells oder an die Wunderkabinette reisender Scharlatane.

Im zweiten Akt dagegen ist die Komödie von anderer Natur: Der Empfangssalon Faninals, tapeziert mit dem ins Riesige gesteigerten Adelsprädikat Kaiser Franz Josephs, steht für die begrenzte Weltsicht des neu gekürten Edlen. Fellmann bricht das enge Halbrund auf, wenn er für den Auftritt des Rosenkavaliers eine spiegelnd polierte Rampe in die aufklaffenden Wände einfahren lässt. Ein Steg in einen weiten Raum, der die Welt des biedereren Faninal – in der Begegnung von Sophie und Octavian – endgültig transzendiert.

Mascha Pörzgen hat die komödiantischen Anteile zwar präsent gesetzt, aber nicht ausgebreitet; es ging ihr nicht um Ochsen-Klamauk und Beisl-Chaos. Gerade im dritten Akt zeigt sie das „Inszenierte“ an der Farce, die dem Baron auf Lerchenau vorgegaukelt wird. Da bemüht sich der junge Graf Rofrano überhaupt nicht, in die Rolle des „Mariandl“ zu schlüpfen, legt seine selbstbewusste Art des Verhaltens und Sprechens nicht ab. Schlechte „Comödi“ eben. Umso sensibler achtet

Pörzgen aber auf die Wandlungen und die inneren Spannungen der Personen. Im ersten Akt etwa auf die emotionalen Wechselbäder des „Quin-quin“, zwischen pubertärer Schwärmerei und zu Tode betrübtter Desillusionierung. Im dritten enthüllt Pörzgen, dass es dem jugendlichen Liebhaber der Marschallin nicht leicht fällt, auf die erfahrene, ältere Frau zu verzichten: Das Ringen um eine Entscheidung wird ihm nicht abgenommen.

Die Regisseurin hat ihre Arbeit aus den Figuren heraus entwickelt – eine heute nicht mehr selbstverständliche Kunst feiner Andeutungen, ein Verzicht auf allzu plakative Visualisierungen und allzu eindeutige Zuweisungen. So hat der Charakter der Marschallin etwas Schwebendes: Lydia Easley verkörpert eine Frau an einem Scheideweg ihrer Existenz, der sie bewegt, aber nicht haltlos macht. Easley hat im ersten Aufzug Mühe, mitzuhalten; vor allem, wenn sie der Dirigent mit Lautstärke bedrängt und sie einen nicht ausreichend gestützten, soubrettig grundierten Ton einsetzt. Aber mit ihrem Monolog und mit den Schlüsselstellen in den folgenden Akten gelingen Easley überzeugende Momente. Und als Gegenspielerin des Barons ist sie voll selbstbewusster Würde und Entschiedenheit.



Nahezu ideal: Eva
Maria Günschmann

(rechts) als
Octavian, mit Linda
Easley als
Marschallin. Foto:
Matthias Stutte

Mit Eva Maria Günschmann hat Krefeld einen nahezu idealen Rosenkavalier; ein körperlich präserter, gesanglich tadelloser Octavian, fähig zu nuancierter Charakterisierung, gesegnet mit einem exquisiten Timbre und einem leicht strömenden, unaffektierten Mezzo. Sophie Witte ist ihr eine ebenbürtige Partnerin mit ihrem leichten, klanglich erfreulich unverdünnten Sopran. Diese Sophie, das macht Witte mit leuchtender Stimme klar, hat einen unbeugsamen Charakter, mit dem sie dem Geschacher um Stand und Stolz aufrecht entgegentritt.

Für Matthias Wippich ist der Ochs eine Paraderolle. Nicht nur das künstliche Wiener Idiom beherrscht er vortrefflich; er kann auch mit der Tiefe spielen und im Zentrum die Farben seiner Stimme für geflissentlich anektierte Eleganz und sich entladende Grobheit einsetzen. Nur die Höhe dürfte weniger steif klingen, solider fundamentiert sein. Ganz und gar brünstiger Jupiter und von keinen Skrupeln geschlagen, stürzt er sich sogleich auf das „Zoferl“, lässt – auch ohne Rücksicht auf die Marschallin – nicht locker. Und im dritten Akt – hervorzuheben die bildkräftige, gekonnte Deklamation Wippichs – will er bis zum Schluss partout nicht verstehen, was er denn nun falsch gemacht haben könnte: Des Lerchenaus Charakter hat etwas selbstgefällig Brutales, das fürchten macht.

Krefeld muss sich auch in der Besetzung der weniger umfangreichen Partien nicht verstecken, bis hinein in die stumme Rolle des illegitimen Ochsen-Sohns Leopold (Ruben Knors). Markus Heinrich und Satik Tumyan sind ein zwischen Matrone und Mafia angesiedeltes „wälsches“ Gaunerpaar; Hayk Dèinyan ein anständiger Kommissarius, Sun-Myung Kim und James

Park zwei geschäftige Haushofmeister. Debra Hays wirkt als Leitmetzerin angemessen schrill; der Sänger Kairschan Scholdybajew, ein goldgesichtiger Automat, wird von seinem Flötisten (Alexander Betov) sorgfältig aufgezogen wie Offenbachs Olympe in „Hoffmanns Erzählungen“. Sein italienischer Schmelz vertrüge allerdings noch etwas Öl. Auch Hans Christoph Begemann könnte als Faninal noch ein paar Facetten mehr ausarbeiten.

