

Grandiose Deutung: „Don Giovanni“ an der Rheinoper

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Wer – oder was – ist Don Juan? Die Frage hat die geistige Welt schon umgetrieben, als Tirso de Molina sein barockes Spiel vom bestraften Wüstling verfasst und auf die Bühne gestellt hat. Seither hat Don Juan eine Weltkarriere gemacht: Es gibt tausende von literarischen Werken, Dutzende von Opern und hunderte von Büchern über die Gestalt, deren historisches Werden ebenso im Dunkel liegt wie die inneren Schichten seiner Seele.

Spätestens seit Wolfgang Amadé Mozart, seit E.T.A. Hoffmann und Søren Kierkegaard ist der Don-Juan-Stoff mit Musik verbunden. Don Giovanni ist ein idealer Opernheld, denn seine Uneindeutigkeit und sein wesenloses Sein, seine symbolische Kraft und seine sinnliche Existenz lassen sich in und mit Musik – zumal, wenn ein Mozart am Werke ist – am sinnenfälligsten einkreisen. Kein Wunder also, dass sich die geistige Auseinandersetzung mit dem unsterblichen Mythos Don Juan immer wieder an Mozarts und da Pontes Oper entzündet und zu ihr zurückführt.

Kein Wunder auch, dass die Welt der Oper nicht müde wird, die Geschichte von dem Mann mit den tausendunddrei spanischen Geliebten in immer neuen Inszenierungen auf seine Relevanz für das Heute zu befragen. Das geschieht nicht selten in ratlos erzählender Kapitulation vor dem gewaltigen Stoff, nicht selten auch in hysterischer, fundamentloser Zuspitzung, hin und wieder – wie jetzt in Duisburg – aber auch in einer grandios gekonnten, auf der Grenze zum Abgründigen balancierenden Deutung.

Dabei muss man Karoline Grubers gedanklichen Ansätzen nicht in allem folgen: Don Giovanni ist nämlich keineswegs, wie die

Regisseurin im Interview des Programmhefts meint, ein Prinzip der Freiheit, sondern eher das Gegenteil. Er ist – zumindest bei Mozart – kein Träger einer lustvoll-erotischen Anarchie, die den moralischen oder kirchlichen Autoritäten so lange amüsante Schnippchen schlägt, bis ihn endlich der Teufel (oder bloß die Theater-Hölle) holt. Dazu finden wir in der Oper zu viele Personen, die an Don Giovanni einfach nur leiden. Aber die Regisseurin, die der Deutschen Oper am Rhein endlich einmal einen klugen und eminent theatralischen Don Giovanni geschenkt hat, weist in ihrer Durchdringung des Mythos auf eines der entscheidenden Elemente hin: Don Giovanni ist Träger einer unbedingten erotischen Energie. Sie setzt in allen Menschen, die mit ihr in Kontakt kommen, unwiderstehliche, anarchische Kräfte frei.

Ihr bisheriges Dasein zwischen den Polen einer beherrschten, gesellschaftlich eingebundenen Sexualität und den von sozialer Zuordnung und moralischen Prinzipien geregelten Lebensformen wird gesprengt. Die Wucht ist ungeheuer und entwurzelt die Menschen: Donna Anna wird von der dunklen erotischen Kraft Giovannis auf ewig verwundet und zu einer „geregelten“ Liebesbeziehung nicht mehr fähig sein; Donna Elvira wird ihren heroischen Kampf, der Existenz Don Giovannis humane Züge zu geben, im Kloster beenden, sich also von der Welt ab und Gott zuwenden. Zerlina und Masetto werden vielleicht äußerlich unversehrt, aber innerlich gebrochen in ihr Bauern-Dasein zurückkehren. Und für Don Ottavio gilt: Wie er war zu aller Zeit, so bleibt er in Ewigkeit; eine Figur, die sich jedem Wandel in unerschütterlicher Resistenz entzieht. Ein starres Gegenbild zu Don Giovannis ewig geschmeidiger Wendigkeit, das ebenso erschreckende Züge trägt.

Gruber realisiert das magnetische Prinzip von Anziehung und Abstoßung in einem Bühnenbild von Roy Spahn, das sich konsequent durchgeformt jedem opulenten Dekorationswillen entzieht. Arnold Böcklins Bild „Odysseus und Kalypso“ als – immer wiederkehrendes – Element signalisiert, dass mythische

Bezüge und seelische Abgründe in dieser Inszenierung ihren Platz finden. Hinter Türen, die an Blaubarts Kammern erinnern, hausen Gespenster: weiße Frauen, bleiche Bräute, von Don Giovanni ihres Lebens beraubt – ein kluger Hinweis auf die Verschränkung von Sex, Tod und Teufel, wie wir sie etwa in Heinrich Marschners „Der Vampyr“, einer Schlüsseloper der Romantik, wiederfinden.

Unverzichtbar für Grubers tiefgründige Arbeit am „Don Giovanni“ erweisen sich die bedeutungsvollen Kostüme Mechthild Seipels. Endlich einmal keine Kostümbildnerin, die sich in Designer-Klamotten oder Disco-Fetzchen flüchtet, sondern Epochen und Stile in den Dienst einer Deutung stellt. Donna Annas Robe erinnert an Madame Bovary oder Anna Karenina; Donna Elvira trägt den – stellenweise anzüglich geschürzten – barocken Aufwand einer Heroine zur Schau; Don Ottavio tritt in blauem Morgenmantel als getreue Kopie des ermordeten Komturs, später mit dem unauffälligen Anzug der Arrivierten und der Mütze einer Burschenschaft auf. Leporello verweist mit zerbrochenen Handschellen auf eine spezielle Beziehung zu seinem Herrn; Masetto und Zerlina sind in der Gegenwart verortet: Sommerkleidchen und Handtasche, Hornbrille und Karo-Pullover. Vielsagende Kostüme also, die mit der Dynamik oder Statik der Figuren im Verlauf des Stücks korrespondieren.

Dass der Komtur am Ende mit einer angedeuteten Mitra und einer monströs verunstalteten Gesichtshälfte wiederkehrt, wird der Figur gerecht: Er ist Vertreter der Hölle ebenso wie Symbolfigur für die göttliche Ordnung der Welt. Dass der finale Übergriff Don Giovannis – die Herausforderung des Göttlichen – seinen Untergang auslöst, spielt in Grubers Lesart freilich kaum eine Rolle; der blasphemische Zug der Figur Don Giovannis wird nur einmal in einer Parodie des geneigten Hauptes Jesu am Kreuz angedeutet.

Gruber zeigt die Personen des Stücks im Bannkreis eines Don Giovanni, der seinerseits seltsam ungreifbar bleibt – und damit bildet die Regisseurin den Charakter des Bühnenhelden

präzis ab. Mozart hat ihm keine selbstreflektierende Musik gegeben, nur einen musikalischen Rausch, ein „perpetuum mobile“, und ein verlogenes Ständchen. Zutreffend beschreibt Dramaturg Alexander Meier-Dörzenbach im lesenswerten Programmheft *Don Giovanni* als „seelisches Sinnbild“, das vor allem *ex negativo* in den anderen Figuren zu finden ist. *Don Giovanni* als Nicht-Existenz, als Kraftfeld, als Chimäre – die perfekte Chiffre des Bösen.

Auf diesen „*Don Giovanni*“ sich einzulassen, lohnt sich; er ist auch der verästelten Inszenierung Stefan Herheims in Essen überlegen, weil Karoline Gruber die Bild- und Bewegungswelt bündelt statt sie assoziativ schweifen zu lassen. Auch musikalisch beschert diese – für die Nikikai Opera Foundation in Tokio entstandene und an die Deutsche Oper übernommene – Produktion viel Mozart-Glück. Friedemann Layer, ans Pult der Duisburger Philharmoniker zurückgekehrt, durchschwimmt zwar das Adagio der Ouvertüre eher, bekommt aber schnell Boden unter die Füße und entfaltet einen kernigen, nervigen, klarsichtigen Mozart-Sound. Die Tempi sind nicht übertrieben; das Cello lässt in der Begleitung der Rezitative aparte Farben zu.

In der Sängerliste überwiegen Namen aus dem Osten; entsprechend hört man eine gesangliche Stilistik, die mit Mozarts Eleganz wenig anzufangen weiß. Roman Polisadov orgelt sich durch die paar Sätze des Komturs; Olesya Golovneva bringt zwar die dramatische Substanz für die *Donna Anna* mit, findet aber erst in der – dann aber meisterlich gestalteten – Arie „*Non mi dir, bell’ idol mio*“ zu ausgeglichenem Singen und einer flüssigen Tonproduktion. Nataliya Kovalova müht sich mit flach hupenden Tönen um die *Donna Elvira*, ohne für eine ihrer Arien die technische *Façon* zu gewinnen. Alma Sadé treibt zwar den einen oder anderen Ton ohne Leichtigkeit in die Höhe, versteht sich aber auf gut phrasiertes Singen mit unverkrampften Linien. Darin tut es ihr Torben Jürgens als *Masetto* gleich: ein musikalisch erfreuliches Paar. Corby Welch

scheint nicht seinen besten Abend gehabt zu haben; sein Tenor ist zwar präsent und treffend timbriert, bleibt aber seltsam schwammig in der Tonemission, als fehle ihm die rechte Fokussierung.

Laimonas Pautienius verfügt über einen flexiblen Bariton, fast immer leicht ansprechend und schlank geführt, beweglich im Rezitativ: ein überzeugender Don Giovanni, der die Farben der Ironie und der Willensstärke ebenso hat wie einen träumerischen *voix mixte* – Klang für das Ständchen („Deh, vieni alla finestra“). Nur in seiner Arie kommt er an die Grenze seines Atems. Den vokalen Glanzpunkt des Abends setzt Adam Palka als Leporello mit einer sicher positionierten, im Klang fülligen, konturscharfen Stimme, die nicht nur sauber artikulierend, sondern auch rhetorisch brillant und charakterisierend eingesetzt wird.

Der „Don Giovanni“ ist wieder ab 7. Dezember in Düsseldorf zu erleben. Hingehen!

Frust und Tumult in der Philharmonie: Anne-Sophie Mutter musste absagen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Mutter oder gar nichts. Vor dem Konzert des Klavier-Festivals in der Essener Philharmonie spielten sich tumultuöse Szenen ab. Geld zurück, forderten vornehme Damen barsch, denn Anne-Sophie Mutter, die Geigerin mit Kult-Status, war nicht da! Die Damen am Info-Tisch des Klavier-Festivals wurden sogar rüde beschimpft, selbst Intendant Franz Xaver Ohnesorg musste einschreiten. Der Grund: Anne-Sophie Mutter hatte am Morgen

anrufen lassen, sie sei ernstlich erkrankt und könne am Abend auf keinen Fall spielen.

Wer die Künstlerin kennt, der weiß: Sie würde nie ohne triftigen Grund absagen. Doch die Enttäuschung mancher Mutter-Fans saß so tief, dass die Fassade kultivierter Contenance unter dem Ansturm von Frust und uneingelöster Erwartung zerbröckelte. Hatte man sich doch so auf den einzigartigen Event gefreut!

In solchen Augen zählte das Wunder nicht, das die Disposition des Klavier-Festivals vollbracht hat: Binnen weniger Stunden waren Julia Fischer und ihre Klavierpartnerin Milana Chernyavskaya als Einspringer zur Stelle. Fischer hat zwischen Salzburg, München, Berlin und London eine Traumkarriere hinter sich, die von ihrer musikalischen Ernsthaftigkeit voll gedeckt wird. Von „Ersatz“ zu sprechen, wäre abwegig. Mutter und ihre Kollegin können sich auf Augenhöhe treffen.

Das zeigen Fischer und Chernyavskaya – deren Mentor Alfred Brendel saß im Publikum – selbst unter den ungünstigen Vorzeichen. In Claude Debussys g-Moll-Sonate herrscht nach glühend-dunklem Beginn ein leidenschaftlicher, vielfach schattierter Ton vor: lauernd, brüchig, unheimlich gespannt, schmelzend gelöst. In Camille Saint-Saëns' d-Moll-Sonate mit der berüchtigten Fingerakrobatik im letzten Satz scheint Julia Fischer dem Publikum zeigen zu wollen, dass sie sich vor keiner geigerischen Herausforderung fürchtet. Verdienstvoller: Sie hält Saint-Saëns frei von dem ihm immer unterstellten Parfum.

Der erste Teil des Konzerts stand unter weniger gutem Stern: Bei Mozart (B-Dur Sonate KV 454) und in Schuberts „Rondeau brillant“ bleiben Fischer und die in den Noten klebende Chernyavskaya unter ihren Möglichkeiten. Da fordert das Einspringen wohl doch seinen Tribut. Jubel und eine sanft verklärte Tschaikowsky-Zugabe.

Daniil Trifonov: Grandioses Debüt beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Daniil Trifonov bei seinem Debüt beim Klavier-Festival Ruhr in Düsseldorf, Foto: KFR/Frank Mohn

Hymnische Kritiken zu bekommen, ist heutzutage nicht schwer. Die Frage ist immer, von wem. Der 21-jährige Russe Daniil Trifonov hat sie nicht aus einer gut geschmierten PR-Maschinerie, sondern von Kritikern, deren Kompetenz und Unabhängigkeit erprobt sind.

Der junge Mann scheint sich zum Glück auch nicht als kompatibel für Kampagnen zu geben: Seine noch nicht inflationär verbreiteten Äußerungen in Interviews deuten auf ein maßvolles gezügeltes Selbstbewusstsein hin, das sich vor allem musikalisch verwurzelt: Auf der einen Seite zitiert ihn das Programmheft zu seinem Einstand beim Klavier-Festival Ruhr mit dem Satz, er verstehe das Wort Karriere im musikalischen Sinne; auf der anderen hatte er sein im letzten Jahr schon

geplantes Debüt bei dem renommierten Ruhrgebiets-Tastenmarathon abgesagt, um nach dem Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv noch schnell auch den Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau zu gewinnen. Dem 16. Chopin-Wettbewerb war er einen dritten Preis wert. Aber Martha Argerich und Krystian Zimmerman wurden in Warschau auf den Newcomer aus Nischnij-Nowgorod aufmerksam. Und wenn Argerich einmal sagt, so etwas habe sie noch nie gehört, hat das Gewicht.

So haben sich die Portale der Klavierwelt für Trifonov weit geöffnet. Er hat schon in Sälen gespielt, die für Andere Gipfelpunkt einer langen Karriere sind: Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London, Musikverein Wien, Suntory Hall Tokyo, Salle Pleyel Paris, Amsterdamer Concertgebouw und Berliner Philharmonie; dazu kommen jetzt im Sommer Festivals wie Verbier, Lockenhaus oder das – neben dem Ruhr-Festival – zweite wichtige europäische Pianistentreffen im südfranzösischen La Roque d'Anthéron. Und wer mit den Berliner und den New Yorker Philharmonikern spielt, mit dem Cleveland Orchestra und den Wiener Philharmonikern, von dem lässt sich getrost behaupten, er habe den Durchbruch nicht nur geschafft, sondern längst hinter sich.

Solche Leute holt das Klavier-Festival an Rhein und Ruhr! Ruhris und Rheinis sollten, so sie es denn wahrnehmen, stolz sein auf ihr noch existierendes Kulturleben. Zumindest die lesende Öffentlichkeit hatte für diese Wahrnehmung wenig Chancen: Das Trifonov-Debüt wurde publizistisch weitgehend ignoriert. Zu wenig lokale Relevanz für „Europas neue Metropole“? Das stimmt sogar: Trifonov bewegt sich auf internationalen Parketts. Der einzige Unterschied zu arrivierten Künstlern seines Kalibers ist das Fehlen von Hochglanz-Breitseiten, die ihm mit ihrem Dauer-Salut den Weg auch in „lokale“ Feuilletons freischießen.

Das Publikum in Düsseldorf jubelte. Trifonov erwies sich als „formidabler Virtuoso“, wie ihn die „New York Times“ bei seinem Debüt im August 2011 beschrieben hat. Das betrifft

nicht nur Wucht und Kraft des Zugriffs, etwa in den bösen Glockenschlägen und dem ungezähmten Furor von Skrjabins fis-Moll-Sonate Nr. 3, einem Paradestück Trifonovs. Sondern auch den Bruitismus und die ungeschönte Raserei in den pianistisch unglaublich anspruchsvollen Transkriptionen Guido Agustis von Strawinskys „Feuervogel“-Sätzen. Und die technischen Raffinessen von Chopins Etuden op. 25, die Trifonov so spielend bewältigt, als habe er ein paar Übungsstückchen von Karl Czerny vor sich.



Daniil Trifonov bei seinem Debüt beim Klavier-Festival Ruhr in Düsseldorf, Foto: KFR/Frank Mohn

Aber all die grandiosen Kaskaden, die Pranke im Bass und die gleißende Kraft des Diskants, die durchgerauschten Passagen und Arpeggien, die Raserei der Hände und der Triumph ihrer Spannweite über die Grenzen der Physis – alles das macht den jungen Virtuosen noch nicht zu einem Dramatiker, einem Poeten oder einem Lyriker am Klavier, sondern erst einmal zu einem Techniker. Wenn da nicht noch etwas ganz Anderes wäre: Im Allegretto der Skrjabin-Sonate zum Beispiel ist es die Farbe der Bässe, ein trocken-drohendes Staccato, das die Leichtigkeit als trügerisch entlarvt. Es ist die Abtönung der Phrasenenden, die zeigt, mit wie viel Delikatesse Trifonov zu modellieren versteht. Es ist die souveräne Geschmeidigkeit,

mit der er sich an das Maestoso im letzten Satz anschleicht: Wie ein Tiger spannt er die Sehnen an, um dann mit voller Kraft abzuspringen.

Mehr noch: In Tschaikowskys „Echo rustique“ aus den 18 Morceaux op.72 bricht sich eine fröhlich zupackende Lust am Spielen ihre Bahn, ein gewitzter Blick auf den „Effekt“. Und in der cis-Moll-Hommage an Chopin aus dem gleichen Zyklus überzeugt der klare Aufbau des Stücks, die klug gesetzten dynamischen Forte-Piano-Kontraste, und wieder die federnden, gestaltreich durchformten Bässe. Bei Strawinsky transzendiert Trifonov die knallig-wilde Energie der „Danse infernale“ in der „Berceuse“ in kühler Poesie, in zerbrechlich-gläsernen Klangflächen. Das ungerührte, kalte Feuer dieser Tanz-Explosionen erfasst Trifonov ebenso wie die orchestrale Fülle des Finales.

Bedürfte es nach so viel musikalischer Überzeugungskraft noch eines letzten Impulses, um Trifonovs überragende Begabung zu bestätigen: mit Claude Debussys „Images“ hätte er ihn gegeben. Die „reflets dans l'eau“ habe ich – weder auf Tonträger noch live – schon lange nicht mehr so kontrolliert, so klar und dennoch mit solch poetischer Durchdringung erlebt wie an diesem Abend im Düsseldorfer Robert-Schumann-Saal. Die große Kunst der Balance – hier der innere Drang des Stücks, mit lyrischen Farben aquarelliert zu werden, dort der Wille Debussys zu Klarheit und seine Distanz zu schweifend-glühender Innerlichkeit – beherrscht Trifonov schlicht überwältigend. Und die Versenkung am Schluss hat in ihrer zärtlichen Freude am lichten Ton nichts vom Hang zum romantischen Kolorit, das Debussy gerne in die Nähe unscharfer Farbenmalerei des Impressionismus rückt.

Dass ein 21jähriger noch nicht „fertig“ ist mit dem Erschließen musikalischer Weltenräume, ist eine Binsenweisheit, die eigentlich keiner Erwähnung bedürfte. Aber bevor Trifonov zum jungen Abgott aus einer neuen Pianistengeneration stilisiert wird, sei auch auf Momente

hingewiesen, die sein Potenzial auf künftige Erfüllung hin offen halten: Es ist, pikanterweise, das Einfache, das ihm noch nicht so souverän von der Hand geht. Tschaikowskys Morceaux, „Salonstücke“ im besten Sinne, wünschen sich im Falle der Valse aus op.51 das „Sentimentale“, also die Verschattung des Tons, den Trifonov zu klar und zu diesseitig nimmt. Die Bässe sind in diesem Fall zu bestimmt gesetzt, Arpeggien fehlt das biegsame Gleiten mit dem Hauch des Ungefährten. Das Sentiment will, überspitzt gesagt, ein kleines Spiel mit der Schlammerei – und das fordert das überlegengenugzwinkerte Loslassen eines Virtuosen, der weiß, was er kann, und der sich dennoch ein wenig „gehen“ lässt.

Auch im Andante der Skrjabin-Sonate steht die jugendliche Ernsthaftigkeit der Suche nach dem Doppelgesicht der perfekten Töne noch im Wege. Bei Chopin schafft es Trifonov, poetisches Raffinement expressiv zu gestalten; da sind es nurmehr Details, die davon zeugen, wie jung dieser Ausnahme-Pianist ist: die Bässe der f-Moll-Etüde wirken ratlos unter der silbrigen Oberfläche; in der e-Moll-Etüde kommt er zu schnell zum Ziel des Crescendo und für die melancholische Lähmung des Stücks in cis-Moll fehlt ihm noch ein Quentchen Geduld. Doch das sind nicht mehr als winzige Flecken in einem überwältigend leuchtenden Bild, das, wäre es makellos, seine innere Tiefe verlöre.

So fern und doch so nahe: Philippe Jaroussky und Marie-

Nicole Lemieux in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Venedig war die Opern-Hauptstadt des 17. Jahrhunderts. Sechs Theater rivalisierten um die Gunst des Publikums. Einer der führenden Komponisten für die unterhaltungssüchtigen Venezianer war Francesco Cavalli. Seine Opern wurden damals erwartet wie heute etwa der neueste Hit der „Toten Hosen“. Auf das Publikum wirkt diese Musik wieder faszinierend, nachdem sie 300 Jahre lang vergessen, ja verschmäht war. Künstler wie der Falsettist Philippe Jaroussky und sein Barock-Ensemble „Artaserse“ füllen Säle. Dem Reiz des künstlichen Klangs der Stimme, dem Farbenreichtum der alten Instrumente widersteht man nicht: Der volle Saal der Essener Philharmonie spricht dafür – selbst wenn ein Konzert der Reihe „Alte Musik bei Kerzenschein“ an einem sonnigen Sommermorgen reichlich deplaziert wirkt.

Jaroussky ist derzeit mit der Altistin Marie-Nicole Lemieux auf Tour. Mit ihr hat er im Mai mit einer Aufnahme von Vivaldis „Orlando Furioso“ den Preis der Deutschen Schallplattenkritik gewonnen. Gerade kam er von einem umjubelten Auftritt bei den Händelfestspielen in Halle, vorher sang er in Händels „Giulio Cesare“ in Salzburg. 2013 plant er ein Sabbatjahr, wird also in nächster Zeit – nicht nur in der Region – live nicht zu hören sein.

In Arien und Szenen aus Opern Cavallis zeigt Jaroussky eine vollere Stimme als früher, gefestigt im Klang, nach wie vor sicher in den Auszierungen. Der jungenhafte Charme von früher weicht allmählich, nicht aber die Aura des Besonderen. Sie lässt vergessen, dass Jarousskys weiße Stimmfarbe eigentlich besser in die ältere geistliche oder Kammermusik passt, ideal etwa zu Giacomo Carissimis „Rimanti in Pace“.

Der Franzose ist ein Phänomen: Kein anderer hat das Falsett so perfekt aufgebaut, bildet so klare, seidig schimmernde Töne, jagt seine Stimme so präzis über wahnwitzige Koloraturenketten hinweg. Wir wissen, dass der faszinierende Stimmklang der Kastraten nicht mehr einholbar ist, und es gibt überzeugende Gründe, viele für sie geschriebenen Opern-Partien heute mit Frauen zu besetzen: Resonanzen, Stütze und Farbenreichtum dürften dem klanglichen Ideal des entstehenden Belcanto näher kommen. Aber den Eindruck der reinen Kunst, der die Natur vollkommen zu gehorchen hat, vermittelt sich unserer Gegenwart eher durch das Singen hochspezialisierter Vokal-Akrobaten wie die „Countertenöre“. In den vergangenen dreißig Jahren hat sich deren Technik wesentlich weiterentwickelt: Mit den mühevoll intonierenden, unsicher sitzenden Stimmchen von einst haben sie kaum etwas gemein.

Jaroussky sticht unter ihnen durch seine Originalität und seine virtuos-fragile Stimme heraus. Ich halte ihn nicht für einen besonders geeigneten Opernsänger: Die weißliche, unter dramatisierendem Druck zum Grellen und Quietschigen neigende Stimme hat wenig musikalische Farben; ihr spitzer Ton wirkt nicht selten hysterisch, wo er kraftvoll und geflutet sein müsste. Das war in einem Duett aus Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ deutlich vernehmbar, noch mehr in dem anzüglich-heiteren Zwiegesang zwischen Nymphe und Satyr aus Cavallis heute wieder wohlbekannter Oper „La Calisto“.

In Benedetto Ferraris Liebes-Belehrung „Amanti, io vi so dire“ zeigt sich das musikdramatische Geschick dieses venezianischen Komponisten und Impresario, aber auch die beschränkten Möglichkeiten seines Interpreten: Den Gegensatz zwischen „balordo“ und „Dio“ kann Jaroussky vokal nicht herausarbeiten; damit geht die pikante Aussage verloren, dass Amor eben ein Trottel statt ein Gott wäre, gingen alle so besonnen mit der Liebe um wie das singende Ich.

Jarousskys Partnerin auf dem Podium, Marie-Nicole Lemieux, kann dagegen mit abgründigem Alt und dramatisch auffahrenden

Höhen dem Ideal der Oper eher entsprechen: Einer der ergreifendsten Sehnsuchtsgesänge der alten Oper, Monteverdis Klage der Penelope aus „Il Ritorno d’Ulisse“, gelingt ihr bewegend schön. In Cavallis „La Calisto“-Duett spielt sie gekonnt theatralisch die gewitzte Nymphe, die dem Werben eines kaum erblühten Satyr mit gespielter Unschuld wehrt. Wird die Musik kurznotig, witzig und flink, neigt Lemieux dazu, die Konsonanten zu „spucken“ und die Linie des Gesangs zu vergessen. Das passiert ihr auch in den erregten Momenten in Cavallis großer Szene aus „La Didone“. Doch wenn Hekuba ihre Klagen über das verlorene Troja anstimmt, sammelt sie ihre Stimme und führt sie in prachtvolle Contralto-Tiefen wie in eine locker ansprechende Höhe.

Das Ensemble „Artaserse“ begleitet diese emotional tiefgründige Szene mit den weichen, dunklen Farben der historischen Instrumente. Es nimmt nicht nur durch makelloses Spiel für sich ein, es zeigt auch ein sicheres Gespür im Dienst des Ausdrucks, denn für die meisten der Arien und Szenen des Konzerts notieren die Autographen keine näheren Anweisungen zur Besetzung des Orchesters.

Dass hier Könner am Werke sind, beweisen nicht nur die makellose Intonation und eine uneitle Phrasierung. Sondern auch der kluge, an der Aussage der Texte orientierte Wechsel der Klangfarben und die geschmackssichere Einsatz von Instrumenten wie den Schalmeien oder der Theorbe – etwa in Barbara Strozzis Lamento „Sul Rodano severo“, einem Beispiel für den außerordentlichen Rang von Werken, die im 17. Jahrhundert von angesehenen Komponistinnen geschaffen wurden. Der Jubel im Saal galt nicht alleine dem exotischen Erlebnis Jaroussky, sondern auch den feinsinnigen Kostbarkeiten aus einer zeitlich fernen, uns aber wieder so wunderbar nahe gerückten musikalischen Welt.

Zur Liebe nicht mehr fähig: Mozarts „Entführung aus dem Serail“ in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Weiße Räume, einsame Menschen: Christina Clark (Blondchen) und Roman Astakhov (Osmin) in der Essener "Entführung aus dem Serail"

Nur einer kämpft wirklich, tobt herum, heult hemmungslos, zeigt Emotionen pur: Osmin. Und er ist der Einzige, der möglicherweise die Liebe findet: Blondchen wendet sich ihm zu, dem cholerischen, aber authentischen Mann. Die anderen singen derweil von Freud' und Wonne in blassen, weißen, leeren Räumen. „Es lebe die Liebe“, heißt es im Quartett am Ende des zweiten Aufzugs in Mozarts „Entführung aus dem Serail“, aber in der Essener Inszenierung von Jetske Mijnssen gähnt stattdessen die Einsamkeit aus der tief gestaffelten Leere der Bühne.

Es ist einiges anders als sonst in der „Türkenoper“ Mozarts –

und das lässt viele Zuschauer die Premiere ordentlich ausbuhnen. Mijnssen, ihre Bühnenbildnerin Sanne Danz und ihre Kostümkünstlerin Arien de Vries haben Orient-Kolorit und Türken-Mode ausgetrieben. Hier geht es nicht um ein fesches Singspiel aus dem Wien von 1782, sondern um ein psychologisch verdichtetes Kammerspiel von 2012. So zumindest ist die durchaus schlüssige Idee der neuesten „[Entführung](#)“ am [Essener Aalto-Theater](#).

Osmin ist also kein pluderhosiger Harem aufseher und der Bassa Selim kein Turban tragender Märchen-Nahostler, erfüllt vom großmütigen Menschen-Ideal der Aufklärung. Er feiert gerade seinen 40. Geburtstag, mit Torte und Bierdosen. Wir erleben die behutsame Annäherung von zwei Menschen. Selim möchte mit Konstanze ausbrechen aus seinem Umfeld, sinnenfällig markiert vom Rahmen der Bühne. Eine „neue, bessere Welt“ will er erreichen, in der man „wenigstens dann und wann“ glücklich sein kann.

In der Essener „Entführung“ sprechen Menschen, die innerlich ihren Ort verloren haben, die ihre erste Liebe schon lange hinter sich haben, die es verlernt haben, sich zu entscheiden, sich zu binden. Aber sie träumen sich zurück in unversehrte Räume des Fühlens. Belmonte zum Beispiel – er könnte die erste Liebe Konstanzes gewesen sein – vertieft sich in die Intensität seines Sehnens, seiner Erwartung. Wenn er vor dem Vorhang vor seinen eigenen Emotionen in die Knie geht: Ist er dann ganz bei sich? Oder nur in sich selbst gefangen?

Konstanzes Attribut ist die Reisetasche. Ein Mensch unterwegs. Wie beschwörend packt Belmonte das braune Ding, als ihm klar wird, dass ihm die Frau seiner Sehnsüchte – wieder? – entschwindet. Am Ende, musikalisch durch den wiederholten ersten Teil der Ouvertüre noch erweitert – macht sich Konstanze mit der Tasche auf den Weg. Alleine. Wohin, wird die Regisseurin in ihrer ersten Arbeit am Aalto-Theater Essen nicht verraten. „Zuletzt befreit mich doch der Tod“, singt Konstanze in ihrer zentralen Arie. In Mozarts „Entführung“,

Libretto von Johann Gottlieb Stephanie, ist klar, von was: von der angedrohten Folter. In der „Entführung“, umgedichtet von Jetske Mijnssen, wird wohl erst der Tod Konstanzen innere Einsamkeit beenden.

Mijnssen packt in ihrem „Entführungs“-Experiment so mutig wie in ihrer letzjährigen Dortmunder „Rusalka“ zu. Die weißen Räume von Sanne Danz öffnen sich weit nach hinten, reproduzieren jedoch konsequent immer wieder nur die gleiche Leere. Mijnssen will etwas über Menschen erzählen, die ungefähr so alt sind wie sie selbst. Über den Bassa etwa, der das „Chaos“ in sich fühlt. Und am Ende desillusioniert keine Großmut, sondern Wurstigkeit zeigt: Sollen sie doch gehen, die Verliebten. Ist ihm so was von egal ...



Einsame Menschen: Sanne
Danz' Bühne zu Mozarts
"Entführung aus dem Serail"
Fotos: Aalto Theater Essen

Gedanklich ist die Inszenierung ein Wurf, szenisch nur stellenweise. Denn dem Drama fehlt der Spannungsbogen. Umgearbeitete Dialoge biedern sich der heutigen Sprache an, wirken aber manchmal banaler als die Stephanie-Reimereien. Personen wie Blonde oder Belmonte bleiben unerklärt; der Bassa des Schauspielers Maik Solbach ist bloß ein blasser Typ mit dem neudeutschen Tonfall eines Fernsehmoderators. Sicher, hier treffen Monaden aufeinander, die einer Novelle von Martin Walser oder einem Roman Michel Houellebecqs entkriechen

könnten. Die Regie versucht in zerdehnten Bewegungen ihre Seelenzustände einzufangen. Aber oft bleibt das Stück auf der Stelle stehen Und die Auftritte und Bewegungen der Figuren muten an, als habe die Regie ihr Handwerk einer Idee geopfert. Konstanzes Klagen über die „Martern aller Arten“ wirkt so vor allem hysterisch: Die Figur ist nicht konsequent genug durchgeformt, dass man ihr glauben würde, von ihrer Entscheidungsangst könnte sie „nur der Tod“ befreien.

Musikalisch sorgt Christoph Poppen – erstmals am Aalto-Theater zu Gast – für eine Mozart-Sternstunde: Zwar verhetzt er die Ouvertüre á la mode, opfert dem Tempo Artikulationsfinesse und feine Detailarbeit der Geigen. Doch das gibt sich zum Glück bald: Den Essener Philharmonikern gelingen das innere Beziehungsgeflecht der Musik spannend, Einzelheiten filigran modelliert, Klangfarben sinnig ausgespielt. Auf den Zusammenhalt von Bühne und Graben dürfte Poppen allerdings noch einen Blick werfen.

Simona Satureva zeigt Beweglichkeit und Substanz. Sie hat keine Probleme damit, die Grausamkeiten auf dem Atem zu tragen, die Mozart seiner Uraufführungs-Konstanze Catarina Cavalieri in die Kehle geschrieben hat. Sie weiß zu färben und dynamisch zu schattieren. Allerdings ist ihre Stimme wenig flexibel positioniert, steckt in einem beengt wirkenden Klangraum, der sich nicht weiten will. Bernhard Berchtold verzaubert als Belmonte mit lyrischen Wundern, bis an die Grenze des Atems gehaltenen Legati, sorgsam gebildeten Schwelltönen.

Roman Astakhov ist kein idealer Osmin: zu schlank-metallisch die Stimme, ohne klanglichen Kern und gesättigten Ton. Die bezaubernde Christina Clark (Blondchen) und der fabelhaft höhensicher und tonschön singende Albrecht Kludszuweit (Pedrillo) bestätigen erneut das hohe Niveau des Aalto-Ensembles. Mit dieser „Entführung“ hat Essen eine Neuinszenierung, die viel Klugheit investiert, um das Stück ins Heute hineinzutragen. Das haben andere auch schon getan,

aber – trotz aller Einwände – kaum mutiger und näher am Puls unserer Zeit und ihren psychischen Befindlichkeiten.

Information und Termine:
<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/die-entfuehrung-aus-dem-serail.htm>

Wahl-Düsseldorfer Bildhauer Imi Knoebel ausgezeichnet

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Der deutsche Maler und Bildhauer Imi Knoebel wird mit dem Kythera-Preis der gleichnamigen Kulturstiftung unter dem Vorsitz ihrer Gründerin Gabriele Henkel ausgezeichnet. „Es käme Verkennung gleich, in den Arbeiten Knoebels das formal Unbeschwerthe, ein reines Spiel der Flächen, Figuren und Formen oder gar das Dekorative und ästhetisch Unverbindliche absolut zu setzen“, so die Jury. Sie hebt insbesondere seine für die Kathedrale von Reims entworfenen sechs Fenster hervor, die 2011 fertig gestellt wurden und sich in der Nord- und Südkapelle seitlich des 1974 geschaffenen Chagall-Fensters befinden. Mit Knoebel wird erstmals ein bildender Künstler ausgezeichnet, der in direktem Bezug mit dem Stiftungsort Düsseldorf steht.

Die in Düsseldorf ansässige Kythera-Kulturstiftung wurde 2001 gegründet und würdigt mit ihrem Preis Künstler, die einen Beitrag zur Vermittlung der romanischen Kultur in Deutschland und umgekehrt geleistet haben. Die Auszeichnung ist mit 25.000 Euro dotiert. Geehrt wurden bisher unter anderem der Architekt Renzo Piano, die Kunsthistorikerin Sylvia Ferino und zuletzt der Grafikdesigner, Verleger und Kunstsammler Franco Maria Ricci.

Imi Knoebel, der eigentlich Klaus Wolf Knoebel heißt, stammt aus Dessau. 1964 kam er an die Düsseldorfer Kunstakademie. Zunächst in der Gebrauchsgrafik-Klasse von Walter Breker, wechselte er 1965 zu Joseph Beuys, wo er und sein Künstlerfreund Rainer Giese im legendären Raum 19 u.a. auf Jörg Immendorff und Blinky Palermo trafen. Knobel wurde seit 1972 mehrfach zur „documenta“ nach Kassel sowie zu Ausstellungen und Werkschauen u.a. nach Leipzig, Amsterdam, Rom und Valencia, nach São Paulo, San Francisco und New York geladen. Er wird den Preis am Mittwoch, 23. Mai, in K21 in seiner Wahlheimat Düsseldorf entgegennehmen.

(Mit freundlicher Genehmigung von <http://www.kunstmarkt.com>)

Grenzgänge zwischen Kunst und Musik: Ruhrtriennale-Chef Heiner Goebbels arbeitet für eine Ausstellung in Darmstadt

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



John Cage, "Waterwalk", eine

Performance von 1960. Foto:
Courtesy John Cage
Trust/Mathildenhöhe

So starr waren sie auch früher nicht, die Grenzen zwischen (bildender) Kunst und Musik, man denke nur an die Oper als „Gesamtkunstwerk“. Oder an synästhetische Fragen wie die nach dem „Klang“ von Farben (Olivier Messiaen) oder eben auch der „Farbe“ von Klängen, ein Thema, das die Musik seit den 19. Jahrhundert ausdrücklich beschäftigt.

Doch die [Mathildenhöhe in Darmstadt](#) will nun in einem Großprojekt das Thema völlig neu aufrollen. Anlass dazu ist der 100. Geburtstag von John Cage, dem wohl bekanntesten unter den avantgardistischen Infragestellern von Grenzen.

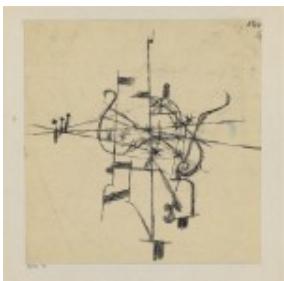
Mit dem Ausstellungsprojekt „A House Full Of Music“ will das Institut, angesiedelt in einer der schönsten Jugendstil-Stadtlandschaften Deutschlands, parallel zur documenta 13 in Kassel „erstmals die inneren Zusammenhänge zwischen den Gattungen Musik und Kunst“ thematisieren. Und der neue Chef der Ruhrtriennale, Heiner Goebbels, wird dazu eine neue Sound- und Video-Installation kreieren.

Der Anspruch der Ausstellung ist ehrgeizig: Ein ganzes Jahrhundert soll auf neue Art und Weise präsentiert werden. „A House Full Of Music“ – so die Aussteller – gehe grundsätzlich anders vor als einschlägige Musik- und Kunst-Ausstellungen der letzten Jahrzehnte: Die haben etwa die Klangkunst als neue Hybridgattung, gattungsübergreifende soziokulturelle Kontexte von Kunst und Musik oder einzelne Medien – wie etwa die Schallplatte – in den Fokus gerückt.

Die Mathildenhöhe dagegen setzt auf die epochenübergreifende Präsentation wirkmächtiger Strategien: speichern, collagieren, schweigen, zerstören, rechnen, würfeln, fühlen, denken, glauben, möblieren, wiederholen, spielen – zwölf Strategien, die sowohl die Musik als auch die Kunst des 20. und 21.

Jahrhunderts bis heute prägen. In kontrastreichen Strategieräumen – so verspricht die Ausstellung – will sie die parallelen Vorgehensweisen von Musik und Kunst in Geschichte und Gegenwart erfahrbar machen. Damit wirft „A House Full Of Music“ einen neuen Blick auf die thematischen, formalen und durch Personen gestifteten Zusammenhänge der beiden künstlerischen Disziplinen.

Bis 9. September geht es also um Pioniere und Grenzgänger zwischen Musik und Kunst: John Cage, Erik Satie, Steve Reich, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Nam June Paik, Yves Klein oder Paul Klee; aber auch The Beatles, Miles Davis, Frank Zappa – insgesamt 110 bildende Künstler, Musiker und Komponisten. Mit 350 Werken in allen Medien und Techniken können die Besucher die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten, die Netzwerke zwischen den Musikern und Künstlern sowie die Themen, die beide gleichermaßen beschäftigt haben, erschließen.



Zchng.
(Instrument
für die neue
Musik) - eine
Federzeichnung
von Paul Klee.
Foto: Zentrum
Paul Klee,
Bern

Der Komponist, Musiktheaterregisseur, Intendant der Ruhrtriennale 2012 bis 2014 und Träger des Ibsen-Preises Heiner Goebbels realisiert im Wasserreservoir der

Mathildenhöhe eigens eine von John Cage und Gertrude Stein inspirierte Sound- und Videoinstallation „Genko-an 64287“. Und in den Bildhauerateliers des Museums Künstlerkolonie wird ein Cage-Kino installiert. Dort läuft im CinemaScope-Format der Künstlerfilm „Sound ??“ von 1966, der John Cage mit dem Jazz-Saxophonisten Rashaan Roland Kirk in einen kreativen Dialog setzt. Im benachbarten Weißraum ist Nam June Paiks filmisch-künstlerische Hommage „A Tribute to John Cage“ von 1973/76 zu erleben.

Zur Ausstellung erscheint neben einem weiteren Band aus der Reihe „Kunst zum Hören“ der Katalog „A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst“, herausgegeben von Ralf Beil und Peter Kraut im Verlag Hatje Cantz, mit Essays und Werktexten u. a. von Samuel Beckett bis Erwin Schulhoff und Karlheinz Stockhausen.



Der Katalog
zur
Ausstellung
erscheint im
Verlag Hatje
Cantz

Der 416 Seiten starke Band mit 468 Abbildungen kostet 45 Euro an der Museumskasse. Ein umfangreiches Rahmenprogramm begleitet die Ausstellung; unter anderem gibt es am 16. Juni eine Aufführung von Erik Saties Vexations (840 Wiederholungen) über mehr als 24 Stunden am Flügel im Foyer des Ausstellungsgebäudes.

Die Darmstädter Ausstellung „A House Full of Music“ im Ausstellungsgebäude, im Wasserreservoir Mathildenhöhe und im Bildhauerateliers Museum Künstlerkolonie ist bis 9. September von Dienstag bis Sonntag von 10 bis 18 Uhr, Donnerstag bis 21 Uhr geöffnet. Der Eintritt kosten 10, ermäßigt 8 Euro, eine Familienkarte ist für 20 Euro erhältlich.

Kontakt: www.mathildenhoehe.info

Tel.: (0 61 51) 13 33 50.

Gesang im Blut: Gewandhausorchester Leipzig gastiert in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Leonidas Kavakos kommt mit einer Art Maß-Schlafanzug aufs Podium. Wer so ein Designer-Stück trägt, will auch Aufmerksamkeit darauf lenken – denkt man. Doch noch bevor man irgendeinen weiteren Gedanken an den Robenschöpfer verschwendet hat, nimmt die Musik gefangen. Und anders als bei manchem geigenden Girl stellt sich die Verpackungsfrage nicht mehr. Denn mit den ruhig gelösten ersten Takten von Dmitri Schostakowitschs Violinkonzert a-Moll hat der griechische Geiger alle Aufmerksamkeit auf die Musik gezogen. Und da bleibt sie – bis zur expressiven Kadenz des vierten Satzes.

Kavakos setzt nicht auf das Spektakel, für das Schostakowitschs Musik selbst in diesem Konzert gut wäre. Der meditativ-schweifende Charakter des ersten Satzes, „Nocturne“

bezeichnet, ist in selten glücklicher Einigkeit mit dem Gewandhausorchester und seinem Chef Riccardo Chailly phrasiert: Dem Italiener liegt das „Singen“ im Blut, das hat schon er als junger Aufsteiger in den siebziger Jahren mit grandiosen Verdi-Dirigaten am Teatro alla Scala bewiesen. Kavakos zeigt, wie ein ebenmäßiger Geigenton differenziert werden kann, ohne dem Klang Gewalt anzutun. Es gibt keine Drücker, keine harschen Geräusche, keine dünnen Stellen, auch kein wallendes Pathos.

Die Musiker des Leipziger Traditionsoorchesters folgen dieser polierten, aber keinesfalls belanglosen Schönheit des Tons: ob Kontrafagott und Horn in sacht beigemischter Farbe, ob das tiefe Blech im Pianissimo oder die Streicher in einer kaum mehr vernehmbaren Grundierung für Bassklarinette und Harfe. Den zweiten Satz, das gerühmte „Scherzo“, rücken Kavakos und Chailly nicht auf die dämonische Nachtseite, wie eine Beschreibung des Uraufführungs-Solisten David Oistrach nahe legt. Die zackigen Staccati und knackigen Mini-Motive wirken eher sarkastisch, vom schillernden Humor eines gefährlichen Kobolds ausgespien.

Brillante Polyphonie und kontrastreiche Beleuchtung des Orchesterparts finden wir in Johannes Brahms' Dritter Symphonie. Der Beginn mit dem kraftvollen Blechbläserakkord und der regelgerechten Vorstellung der Themen ist nicht ganz gelungen; Chailly baut zu wenig Spannung auf und das Orchester klingt pauschal. Doch gerade als sich der Eindruck festigen will, nun eine urdeutsche Version der Symphonie des grämlich gründelnden Greises, wie Brahms auf Bildern oft erscheint, absitzen zu müssen, ändert sich die Atmosphäre. Da bilden weite Phrasierungen die Architektur der Sätze nach und überspannen das motivisch variantenreiche Detail-Geschehen; da zeigt sich intime Vertrautheit mit der Musik in gelassener Souveränität des Spiels.

Die Musiker des Gewandhausorchesters, derzeit mit Chailly auf Europa-Tournee, lassen Brahms glänzen und strahlen – und trotz

aller Vorsicht vor derartigen Verknüpfungen von Biografie und Werk ist man geneigt, die freundliche Heiterkeit der Tage zu spüren, während derer Brahms im Wiesbaden des Sommers 1883 die Symphonie geschrieben hat. Der leuchtende Schluss nach Dvořák-Art war nicht das Ende des Konzerts in der Philharmonie: Das setzte Riccardo Chailly, spürbar gut aufgelegt, mit der umjubelten „Akademischen Festouvertüre“.

Mordgerät im Malz: Donizettis „Le Duc d'Albe“ in Antwerpen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Belgien ist das Land des Bieres, und so wirkt es naheliegend, dass in diesem Land auch Revolutionen mit der Kunst des Brauens zu tun haben.

Im zweiten Akt von Donizettis unvollendeter Oper „Le Duc d'Albe“ ist die Brauerei eines gewissen Daniel ein Hort des Widerstands gegen den spanischen Schlächter: Mordwerkzeuge unter Malz, Kämpfer kehren keimendes Korn weg. Der Lobpreis des Bieres könnte jedem Männergesangverein zur Ehre gereichen, aber er ist mehr als ein launiges Genrestück: Ähnlich wie der Gesang der Fischer in Daniel François Esprit Aubers großer Oper „La Muette de Portici“ enthält das Lied einen Code: Der unverdorbene Trank belgischer Vaterlandsliebe gegen den unbekömmlichen spanischen Wein der Willkür und der Gewalt.

Donizettis Oper von 1839, ein Versuch, in Zusammenarbeit mit dem Großmeister des Librettos, Eugène Scribe, an der „Opéra“ zu landen, wurde durch ein Veto der Primadonna Teresa Stolz, der späteren Geliebten Verdis, verhindert. Sie lehnte die Rolle der Hélène ab, die uns heute als eine der innovativen Frauengestalten Donizettis gegenübertritt: kein leidendes

Opfer á la Lucia oder Linda, keine zwischen staatsfraulicher Pflicht und privatem Gefühl zerriebene Königin. Sondern eine Kämpferin für die nationale Sache, eine ideologisch unbeirrbare Fanatikerin, fest im Hass und in der Linie klar wie belgisches Bier. Der Liebesbeweis, den sie fordert, ist so grausam wie eindeutig: Der Spanier muss sterben.

Doch Henri, Hélènes Geliebter, kann die Hand nicht gegen den Herzog von Alba heben. Der junge Mann aus dem Kreis der Widerständler muss erfahren, dass er kein Geringerer als der Sohn des Herzogs ist. An ihm ist es nun, zwischen Vaterliebe und Vaterlandsliebe abzuwägen. Sein Flehen um den Verzicht auf Rache ist vergebens. Hélène, eine Vorläuferin Elektras, muss ihren Vater, den Grafen Egmont, rächen: Henri wirft sich in ihren tödlichen Streich, rettet dem Vater das Leben und stirbt.