GMD Mihkel Kütson meidet mit den Niederrheinischen Sinfonikern den üppigen Wohlklang mit der Folge, dass sich die raffinierten Strauss'schen Klangmischungen eher spröde als magisch einstellen. In den – zu lauten – Eröffnungstakten leisten sich die Bläser merkliche Unsauberkeiten, die sich im ersten Akt immer wieder in belegter oder spitzer Tongebung fortsetzen. Allmählich formt sich der Klang, klärt sich die Balance, ohne freilich zu jenen ausgesuchten Mischungen zu finden, die man, des kühlen Kopfes ungeachtet, in den Momenten verinnerlichter Lyrik doch zu finden wünscht.

Alles in allem ein höchst beachtlicher „Rosenkavalier“, der sich im Vergleich behaupten wird. Das Theater Krefeld-Mönchengladbach hat wieder einmal gezeigt, dass es seinen künstlerischen Anspruch auf solide gesichertem Niveau behaupten kann.

Weitere Informationen:

<http://www.theater-kr-mg.de/spielplan/musiktheater/der-rosenkavalier.htm>

In grellem Licht: Vesselin Stanev mit einem Liszt-Programm in Düsseldorf und Essen

geschrieben von Werner Häußner | 10. Mai 2015

Vesselin Stanev ist einer der Pianisten, die wenig Aufhebens um sich machen und unbeirrt ihren künstlerischen Weg verfolgen. Im Falle des bulgarischen, in Paris lebenden Künstlers führt er immer wieder zu Franz Liszt: 2011 überzeugte er beim Klavier-Festival Ruhr in Gelsenkirchen mit den aberwitzig schwierigen „Etudes d'exécution transcendante“; jetzt gastierte er mit einem nicht weniger anspruchsvollen Programm im Rahmen einer Tournee in Düsseldorf und im RWE-Pavillon der Essener Philharmonie. Dort war er zuletzt 2012 mit einem Chopin-Abend zu erleben.

Veranstalter des Konzerts war [„Inno Artístico“](#), einem Text auf der Homepage zufolge „eine private Gesellschaft, die sich der Werterhaltung im Bereich der klassischen Musik verpflichtet fühlt“. Unter dieser Prämisse mache sie sich zur Aufgabe, ausgewählte Musiker auf ihrem künstlerischen Weg langfristig zu begleiten.

Den ersten Teil des Konzerts bildeten zwei Opern-Fantasien, zu Bellinis „Norma“ und Mozarts „Don Giovanni“. Liszt hat diese Form nicht nur perfektioniert, sondern aus der Sphäre des gelehrten Salons, der Übung für höhere Töchter und des gefälligen Potpourris herausgeholt. Er nennt seine Bearbeitungen auch „Reminiszenzen“: ein deutlicher Hinweis, dass es ihm darum geht, aus dem Material musikalisch Neues zu schaffen. Stanev lässt sich auf diesen Prozess ein und unterstreicht ihn. Die „Réminiscences de Norma“ schließt er harmonisch auf, zerklüftet sie mit hartem, wuchtigem Anschlag.

Er macht seinen Zuhörern klar: Bellini hören wir hier nicht, sondern den kraftvollen, virtuosen Stil des Klavier-Hexenmeisters des 19. Jahrhunderts.

Mit seiner sezierenden Art weist Stanev das schmeichelnde Legato der Melodiebögen Bellinis zurück. Er verzichtet auch auf das „furioso“ im Presto-Abschnitt vor dem Ende. Und mit den Farben der Wehmut oder des Trotzes hat er's ebenfalls nicht. Eine sperrige, beeindruckende, aber nicht immer überzeugende Version.

Ähnlich geht er mit dem Mozart-Material um: Bass-Donner, vehemente Skalen, „Marcatissimo“-Anschläge in den Abstiegen in unergründliche Tiefen. Der Komtur lässt – mit meist wenig differenzierter Lautstärke – grüßen. Das ist nicht die Erdenspeise verbindlicher Mozart-Soupers, das ist das bronzene Dröhnen der Pforten des Jenseits. Die glitzernde Virtuosität Liszts, aber auch das Ätherische und das Schattenhafte kommen zu kurz: Stanev sieht in „Reich mir die Hand, mein Leben“ einen Reflex auf die Katastrophe. Auch der Furor des – einst verharmlosend als „Champagner-Arie“ verbrämten – Solos, in dem Don Giovanni um sich selbst kreist, wird mit knochigem Non-Legato abgeklopft. Stanev meidet Eleganz, leider auch manchmal Innenspannung: Weihwasser für den Teufel aus dem Salon!

Nach der Pause ändert Stanev in der Dante-Fantasie und im Mephisto-Walzer seine Haltung: Jetzt kennt er auch Wärme und spannende dynamische Triebkräfte, jetzt inszeniert er auch Beleuchtungswechsel, kehrt Farben hervor, dämpft ab und baut zwischen ätherischer Gelöstheit und zupackendem Marcato Spannung auf. Und so wandert in „Après une lecture du Dante“ der gestürzte Engel Luzifer durch dämonische Schluchten und auf öde Gipfel, in dampfenden Nebeln und in schneidendem Licht. Hier und im Mephisto-Walzer Nr. 1 hat Stanev seinen Ruf als außerordentlich tief schürfender Liszt-Interpret erfolgreich verteidigt.