„Le Duc d’Albe“ ist also in mehrfacher Hinsicht kein konventionelles „Sopran-liebt-Tenor“ Belcanto-Stück. Bemerkenswert in Scribes Charakterisierung der Personen ist auch die Wandlung des spanischen Herzogs. Als er in einer bewegenden Szene zu Beginn des dritten Akts erfährt, wer sein Sohn ist, beginnt die Vaterliebe den hartherzigen Anwalt der spanischen Sache zu bekehren: Im Finale der Oper tritt uns ein zutiefst tragischer Mensch entgegen, dessen humane Läuterung das Unglück, seinen Sohn sterben sehen zu müssen, nicht verhindert hat.

Donizetti hat diese beiden Schlüsselszenen nicht komponiert, sondern nur einige Skizzen hinterlassen. Offenbar war er sich bewusst, dass sie seine Charakterisierungskunst eminent herausfordern würden; ein Aufwand, den sich der viel beschäftigte Komponist angesichts des unklaren Schicksals der Oper wohl nicht zumuten wollte. Für die verspätete Uraufführung 1882 hat ein Schüler Donizettis, Matteo Salvi, die skizzierten Nummern orchestriert und die zwei letzten Akte zu einem zusammengefasst.

Für die Uraufführung der französischen Originalversion an der [Vlaamse Opera Antwerpen](#) hat der 1953 geborene Komponist Giorgio Battistelli die fehlenden Nummern komponiert: rücksichtsvoll gegen die belcantistische Anlage des Werks; hellhörig für Donizettis kennzeichnende Linien, Wendungen und Begleitfiguren, ohne den modernen Einsatz des Materials zu leugnen. Keine platte Nachahmung, sondern individuell geprägte musikalische Charakterisierung, demütig und respektvoll, aber entschieden eigen geprägt. Die finale Szene, die Klage und der Abschied des Alba, werden so zu einer bewegenden, musikalisch reichen Szene – ein zusätzliches Argument, für Donizettis Oper auf Repertoiretauglichkeit zu plädieren.

Die ergibt sich auch aus anderen Argumenten, etwa der ungewöhnlichen Charakterisierung der Figuren, fern der Klischees des „melodramma“. Donizetti zeigt sich wieder als sensibler Instrumentator, ein Erbe seines Lehrers Johann Simon Mayr. Mit dem Orchester der Vlaamse Opera unter Paolo Carignani klingt die Partitur allerdings oft pauschal. So sorgfältig Carignani dynamische Details modelliert, so forsch zieht er vor allem über den Streicherapparat hinweg, den man sich im Zusammenklang plastischer wünschen würde. Der große, Spannung erzeugende Bogen ist Carignanis Sache nicht – das war schon in seiner Zeit in Frankfurt immer wieder zu hören.

In der Inszenierung von Carlos Wagner, mehr noch im bedrückenden Bühnenbild von Alfons Flores herrschen die Chiffren des Krieges vor. Riesige marschierende Soldaten erinnern an die Schrecken des Ersten Weltkriegs, der sich gerade in Flandern ausgetobt hat. Das Licht von Fabrice Kebour verbannt die Personen oft in fahles Zwielicht oder in tückisch grelle Strahlen. Die schwarz uniformierten Spanier agieren auf einer Brücke hoch über den beherrschten Flamen, die zum triumphalen Auftritt der Sieger ihre Toten beklagen. Aus dem staubigen Dunst der Mälzerei im zweiten Akt formiert sich der Widerstand des zu schmutzigen Lemuren verurteilten Volkes. Alba erinnert in seiner vom Licht akzentuierten Einsamkeit an

Verdis Philipp II. – eine Statur, die ihm auch seine ausdrucksstarke Musik verleiht. Hélène trägt unter ihrem weißen Frauengewand die braune Montur einer Soldatin; das Kostüm A.F. Vandevorsts ist ebenso eine psychologische Chiffre wie die Entblößung im Duett Alba – Henri.

Die aufs Äußerste gespannten Linien in diesem Zwiegesang gehören zu den Höhepunkten der Partitur. Donizetti zeigt sich im dritten Akt auf der Höhe seiner musikalischen Charakterisierungskunst. George Petean und Ismael Jordi folgen dem fiebrigen Zug der Musik mit flammender Dramatik in der Stimme. Der rumänische Bariton füllt die intensiven Gesangslinien mit einer reichen, stets abgesichert gestützten, manchmal jedoch zu ruppig eingesetzten Stimme, die dann eher dem Verismo als einem stilistisch reflektierten Belcanto zuneigt. Ismael Jordi ist einer der erfolgreichen jüngeren Tenöre mit hoher Tessitura und intimem Wissen um Tonbildung und Legato. Er neigt nie zum „Krähen“, sondern kann den Ton stets abrunden; dass er in manchen Übergängen die sichere Formung der Stimme auf dem Atem vernachlässigt, muss nicht sein.

Rachel Harnisch als Hélène d'Egmont macht mit gleichmäßig geführter, schöner Stimme deutlich, warum Teresa Stolz mit der Partie nicht einverstanden gewesen sein könnte: Die Emotionen dieser Figur äußern sich eher in Stolz, Schmerz und Rachdurst als in den Kantilenen einer liebenden Frau. Die Stimme von Igor Bakan als Braumeister und Rebell Daniel bleibt beengt timbriert und unfrei in der Emission; das Gegenteil dazu repräsentiert Vladimir Baykov mit einem gewaltigen, aber kruden Bassbariton. Man hört, dass sich eine neue Generation von Sängern mit dem Genre des Belcanto intensiv befasst; dennoch sind die Beherrschtheit des Singens und der stilistische Schliff, wie ihn etwa Alfredo Kraus oder Juan Diego Flóres perfektionieren, noch nicht ihr Bier.

„Le Duc d'Albe“ passt nicht nur zum lokalhistorischen Erbe Flanderns; es ist eine Oper, der man eine baldige

Erstaufführung in Deutschland wünschen würde. Die Chancen stehen freilich nicht gut: Sparzwang lässt die Opernhäuser zu den alten Schlachtschiffen des Repertoires greifen und vielerorts werden die tragischen Dramen Donizettis immer noch nur dann erwogen, wenn man einer Primadonna einen Gefallen tun will wie etwa Edita Gruberova in München. Verdient haben die Werke das nicht, denn Donizetti bietet beileibe kein saures Bier an, sondern den reinen Quell faszinierender Musikalität.

Aufführungen in Antwerpen: 9., 11., 15., 18. Mai um 19.30 Uhr; 13. Mai um 15 Uhr.

Aufführungen in Gent: 25., 29., 31. Mai, 2. Juni um 19.30 Uhr; 27. Mai um 15 Uhr.

Info: www.vlaamseopera.be

Tel.: (00 32 70) 22 02 02

Das Grauen lauert hinter den Tapeten: Brittens „The Turn of the Screw“ in Düsseldorf

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Von Schatten
gejagt: Die
Gouvernante (Sylvia
Hamvasi) im Bann
der Gespenster in
"The Turn of the
Screw" von Benjamin
Britten in
Düsseldorf (Foto:
Hans Jörg Michel)

Wir blicken hinter die Tapeten, die ältliche, großmustrige Wandverkleidung, die an die verstaubte Gediegenheit englischer Landhäuser erinnert. Hinter der Fassade geschehen sinistre, unheimliche Dinge, dämonisch, nicht benennbar. Dort geistern schattenhafte Gestalten, deren Namen, werden sie ausgesprochen, den Tod bringen. Benjamin Brittens Oper „The Turn of the Screw“ – ein unübersetzbare, auch im Englischen rätselvoller Titel – ist ein perfektes Schauerstück. Nicht im Sinne trivialgrusliger Gespenstergeschichten, sondern als Thriller des Undeutbaren, der unter die Haut geht.

Wie die Novelle von Henry James (1898) schafft Brittens Oper (1954) eine Atmosphäre des Ahnungsvollen, Ungreifbaren. Nichts ist eindeutig, nirgends lässt sich ein klarer, nachvollziehbarer Zusammenhang von Ursache und Wirkung

festmachen. Selbst scheinbar unbezweifelbare Fakten und Beobachtungen verlieren ihre Evidenz, werden zu Mosaiksteinen in einem Bild, das sich, wie auch immer man es betrachtet, jedes Mal anders zusammensetzt.

Die Tapeten sind ein wiederkehrendes Bild in Kaspar Zwimpfers Bühne für Immo Karamans Inszenierung von „The Turn of the Screw“ an der Deutschen Oper am Rhein. Eine Trias von Britten-Opern in Düsseldorf vollendet diese Premiere am 4. Mai, der Karaman bereits „Peter Grimes“ und „Billy Budd“ vorausgeschickt hatte. Ob im 100. Geburtsjahr des Komponisten 2013 eine weitere Inszenierung dazukommt, ist noch unklar. Sinnvoll wäre es – denn die Rheinoper will den für das 20. Jahrhundert epochemachenden Briten umfassend würdigen. Karaman hat am Münchner Gärtnerplatztheater eine ausgezeichnete Interpretation von „Death in Venice“ geschaffen; er wäre der richtige Mann etwa auch für „Gloriana“, „Albert Herring“ oder die schräge Operette „Paul Bunyan“.

Henry James, selbst ein vieldeutiger Charakter aus der viktorianischen Zeit, schreibt mit „The Turn oft he Screw“ eine Geschichte, die formal so penibel kalkuliert ist wie eine Mathematikaufgabe – aber eine, die unendlich viele Lösungsmöglichkeiten offen lässt. Britten folgt mit seiner Librettistin Myfanwy Piper dem Thema auf dem nebligen Pfad zwischen Gespensterstück und psychoanalytischer Erzählung. Innen und Außen, Wirklichkeit und Phantom, sichtbare und übersinnliche Welt verschränken sich unlösbar.

Die äußere Handlung ist schnell erzählt: Ein vielbeschäftigter Londoner Anwalt engagiert für zwei einsam auf einem abgelegenen Landsitz lebende Kinder eine Erzieherin. Anfangs scheint das harmonische Zusammenleben ungetrübt, aber dann schleichen sich seltsame Schatten in die Idylle. Die Haushälterin 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...

Karaman greift für dieses Stück die Techniken einer ruhigen, am Geschehen orientierten Erzählweise auf, bricht die Szenen selten auf, öffnet aber durch herausgehobene Details den Blick für das Monströse hinter den Abläufen. Das Ambiente der Bühne Zwimpfers erinnert an das klassische englische „haunted house“; eine Treppe und ein hoher Durchgang bilden das zentrale Setting, das sich allmählich ins Surreale verdreht. Daneben gibt es nur wenige, bedeutungsvolle Accessoires: zwei Waschbecken, zwei Schulstühle, ein Bett.

Die Kinder sind abgerichtet: Knicks und Diener zur Begrüßung genau im Takt der Musik, mechanisch, dressiert. Erste Anzeichen von Gewalt: Miles, eine Maske vor die Stirn hochgezogen, tut seiner Schwester weh. Die beklemmende Atmosphäre verdichtet sich: Miles verliert sich abwesend in dem Lied mit den „Malo“-Rufen: „Malo, in der Not allein...“. Und Quints Schatten zeigt sich zum ersten Mal. Flora spielt gedankenverloren mit ihrer Puppe, zieht sie aus und ertränkt sie im „Toten Meer“ des Waschbeckens – und der Geist Miss Jessels erscheint als Spiegelbild der Gouvernante, dazu der spieluhrenhaft unwirkliche Klang der Celesta.

Über Henry James' Erzählung gibt es einen Berg von Literatur. Die Frage, ob die Gespenster-Erscheinungen echt oder bloße Phantasmagorie sind, äußere Manifestationen oder Gestalt gewordene psychische Bilder, wurde mit guten Argumenten für die eine und die andere Auffassung diskutiert. Freud, Jung und der Marxismus wurden ebenso bemüht wie Esoterik und christliche Theologie. Karaman versteht es souverän, seine Deutung in der Schwebe zu halten. Dass er die „Gespenster“ durch unsichtbare Stimmen, aber auch durch die unverstellte Leiblichkeit von Tänzern darstellen lässt, legt nahe, eine über eine bloße Psycho-Schau hinausgehende Deutung anzunehmen. Der düstere Jüngling mit der „gothic“ Frisur (Ulrich Kupas)

erinnert an den verführerischen Verworfenen aus „Paradise Lost“, könnte auch eine erotische Fantasie der Gouvernante verkörpern. Die spinnwebverhüllte Gestalt der Miss Jessel (Anna Roura-Maldonado) könnte das abgestorbene Weibliche ebenso symbolisieren wie unterdrückte Sexualität.

Und was für Spiele treiben die Kinder? Warum bezeichnet sich Miles als „bad“? Ist er hilflos gegenüber seiner erwachenden Sexualität? Schwebt er zwischen einem ungerichteten Schuldgefühl und dem Bewusstsein seiner männlichen Begierde, mit der er die Gouvernante küsst? Spielen die Kinder einen Missbrauch nach? Oder probieren sie ihre erwachende Begehrlichkeit aus, gespalten zwischen Neugier, puritanischer Verleugnung der Sexualität und innerem Erschrecken? Oder manifestiert sich tatsächlich das Böse; sind sie von den Geistern besessen, die sich der Kinder bedienen, um ihre sexuelle Hörigkeit körperlich ausleben zu können?

Wie Henry James hält auch Immo Karaman die Antworten in der Schwebe. Alles ist möglich – auch in der Frage, die an den Schluss zu stellen ist: Stirbt Miles, als er den Namen des Dämons hinausschreit und sich so von seinem Bann befreit? Bleibt sein Herz im Schock stehen? Oder erstickt ihn die vereinnahmende Liebe der Gouvernante, wie es das Finalbild der Inszenierung nahe legt? „Nur keine Lösungen“, wehrte der aus Gelsenkirchen stammende Regisseur in einem Interview ab. Nun, dieses Ziel erreicht er; den Zuschauer lässt er mit dem beklemmenden Gefühl nach Hause gehen, dass alles offen bleibt. Der Wunsch nach Wissen wird nicht erfüllt.

Wissen finden wir bei Wen-Pin Chien: Der Taiwanese, auch Dirigent von Henzes „Phaedra“ an der Rheinoper, kann mit der kammermusikalischen Partitur glänzend umgehen: Er zeigt, wie Britten die Motive verarbeitet, wie sich dasjenige der „Drehung der Schraube“ durch die Musik windet, wie die „Malo“-Rufe, die gespenstischen Quinten, die Tritonus-Leere verarbeitet und transformiert werden. Und er lässt den Solisten Raum, vor allem den Leitinstrumenten des

Gespenstischen, der Celesta (Ville Enckelmann) und der aus der Idylle ins Chaotische fallenden Harfe (Jie Zhou).

Die beiden Kinder Miles und Flora, sind dank einer englischen Spezialagentur vorzüglich besetzt: Der zwölfjährige Harry Oakes, Mitglied des Trinity Boys Choir, füllt die Rolle des Miles musikalisch und sprachlich optimal aus, hat aber vor allem auch eine faszinierende Bühnenpräsenz: Vom verspielten Kind über den niedergedrückten Jungen bis zum aufreizenden, sein Alter weit hinter sich lassenden, sexuell anzüglichen Knaben zeigt er alle Facetten dieses vielschichtigen und daher so schwer darstellbaren Charakters. Für Eleanor Burke, schon erfahren in der Partie der Flora, ist es etwas einfacher, weil in Brittens Oper die hysterisch-aggressiven Züge verhaltener sind als in der Novelle oder gar in dem kongenialen Schwarz-Weiß-Film „[The Innocents](#)“ von Jack Clayton. Burke realisiert die introvertierten Züge des Mädchens und ihre innere Qual vor allem in der Szene mit der Puppe im ersten Akt.

Corby Welsh singt die faulig-süßlichen Verführungsphrasen des Quint mit lockerem Tenor; Marta Márquez bleibt als Mrs. Grose eher blass und passiv. Anke Krabbe gibt der Erscheinung der Miss Jessel nicht nur tragische, sondern auch katzenhaft gefährliche Züge. Als Governess hat Sylvia Hamvasi die passenden stimmlichen Farben für die erleichterte Freude bei der Ankunft auf Schloss Bly ebenso zu finden wie für die Panikattacken und die angekränkelte Zuneigung zu Miles. Hamvasi lässt ihren Sopran blühen, kann ihn aber auch in fahle Tönungen zurücknehmen.

Düsseldorf hat mit dieser Produktion – die 2007 in Leipzig erstmals zu sehen war – der Liste eindrucksvoller Inszenierungen der Oper einen gewichtigen Beitrag hinzugefügt und braucht sich weder vor der gelobten Kölner Premiere von 2011 von Benjamin Schad (Regie) und Raimund Laufen (Musikalische Leitung) zu verstecken noch vor Cristian Pades Psychothriller in Frankfurt mit Yuval Zorn am Pult.

Vorstellungen in Düsseldorf: 13., 20., 22., 26. Mai; 10. Juni.

Vorstellungen in Duisburg: 1., 6., 8. Juni.

Geplante Wiederaufnahme in Köln: 17. März 2013

Selbstgerechte Carlisle Floyds „Susannah“ in Hagen

Kälte: Oper

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Es gibt Alpträume, von denen man nie glaubt, sie könnten einem in der Wirklichkeit wieder begegnen. Carlisle Floyd hat in seiner Oper „Susannah“ einen solchen komponiert: realistisch, hart, unverstellt. Es ist kein Traum der Sorte, bei der die Fiktion sofort erkennbar wäre. Keine Monster, keine Chimären. Sondern Menschen, denen wir jeden Tag im Supermarkt oder Bistro begegnen. Vier ältere Damen, die sich angeregt unterhalten. Ein Dorffest.



Rainer Zaun als Prediger
Olin Blitch in Carlisle
Floyd's "Susannah" am Theater
Hagen. Foto:
Kühle/theaterhagen

Und eine Katastrophe, ausgelöst von einem Skandal, der keiner ist: In einem Dorf, irgendwo im amerikanischen „Bible belt“, irgendwann in den fünfziger Jahren. Eine „Erweckungszeremonie“ soll gefeiert werden. Der Wanderprediger ist bereits eingetroffen, fehlt noch ein geeigneter Ort: ein Taufbach. Drei Dorfälteste machen sich auf den Weg, entdecken die ideale Stelle – doch dort finden sie Susannah, ein Mädchen, das am Rande des Dorfes lebt – und das nicht nur im geografischen Sinn. Sie badet nackt im Bach, wähnt sich unbeobachtet.

Am Abend weiß das ganze Dorf von der „unerhörten“ Szene – außer Susannah. Und dann greift der Mechanismus, der Menschen zu Sündern und zu Opfern macht. Das Dorf spielt sich zur moralischen Instanz auf, zum Rächer. Und das vermeintlich schuldige Opfer wird zum Freiwild: Verleumdungen, sexuelle Unterstellungen, schließlich eine Vergewaltigung. Selbst als Susannahs Schuldlosigkeit feststeht, wird ihr nicht verziehen. Wer einmal als sündig gilt, bleibt es.



Ausgegrenzt: Jaclyn Bermudez
als Susannah in Carlisle
Flodys gleichnamiger Oper am
Theater Hagen. Foto:
Kühle/theaterhagen

Carlisle Floyd, erfolgreichster amerikanischer Komponist der Gegenwart, hat sein Werk in der McCarthy-Ära in den USA geschrieben und 1955 uraufgeführt. „Susannah“ ist – nach Gershwins „Porgy and Bess“ – die am meisten gespielte

amerikanische Oper überhaupt. In Deutschland konnte sie nie Fuß fassen. Zu „konservativ“ klingt die tonal orientierte Komposition Floyds. Zu viel Puccini, zu wenig Boulez. Die Darmstädter Schule hatte für solche Seichtigkeiten aus dem unterentwickelten Opernland von jenseits des Teiches nur Verachtung und Polemik übrig.

Heute kümmern die Urteile von damals nicht mehr – dennoch fördern die verkalkten Blutbahnen des Theaterbetriebs Werke wie *Susannah* nur selten in die Nähe eines Herzens, das sich ihrer annimmt. Das [Theater Hagen](#), innovativ wie kaum ein anderes dieser Größe und dennoch ständig um seine Existenz bangend, hat mit Floyd heute wieder beklemmend aktuellem Werk seine verdienstvolle Serie amerikanischer Opern fortgesetzt, in der man sich zum Beispiel an eine packende Aufführung von „Endstation Sehnsucht“ von André Previn erinnert.

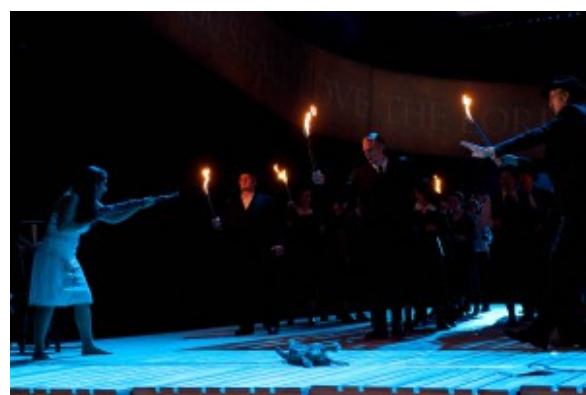
Aktuell ist „*Susannah*“, weil die Spielarten einer bigotten Religiosität nie aussterben. Das Christentum, wie Floyd es in unverkennbarer Anlehnung an die alttestamentliche Geschichte der [Susanna im Bade](#) schildert, hat viel mit der selbstgefälligen Moral einer puritanischen Gesellschaft zu tun. Und wenig mit der biblischen Botschaft, die Einsicht, Umkehr und Barmherzigkeit in ihrem Zentrum trägt.

In Hagen erzählt Regisseur Roman Hovenbitzer mätzchenfrei in prägnanten, knappen Szenen. Die Ausstattung von Jan Bammes arbeitet mit Palettenholz und einem Podium, das sich zur Wand, zum Dach, zum Zaun verwandeln lässt – aber auch zur metaphysischen Schranke zur vernagelten Welt des Dorfes. Mit dem Licht, das durch die Ritzen fällt (Ulrich Schneider), ergeben sich ästhetisch reizvolle, aber stets inhaltlich abgesicherte Licht- und Schatten-Stimmungen.



Kurzer Traum vom Glück:
Jaclyn Bermudez (Susannah)
und Jeffery Krueger (Little
Bat). Foto:
Kühle/theaterhagen

Die in den Untergrund verbannten sexuellen Begehrlichkeiten zeigt Hovenbitzer in verstohlenen Andeutungen, psychologisch schlüssig beobachtet: Susannah erzählt von Natur und Sternen, und der verklemmte „Little Bat“ McLean reibt sich das Glied. Bevor sich der Prediger Olin Blitch über die wehrlose Susannah hermacht, faltet er ihren Rock ordentlich und hängt ihn auf: Auch angesichts der monströsen Tat bleibt der Kodex der Wohlanständigkeit gültig. Das Ende schärft der Regisseur mit einer Anleihe an Lars von Triers religiös geladenem Film „Dogville“, der eine ähnliche Problematik behandelt. Es erinnert auch ein wenig an Brittens „Peter Grimes“: Der Mob marschiert, legt einen Brand. Vergebung gibt es keine, Einsicht schon gar nicht.



Pogromstimmung: Das Finale

von "Susannah". Foto:
Kühle/theaterhagen

Im Orchester lässt Bernhard Steiner die Anleihen aufblitzen, mit denen Floyd seine Musik inhaltlich auflädt: Der hymnische Stil alter angelsächsischer Kirchenlieder ist zu hören, amerikanischer Squaredance, verträumte Anklänge an Country Music. Und immer wieder große Crescendi, liebevoll ausgebreitete Melodiebögen. Bei Floyds konservativer Harmonik darf man nicht an Werke wie Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ oder selbst Janaceks „Jenufa“ denken. Eher an die US-Film-Melodramen der vierziger Jahre.

Das Hagener Orchester ist an einigen Stellen überfordert: der Klang wirkt seifig, Einsätze klappen nicht, voller Klang bläht sich dicksuppig auf. Der Chor, von Wolfgang Müller-Salow einstudiert, bringt den bedrohlichen Ton der Masse eindrucksvoll ins Spiel.

Jaclyn Bermudez ist Susannah: eine Darstellerin, die dem Mädchen erst die unbekümmert ausgelassenen Züge gibt, dann die Unschuld einer schwärmerisch sich nach einem Hauch von Glück sehenden Seele, später aber auch die Entschlossenheit, sich nicht zur „Sünderin“ abstempeln zu lassen. Auf das schäbige Spiel des Dorfes lässt sie sich nicht ein. Dazu passt ihr Sopran, der zärtlich lyrisch, aber auch schneidend prägnant klingen kann.

Rainer Zaun als Olin Blitch kann die unerbittlich ideologischen Seiten des Predigers ausdrücken, aber auch die inneren Qualen eines unendlich einsamen Mannes und seine Ohnmacht, als er erkennt, dass er die Lawine, die er losgetreten hat, nicht mehr bändigen kann. Dieser Blitch ist nicht als purer Bösewicht, sondern als glaubwürdiger, in sich gespaltener Charakter gezeichnet.

Wie destruktiv sich die verleugnete, verschwiegene, unterdrückte Sexualität in dieser Gesellschaft auswirkt, zeigt

Jeffery Krueger als Little Bat exemplarisch: Er würde gerne, aber er traut sich nicht, kann sich nicht aus der moralischen Umklammerung der Autoritäten befreien. Aus lauter Angst wird er zum Lügner. Krueger wäre glaubwürdiger, würde er nicht hysterisch überagieren – auch seinem Tenor bekommt das Übertreiben nicht.

Auch bei Sam Polk, Susannahs Bruder, grinst die Einsamkeit hinter der Fassade des starken Kerls hervor: Charles Reid zeigt den jähzornigen Alkoholiker als im Grunde zutiefst resignierten, an seinem Schicksal zerschellten Sonderling. Carlisle Floyds Oper moralisiert ihrerseits nicht, sondern zeigt die Menschen in den knappen, psychologisch beredten Szenen in all ihrer Komplexität als Täter und als Opfer. Unbedingt sehenswert!

Die nächsten Vorstellungen: 11. Mai, 10., 14., 17. und 24. Juni.

Tickets: (0 23 31) 207 32 18.

Der Tod trennt Künstlerduo Fischli & Weiss

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Miniaturlandschaft aus
Kissen: "In den Bergen". c
Fischli&Weiss

Was passiert eigentlich in meiner Wohnung, wenn ich nicht da bin? Gibt es sie dann überhaupt noch? Existiert sie? Je fantasieloser ein Mensch ist, umso weniger werden ihn solche Fragen interessieren. Jener Mensch, Anhänger des Feststellbaren, des Zählbaren und des Verwertbaren, wird auf solche Fragen vielleicht mit einem verständnislosen Blick antworten und dann weitergehen. David Weiss hat sie gestellt, zusammen mit seinem Künstlerpartner Peter Fischli. Beide haben noch andere, bedeutungslosere Fragen gestellt. Rund tausend sind es in ihrer Installation „Fragen Projektion“, die 2003 in Venedig den Goldenen Löwen auf der Biennale erhielt.

„Gold“ also für Fragen, die jedem mal spontan durch den Kopf gehen, die harmlos wirken, aber sich in der Seele festbeißen wie böse Ungeheuer. Denn niemand weiß wirklich, was in einem Zimmer passiert, wenn die Tür zu und der Beobachter draußen ist. Die fundamentale Skepsis gegenüber einer wie auch immer gearteten fraglosen Welt-Erkenntnis; dieses Misstrauen gegen die fröhlichen Annahmen, die uns das Grauen über die Abgrundigkeit des Daseins verdrängen helfen – die haben Peter Fischli und David Weiss auf beinahe beiläufige Weise gepflegt.



Wie Schlangen gleiten in der
Biennale-Installation von 2003
die Fragen von Fischli & Weiss
über eine schwarze Wand. c
Fischli&Weiss

Und sie haben den Fragen zu jenem Gewicht verholfen, das ihnen akademische Philosophie, tiefschürfende Theologie, grübelnde Kunsthermeneutik nicht mehr zu geben vermochten. So leichthin das Fischli & Weiss-Buch „Findet mich das Glück“ als amüsantes Partygeschenk durchging: Wer das Schweizer Duo auf dieser Ebene verortet, der hat wohl ihre Bedeutung auch lediglich am Rang 26 auf der 2012er Kunst-Bedeutungs-Liste des „manager magazins“ festgemacht

Am 27. April ist David Weiss, der ältere der beiden Künstler, in seinem Zürcher Haus an einer Krebserkrankung gestorben, im Alter von nur 65 Jahren. Kennen gelernt hatten sich die beiden, wie es verschiedentlich zu lesen war, in der Punk- und Anarcho-Szene, in Zürichs damals bekannter [Kontiki-Bar](#). Der Bildhauer David Weiss hat in seiner Heimatstadt Zürich den Vorbereitungskurs der Kunstgewerbeschule durchlaufen und anschließend in Basel studiert. Weiss war viel unterwegs, arbeitete mit dem Fotografie- und Performance-Künstler Urs Lüthi zusammen, mit dem er in Zürich studiert hatte.

Seit 1979 verband David Weiss und Peter Fischli, die sich selten interviewen ließen und ihre Biografien dem öffentlichen Zugriff entzogen, eine enge Zusammenarbeit. Sie begann mit einer spielerisch anmutenden Aktion, die wie ein kreativer Witz an einem bierseligen Abend wirkt: Sie modellierten Alltagsszenen aus Wurststücken und -scheiben, die sie für eine „Wurstserie“ von Fotografien posieren ließen.



"Modenschau" aus "Wurstserie" c Fischli & Weiss

Ähnlich schwankend zwischen naiv anmutendem Witz, kindlicher Kreativität, hintergründiger Ironie und schlagartig aufbrechender Abgründigkeit ist eine Figurenlandschaft mit dem Titel „Plötzlich diese Übersicht“ aus dem Jahr 1981: Etwa 250 ungebrannte Tonfiguren sind aufgebaut wie auf einer Modelleisenbahn-Platte. Wer sich in das Labyrinth der Figürchen und Mini-Szenerien begibt, mag sich wie ein „Übertourist“ vorkommen, wie ein über einer Welt schwebender Geist. Doch der Zwang, sich auf das Einzelne, auf das Detail zu konzentrieren, zerstört genau das, was der Titel der Arbeit behauptet: Die Übersicht geht verloren, man weiß nicht, wo man in dem Gewirr steht. Sich zu orientieren, fällt schwer.

Wer unwillkürlich beginnt, einen Zusammenhang zu konstruieren, dem wird mit Titeln wie „beliebte Gegensätze“ eine Systematik suggeriert, die sich im nächsten Moment wieder in Frage gestellt sieht. Auf der Suche nach der „Übersicht“ tappt der Betrachter nämlich ständig in die Falle des Augenblicks. Das zu vergessen hilft ihm der Witz einzelner Skulptürchen. Und das leise Grausen, das einen bei Szenen wie „Im Keller“ oder

„Strangers in the Night“ beschleicht, löst sich bei der nächsten Detailstudie in reines, heiteres Schmunzeln auf.

Fischli und Weiss schaffen es in dieser Installation, die Fragwürdigkeit der Welt, der Begriffe und der Sinneseindrücke leise, doch nachhaltig ins Bewusstsein zu rücken. Sie nutzen dazu nicht die offensichtliche Provokation, nicht die grübelnde Verschlüsselung, nicht die pathetische Aufladung mit Symbolwert. Ihre Methode schafft Zusammenhang. Der wirkt nicht selten leichthinnig, spielerisch, unabsichtlich. Er nutzt zum Beispiel den geistigen Trieb des Betrachters, der entdecken, gliedern, systematisieren will. Nicht der schockierende Kontrast ist das Mittel des Künstlerduos, sondern eher ein verhaltenes, aber anhaltendes Bohren.

Ihren Durchbruch erlebten die beiden mit ihrem Film „Der Lauf der Dinge“ auf der documenta Kassel 1987. In diesem Jahr erhielten sie auch ihren ersten größeren Auftrag für die alle zehn Jahre stattfindende Ausstellung „[Skulptur Projekte Münster](#)“. Fischli & Weiss schufen einen verkleinerten Dutzendware-Büroblock, Repräsentant einer banalen Alltagswelt, eine „Ikone mittelständiger Macht und Prachtentfaltung“, so die Künstler. Spätestens seit ihrer Teilnahme an der 46. Biennale Venedig 1995 waren sie in allen großen Kunstmuseen der Moderne unterwegs. Skulpturen, Filme, Installationen, Projektionen wurden gezeigt, zum Beispiel die Fotoserie „Airports“ mit ihrer kaum zu beschreibenden Mischung aus banal und unheimlich, vertraut und befremdlich. Oder ihre Polyurethan-Skulpturen: Sie geben Alltägliches wieder, aber die beiden Künstler nannten eine Sechserserie 1985 „metaphysisch“.

Vertreten von der [Matthew Marks Gallery](#) in New York, sind Fischli und Weiss mit ihren Werken in bedeutenden Museen präsent, vom Museum of Modern Art New York bis zur Tate Modern in London; natürlich auch im Kunstmuseum Zürich und anderen Schweizer Sammlungen. In Deutschland besitzen etwa die Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, das Museum

im Hamburger Bahnhof in Berlin, das Ludwig Forum in Aachen und der Skulpturenpark Köln Werke des Duos.

Die Hamburger Deichtorhallen 2008 und die Sammlung Goetz in München 2010 zeigten die letzten großen deutschen Einzelausstellungen; 2011 waren im Art Institute of Chicago Fischli & Weiss' klassische Werke zusammengefasst. Erst am 29. April ging im Folkwang Museum Essen die Ausstellung „Der Mensch und seine Objekte“ zu Ende, bei der ebenfalls eine ihrer Arbeiten gezeigt wurde. Der Biennale-Beitrag von 1995, „Arbeiten im Dunkeln“, ist ab 12. Mai in Wolfsburg in der Ausstellung „Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg. Ausgewählte Werke von Carl Andre bis Sergej Jensen“ zu sehen. Dass durch den Tod von David Weiss dieses einzigartige Zusammenwirken zu Ende ist, schmerzt. „Muss ich mir den Tod vorstellen wie eine Landschaft mit einem Haus, in das man hineingehen kann, und wo ein Bett steht, in dem man schlafen kann?“, lautete eine der Fragen der Biennale-Installation. David Weiss wird sie jetzt beantworten können

Nostalgischer Charme: Friedrich von Flotow zum 200. Geburtstag

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Ach so fromm, ach so traut – aber wer hat sie in letzter Zeit geschaut? Friedrich von Flotows „Martha“ ist wohl vor allem älteren Operngängern ein Begriff. Auch zum 200. Geburtstag ihres Schöpfers, eines Sprosses aus mecklenburgischem Uradel, bleibt die heiter-harmlos wirkende Spieloper den Bühnen fern. Und das, obwohl mit der zitierten Arie viele Tenöre Schmelz

und Schwärmen demonstriert haben – vom Duisburger Rudolf Schock bis zum Modeneser Luciano Pavarotti. Aber „Martha, Martha“ ist entschwunden, und mit ihr – nein, nicht das Portemonnaie, wie eine Parodie beklagt, sondern die knapp vierzig anderen Opern, Operetten, Singspiele und Ballette, die Kammermusik- und Salonstücke des Herrn von Flotow.

Ja, Groß Flotow gibt es wirklich, in Mecklenburg, mit 184 Einwohnern und einem schlicht gehaltenen Gutshaus, wie die offizielle Website des Amtes Penzliner Land mitteilt. Der Komponist jedoch erblickte am 27. April 1812 in Teutendorf, heute Ortsteil von Sanitz, einen möglicherweise grauen mecklenburgischen Himmel. Sein Leben dagegen verlief heiterer als manch andere Komponistenlaufbahn. Friedrich hatte einen offenbar verständnisvollen Vater, denn der reiste mit dem fünfzehnjährigen Knaben nach Paris, damit er dort in den Händen von Anton Reicha zum Musiker heranreife. Für einen preußischen Offizier dieser Zeit zweifellos ein Akt der Selbstüberwindung, seinen Sohn den brotlosen Tonkünsten statt der angesehenen Diplomatie zu überlassen.

Mit zwanzig Jahren wirft sich Flotow in den „Betrieb“ der musikalischen Hauptstadt Europas. Er vertont heitere Petiteszen, schreibt ein Couplet hier, ein Salonstück da, versucht sich an kleinen Öperchen à la Daniel François Esprit Auber, dem damaligen Abgott der Opéra-comique. Das erste wird in der Heimat aufgeführt, in Ludwigslust: „Pierre et Catherine“. Offenbar gefiel sein Stil, der den amüsierwilligen Zuhörer nicht mit teutonisch grübelnder Schwere niederdrücken wollte. Auch die Eleganz und der Erfindungsreichtum seiner Melodien werden stets gelobt. Wie es auch immer um das nach historisch-kritischen Kriterien noch nicht erforschte Wirken Flotows stand: 1839 gelingt ihm mit „Le Naufrage de la Meduse“ ein beachteter Erfolg. Das Stück wird immerhin 54 Mal in einem Jahr gezeigt. Es ebnet ihm offenbar den Weg auf die Bühne der Opéra-comique: 1843 kommt dort „L'esclave de Carmoëns“ heraus, später auf Deutsch am Wiener Kärntnertortheater als „Indra,

das Schlangenmädchen“ aufgeführt.

Flotow lernt in Paris einen anderen jungen Deutschen kennen: Jakob Offenbach, genannt Jacques, abgebrochener Cello-Studiosus. Der spätere Maître der unterhaltungsverrückten Pariser Gesellschaft lässt damals noch nicht die Grisetten tanzen, sondern lebt von „Muggen“, also gelegentlichen, schlecht bezahlten und dem Renommée kaum einträglichen Auftritten. Mit Flotow durchzieht er hinfert die Salons und assistiert dem betuchten Adligen beim Erstellen von Arrangements. Sie mögen sich, der Kölner und der Mecklenburger. Dreißig Jahre später experimentieren beide mit der Operette. Offenbach mit Riesenerfolg, Flotow so na ja: Seine „Veuve Grapin“ (1859) war offenbar nicht das, was man heute einen „Brüller“ nennen würde. Wie dieses Stückchen wirklich klingt, kann man demnächst erfahren, denn es gibt nicht nur seit einem Jahr beim Label Line Music eine Rundfunkaufnahme von 1951 auf CD, sondern in der „[Hauptstadtoper](#)“ in Berlin ab 4. Mai eine Serie von Aufführungen. Bei anderen Werken sucht man jedoch vergeblich nach Noten, Aufnahmen oder gar Aufführungen, nicht einmal „ad experimentum“.



Friedrich von Flotow

In den 1840er Jahren weist die Kurve von Flotows Karriere

steil nach oben. Jetzt arbeitet er für die großen musikalischen Institutionen in Paris, die „Opéra“ und die „Opéra-comique“. Er lernt den Dichter Friedrich Wilhelm Riese kennen, ein Landsmann aus Berlin, der Flotows wichtigster Librettist werden sollte. Gemeinsam landen sie 1844 in Hamburg mit „Alessandro Stradella“ einen Coup. Fortan gehört Flotows Name in die Spielpläne der Theater; er zählt in dieser Zeit neben Heinrich Marschner und Albert Lortzing zu den wichtigen Komponisten deutscher Herkunft. Und dann „Martha“: 1847 in Wien uraufgeführt, schlägt das heiter-sentimentale Gesellschaftsmärchen mit ironischer Unterströmung alle Rekorde.

Jetzt ist Friedrich von Flotow am Gipfel des Ruhmes angelangt. Die Hymne auf das Porterbier, die schmachtende Tenorarie „Ach so fromm“, das rührende irische Volkslied von der „Letzten Rose“: Flotow verwebt treffsichere „Hits“ in ein Werk, das dem Adel kein gutes Zeugnis ausstellt und Lady Harriett als ein ziemlich abgefeimtes Stück auftreten lässt, das sich herzlich wenig um die Befindlichkeit seiner Spielfiguren kümmert. Flotow musste diese Schicht wohl gekannt haben; wer weiß, welche Eindrücke von den Schlössern des mecklenburgischen Landadels in seine „Martha“ eingeflossen sind.

Vicco von Bülow hat in Flotow offenbar einen Geistesverwandten erkannt: Mit unnachahmlich feinem Humor, preußisch verkühlter Koketterie und sicherem, aber liebevollem Blick für die Schwächen und Bosheiten der Bühnenfiguren hat er „Martha“ nicht nur mit Hunden – will heißen: Möpsen –, sondern auch mit Charme und jener naiv anmutenden Heiterkeit auf die Bühne gebracht, die nur der wissende Geist so unbeschwert gegenwärtig zu setzen weiß. Seit der Premiere 1986 in Stuttgart ist diese Inszenierung über diverse Bühnen gewandert und war zuletzt am Münchner Gärtnerplatztheater zu sehen: Zu hoffen ist, dass sie nach der Renovierung des Hauses nicht dem historisch uninformierten Entrümpelungswahn eines Intendanten – wer auch immer es dann auch sein sollte – zum Opfer fällt.

Wie gesagt: Flotows einstiger Erfolg ist selten geworden. Der Zeitgeist ist solchen Werken nicht günstig gesinnt. Das hat gute Gründe: Die Probleme der Ständegesellschaft sind uns heute ebenso fremd wie die Beziehungsfragen eines patriarchalistischen Zeitalters; der zensurgeeignete, bis zum Schmerz verharmloste Humor ebenso wie die jede Provokation meidende Kompositionsweise. Nach Wagner und Verdi ist eben vieles vorherhörbar geworden, und was das Ohr des Pariser oder Wiener Komödienbesuchers damals als angenehm empfunden hat, ruft heute nicht einmal mehr homöopathische Abgaben von Endorphinen oder gar Adrenalin hervor.

Doch deswegen ist Flotow weder zu verachten noch zu verdrängen. Denn was damals als „pikant“ galt – die Sittenwächter waren durchaus argwöhnisch! –, kann heute im Sinne einer „zweiten Ebene“ durchaus theaterwirksam und im besten Sinne unterhaltend wirken. Zu denken ist an Nostalgie und Ironie: Ich erinnere mich an eine Coburger „Martha“ von 2006, die vom goldenen Licht einer wehmütigen Erinnerung überglänzt war, ein Märchen aus einer vergangenen Zeit, inszeniert als Bild einer Kindheitsfantasie, der man sich erinnerungsselig hingeben kann.

Wie man aus den zum Genre gehörenden Klischees Funken schlägt, indem man sie mit den Stereotypen von heute konfrontiert, hat der Regisseur Roman Hovenbitzer in einer derzeit laufenden Inszenierung von „Alessandro Stradella“ in Gießen vorgeführt. Dieser erste Erfolg Flotows ist seit Jahren nicht mehr in Deutschland gegeben worden. Die letzte Inszenierung der Werks um den skandalträchtigen Lebenswandel des Barockkomponisten Alessandro Stradella gab es 2001 beim irischen Wexford Opera Festival. Dort spann sich eine mäßig einfallsreiche Regie um die zentrale Melodie der Oper, die Hymne „Jungfrau Maria“, einst ebenfalls ein Zugstück für Tenöre.

In Gießen hat Regisseur Roman Hovenbitzer nun die Bezeichnung „Romantisch“ hinterfragt und sich lieber auf die musikalische Machart verlassen, die unverkennbar die Mittel der

französischen „Opéra comique“ anwendet. Schon immer im Wege stand dem Werk die undramatische Handlung. In drei Akten wird eine Variante des Komödientopos bedient, der da lautet: Alter Vormund will junges Mündel heiraten; die schwärmt in diesem Fall den bewunderten Sänger Stradella. Zwei Auftragskiller sollen den Barden aus dem Wege räumen. Doch sind sie zwei Akte lang am finalen Schuss gehindert, weil die wunderschöne Stimme selbst die finsternen Seelen der Mordgesellen röhrt. Ende gut, alles gut: Stradella bekommt das Mädel und die Musik hat wieder einmal ihre Macht bewiesen.

Hätten sich Hovenbitzer und sein Bühnenbildner Hermann Feuchter auf eine flott gespielte, knackig bebilderte Komödie beschränkt, wäre das langatmig und nett gewesen, mehr aber auch nicht. Doch jenseits der Lachimpulse, wie ein Karton mit der Aufschrift „Vorsicht Kunst“ mit der kessen Leonore als Inhalt, vertiefen sie die knallbunte Szene immer intensiver mit emblematischen Zeichen. Dann wird aus der Geschichte zum Beispiel die eines pubertierenden Mädchens, das seinen Star anhimmelt.

Doch Hovenbitzer/Feuchter graben tiefer. Sie führen mit leichter Hand zentrale Motive der Künstler-Mythologie ein, wie sie im 19. Jahrhundert entstanden sind und wie sie – zum Starkult degeneriert – noch heute wirken: mediale Vermittlung, zweckgerichtete Ansprache von Emotionen und Klischees, den Künstler als „Heiland“ im Kreis seiner Jünger. Die Madonna steht für die Fixierung auf das Ideal der „Reinheit“ der Frau im 19. Jahrhundert, aber auch für die ideologische Überhöhung des unerreichbaren Weiblichen im Gegensatz zum realen Objekt sexueller Begierde.

Die beiden komischen Killer schießen den Star dann doch über den Haufen, weil die gebotene Kohle mehr lockt als der Reiz des Gesangs. Damit bricht Hovenbitzer das Happy End, führt die Oper dann aber doch zum glücklichen Ende – allerdings als ironische Reminiszenz an die trivialromantische Vorstellung von der Macht der Musik und der Liebe. „Alessandro Stradella“

in Gießen wird so zu einer klug konzipierten Revue über Mentalitäten und geistige Konzepte, auf denen Flotows Oper basiert, ohne sie ausdrücklich anzusprechen. Aus biederem Unterhaltungstheater für den mundtot gemachten Bürgerstand nach 1848 wird ein witziges Lehrstück über Oper, Kunst und Geist im 19. Jahrhundert – nicht im Sinne eines musealen Vorzeigens, sondern als Befragung auf relevante Inhalte.

Friedrich von Flotows Leben verlief nach seinen beiden „Treffern“ unstet: Er schrieb für Berlin und Wien, allerdings ohne durchschlagenden Erfolg, nahm 1855 die Stelle des Hofmusikintendanten in Schwerin an, ging zurück nach Paris und zog sich 1873 auf sein Mecklenburger Stammgut Teutendorf zurück. Ob er sich 1870 mit „L’Ombre“ an der Opéra-comique nicht durchsetzen konnte, weil seine Musik nicht goutiert wurde oder der Deutsch-Französische Krieg ausbrach – wer will es wissen? Seine letzte Oper erschien 1876 in Turin auf der Bühne; zwei Werke blieben unvollendet, als Flotow 1883 in Darmstadt einem Schlaganfall erlag.

In den letzten Jahren gab es hin und wieder „Martha“ – sogar an Theatern wie der Wiener Volksoper. In [Schwerin](#), wo Flotow acht Jahre wirkte, inszenierte Robert Lehmeier 2009 den Klassiker. Die Produktion wird aus Anlass von Flotows Geburtstag wieder aufgenommen, aber nur zwei Mal gespielt – zum letzten Mal am 17. Mai. Die Oper Halle bringt „Martha“ am 12. Mai im Goethe-Theater in Bad Lauchstädt heraus.

In Schwerin, Hauptstadt Mecklenburgs und Sitz eines Staatstheaters, hat der 200. Geburtstag Friedrich von Flotows immerhin zu einem Kammerkonzert und zu einer Ausstellung im Parkettfoyer des wunderschönen Theaterbaus geführt: „„Mein siebenjähriger Krieg – Flotow in Schwerin“ heißt ihr Titel. Zu mehr konnte man sich nicht verständigen: Kein Werk Flotows in den Sinfoniekonzerten, keine Neuinszenierung einer Oper; offenbar auch nirgends wenigstens eine wissenschaftliche Konferenz. Man darf spekulieren, dass die Ketten des Etats das Theater an jedem Flugversuch in diese Richtung abhalten. So

kann selbst ein Staatstheater eine seiner genuinen Aufgaben nicht mehr erfüllen. Das sei den Kulturpolitikern hierzulande gesagt: Ein materiell verarmtes Theater holt auch bald die geistige Armut ein.

Titanic: Der Mythos lebt weiter

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



An einen Schiffsbug erinnern die vier Spitzen des Ende März eröffneten "Titanic" Buildings in Belfast/Nordirland. Foto: Häußner

Um 2.12 Uhr nachts kündigt sich das Ende an: Ein Ruck, ein Zittern, dann beginnt sich das Schiff zu drehen, hebt sein Heck aus dem eiskalten Wasser. Sechs Minuten lang steigt das Ruder aus dem Meer, ragen die riesigen Schrauben in die klare Luft.

Um 2.18 Uhr donnert es im Rumpf des Giganten. Die gewaltigen

Maschinen, die 50 000 PS auf die drei Schiffsschrauben brachten, rauschen durch den Schiffskörper, losgerissen aus ihren Verankerungen. Es ist das Todesbrüllen des Meeresriesen: Die Lichter erlöschen; zwei Minuten später gleitet die „Titanic“, in zwei Teile zerbrochen, fast geräuschlos in die Tiefe. 1 500 Menschen reißt sie in den Tod. Nur gut 700 werden gerettet. Das Ende des als unsinkbar gepriesenen Dampfers auf seiner Jungfernfahrt wird zum Mythos.

Mit der Zahl der Opfer ist der Mythos „Titanic“ nicht zu erklären: Die Geschichte der Seefahrt kennt weit höhere Verluste. So sterben alleine 1945 auf den drei Schiffen „Wilhelm Gustloff“, „Goya“ und „Cap Arcona“ jeweils zwischen 5 000 und 9 000 Menschen, als die Flüchtlingstransporte von alliierten Kräften versenkt werden. Doch die Tragödie der „Titanic“ ist mehr als eine Schiffskatastrophe: Sie steht für den gebrochenen Stolz einer technikgläubigen Zeit, für das Ende der „Belle Epoque“ mit ihrem Kontrast von Luxusglanz und Elend. Sie wird als Menetekel der nahenden Katastrophe gesehen, die wenige Jahre später das alte Europa ins Verderben reißen sollte. Und sie wirkt – wie der Turmbau zu Babel – als ein Symbol überheblicher Selbstüberschätzung des Menschen. Für sich gesehen unbedeutende Versäumnisse führen in ihrer Summe zu einem Unglück, das die Menschen an Bord des Schiffes nicht einmal wahr haben wollen, als es schon zu spät ist: Während in den unteren Kabinen der Dritten Klasse schon das Wasser steht, plaudert man in den Salons noch unbeschwert bei Brandy und Zigarren.

Die trügerische Zuversicht, die viele Passagiere blind auf die Allmacht der Technik vertrauen ließ, soll ein Steward in einem Satz zusammengefasst haben, den der Überlebende Albert Caldwell überliefert hat: „Nicht einmal Gott könnte dieses Schiff versenken“. Der Würzburger Fundamentaltheologe Elmar Klinger bezeichnet die Symbolik des „Titanic“-Untergangs als religiös: „Man hielt die ‚Titanic‘ für eine Großtat des Menschen, einen Triumph über die Natur. Und dann führt eine

Verkettung banaler Umstände zum Untergang. Genau hier finden wir eine religiöse Faszination. Jeder kennt solche Situationen.“ Klinger weiter: „Ich sehe in der Katastrophe ein ‚Zeichen der Zeit‘. Es ist der Gegensatz von menschlicher Höchstleistung und menschlichem Versagen. Man entdeckt die Hinfälligkeit all dessen, was von Menschen gemacht ist. Das ist charakteristisch für das menschliche Leben überhaupt.“

In einem vor wenigen Wochen erschienenen Buch geht auch die Kultur- und Musikwissenschaftlerin Linda Maria Koldau auf die „Legenden“ um die „Titanic“ ein. Ihr geht es nicht nur darum, die Überlieferung von falschen Tatsachenbehauptungen zu reinigen, die sich nicht zuletzt durch die finanziellen Interessen der Reederei in die offiziellen Protokolle und Berichte eingeschlichen haben. Denn der White Star Line, aber auch der für den Funkverkehr verantwortlichen Marconi-Gesellschaft ging es laut Koldau darum, „Fakten zu verzerrn und zu verschleiern und Unschuldige zu Schuldigen zu stempeln“.

Hätten die Konzerne haften müssen, wären immense Kosten auf sie zugekommen. Dies galt es, unter allen Umständen zu verhindern. Koldau kommt zu dem Schluss, dass Raffgier eine entscheidende Ursache für das Unglück war: Die Funker an Bord haben nicht nur Eiswarnungen nicht weitergegeben, sondern auch zu lange gezögert, das damals noch relativ neue Notsignal SOS zu morsen. Geholfen hätte es freilich nichts: Der „Titanic“ am nächsten stand die „Carpathia“, die sofort mit voller Kraft dem havarierten Schiff zu Hilfe eilte. Sie benötigte dennoch vier Stunden – viel zu lang, um die Menschen des rasch sinkenden Stolzes der „White Star Line“ noch zu retten. Dass der Funker des einzigen Schiffs in der Nähe, der „Californian“, gerade einmal zehn Minuten vor der Kollision der „Titanic“ mit dem Eisberg zu Bett ging, gehört zu den absurd und schicksalhaft scheinenden Momenten der Tragödie.

Koldau, derzeit noch in Aarhus in Dänemark lehrend, nimmt sich auch die Mythenbildung vor. Sie entdeckt in der „Titanic“-

Katastrophe ein „perfektes Drehbuch“, gebildet nach dem Muster der griechischen Tragödie: Der Mythos vereine zentrale Motive des Erzählens in Reinkultur. Auch sie bescheinigt dem Mythos, nach und nach religiöse Züge angenommen zu haben.

Ein Mythos, der im Sinne des Philosophen Paul Ricœur neue Bereiche von Welterfahrung erschließt. In der „Mythisierung“ der „Titanic“-Geschichte geschieht eine Sinn-Schöpfung. Vielleicht ist das auch ein Weg für die Nachwelt, das zutiefst Sinnlose einer solchen Tragödie zu bewältigen. Bei einer Analyse im Sinne der „Metaphern des Bösen“ von Ricœur dürfte sich zudem bestätigen, dass der „Titanic“-Mythos auch dazu taugt, die zerstörerische Macht des Bösen zu erweisen: Er konstituiert einen Zusammenhang des Verderbens, der über Schuld oder Verantwortung des Einzelnen hinausgeht.

Die Geschichte vom Untergang der „Titanic“ ist jedoch auch eine Erzählung ergreifender Einzelschicksale: Von unglaublichen Zufällen, die zur Rettung führen. Von Feigheit und Verzweiflung. Von Edelmut und Größe. Von der Souveränität, mit der Menschen ihr Schicksal zu tragen wissen. Von Gentlemen, die im Angesicht des sicheren Todes Frauen und Kinder in die Boote geleiten und selbst zurückbleiben. Von dem alten Ehepaar Isidor und Ida Strauss, das so lange zusammen gelebt hat und nun auch zusammen sterben will. Von Priestern wie Pater Joseph Peruschitz aus Scheyern oder Thomas Byles, Pfarrer aus Ongar in Essex, die bis zum Schluss die Menschen beruhigen, tröstende Worte sprechen. Statt den angebotenen Platz im Rettungsboot einzunehmen, beten sie mit den Menschen noch, als sich das Heck schon aufrichtet, um Minuten später in die Tiefe zu fahren.

Oder von den Musikern um Kapellmeister Wallace Hartley, von denen keiner überlebt. Ob es der Gassenhauer „Autumn“ war oder der Choral „Näher mein Gott zu Dir“: Tapfer spielen sie, bis sie von Deck stürzen. Beiden, den Priestern und den Musikern, hat James Cameron in seinem soeben wieder in die Kinos gekommenen „Titanic“-Film wenigstens in kurzen Sequenzen ein

Denkmal gesetzt.

100 Jahre später ist die Erinnerung an die „Titanic“ und ihre Opfer ungebrochen. Die letzte Überlebende, Millvina Dean, starb zwar 2009 – doch die Geschichte des Untergangs wird weitererzählt: Der Mythos sei unsinkbar, sagt Autorin Koldau. In Belfast in Irland, wo der Ozeanriese auf der Werft Harland & Wolff gebaut wurde, in Southampton, wo die Jungfernfahrt begann, im irischen Cobh (Queenstown), wo die „Titanic“ zu ihrer letzten Station anlegte, erinnern in diesen Tagen Ausstellungen, Veranstaltungen und Gottesdienste an das Unglücksschiff und seine Menschen.

In Belfast entwickelt sich ein ganzer neuer Stadtteil im Zeichen der „Titanic“. Ende März wurde ein 97 Millionen Pfund teures neues „Titanic Building“ eingeweiht. Vier Spalten, die an einen Schiffsburg erinnern, sollen an die vier Epochen des Schiffsbaus in Belfast erinnern; der Glaskern des Baus an den Verderben bringenden Eisberg. Jeder Bug ist genauso hoch, wie die „Titanic“ von Kiel zu Deck war. Es steht in der Nachbarschaft zu den Resten des Docks, in dem die Schwesterschiffe „Titanic“ und „Olympic“ gebaut wurden. In einer aufwändigen multimedialen Inszenierung will es die Zeit vor 100 Jahren erlebbar machen, als die irische Stadt das Zentrum des Schiffbaus weltweit gewesen ist.

Das erwähnte Buch: **Linda Maria Koldau „Das Schiff, der Untergang, die Legenden“.** C. H. Beck Verlag, 303 Seiten, 19,95 Euro.

Essener Philharmonie: Olivier

Messiaen und die meisterhafte Kunst der Balance

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Es ist ein Griff nach den Sternen, sich an Olivier Messiaens „Turangalila“-Symphonie zu wagen, ein achtzigminütiges Riesenwerk, ein visionär-spiritueller, überschäumender Hymnus an die Liebe. Die Junge Deutsche Philharmonie hat zur Eröffnung ihrer Frühjahrstournee in der Philharmonie Essen beherzt zugegriffen und mit einem Fest orchesterlicher Virtuosität den Himmel auf die Erde geholt.

Messiaens Werk hat mit zehn Sätzen die klassische symphonische Form gesprengt. Es gemahnt an ein Riesengemälde oder – wie Kritiker meinen – an Filmmusik. Gleichzeitig ist es anspruchsvoll strukturiert: Messiaen lagert rhythmische und klangliche Schichten übereinander, kombiniert exotische Formen mit den hier erstmals auftauchenden „Vogelstimmen“, der Natur abgelauschten melodisch-rhythmischen Motiven.

Von dem riesig besetzten Orchester fordert dieser Klang-Kosmos Äußerstes. Es geht nicht nur um rauschende Steigerungen. In der 1948 vollendeten Komposition fordern gerade verhaltene Momente heraus: Wenn sich zum Beispiel Röhrenglocken, Fagott und „Ondes Martenot“ – ein elektronisches Lieblingsinstrument Messiaens – verbinden, wird von den Solisten sorgsames Aufeinander-Hören verlangt. Das packen die jungen Musiker mit Charisma und professioneller Versiertheit.

Der Dirigent muss heikle Tempoübergänge beherrschen, klanglich weiträumig disponieren und den Bogen der Spannung über extrem lange Zeit nicht abreißen lassen. Kristjan Järvi kann zu Beginn nicht verhindern, dass die exzessiven Riesenklänge aus den Fugen geraten. Doch die jungen Musiker – Studierende deutscher Musikhochschulen – fangen sich und nehmen Järvis Impulse bereitwillig auf: Klang und Bewegung werden ruhig und

weit.

Järvi, demnächst Chefdirigent des MDR-Sinfonieorchesters, macht hörbar, wie Messiaen motivisch arbeitet. Die komplexen Verläufe des „frenetischen“ fünften Satzes bleiben hinter der leuchtenden Oberfläche hörbar – eine Meisterleistung in der Kunst, die richtige Balance zu treffen. Die beiden Solisten fühlen sich zum Team gehörig: Thomas Bloch reizt die „Ondes Martenot“ zwischen warmer „voix humaine“ und greller Technizität aus. Und Tamara Stefanovich spielt ihren Flügel in den harten Akkordketten zupackend und in den ruhigen, fast meditativen Verläufen gelöst schwingend.

Bariton Thomas Quasthoff beendet Sängerkarriere: Auch geplante Auftritte in Dortmund und Essen abgesagt

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Traurige Nachricht für alle Musikfreunde: Wie die Philharmonie Essen am 11. Januar mitteilt, beendet Thomas Quasthoff seine Karriere als Sänger. Der Bassbariton, der vor allem als Lied- und Oratoriensänger eine beispiellose Karriere hinter sich hat, wird aber nach wie vor auf der Bühne zu erleben sein, wie er auf seiner Homepage mitteilt: „Thomas Quasthoff wird als Sprecher, bei Lesungen und im Rahmen der neuen Reihe «Thomas Quasthoffs Nachtgespräche» am Konzerthaus Berlin auf der Bühne zu erleben sein.“ Ausfallen muss jedoch das für 19. Mai 2012 in der Philharmonie Essen geplante Konzert. Die Karten werden zurückgenommen, teilte die Philharmonie mit. Quasthoff hatte

in der Region außerdem Auftritte am 26. Januar im Konzerthaus Dortmund und am 28. Januar in der Philharmonie Köln geplant. Bei beiden Konzerten springt der Bariton Florian Boesch ein.

Für Quasthoffs Entscheidung sind gesundheitliche Gründe maßgebend. Der Sänger hatte 2011 mit einer hartnäckigen Kehlkopfentzündung zu kämpfen. Seine Gesundheit erlaubt es ihm nicht, „dem Anspruch, den ich immer an mich selber und an die Kunst gestellt habe, gerecht werden zu können“, begründet der Künstler seine Entscheidung. „Ich habe dem Beruf sehr viel zu verdanken und gehe ohne Bitterkeit. Im Gegenteil – ich freue mich auf neue Herausforderungen, die es in meinem Leben geben wird. Ich bedanke mich bei allen Musikerkolleginnen und -kollegen, mit denen ich gemeinsam auf der Bühne stehen durfte, bei allen Veranstaltern und bei meinem Publikum für ihre Treue“, wird Quasthoff in der Pressemitteilung zitiert.



Thomas Quasthoff bei seinem letzten Auftritt als Sänger in der Essener Philharmonie im Dezember 2010. Foto: Sven Lorenz

Essens Intendant Johannes Bultmann äußerte sich „sehr schockiert“, bekundet aber seinen Respekt vor einer Entscheidung, die „keineswegs selbstverständlich“ sei. Noch im Dezember 2010 sei Quasthoff mit einer Gala zu seinem 50. Geburtstag in der Philharmonie zu Gast gewesen. Dies sei – wie heute bekannt – einer seiner letzten großen Auftritte als Sänger gewesen.

Der 1959 in Hildesheim geborene Sänger studierte bei Charlotte Lehmann in Hannover. 1984 hatte er seinen ersten großen Auftritt im Oratorium „Die letzten Dinge“ von Louis Spohr in Braunschweig. 1987 gewann er den Ersten Preis beim Mozartfest-Wettbewerb in Würzburg. Den Karriere-Durchbruch ermöglichte der Gewinn des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD im Jahr 1988. Sieben Jahre später gab Quasthoff beim Oregon Bach Festival sein USA-Debüt; 1999 trat er erstmals in der Carnegie Hall in New York auf – mit Schuberts „Winterreise“.

Auch auf der Opernbühne war Thomas Quasthoff zu erleben, so 2003 in Beethovens „Fidelio“ unter Simon Rattle bei den Salzburger Osterfestspielen. 2004 folgte der Amfortas in Wagners „Parsifal“ an der Wiener Staatsoper. Quasthoff nahm in den letzten Jahren auch Jazz, Soul und Blues in sein Programm auf. Der vielfach ausgezeichnete Künstler unterrichtet seit langem junge Sänger; 1996 erhielt er eine Professur an der Musikhochschule Detmold, 2004 wechselte er an die Hanns Eisler Hochschule in Berlin. Seine Diskografie ist reichhaltig; zu seinen letzten Veröffentlichungen zählen das Jazz-Album „Tell it like it is“ (2010), Bachs „Matthäuspassion“ mit dem Thomanerchor und dem Gewandhausorchester unter Riccardo Chailly (2010) und eine Platte mit italienischen Arien von Joseph Haydn mit dem Freiburger Barockorchester (2008). Berühmt geworden sind zum Beispiel seine Aufnahmen der „Winterreise“ mit Charles Spencer am Flügel oder seine Loewe-Balladen mit Norman Shetler als Begleiter.

Glaskunst in Leipzig: Fenster des Bottroper Bauhaus-Künstlers Josef Albers rekonstruiert

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Leipzig/Bottrop. Er war zweifellos einer der einflussreichsten Bauhaus-Künstler, vor allem, weil er die Ideen dieser Weimarer und später Dessauer Bewegung in den USA verbreitete: Josef Albers, 1888 in Bottrop geboren, unterrichtete nach seiner Emigration 1933 spätere Größen wie John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham oder Richard Serra. In Bottrop erinnert das Josef Albers Museum im Quadrat an den Künstler, der seiner Heimatstadt einen großen Teil seines Nachlasses schenkte. Derzeit ist – nur noch bis 15. Januar – dort die Ausstellung „Gotthard Graubner. Gespräch mit Josef Albers“ zu sehen.

Doch seit Dezember gibt es eines der großen Glaswerke Albers wieder sinnlich zu erleben. Dazu muss man nach Leipzig fahren. 1926 hatte Albers für den damals hochmodernen, expressionistischen Bau des [Grassi-Museums](#) Glasfenster entworfen, strenge geometrische Konstruktionen im „Thermometerstil“. Sie waren, so versichert das Grassi-Museum, die größte Flachglasarbeit eines Künstlers der Dessauer Bauhauszeit. Albers war damals bereits ein bekannter Glaskünstler. 1925 als erster Bauhaus-Absolvent zum „Meister“ berufen, hatte er bereits eine Reihe von Fenstern entworfen, daneben auch Möbel und Haushaltsgeräte.

Die Leipziger Fenster fielen dem Krieg zum Opfer und wurden

später durch einfaches Fensterglas ersetzt. Doch 1996 entdeckte man im Firmenarchiv der Berliner Glasmalerei-Firma Puhl & Wagner, G. Heinrichsdorff – erhalten in der Berlinischen Galerie – die 1:1 Kartons und Fotografien der Entwürfe der Fenster wieder. Diese hatte die Entwürfe von Albers 1927 realisiert. Dank des Fundes war es möglich, die Komposition der Scheiben bis ins kleinste Detail nachzuvollziehen.

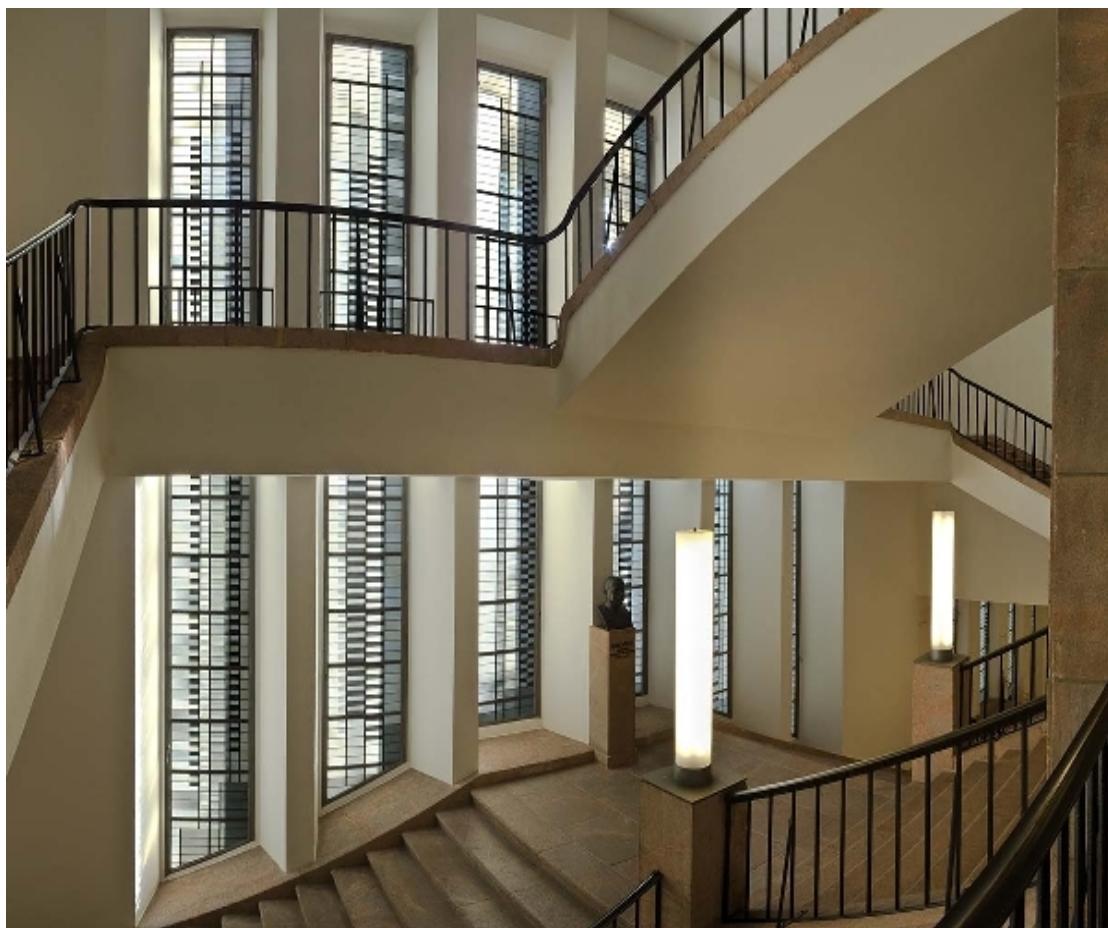


Die Albers-Fenster bei einbrechender Dunkelheit, vom Mittelhof aus gesehen, 2011

Vor allem gelang es auch, die ausgefeilte Technik von Albers präzise zu analysieren. So verwendete er mundgeblasenes Doppelüberfangglas. Es besteht aus einem klaren Trägerglas mit einem opaken weißen Überfang und einem grünlichgelben Farbüberfang. Der doppelte Überfang bewirkt unter anderem, dass bestimmte Partien von innen betrachtet dunkel, von außen gesehen hingegen hell erscheinen. Akzentuiert wird das Glas durch flächig aufgetragenes Schwarzlot und Silbergelb sowie horizontale und lineare Schliffe.

Unter den baugebundenen Projekten von Josef Albers kommt den

18 Fenstern im Haupttreppenhaus des Grassi-Museums eine zentrale Rolle zu, heißt es in der Mitteilung des Hauses. Ermöglicht wurde die Rekonstruktion durch das Engagement der Ostdeutschen Sparkassenstiftung und der Sparkasse Leipzig. Die Ausführung der Fenster lag in der Hand des traditionsreichen Paderborner Glasmalereibetriebes Peters.



Die Mittelgruppe der Fenster in Verbindung mit der Treppenhausarchitektur, 2011
Fotos: Uli Kühnle, Halle/Saale

Der Besuch im Grassi-Museum lohnt sich jedoch nicht nur wegen der rekonstruierten Albers-Fenster: Das Museum für Angewandte Kunst ist ebenso sehenswert wie die fabelhafte [Musikinstrumenten-Sammlung](#). Und im Museum für Völkerkunde – ebenfalls im Grassi – lässt sich derzeit moderne Malerei aus Haiti bewundern.

„Goldene Pracht“: 300 Objekte mittelalterlicher Goldschmiedekunst ab Februar in Münster

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Es geht nicht nur um Reiz und Glanz des Edelmetalls: Die Ausstellung „Goldene Pracht“ in Münster will als interdisziplinäres Kooperationsprojekt das theologische, historische und soziale Umfeld beleuchten, in dem kostbare Werke mittelalterlicher Schatzkunst entstanden sind. Gemeinsam mit dem Landesmuseum des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) und dem Bistum Münster ist der Forschungsverbund „[Religion und Politik](#)“ an der Universität Münster an dem Projekt beteiligt.

Nach Aussage des Münsteraner Historikers Prof. Gerd Althoff würdigt die Ausstellung erstmals die Pracht westfälischer Goldschmiedekunst, die lange im Verborgenen schlummerte: „Im Vergleich mit den internationalen Spitzenwerken wird sich dem Publikum ihr hohes Niveau erschließen.“

Ab 26. Februar zeigt die Ausstellung auf 1500 Quadratmetern im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte und in der Domkammer rund 300 Exponate aus dem 10. bis 16. Jahrhundert. Von den 240 Leihgaben kommen 220 aus Deutschland, 180 davon aus westfälischen Kirchen, Klöstern, Archiven und Museen. Der Rest stammt aus Belgien, Großbritannien, Finnland, Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz. Das LWL-Landesmuseum und die Domkammer steuern selbst 60 Exponate bei.

Herausragende Stücke aus dem Ausland sind zum Beispiel die

Thronende Muttergottes von Walcourt/Belgien, die weltweit älteste Monstranz aus der belgischen Abtei Herkenrode oder der Sifridus-Kelch aus dem finnischen Borga, der im 30-jährigen Krieg (1618-1648) aus dem Osnabrücker Schatz verschwand. Die Goldschmiedekunst wird in der Ausstellung ergänzt durch Skulpturen, Tafelbilder, Buchmalerei und liturgische Gewänder. Neben schriftlichen Dokumenten veranschaulichen sie den künstlerischen Rang, die Symbolik und die vielschichtige Bedeutung der Goldschmiedewerke.

Kennzeichen der Ausstellung ist der Vergleich westfälischer Goldschmiedekunst mit internationalen Arbeiten. So lassen sich nicht nur internationale künstlerische Einflüsse auf die westfälische Kunst entdecken, sondern auch die hohe Qualität der Objekte, meint der Kurator des Bistums Münster, Holger Kempkens: „Der Beckumer Prudentia-Schrein, in heimischer Goldschmiedeproduktion entstanden, wird neben dem berühmten Marienschrein aus Tournai erstrahlen, der aus der berühmten Werkstatt des Nikolas von Verdun stammt, dem Erbauer des Dreikönigsschreins im Kölner Dom.“



Reliquien-Statuette
des Heiligen
Laurentius, aus
Senden (um 1390).
(LWL-Landesmuseum)

für Kunst und
Kulturgeschichte,
Münster / Foto:
Sabine Ahlbrand-
Dornseif)

Nach Ansicht von Prof. Gerd Althoff vom Exzellenzcluster „Religion und Politik“ schreibe die Ausstellung ein Stück westfälischer Geschichte neu. „Das Spätmittelalter stellt sich hier nicht als Zeitalter des Niedergangs dar, sondern als kulturelle Blütezeit: Ein selbstbewusstes Bürgertum stiftete aus tiefer Frömmigkeit hochwertige Kreuze, Kelche oder Schreine. Einige Klischees über die Provinzialität der Westfalen lassen sich im Licht der ‚Goldenene Pracht‘ über Bord werfen.“

Wichtigste Produktionsstätten in Westfalen waren zunächst die Bischofssitze Münster, Paderborn und Osnabrück sowie das Benediktinerkloster Corvey und das Frauenstift Essen, wie die Schau nach den Worten von Kurator Kempkens verdeutlichen wird. Ab dem 13. Jahrhundert entstanden die Werke zunehmend in den erblühenden Hansestädten Soest und Dortmund. Historiker Althoff: „Die Entstehung dieser goldenen Pracht stellt einen wesentlichen, bislang kaum erschlossenen Aspekt der Geschichte Westfalens dar und kann die historische Identität der Region genauso stärken wie die Erinnerung an den Sieg über die Römer und an den Westfälischen Frieden.“

Von der Kunstfertigkeit der Goldschmiede zeugen in der Ausstellung Schätze wie der Cappenberger Barbarossa-Kopf, das wohl erste Porträt des Mittelalters, das Borghorster Reliquienkreuz oder einzigartige Silberstatuetten wie die der Heiligen Agnes aus dem Münsterischen Domschatz. „Viele Stücke holen wir erstmals aus dem Verborgenen“, sagt Bistums-Kurator Kempkens. „So werden die Apostelfiguren vom Hochaltar des Münsterischen Doms nach Jahrzehnten zum ersten Mal wieder öffentlich zu sehen sein.“ Die Schau zeigt aber auch weltliche Kostbarkeiten wie das Osnabrücker Ratssilber.

Die Ausstellung „Goldene Pracht“ wird vom 26. Februar bis 28. Mai im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kultur und in der Domkammer in Münster gezeigt. Ein „Goldener Pavillon“ mit der Nachbildung einer mittelalterlichen Goldschmiedewerkstatt verbindet beide Ausstellungsorte. Das Museum hat täglich außer montags von 10 bis 18 Uhr, donnerstags bis 21 Uhr geöffnet. Im Hirmer Verlag erscheint ein 480-seitiger Katalog, der in der Ausstellung 29 Euro kosten wird.

Info-Telefon: (02 51) 59 07-201. Internet:
www.goldene-pracht.de

Mit saftigem Klang ins Neue Jahr

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Neujahrskonzert der Essener Philharmoniker unter Stefan Soltesz

Schüsse in der Philharmonie! Schrecksekunden im Publikum, aber dann Aufatmen: Gefeuert hat nur der Schlagzeuger, passend zu Johann Strauss' Schnellpolka „Auf der Jagd“. Bei einem zünftigen Treiben, wie es Stefan Soltesz und die Essener Philharmoniker zu Jahresbeginn entfesselten, da knallt es eben auch einmal. Nicht immer geht's beim Walzer-Meister so gemütlich zu wie in der „Annen-Polka“. Aber die ist ja auch keiner fröhlichen Jagdgesellschaft gewidmet, sondern der Kaiserin Maria Anna Carolina Pia von Savoyen, Gattin Kaiser Ferdinands I. Bei solchen allerhöchsten Herrschaften zügelt auch der Essener Generalmusikdirektor, selbst ein waschechtes k.u.k.-Kind, sein Temperament.

Bei Franz von Suppé hat er das nicht nötig: Der komponierende

Edelmann aus Dalmatien hat zu seinen leider vergessenen Operetten schwungvolle Ouvertüren geschaffen. Diejenige zu „Leichte Kavallerie“ trumpft mit einem frisch-flotten Bläsersignal auf, kennt aber auch den „ungarischen“, dunkel-schweren Streicherklang: eine Mischung, bei der Soltesz dem Orchester saftige Klänge entlockt.

Ein Signal bildet auch den Kern einer anderen Komposition eines Wahl-Wieners: Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nummer drei eröffnete das Konzert – und Soltesz ließ das Thema aus einem lyrischen Grundimpuls heraus erblühen, animierte seine Streicher zu wundervoll anschwellenden Crescendi, als wolle Beethoven seinem Zeitgenossen Rossini Konkurrenz machen. Es geht eben nicht ohne Beethoven zum Jahreswechsel ...

Ein Moment des Innehaltens sollte zur Neujahrs-Fröhlichkeit dazugehören. Die Philharmoniker bauten dafür Edvard Griegs a-Moll-Klavierkonzert in ihr Programm ein. Boris Giltburg, 27-jähriger russisch-israelischer Debütant, gab demträumerischen Mittelsatz viel Delikatesse, lockere Phrasierung und milde Pastellfarben im Anschlag mit. Giltburg hat schon bei seinem Debut in der Region beim Klavier-Festival Ruhr 2011 in Dortmund Eindruck hinterlassen und konnte schon 2006 als 21-Jähriger ein CD bei EMI veröffentlichen. Auf der neuesten Box der [Edition Klavier-Festival Ruhr](#) ist ein Ausschnitt aus diesem Konzert veröffentlicht: Giltburg spielt Franz Liszts „Leggierezza“.

Wer am Fernsehen das Silvesterkonzert aus Berlin mit Jewgenij Kissin und Griegs Konzert mitverfolgt hat, wird bestätigen: Giltburg fehlen noch ein paar raffinierte Farben, aber seine Darstellung muss sich vor Kissins reifer Deutung nicht verstecken.

In Gershwin's „Rhapsody in Blue“ verbannt er den Swing in schnellen Passagen zugunsten selbstbewusster Virtuosität etwas in den Hintergrund, ließ sich aber in tänzerischen und gesanglichen Momenten auf das elastische Spiel mit den

Notenwerten ein. Soltesz und die Philharmoniker traten „unter Donner und Blitz“ ab, nicht ohne dem unverwüstlichen, dem Feldmarschall Radetzky gewidmeten Mitklatsch-Klassiker schmetternde Reverenz erwiesen zu haben.

„Dies Scheusal hier – ist ein Vampyr“: Vor 150 Jahren starb der Komponist Heinrich Marschner

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Der junge Heinrich Marschner.
Zeitgenössische Lithographie.
Foto: Archiv Häußner

Der Vater ist verzweifelt. Die Tochter, jung, frisch verliebt, ist durchgebrannt. Abgehauen mit ihrem Liebhaber. Mitten in der Nacht. Man geht auf die Suche. Im einsamen Wald findet sich eine Spur. Fackeln, ein Schrei, und nacktes Entsetzen: Das Mädchen liegt leblos an einer Höhle. Am Hals eine blutige Spur. Die Männer im Suchtrupp wissen: „Sie ward zum Opfer dem Vampyr“ ...

So dramatisch geht es zur Sache in Heinrich Marschners Oper „Der Vampyr“. Drei Opfer muss der elegante Blutsauger binnen 24 Stunden zu Tode beißen, damit ihm die Hölle Fristverlängerung gewährt. Schafft er es? Das ist die bange Frage. Am Schluss überstürzen sich die Ereignisse. Eine Hochzeit wird verhindert, ein Schwur gebrochen. Aber nach Marschners Willen siegt das Gute:

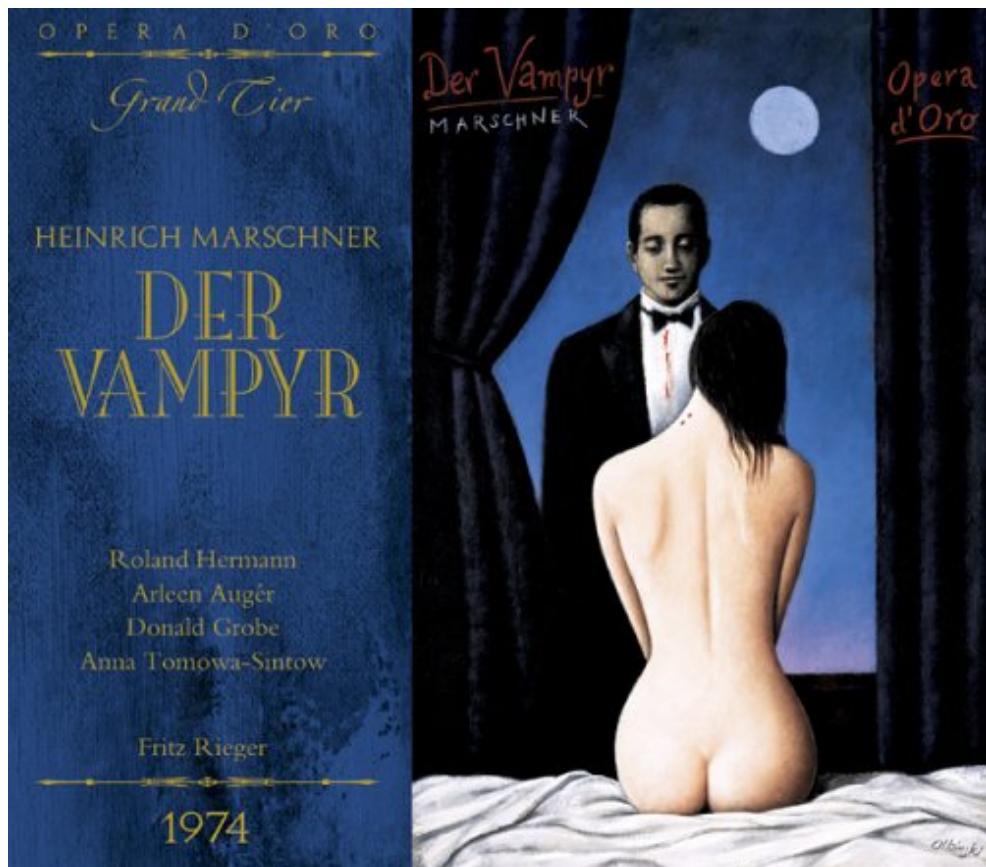
„Wer Gottesfurcht im frommen Herzen trägt, im treuen Busen reine Liebe hegt, dem muss der Hölle dunkle Macht entweichen. Kein Zauber kann ihn je erreichen!“

Die Oper über den Vampyr, der selbst unter seinem „schrecklichen Beruf“ leidet, war 1829 ein überwältigender Erfolg. Nach der Uraufführung in Leipzig zog sie eine gruselige Spur durch Europa. Romantische Schauergeschichten waren damals in Mode, und Marschners „Vampyr“ befriedigte den Wunsch nach Geheimnisvollem und Unheimlichem.

Ruthven, der Vampyr – eine gebrochene Gestalt

Doch Heinrich Marschner schuf nicht nur eine Zeitgeist-Oper. Er stellte Figuren auf die Bühne, die tief in menschliche Abgründe blicken lassen. Und die sich der Frage nach dem Bösen stellen müssen. Der Stoff wurde schon in der Entstehungszeit als „widerlich“ und „grausam“ abgelehnt. Doch hinter solchen Urteilen steckt das Zurückschrecken vor der psychologisch

zugespitzten Behandlung von Liebe, Tod, Leidenschaft und Grauen.



Beim Label „Opera d'oro“ ist die einzige befriedigende Aufnahme von Marschners „Der Vampyr“ erhältlich (OPD 7016). Sie ist unter Fritz Rieger beim Bayerischen Rundfunk entstanden und verwendet statt der üblichen Bearbeitung Hans Pfitzners älteres Material. Die autographhe Partitur des „Vampyr“ ist verschollen.

Während bei Weber, im Kaspar im „Freischütz“ und im Lysiart in der „Euryanthe“, die Mächte des Bösen noch eindeutig bestimmten Figuren zugeordnet sind, ist Marschners Lord Ruthven eine gebrochene Gestalt: Zur Blutgier getrieben, leidet er gleichzeitig an dem Zwang zur mörderischen Tat. Er trägt das Verhängnis in sich selbst, er „muss es tun“, lehnt sich aber innerlich, wenn auch vergeblich, gegen die Verdammnis auf. Marschner hat im Verein mit seinem

Librettisten und Schwager Wilhelm August Wohlbrück die romantische Doppelnatur psychologisch und existenziell so scharf erfasst, dass die dämonische Existenz der Vampirgestalt auch gegen komplexe Charaktere wie Wagners „Holländer“ bestehen kann.

Ideal des Musikdramas: Hans Heiling

Als Höhepunkt von Marschners Künstlertum wird jedoch „Hans Heiling“ gesehen. Auf ein Libretto von Philipp Eduard Devrient geschrieben und 1833 uraufgeführt, grenzt das Werk nach einem Urteil Hans Pfitzners „an das Ideal eines Musikdramas“. Mehr als jede andere Oper entspricht „Hans Heiling“ dem romantischen Kernthema E.T.A. Hoffmanns: dem Zusammenhang von Menschen- und Geistersphäre, dem Scheitern des hohen, idealen Anspruchs an der Enge der bürgerlich geordneten Welt und dem Zurückschrecken der Menschen aus Fleisch und Blut an der als dämonisch empfundenen Konsequenz des Transzendenten und Absoluten, das ihnen in einer Gestalt wie der von Marschners Helden entgegentritt.

Hans Heilings Schicksal entzieht sich den Zuordnungen von Gut und Böse. Er ist nicht mehr der Dämon, der an seiner verfluchten Natur zugrunde geht, wie der „Vampyr“; nicht mehr der entfesselt leidenschaftliche Mensch wie Marschners Tempelritter in „Der Templer und die Jüdin“, der an seiner Maßlosigkeit und an unbeantworteter Liebe scheitert. Ausgestattet mit dem Wissen vom Jenseitigen und der Macht des Überirdischen, sehnt sich Heiling nach Menschlichkeit, will das anspruchslose, scheinbar von Liebe durchdrungene Glück der Menschen teilen. Er strebt aus der Geistersphäre in die der Menschen und muss erkennen, dass das eine der Preis des anderen ist.

Heiling ist ein echter tragischer Charakter, ein Wesen schicksalhaften Leidens, dessen Unglück „eine solche Höhe von Teilnahme und Mitleid erregt, wie sie seinem höheren Standpunkt und Fall nur immer gebührt“, schreibt Marschner

1831 an seinen Librettisten Devrient. Seine Erdenfahrt und die Zurückweisung durch das Bauernmädchen Anna bringen Heiling geläutert, aber innerlich gebrochen ins Geisterreich zurück. Jetzt kann er als König über das Reich der Geister herrschen und die Welten der Irdischen und der Überirdischen gegeneinander abgrenzen – freilich um den Preis seines persönlichen Glücks.

In diesem romantischen Sujet ist das Problem von Macht und Liebe angesprochen, der Gegensatz des romantischen und des begrenzten, bürgerlichen Charakters gezeichnet. Marschners „Hans Heiling“ ist ein gültiges Werk über einen innerlich zerbrochenen Wanderer zwischen den Welten, dessen Schicksal bis heute nichts an Brisanz und Aktualität eingebüßt hat.

Marschners drei Meisterwerke – dazu zählt noch die 1829 uraufgeführte große Oper „Der Templer und die Jüdin“ – waren lange auf den Bühnen zu sehen. In Marschners 150. Todesjahr bleiben sie unbeachtet. Der 1795 in Zittau geborene Komponist ist weitgehend vergessen. Das hat er nicht verdient. Aufführungen der letzten Jahre haben gezeigt, dass die Stoffe auch heute noch faszinieren und nachdenklich machen. Und die Musik hält gehobenen Maßstäben stand. Kurz vor der Gründung steht eine Heinrich-Marschner-Gesellschaft, die wieder auf das Werk des Komponisten aufmerksam machen will.

Isoliert und unzeitgemäß

Ausgebildet wurde Marschner unter anderem von Thomaskantor Johann Gottfried Schicht in Leipzig. Seine Karriere führte ihn vom Musiklehrer des Grafen Zichy in Preßburg/Bratislava zum Musikdirektor der Oper in Dresden. Mit seiner ersten Frau war er als reisender Dirigent unterwegs, so in Danzig, wo seine Oper „Lucretia“ uraufgeführt wurde. Als Komponist wie als Dirigent hatte er in Leipzig ab 1828 erfüllende Jahre. Nach seinen sensationellen Opernerfolgen wurde er 1831 Hofkapellmeister in Hannover. Dort wirkte Marschner, geehrt und angefeindet zugleich, bis 1859 und brachte nach

übereinstimmenden Berichten das Orchester auf ein nie gehörtes Niveau.

Als Marschner starb, galt er jedoch schon als unzeitgemäß: als Komponist nicht mehr gefragt, als Generalmusikdirektor des Königs von Hannover gegen seinen Willen in die Pension komplimentiert. Seine großen Erfolge lagen hinter ihm, er selbst hatte sich gesellschaftlich wie persönlich zurückgezogen.

Schicksalsschläge hatten sein Leben überschattet: Drei Frauen starben ihm; von seinen zehn Kindern überlebte nur eine Tochter das Jugendalter. Seine Zeit war das Biedermeier, seine musikalische Sprache von Wagner und Meyerbeer überholt.

Noch einmal versuchte Marschner, Anschluss an die Moderne zu erlangen: Mit „Sangeskönig Hiarne und das Tyrfingschwert“ wollte er in Paris einen Erfolg landen. Doch das Empfehlungsschreiben an Napoleon, die Reise in die Welthauptstadt der Musik blieben erfolglos. Marschner kehrte im Juli 1861 krank nach Hannover zurück. Ein Schlaganfall setzte dem Leben des Todkranken am 14. Dezember 1861 um neun Uhr abends ein jähes Ende. „Hiarne“ wurde 1863 in Frankfurt uraufgeführt – ohne nachhaltigen Erfolg.

Als Mensch tritt uns Marschner in unterschiedlichen Facetten entgegen. In seinen Briefen wirkt der Freigeist ehrgeizig und nicht konfliktscheu. Doch war der kleine, rundliche Mann auch ein geselliger, humorvoller Typ: Er schrieb zahllose Lieder für trinkfreudige Vereinigungen wie die „Tunnel-Gesellschaft“ in Leipzig, deren Mitglieder er durch komisches Redetalent erheiterte. In Hannover galt er als gesuchter Gesellschafter; erlesene Speisen adelten seine Tafel. Seine jährliche Weinrechnung war so hoch wie die Gehälter seiner Hausangestellten.

Marschners Bemühen um Anerkennung nahm manchmal sonderbare Züge an: So schrieb er anonym Kritiken über sich selbst, um

das Urteil über sein Schaffen zu beeinflussen. Doch als Verfechter einer deutschen Oper, die der Wahrhaftigkeit und Einfachheit verpflichtet sei sollte, genoss er hohes Ansehen: „Wahrheit führt zum Schönen und Bleibenden im Leben wie in der Kunst“, schrieb er 1842 in Dresden in ein Album. Das Lob von Kollegen wie Mendelssohn, Schumann und Pfitzner bestätigen seinen Rang als führender deutscher Komponist um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Nigel Kennedy: Faxen mit Vivaldi

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Nigel Kennedy und Vivaldis „Vier Jahreszeiten“: Für die Anhänger der „historisch informierten“ Aufführungspraxis war das schon 1989 indiskutabel, als der Brite mit seinem Drei-Millionen-Album eine frech-unbekümmerte Deutung auf den Markt warf. Den Geiger mit dem Drei-Tage-Bart, den rasierten Schädelseiten und den edlen Schlabberklamotten interessiert wenig, was Wissenschaftler und forschende Kollegen aus alten Autographen herauslesen. Er versteht sich als ein genuiner Musiker und begründet in diversen Interviews mit gar nicht so schlechten Argumenten, warum er sich um eine philologisch korrekte Lesart und Spielweise nicht kümmert.

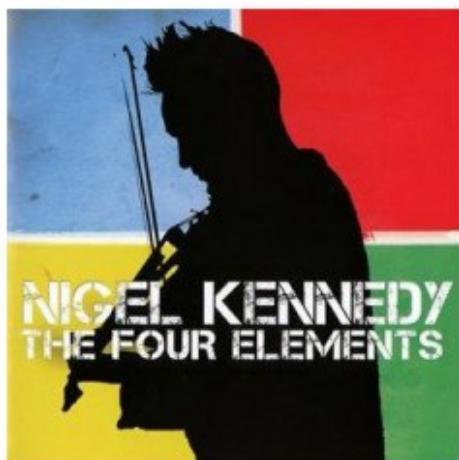
Jetzt setzt der Geigen-Punk noch eins drauf: Vivaldi nicht einmal mehr mit dem „klassischen“ Instrumentarium, sondern mit Konstellationen, die aus Jazz und Rock kommen. Mit Elektrogeige, Drums und gestopfter Trompete, Schlagzeug, E-Bass und Computereinsatz. Mit seinem „Orchestra of Life“ reiste Kennedy den ganzen November durch Deutschland, trat in Düsseldorf und Dortmund auf und besuchte nun am Ende der

Tournee Essen: „Very special“ sei für ihn das Gastspiel in der Philharmonie, ließ er das Publikum wissen.

Kennedys Musiker kommen nur zum Teil aus der Klassik-Ecke. Zum Beispiel ist der Pole Duszan Korczakowski auch in elektronischer Musik oder Blues zu Hause. Die Sängerin Xantoné Blacq kommt aus der ehemaligen Band von Amy Winehouse. Orphy Robinson am Marimbaphon spielte in der Funk-Band Savannah, mit Jazz-Größen und einem Trompeter wie Wynton Marsalis, gehörte und gehört zu diversen Londoner Jazz-Formationen, ist aber auch Klassik zugeneigt. Und Adam Kowalewski (E-Bass) gehört wie Krzysztof Dziedzic zu den Jazz-Größen in Polen.

Dass Kennedy mit seinem neu gestylten Vivaldi manche Erwartung enttäuscht hat, zeigt sich an der Fluchttendenz von Teilen des Publikums. Denn zum Frühlingsanfang zwitschern elektronische Vögelchen, legen Drums sachte Patterns unter Vivaldis Melodien, schmachten Vocals in schnödester Sechziger-Jahre-Tradition „duuaah“ im Hintergrund. Dann geht's schon mal an die elektronische Orgel und eine ziemlich schrill heulende E-Violine, füttert Adam Kowalewksi Vivaldi mit dem E-Bass auf, greifen die Violin-Mädchen des Orchesters kräftig zu, um die Musik so schrubbig wie möglich zu akzentuieren.

Doch wer nur reine Willkür riecht, liegt falsch: Kennedy macht zwar alle möglichen Faxen, ist aber ein zu intelligenter Musiker, um einfach ein Crossover zu starten. Er transformiert Vivaldi mit den Mitteln unseres Jahrhunderts, um den unterhaltenden und theatralischen Charakter der Musik bewusst zu machen. Ein Sturm, wie ihn der „Sommer“ entfesselt, kann nicht brav gezirpt werden, will er in unserer lärmenden Zeit als elementares Ereignis wahrgenommen werden. In gewissem Sinne verrät Kennedy Vivaldi, um ihn zu retten. Dass der Verrat auch in grell gegeigte Selbstdarstellung, in willkürliche Prestissimo-Raserei und in musikalischen Schabernack mündet, das muss der Hörer bei Kennedy in Kauf nehmen.



Nigel Kennedys neue CD "The Four Elements" (Sony Music, ca. 17 Euro)

Die Jahreszeiten haben den Briten – der zum Auftritt mit einer „cup of tea“ hereintapst – dazu animiert, selbst „Four Elements“ zu schreiben: eine sechsteilige Suite mit Ouvertüre und Finale, bunt gemischt aus allem, was Kennedy in seinen 55 Lebensjahren an Musik aufgesogen hat. Das reicht von etwas zu lange wiederholten Patterns aus der Minimal Music bis hin zur Rockballade, zu Blues und Dixie, zur langsamen Meditation und zu softigen Wellness-Klängen. In seinen Soli arbeitet er mit Live-Loops; auch ansonsten kommt der Computer zum Einsatz, um so richtig rockige „Atmo“ zu garantieren. Das klappt mit der Frontsängerin Xantoné Blacq in „Fire“; das wirkt flächig-kitschig in den Klangflächen und Oriental-Andeutungen in „Water“.

Zwischendurch langweilt Kennedy als Talkmaster, plaudert Belangloses mit seinen Musikern und tauscht auch mal Faust-Grüßchen mit Leuten aus der ersten Reihe. Nach fast drei Stunden: Ovationen, aber auch Erschöpfung.

Ludwig Thuille: Erfinderische Musik mit lyrischer Pracht

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Vor 150 Jahren wurde in Bozen der Komponist Ludwig Thuille geboren. Seine Werke sind heute weitgehend unbekannt. Als Lehrer jedoch hat er eine ganze Musikergeneration geprägt. Und seine Harmonielehre ist bis heute im Gebrauch.

Ganz eminent habe das Orchester gespielt, berichtete Richard Strauss am 24. Februar 1886 aus Meiningen, „mit solcher Lust, Liebe und Präcision, dass Du Deine helle Freude gehabt hättest“. Der 21-jährige Kapellmeister hatte soeben mit der weltberühmten Meininger Hofkapelle die F-Dur-Symphonie seines Freundes Ludwig Thuille uraufgeführt. Beide Musiker sollten ein Leben lang befreundet bleiben. Doch so intensiv Thuille die musikalische Welt um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beeinflusst hat, so nachhaltig vergessen sind seine eigenen Kompositionen. Zum 150. Geburtstag Thuilles erinnert sich kaum eine musikalische Institution des einst bedeutsamen Komponisten, Kompositionslehrers und Musiktheoretikers. Lediglich in seiner Geburtsstadt Bozen spielt das dort ansässige Haydn-Orchester seine „Romantische Ouvertüre“ in einem Konzert unter Johannes Debus am 13. Dezember.

Leider blieb auch der Impuls wirkungslos, den das Stadttheater Hagen 1998 unter dem stets an Entdeckungen interessierten Chefdrämaturgen Peter P. Pachl mit der mutigen Ausgrabung von Thuilles Märchenoper „Gugeline“ gegeben hatte. Bis heute steht etwa eine Wiederaufführung seiner Erfolgsoper „Lobetanz“ aus, die Felix Mottl 1898 in Karlsruhe uraufgeführt hatte und die es bis Berlin und New York geschafft hat. „Gugeline“ in Hagen hat damals mit ihrer musikalischen Sprache überrascht: Thuille erreicht schon 1901 Elemente einer klanglichen Raffinesse und harmonischen Komplexität, die man sonst nur mit Richard Strauss identifiziert. Vor allem in der sinnlichen Pracht

seiner lyrischen Erfindungsgabe erweist er sich als eigenständiger schöpferischer Geist, der nicht durch Vergleiche mit später wichtiger gewordenen Komponisten aufgewertet werden muss.

Am 30. November 1861 in Bozen geboren, erfährt der Knabe mit dem rätoromanischen Namen im Stift Kremsmünster ersten geregelten Musikunterricht und lernt als Chorsänger eine weitreichende Musiktradition kennen. Entscheidend für seine Bildung wird Pauline Nagiller, Witwe des Tiroler Kapellmeisters Matthäus Nagiller. Sie holt Thuille als 15-jährigen Vollwaisen nach Innsbruck. Durch sie lernt er die Familie Strauss kennen. Sie sorgt auch für Unterricht durch den Bruckner-Schüler Josef Pembauer. Erste Lied- und Klavierkompositionen entstehen. Pembauer empfiehlt den begabten Jungen zu Joseph Rheinberger nach München. Ab 1879 studiert er dort an der Königlichen Musikschule.



Ulrich Urbans Einspielung
der gesammelten Klavierwerke
von Ludwig Thuille
(Telos/Naxos)

Sein Opus eins, eine Sonate für Violine und Klavier, veröffentlicht Thuille als 19-jähriger. Ein Jahr später, 1882, besiegelt er mit seinem selbst gespielten D-Dur-Klavierkonzert

ein ausgezeichnetes Examen. Auf Betreiben seines Lehrers Rheinberger – dem er später nachfolgen sollte – erhält Thuille schon 1883 eine Berufung als Klavier- und Harmonielehrer an die Münchener Musikschule. Dort unterrichtet er bis zu seinem plötzlichen Herztod im Jahr 1907. Das Telegramm mit der Todesnachricht klebt Richard Strauss in sein Tagebuch ein.

Der passionierte Jäger führt in München ein bürgerliches Leben in ruhigen Bahnen. Musikalisch zieht es Thuille durch die Bekanntschaft mit dem Wagner-Anhänger Alexander Ritter zu den „Neudeutschen“ und zur Oper. Strauss führt 1897 in München Thuilles erste Oper „Theuerdank“ auf, ein Misserfolg, der dem Komponisten jedoch ein Drittel des Prinzregent-Luitpold-Preises eingebracht hat. Seine Oper „Lobetanz“ wird an der Metropolitan Opera nachgespielt; deren Intendant Giulio Gatti-Casazza bezeichnet Thuille als „deutschen Puccini“. Strauss widmet dem Freund seine Tondichtung „Don Juan“.

Als Pädagoge entfaltet Thuille eine kaum zu überschätzende Wirkung. Gemeinsam mit Max von Schillings sammelt er in der „Münchener Schule“ damals bedeutende Komponisten um sich. Zu seinen Schülern zählt etwa Hermann Abendroth, von 1911 bis 1914 Musikdirektor in Essen, dann bis 1934 Chefdirigent des Kölner Gürzenich-Orchesters. Oder Walter Braunfels, seit 1925 gemeinsam mit Abendroth Direktor der neu gegründeten Kölner Musikhochschule. Hervorgetreten ist Thuille mit einer gemeinsam mit Rudolf Louis herausgegebenen Harmonielehre, die für Jahrzehnte als Standardwerk verwendet wurde. Sie gilt als Wegweiser in ein modernes harmonisches Denken, von dem auch Thuilles rund 200 Schüler profitierten.

Thuilles kompositorisches Schaffen umfasst rund siebzig Werke. Gespielt wird heute nur noch ab und zu sein Sextett für Klavier und Bläser op. 6. Der Komponist hat sich der Kammermusik intensiv gewidmet. CD-Aufnahmen der letzten Jahre zeigen ihn als einen eigenständigen Musiker, der seinen individuellen Weg sucht, ohne zum Sturm auf das Bestehende zu blasen. So hat das Signum Quartett seine beiden frühen

Streichquartette von 1878 und 1881 in A-Dur und G-Dur eingespielt (Capriccio C 5049).

Bei cpo gibt es das groß angelegte Es-Dur-Klavierquintett op. 20 in einer Aufnahme mit dem Vogler Quartett und dem Pianisten Oliver Triendl. Dieser hat sich auch für das Klavierkonzert Thuilles eingesetzt: Es ist, zusammen mit der F-Dur-Symphonie, in einer Einspielung mit dem Haydn-Orchester Bozen unter Alun Francis erhältlich (ebenfalls bei cpo). Der Pianist Ulrich Urban hat schließlich bei Telos die Werke für Solo-Klavier auf einer CD zusammengefasst. Und erst vor wenigen Wochen erschienen beim Label Thorofon zwei Platten. Die eine umfasst 25 Lieder: Alle sind zum ersten Mal eingespielt, sieben davon stammen aus Thuilles Nachlass und sind Uraufführungen. Auf der anderen mit dem Titel „Zauberdunkel und Lichtazur“ singt die Sopranistin Rebecca Broberg weitere Thuille-Lieder neben anderen seiner Zeitgenossen Anton Urspruch (1850-1907) und Erich J. Wolff (1874-1913).

Otto Julius Bierbaum, einer der literarischen Großmeister der Jahrhundertwende, hat nicht nur die Libretti zu „Lobetanz“, zu „Gugeline“ und zu dem kühnen Tanz-Melodram „Die Tanzhexe“ geschrieben. Er hinterließ auch einen Nachruf in Gedichtform für den plötzlich verstorbenen Freund. Darin heißt es:

Denken wir an Dich, Ludwig, der du ein Mensch warst, dessen Gegenwart

Heiter den Geist der Schwere vertrieb und die Herzen erwärmt.

Anti-Ideal zur höheren

Geigen-Tochter: Patricia Kopatchinskaja und Fazil Say in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Patricia Kopatchinskaja
Photo: Marco Borggreve

An Patricia Kopatchinskaja scheiden sich die Geister. Die moldawische Geigerin pflegt einen radikalen Stil. Ihr Spiel geht an die Grenzen, die intensiven Ausdruck von schierer Brutalität scheiden. Die Kritik sagt ihr nach, den „Schmutz“ in der Musik zu lieben – das Geräuschhafte, den bis zur Schmerzgrenze aufgerauten Ton. Die sie mögen, bewundern ihre unbedingte Wahrhaftigkeit, ihre kompromisslose Ausdruckssuche. Die sie ablehnen, kritisieren an ihr ungenierten Subjektivismus, gepaart mit dem Abschied von jeder traditionellen Ästhetik.

Nach dem bemerkenswerten Konzert in der Philharmonie in Essen lässt sich feststellen: Beide Sichtweisen haben gute Gründe. Aber: Was ist dann von der geigenden „Wildsau“ – wie sie sich selbst einmal bezeichnet hat – zu halten? Steht sie für den

Auswuchs eines nach immer exaltierteren Novitäten gierenden Kunstbetriebs, in dem nur Aufmerksamkeit erzielt, was schräg, extrem und unerhört ist? Oder für einen kompromissloser Zugang zu Musik, die sich allzu leicht ins Ohr schmeichelt, weil ihre ursprünglichen Ausdrucks-Intentionen nicht mehr wahrgenommen werden?

Schon vor gut zwei Jahren hat die moldawische Geigerin gemeinsam mit ihrem Klavierpartner Fazil Say auf einer beim Label naïve erschienenen Disc demonstriert, dass sie von Beethoven und Ravel Politur und Perfektion abkratzt. Wer sich gelegentlich mal ins Konzerthaus Dortmund aufmacht, konnte dort schon 2006/2007 die Kopatchinskaja als „junge Wilde“ bestaunen. Ein Ruf, der ihr von einigen Musikkritikern auch willig vorausposaunt wird.

In Essen waren die Reaktionen im beachtlich gefüllten Parkett des Alfried-Krupp-Saales meist enthusiastisch, teils auch reserviert. Sie spiegeln getreu, wie die so gar nicht dem Ideal der geigenden höheren Töchter entsprechende Musikerin wahrgenommen wird. Nach dem ersten Satz von Schuberts a-Moll-Sonate dürfte klar gewesen sein: Es geht Say und Kopatchinskaja nicht um die Show. Auch nicht um den „Schmutz“ in der Musik. Sondern darum, eine Musik zu vergegenwärtigen, deren Tiefe sich heute in der Masse des Gehörten zu eben jener gepflegten Glätte nivelliert hat, mit der sie als erschütterungsloses akustisches Dessert niemanden verstört. Die nicht mehr aus der Ruhe bringt, es sei denn, es verspielt sich jemand.

Dieses gegenwärtig Setzen geschieht schon in den ersten Perioden: Say entwickelt die weichen Linien des Klavierparts aus dem Nichts. Die Geigerin fährt mit dem eröffnenden Vier-Ton-Motiv unwirsch in die Idylle. Aber im Nachsatz zieht sie sich wie erschrocken ins Träumerische zurück. Ein paar Sekunden machen klar, aus welchen Extremen Schuberts Stück besteht. Say spinnt in seinem ersten Solo den Gegensatz aus: Er lässt ein schwärmerisches Legato fließen, das für sich

genommen reinster Kitsch wäre – würde nicht seine Geigenpartnerin die ätherische Schönheit mit dem erneuten Einwurf des verstörenden Anfangsmotivs als Illusion entlarven.

Patricia Kopatchinskaja gibt aber nicht die Hexe vom Dienst: Auch sie kennt die traumverlorenen Arielstöne, veredelt mit feinstem Vibrato. Auch sie kennt den „heiligen Gesang“ des zweiten Satzes, die sanfte Steigerung ins Hymnische, an die sich Fazil Say schüchtern herantastet. Aber sie kennt auch das heftige Temperament zu Lasten der makellosen Politur des Tons.

Bei Beethovens „Frühlingssonate“ hört man, was ein exponiertes Sforzato eigentlich ist. Die Musik drängt im Kopfsatz geradezu verzweifelt vorwärts, als sei ihr ein Dämon auf den Fersen. Kopatchinskaja lässt die Skalen blitzen, Say die Bässe dröhnen – aber man findet schwerlich einen Moment, der sich aus lauter Selbstgefälligkeit gegen die Musik richten würde. In den ruhevollen Kantilenen des „Adagio molto espressivo“ schnurrt der Tiger: Bei allem Furor ist Kopatchinskaja zur erfüllten Sanglichkeit fähig.

Das Programm ist sinnig zusammengestellt: Verbinden sich Beethoven und Schubert durch ihre Suche nach expressiver Erweiterung der Formmodelle, teilen Brahms' d-Moll-Sonate und Ravels „Tzigane“ die Idee des „Zigeunerischen“. Brahms' Allegro verschwimmt unter Fazil Says Händen in einem zu weichen Wattebett, aber nach der Exposition toben sich die beiden Musiker in erregter Passion aus: Doch selbst wenn Kopatchinskaja den Zusammenhalt der Phrasierung in Frage stellt, bleibt der Eindruck, hier gehe es einer Künstlerin um den unbedingten, selbst im gewagtesten Risiko verantworteten Ausdruck. Man kann diesen Kopfsatz ganz anders auffassen, schwerlich aber authentischer und persönlicher.

Das Adagio stellt in der Musizierhaltung die Rückbindung zu Schubert her: Die Geigerin spinnt hinreißend weite, doch mit Spannung erfüllte Phrasen aus. Im dritten Satz lässt sie hören, wie sie die Töne „reißen“ kann, doch nie überschreitet

Kopatchinskaja die Grenze, jenseits derer der Kunst-Charakter des Klangs an die bloße Sensation des Geräuschhaften verraten würde. Und der Beginn von Ravels „Tzigane, rapsodie de concert“ ist wie ein ferner, rauchiger Reflex auf die Folklore, die der Komponist im Ohr gehabt haben mag, als er sich von der Geigerin Jelly d'Arányi und ihren ungarischen Weisen anregen ließ.

Es sind die Aspekte des Gebrochenen, nicht die Imitation des Folkloristischen, die Say und Kopatchinskaja interessieren – bis hin zur furiosen Steigerung und zum gespenstischen Klang-Irrlicht. Dass die beiden Musiker als Zugabe einen rumänischen Tanz Béla Bartóks wählen, steht in der Linie des Programms. Dass Kopatchinskaja in Jorge Sanchez-Chiongs „Crin“ (1996) mit ihrer Geige „schimpft“, amüsiert das Publikum. Und die Lacher haben beide auch mit der überraschenden Bearbeitung von „Für Elise“ von Fazil Say auf ihrer Seite.

Fazit des Konzerts: Der Anspruch der Kunst wird nie aufgegeben zugunsten einer exaltierten Selbstdarstellung. So riskant, so glühend, so entfesselt die beiden auch spielen mögen: Hinter jeder Note steht die Demut vor dem Werk. Ein bedeutendes Konzert, das hörbar macht, wie aufregend gegenwärtig Musik sein kann, wenn man sie aus der wohligen Sphäre berührungslosen Genusses befreit.

Patricia Kopatchinskaja ist in der Region wieder zu erleben: Am 11. November spielt sie im Konzerthaus Dortmund mit dem Philharmonia Orchestra London das Violinkonzert von Esa-Pekka Salonen. Am 29., 30. und 31. Januar ist sie in Köln zu Gast und spielt mit dem Gürzenich-Orchester unter Ulf Schirmer Mozarts D-Dur-Violinkonzert. Nach Essen kommt sie wieder ab 31. Mai zu einer Meisterklasse mit Sol Gabetta (Cello) und Henri Sigfridsson (Klavier). Die drei spielen am 2. Juni 2012 in der Philharmonie Klaviertrios. Mehr auf der offiziellen Webpage der Geigerin: <http://www.patkop.ch/>

Liebe und Staatsbankrott: „Lustige Witwe“ ist nicht so lustig

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012



Valencienne (Dorothea Brandt) geht mit ihrem Mann Mirko (Miljan Milović) nicht immer so pfleglich um ... Foto: Andreas Fischer

Franz Lehárs „Lustige Witwe“ begeistert mit musikalischer Qualität und dramaturgischem Pfiff. Irgendwie scheint sie aber auch in unsere Zeit zu passen. Denn momentan wird zwischen Lübeck und Innsbruck auf mehr als ein Dutzend Bühnen versucht, der Dame ihre Millionen abzuluchsen. Allein in NRW intrigiert die pontevedrinische Diplomatie an vier Orten: ab Dezember in Düsseldorf, in Detmold ab 4. November in der Neuinszenierung von Holger Potocki und ab Silvester geht man in Dortmund an

der Hand von Regisseur Matthias Davids ins Maxim. Im Barmer Opernhaus hatte Lehárs sensationelle Erfolgsoperette von 1905 am Samstag, 15. Oktober, ihre zweite Premiere – die erste fand schon im Juni in Solingen statt.

Gar so lustig, wie der Titel glauben machen will, ist diese „Witwe“ aber nicht: Es geht zwar ums erotische Vergnügen, um Grisetten und Seitensprung, aber vor allem ums Geld. Zwanzig Millionen ist Hanna Glawari wert. Eine begehrte Beute für die Pariser Lebewelt. „Die Millionen sind angekommen“, kündigt einer der Pariser Filous ihre Ankunft an: Damit ist alles gesagt. Charme, Intelligenz, Selbstbewusstsein, selbst Schönheit und Ausstrahlung? Egal. Hauptsache, die Frau ist millionenfach vergoldet.

Derweil plagen den pontevedrinischen Gesandten (im Rollstuhl, aber bei den „Weibern“ gut zu Fuß: Miljan Milović) lastende Sorgen: Wird das Geld der Frau Glawari aus seinem Vaterlande abgezogen, droht der Staatsbankrott. Abhilfe muss Graf Danilo schaffen. Der zeigt sich jedoch wenig patriotisch und lehnt den erotischen Staatseinsatz rundweg ab. Die Tanzmädchen sind ihm lieber ...

Pascale-Sabine Chevrotton weiß um die gesellschaftlichen Untiefen in diesem Stück. Und inszeniert die „Lustige Witwe“ in dieser Koproduktion mit den „Folies lyriques“ in Montpellier weit weg von der üblichen Operettenästhetik. Weder Bühnenbild noch Kostüme (Tanja Liebermann) schwelgen in Frack und Tutu. In der Botschaft des Beinah-Bankrott-Staates sind Wände rissig und Stuckleisten geborsten. Für Madame Glawaris Heim ersinnt Bühnenbildner Jürgen Kirner eine gewaltige Handtasche. Es könnte auch ein Geldbeutel sein, der sich öffnet und wie aus einem roten Rachen die leichtlebige Festgesellschaft ausspuckt. Die Damen vom Maxim sehen aus wie Buchhalterinnen. Auch das passt: eher Dienerinnen des Geldes als des Eros. Dass Esprit und Humor gestutzt werden, scheint kalkuliert. Hans Richter als Komiker Njegus darf zwar wienern, aber die üblichen Stegreifsprüche sind ihm nicht erlaubt. So

bleibt diese kommentierende Figur profillos. Chevrotons Lesart nimmt die Operette und ihr Sentiment ernst, aber die Szene moussiert nicht. Stellenweise glaubt man, Lehár habe ein Kammerspiel von Ibsen vertont.

Im Orchester sieht das zum Glück anders aus. Florian Frannek entschlackt die Partitur, gibt ihr kammermusikalische Finesse, welche die Orchester-Solisten der Wuppertaler Sinfoniker bereitwillig erfüllen. Der Dirigent „champagnerisiert“ den Rhythmus. Er gibt den schmeichelnden Melodien ohne schmierige Agogik Raum. Die Geigen flüstern wirklich „hab‘ mich lieb“ in feinstem, wenn auch nicht in süffigem Pianissimo der geforderten großen Besetzung. Und das Studium der Noten ist im Graben mindestens so eifrig betrieben worden wie auf den Brettern das Studium der Weiber.



„Lippen schweigen,
s'flüstern Geigen
...“: Hanna Glawari
(Susanne Geb) und
Danilo (Kay
Stiefermann). Foto
Andreas Fischer

Dorothea Brandt ist eine nahezu perfekte Tanzsoubrette; ihre Valencienne hat Format. Susanne Geb zeigt die selbstbewussten

Seiten der Hanna Glawari. Doch ihrem soliden, zu strahlendem Ton fähigen Sopran fehlt schmeichelnde Weichheit; die lyrische Bezauberung kleidet sie eher in Silber als in Samt. Kay Stiefermann – der [Wuppertaler „Holländer“](#) – erweist sich als wandlungsfähiger Darsteller und routinierter Sänger: Trotz Krankheit singt er den Danilo respektabel und rhetorisch reflektiert. Boris Leisenheimer als Camille de Rosillon scheitert ob der verfehlten Position seines Tenors an den Anforderungen der Partie. Seine Tongebung wirkt gequält, die Höhen sind trocken forciert. Tomas Kwiatkowski und Nathan Northrup sind als Cascada und Saint-Brioche richtige Klischee-Pariser mit Baskenmütze und Halstuch. Der Chor ist von Jens Bingert zuverlässig einstudiert.

Im Programmheft liest man mit Erstaunen, wie oft die Bankrott-Kandidaten unter den europäischen Staaten schon zahlungsunfähig waren – an Pontevedro ist dieses Schicksal noch einmal vorübergegangen. Die Botschaft ist angekommen: reicher Beifall.

Schicksal und Geschichte: Prokofjews „Krieg und Frieden“ in der finanziell gebeutelten Kölner Oper

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Ein großer Erfolg zur Eröffnung der Saison der Kölner Oper!

Sergej Prokofjews „Krieg und Frieden“ nach dem Roman Lew Tolstois sorgte nicht nur für begeisterte Kritiken, sondern bei der letzten Vorstellung auch für einen Beinahe-Tumult vor

der Kasse: Hätte der Intendant nicht kurzfristig Stehplätze zur Verfügung gestellt, wären wohl einige Opernbesucher frustriert nach Hause gegangen.



Der Krieg: Matthias Klink als von Schmerz und Qual gekrümmter Pierre Besuchow - eine der drei Hauptfiguren von Prokofjews Oper. Foto: Karl und Monika Forst

Mit „Krieg und Frieden“ hat Uwe Eric Laufenberg, seit 2009 amtierender Intendant der Oper, einen zweiten grandiosen Erfolg verbuchen können – nach der bejubelten Uraufführung von Karlheinz Stockhausens „Sonntag aus Licht“ in der vergangenen Spielzeit. Doch die künstlerischen Großtaten, obwohl vom Publikum angenommen und mit viel Beifall bedacht, sind auch ein Grund für fortlaufende Querelen um die finanzielle Ausstattung der Bühnen Köln. Denn auf der einen Seite stehen die politischen Erwartungen, die Oper Köln solle in der oberen Liga der deutschen Bühnen mitspielen – was für eine Millionenstadt kein überzogenes Ziel ist. Auf der anderen Seite dräut eine chronische Unterfinanzierung von Oper und Schauspiel. In der vergangenen Spielzeit 2010/11 lag das Defizit bei fünf Millionen Euro, die aus den Rücklagen

entnommen werden müssen. Die Stadt, die in einer tiefen Finanzkrise steckt, finanziert die Eigenbetriebe mit knapp 48 Millionen pro Jahr.

Ein künstlerischer Erfolg – die Uraufführung von „Sonntag aus Licht“ – und ein Gastspiel in China haben die Finanzierungslücke kräftig erweitert. Dazu ist die Verteilung der Mittel zwischen Oper und Schauspiel nicht geregelt. Und die Bühnen müssen dazu noch Tarifsteigerungen für 700 Mitarbeiter selbst auffangen; das sind 700.000 Euro. Erschwerend kommt eine Kürzung im laufenden Spielbetrieb von 1,4 Millionen Euro dazu – so der Geschäftsführender Direktor der beiden Bühnen, Patrick Wassenbauer.

Vor diesem Hintergrund hat die Deutschsprachige Opernkonferenz jetzt die Stadt Köln aufgefordert, für eine solide finanzielle Ausstattung der Oper Köln zu sorgen. „Es ist eine Zumutung für die Kölner Oper, um jeden Euro eines künstlerischen Etats feilschen zu müssen“ sagte der Vorsitzende der Opernkonferenz, der Frankfurter Opernintendant Bernd Loebe, anlässlich der Herbstsitzung der Konferenz in Zürich. So sei eine seriöse künstlerische Planung eines städtischen Opernhauses nicht möglich. Das Aufzehren der Rücklagen durch die laufenden Aufgaben macht aus Sicht der Opernkonferenz deutlich, dass die Kölner Oper einen zusätzlichen Zuschussbedarf von mindestens fünf Millionen Euro hat. Der Kölner Kulturdezernent Georg Quander hatte im September noch von sieben Millionen gesprochen, wenn Köln mit Städten wie Frankfurt, Stuttgart und Dresden gleich ziehen solle.

Nun kann sich die Oper Köln das unbestreitbare Verdienst anrechnen lassen, „Krieg und Frieden“ in einer weitgehend den ursprünglichen Intentionen Prokofjews entsprechenden Fassung auf die Bühne gebracht zu haben. Prokofjews Lieblings- und Schmerzenskind, 1941 kurz vor dem Einmarsch der Deutschen in Russland begonnen, sollte eine Oper über die Glücks- und Sinsuche von Menschen in einer erstarrten, vergnügungssüchtigen, moralisch morschen Gesellschaft werden.

Prokofjew wollte, ganz im Sinne Tolstois, die Menschen in ihrer Suche nach Sinn, Liebe, Erfüllung darstellen – und ihr Scheitern im Strudel historischer Ereignisse, die sie weder vorhersehen noch verantworten konnten. Die Verknüpfung individueller Schicksale mit dem ehrernen Gang einer unberechenbaren Geschichte: das ist Tolstois Thema, und das interessierte Prokofjews seit der Jugendlektüre des Buchs.

Doch Prokofjews Pläne erwiesen sich als Schaum: Der überraschende Kriegsbeginn, die Parallele von 1941 mit dem Überfall Napoleons 1812 und dem alle Stände einigenden nationalen Widerstand legte es nahe, die patriotischen und heroischen Momente zu Lasten der intimen Szenen herauszustellen. Prokofjew arbeitete das Werk mehrmals um, ergänzte es durch Massenchöre und ein Sieges-Finale, das wohl den „vaterländischen“ Krieg gegen Napoleon mit dem aktuellen Niederringen von Hitlers Armeen in Bezug bringen sollte. Behindert und bedrängt von der sowjetischen Kulturbürokratie und ständig bedroht von der Gefahr, ein Opfer der Willkür des stalinistischen Terrors zu werden, konnte Prokofjew seine Oper nie vollständig auf der Bühne erleben. Die Uraufführung einer kritischen Edition, die der Fassung letzter Hand Prokofjews entsprach, fand erst 1959 in Moskau statt. Der Ruch der Propaganda-Oper erschwerte die Rezeption zumal im Westen. In der DDR fand die Erstaufführung 1961 in Leipzig statt, in der Bundesrepublik gab man „Krieg und Frieden“ in einer Bearbeitung erstmals 1969 in Gelsenkirchen – ohne nachhaltigen Widerhall.

In Köln reduzierten Dirigent Michael Sanderling und Regisseur Nicolas Brieger das Werk auf dreieinhalb Stunden Spieldauer. Dabei verzichten sie auf die retardierenden Volks- und Massenchöre, mit denen Prokofjew das Werk zum sowjetischen Monumental-Spektakel aufblasen sollte. Von den dreizehn Bildern erfasst der Rotstift das achte, große Teile des zehnten und das Triumph-Finale; die Gestalt des Generals Kutusow entfällt als einzige größere Partie.

Die Kürzungen ermöglichen Brieger, die Geschichte der Hauptpersonen ins Zentrum zu rücken und den Bruch zwischen einem intimen Drama und einer epischen Historienerzählung zu überbrücken. So holt er eine Intention Tolstois zurück: Er verknüpft konzentrierter die Fäden des einzelnen Schicksals mit den Strängen der allgemeinen Ereignisse. Bühnenbildner Raimund Bauer hat ihm dafür Räume voll Melancholie, Verfall und Trostlosigkeit geschaffen. Die Wände, zwischen denen die großstädtische russische Gesellschaft feiert, tanzt und intrigiert, stehen mit ihren verblichenen Farben und leeren Supraporten für Verfall. Sie lassen sich rasch verschieben, öffnen oder schließen Räume, schaffen Perspektiven, konzentrieren den Blick auf bestimmte Personen.

Im zweiten Teil weitet Bauer die Bühne für die Moskauer Szenen, schafft einen tief nach hinten geöffneten Raum, in dem sich Mord und Vergewaltigung, Aufmärsche und Todeskarawanen, Brand und Kampf ereignen. In dieser Leere verlieren sich die Menschen auch am Ende der Oper: Brieger lässt den Schluss offen; die Schicksale, die uns für gut drei Stunden vor Augen gestellt wurden, verlieren sich in der fahlen, verrauchten Weite dieser zerstörten Welt. Was bleibt, ist ein lesender Pierre Besuchow am Ende: Ein Mensch, der zu sich selbst gefunden hat, ein intensives Bild für einen möglichen Aufbruch, die Ahnung einer heilenden Welt.

Ein Plus der Kölner Inszenierung ist die fein abgestimmte, psychologisch dichte Personenregie Briegers. Kein Blick, keine Geste bleibt dem Zufall überlassen. Brieger findet auch die Kraft zu Bildern, die über sich hinausweisen: Wenn Fürst Andrej zum ersten Mal seine spätere große Liebe Natascha sieht, strecken beide die Arme nacheinander aus, erreichen sich aber nicht. Die dritte Szene, der Besuch von Natascha Rostows Familie beim alten Fürsten Bolkonski, ist ein Kabinettstück vollendet Charakterisierungskunst. Der Alte zeigt schon in seiner Kleidung (stets treffende Kostüme: Andrea Schmidt-Futterer), dass er die rangniederen und

verarmten Rostows verachtet; er tritt ihnen nachlässig mit langer Unterhose unter dem Hausmantel gegenüber.

Aber auch die Reaktionen der Frauen – die verängstigte, gleichwohl selbstbewusste Natascha, die vom Schmerz über ihre Arroganz durchfahrene Marja Bolkonskaja – sind subtil beobachtet und so differenziert wie Tschechow'sche Charaktere ausgearbeitet. In den Massenszenen versucht Brieger, peinlichen Realismus zu vermeiden, wenn er auch schonungslos sexuelle Gewalt und enthemmte Brutalität zeigt. Einzig die Szene mit Napoleon (ausdrucksstark: Miljenko Turk) hätte durch weniger rabiate Parodie gewonnen: Ein haltloser Kretin, der auf dem Sandkasten liegt und Fähnchen steckt, wirkt weder schillernd noch gefährlich.

Zum Szenischen tritt in Köln gleichrangig das Musikalische: Michael Sanderling beherrscht die dröhnenden Klangmassen, die Momenteheroischer Wucht, mehr noch aber die differenzierte Gestaltung der kammermusikalischen, farbenreichen Szenen. Der berühmte h-Moll-Walzer changiert zwischen verhangener Trauer und lasziver Schmeichelei; die großen orchestralen Schilderungen sind in ihren Mussorgsky-Anklängen, ihrer lapidaren Schwere und melancholischen Tönung getroffen. Sanderling erweist sich als kompetenter Sänger-Begleiter, der das ausgezeichnet aufspielende Gürzenich-Orchester im rechten Moment zurücknehmen kann, der aber auch wundervollen kammermusikalischen und solistischen Details zu ihrem Recht verhilft.



Johannes Martin Kränzle als Fürst Andrej. Foto: Klaus und Monika Forster

Den Sängern tut eine solch kooperative Stütze gut: Johannes Martin Kränzle beweist als Andrej wieder, dass er sich in die erste Riege emporgesungen hat. Den Charakter des noblen, aber traumatisierten und zutiefst vom Leben verunsicherten Fürsten erfasst er in der Farbe seines Baritons, aber auch in seinem bewussten, präzis ausgeformten Spiel.

Für die Natascha Olesya Golovnevas gilt Gleiches: Sie erfüllt die ariosen Teile ihrer Partie mit dem intensiven Glanz eines sicher positionierten Soprans, führt den Atem nahezu perfekt, singt ein strömendes Legato und beherrscht nach der Nervosität der Premiere auch die Lautstärke mancher zu massiv angelegter Spitzentöne. Matthias Klink ist vom Charakter seines Tenors und von der Erscheinung als grüblerischer Intellektueller eine ideale Verkörperung des Grafen Pierre. Er, die „Klammer“ des Geschehens, wirkt glaubwürdig als entschiedener Gegenspieler des schmierigen Anatol Kuragin (wirkungsvoll: Mirko Roschkowski) wie als von Angst geschütteltes und von jeder Orientierung verlassenes Opfer des französischen Terrors. Dass Manfred Fink die treuherzige Verkörperung der weisen russischen Volksseele, den

bäuerlichen Philosophen Platon Karatajew, behutsam zurücknimmt, nimmt der Figur ihren aufdringlichen Symbolcharakter.



Olesya Golovneva
als Natascha. Foto:
Karl und Monika
Forster

Prokofjews Werk wäre eine Sache großer Bühnen – und nach dem Erfolg der Kölner Aufführungsserie sollte man sich von Hamburg bis Wien ernstlich überlegen, ob man auf diese beeindruckende, musikalisch wie szenisch dankbare Oper im Repertoire verzichten kann. Es wäre eine längst fällige Wiedergutmachung an Prokofjews ambitioniertestem Werk. Und in Köln ist zu hoffen, dass „Krieg und Frieden“ wieder aufgenommen wird.

Wagners „Holländer“ in

Wuppertal: Schmerzensmann und Erlöser

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Diese Senta wird man sich merken müssen. Musikalisch leidenschaftlich, technisch abgesichert, kraftvoll und jugendlich unverbraucht: Selten hört man Richard Wagners herausfordernde Frauenpartie aus dem „Fliegenden Holländer“ so überzeugend wie bei der Premiere in Wuppertal. Die Britin Allison Oakes ist keineswegs das Kind, das nicht weiß, was es singt. Sondern eine entschlossene junge Frau, bereit, ihre eigene Existenz aufs Spiel zu setzen, um das Gespenst aus der Tiefe des Meeres auf ewig zu erlösen.

So ist es nur schlüssig, dass Chefdirigent Hilary Griffiths und Regisseur [Jakob Peters-Messer](#) in der Wuppertaler Neuinszenierung zum Auftakt der Spielzeit das inzwischen verpönte, harfenumflorete Erlösungs-Finale spielen. Der „Holländer“ darf hier das Ende nehmen, das Wagner ihm in letzter Hand gegeben hat. Nicht Tod und Vernichtung nehmen ihren Lauf. Zwei Menschen gehen aufeinander zu und beginnen eine neue Geschichte. Ob gemeinsam oder nicht, ob in einem „Jenseits“ oder auf einer neuen irdischen Lebens-Ebene, das lässt Peters-Messer offen.

Kay Stiefermann ist ein zutiefst resignierter Holländer, der getrieben ist vom Fluch, immer wieder „ewige Treu auf Erden“ erproben und daran scheitern zu müssen. Als sein Schiff landet – das Licht-Segel des Bühnenbild-Debütanten Guido Petzold ist ein szenisch wirkmächtiges Symbol –, quält er sich kriechend auf die Spielfläche. Sein Mantel, wie alle Kostüme von Sven Bindseil atmosphärisch treffend gestaltet, erinnert an Murnaus „Nosferatu“. Stiefermann hat die dramatische Reserve für die Partie, das Gespür für den Sinn der Worte, nur manchmal eine zu flach geführte Stimme. Eine sichere Atmung würde das Problem lösen und der Stimme verlässliche Substanz geben.

Viel ausgeprägter kämpft Johan Weigel als Erik mit technischen Problemen: Wenn er versucht, in Wagners bewusst konventionell gestalteter musikalischer Sprache Senta von ihrem Weg abzubringen, zeugt ein angestrengt flacher, an den Gaumen gedrückter Ton von unzureichender Stütze und mangelnder Tiefenatmung. Christian Sturms Steuermann und Miriam Ritters jugendlich wirkende Mary dagegen können gesanglich wie sprachlich für sich einnehmen. Wuppertal hat, abgerundet von dem als bieder-ältlichen Raffgeier gezeichneten Daland von Michael Tews, ein beachtliches Ensemble für diesen „Holländer“ aufzuweisen.

Auch Chor und Extrachor lassen in Wuppertal den engagierten Einsatz für Wagners Partitur spüren. Chordirektor Jens Bingert hat seine Mannschaft beisammen; selbst nervöse Einsätze, bei Premieren nicht unüblich, halten sich in Grenzen. Dass die Geistermannschaft des Holländers aus Lautsprechern singt, ist mittlerweile üblich – auch wenn dieses Verfahren das komplex komponierte Aufeinandertreffen der Chöre nicht eben transparenter macht.

Am Pult waltet Hilary Griffiths mit extrem langsamen Tempi. So sympathisch es ist, dass sich ein Dirigent einmal dem modischen Zwang zur Hetze entzieht: In Wuppertal wird schon in der Ouvertüre die Zeit so gedehnt, dass Innenspannung und dramatische Stringenz mit Adagio-Blei beschwert auf den Boden eines zähen Klangmeeres sinken. Gerade die Chöre wirken betulich; der rhythmische Biss Wagners schnappt kraftlos zu. Die Erregung und Spannung der fiebrigen Quinten, der scharfen Blechakzente, der dynamischen Bögen bleibt unausgeleuchtet.

Licht ist das beherrschende Medium, das Regisseur Peters-Messer für seine Deutung einsetzt. Das Duett, in dem sich der verfluchte Seefahrer und die sensible junge Frau kennen lernen, lässt er in tiefem, ruhigem Blau als ein weltentrücktes Versinken erkennen. Licht hebt Personen hervor, erzeugt verräterische Schatten, markiert ein Quadrat auf der sonst leeren Bühne, das als Projektionsfläche immer wieder

zeichenhaft hervortritt. Und das Senta für sich einnimmt, als sie den rettenden „Engel Gottes“ in ihrer Ballade beschwört. Die christlichen Konnotationen beachtet Peters-Messer wohl: Als Senta dem gepeinigten Seefahrer ihre „Treue bis zum Tod“ versichert, hält sie ihn wie einen Gekreuzigten fest: Der „Holländer“ als Schmerzensmann und als Erlöser – ein komplex deutbares, gelungenes Bild.

Leider sind solche Momente in der Inszenierung nicht häufig, trotz des Potentials, das die auf Licht konzentrierte Bühnengestaltung eröffnet. Einziges Requisit des Illusionstheaters sind die Taue, die sich zu Beginn wie eine riesenhafte Takelage über die Bühne spannen. Aus dem anregenden Ansatz macht Peters-Messer dann aber doch nur ein Arrangement, in dem psychologischer Feinschliff der verlegenen Stilisierung und einer flüchtig wirkenden Personen-Rege geopfert wird. Bemerkbar ist dies etwa im ratlosen Umgang mit dem Chor. Ein paar Bierkästen und eine Polonaise nach Blankenese – das ist zu wenig, um die Spannung zwischen den exaltierten Hauptfiguren und der biederer Gesellschaft zu charakterisieren. Das ist schade, stört das Publikum aber wenig: Der Beifall ist heftig, wohl auch, weil man in Wuppertal erleichtert ist, von Regietheater-Zumutungen verschont zu bleiben.



Bayreuth – Essen und zurück: Die Harfenistin Gabriele Bamberger im Bayreuther Festspielorchester

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Sie ist wieder zu Hause. Zwei Monate Bayreuth sind vorbei. Nun probt die Harfenistin der Essener Philharmoniker für die neue Saison. Gabriele Bamberger hat ihren Urlaub im Orchester der Festspiele verbracht. Ein Arbeits-Urlaub also? Die lebhafte Virtuosisin der sanften Saiten widerspricht: „Bayreuth ist keine

Anstrengung. Es ist wie Urlaub mit Harfe spielen.“ Seit 1985 ist die gebürtige Österreicherin – mit wenigen Unterbrechungen – Mitglied des Festspielorchesters. Nächstes Jahr ist sie zum zwanzigsten Mal dabei. Und freut sich schon wieder auf die Herausforderung, im berühmten verdeckten Graben fünf Wagner-Opern hintereinander zu spielen.

Wie viele andere Musiker und Sänger bestätigt auch Gabriele Bamberger: In Bayreuth zu arbeiten, ist etwas Besonderes. Welches Orchester hat schon vier Harfen, in den „Ring“-Jahren sogar sechs? In einem normalen Orchester sitzen grade mal zwei.

„Wir sind sonst Einzelkämpfer. Aber in Bayreuth entwickelt sich ein tolles Gruppengefühl.“ Jeder der Orchestermusiker ist motiviert, sein Bestes zu geben. „Kollegialität ist wichtig“, sagt die Harfenistin, „schließlich verbringen wir unseren ganzen Urlaub miteinander.“

Was Gabriele Bamberger in Bayreuth fasziniert, ist die Arbeit mit berühmten Dirigenten. Ihr erster Maestro war 1985 Giuseppe Sinopoli. Unter ihm hat sie gleich im „Tannhäuser“ gespielt, für die Harfen die anstrengendste Wagner-Oper. „Das Beste, was ich an musikalischer Gestaltung erlebt habe, war unter Christian Thielemann“, schwärmt die Musikerin: „Bei ihm sitzt man auf der Stuhlkante. Aber gleichzeitig ist es ein ganz entspanntes Musizieren.“ Was macht die Arbeit mit Thielemann so herausragend? „Jeder Dirigent hat seine besondere Art zu

musizieren. Thielemann hört erst mal, was jeder der Musiker ihm anbietet. Passt das in sein Konzept, nimmt er das Angebot auf. Thielemann ist ständig mit den Augen bei den Kollegen. Eine kleine Geste, und man weiß, was er will.“

Gerne erinnert sich Gabriele Bamberger aber auch an die Arbeit mit Größen wie Daniel Barenboim und James Levine. „Das Spielen mit Barenboim war ein wirklich nachhaltiges Erlebnis. Er hat einfach Charisma, ist eine musikalische Persönlichkeit.“ Ähnlich ging es ihr mit Levine: „Er saß da, mit dem Handtuch über der Schulter, hat gestrahlt, badete in der Musik.“ Sein „Parsifal“ sei zwar langsam gewesen, aber dennoch ungeheuer spannend: „Da war keine Sekunde Langeweile drin.“ In diesem Jahr hat der Musikerin vor allem die Arbeit mit Daniele Gatti im „Parsifal“ gefallen. „Er dirigiert so mitreißend und intensiv, da empfindet man keine Länge. In diesem Jahr passte einfach alles.“ Aber auch Andris Nelsons großer Bogen bei gleichzeitiger rhythmischer Konturierung im „Lohengrin“ hat die Harfenistin sehr überzeugt.

In Bayreuth sitzen Musiker im Orchester, mit denen man keine musikalische Basisarbeit mehr zu leisten hat. Wie alle anderen wurde Gabriele Bamberger auf eine Empfehlung hin eingeladen. „Im ersten Sommer spielt man sozusagen für die Kollegen“, erklärt sie. Denn der oder die Neue müssen in den Klangkörper passen. Wer im

nächsten Jahr wieder eingeladen wird, gehört zum Festspielorchester. Bamberger erinnert sich: „Ich wurde vom Orchestervorstand angerufen und gefragt, ob ich mitspielen will. Das war Helmut Schützeichel, der in Mannheim Oboe gespielt hat. Ich war damals Mitglied der Badischen Staatskapelle in Karlsruhe. Später habe ich erfahren, dass mich mein damaliger Chef Christof Prick empfohlen hat.“ Unter ihm hatte sie am Badischen Staatstheater bereits das ganze gängige Wagner-Repertoire gespielt.

Begonnen hat Gabriele Bamberger nach dem Studium in Salzburg 1979 in Gelsenkirchen. Dort spielt ihr Mann heute noch Geige im Orchester. Und passte früher auf die Kinder auf, wenn seine Frau nach Bayreuth fuhr. Später wurde die Wagner-Stadt zum gemeinsamen Urlaubsziel. „Die Kinder haben sich in Bayreuth wohl gefühlt, mein großer Sohn hat im letzten Jahr hier sogar geheiratet. Uns zieht's immer wieder hierher.“

Die Erfahrungen im Festspielorchester nimmt die Harfenistin mit in die Heimat.

Aber: Dank der Bayreuther Eindrücke kann Gabriele Bamberger auch ermessen, wie gut die Essener Philharmoniker unter ihrem Chef Stefan Soltesz geworden sind.

„Nach der Bereicherung in Bayreuth folgt eben keine Ernüchterung in Essen. Sondern es macht richtig Spaß, wieder zu Hause zu spielen.“ Sie freut sich, dass Soltesz Wagner ins Repertoire integriert hat: „Er

vertraut mir, er weiß,
dass ich die Partien kenne. Das ist ein schönes Gefühl.“ Ihr Bayreuth-Engagement hat Soltesz „stets unterstützt“ und sich immer sehr interessiert gezeigt. Dass er die Werke so genau einstudiert und am Abend so spontan musiziert, hilft ihr auch für ihren Dienst in Bayreuth. „Stefan Soltesz hat uns ein Bewusstsein für musikalische Qualität beigebracht. Das müssen wir jetzt an die jüngeren Kollegen weitergeben.“

(Der Artikel ist in kürzerer Form auch in der WAZ Essen erschienen)

„Tristan“ bei der Triennale: Liebestod im Zwielicht

geschrieben von Werner Häußner | 11. Juli 2012

Ein „Wagnis“? Willy Decker wählt große Worte bei der Premierenfeier nach „Tristan und Isolde“ zur Eröffnung der zehnten [Ruhrtriennale](#), der letzten unter seiner Intendanz.

Wagners gewaltiges, alle Grenzen sprengendes Werk ist heute fest im Musiktheaterbetrieb verankert: An der Oper Köln scheiterte 2009 David Pountney daran, in Düsseldorf zog 2010 Klaus Guth die Linien hin zu Wagners Biografie, in Essen steht die Inszenierung von Barrie Kosky ab 29. Januar 2012 wieder im Spielplan. Selbst mittlere Häuser wie Wuppertal und Münster

hatten in den letzten Jahren ihren „Tristan“ – und konnten szenisch wie musikalisch mit achtbaren Ergebnissen auf sich aufmerksam machen. Wozu also in der Jahrhunderthalle Bochum ein Stück realisieren, das man in der dichten westdeutschen Theaterlandschaft wahrlich nicht missen muss?

Die Antwort liegt bei Decker selbst und in der Programmatik der Triennale: Nach Judentum und Islam steht in diesem Jahr der Buddhismus im Zentrum der Reflexion über die großen Weltreligionen. Wagner hatte sich, von Schopenhauer inspiriert, intensiv mit buddhistischen Gedanken beschäftigt, sich sogar einmal als „unwillkürlich zum Buddhisten geworden“ bezeichnet. Decker selbst folgt persönlich den Pfaden des Buddhismus. So liegt es nahe, in „Tristan und Isolde“ die Spuren dieser asiatischen Lehre – die eigentlich keine Religion sein will – zu erforschen, die Schnittpunkte zwischen der christlichen Geisteswelt des Westens und der buddhistischen Spiritualität des Ostens erkenntlich zu machen. Wagner radikaliert mit diesem geistigen Instrumentarium die romantischen Axiome eines E.T.A. Hoffmann. Es ist nicht mehr nur die Trugwelt des bürgerlichen Wohlbehagens, die zugunsten einer vollkommeneren und authentischeren „Geisterwelt“ überwunden wird. Es ist nicht mehr nur die Vollendung im Paradies, wie sie das Christentum verspricht. Für Wagner zählt die Überwindung einer Schein-Welt, die

unserer Vorstellung Raum und Zeit vorgaukelt, wo es doch nur das All-Eine, das Ewige gibt. Heraus aus „jener grauenhaften Ursächlichkeit des Entstehens und Vergehens“: das ist Wagners Sehnsucht. So erklärt sich das „Unbewusst“ als „höchste Lust“, erklärt sich die Radikalität, mit der das Protagonistenpaar Liebe und Tod als Erfüllung anstreben.

Das eine bekommt man nicht ohne das andere: Wirkliche Liebe ist, wie Wagner ja auch pathetisch für sein eigenes Leben beklagte, in dieser Welt der – scheinbaren, aber wirksamen – Gegensätze nicht zu haben; Tod ist die Bedingung, dass die Schranken zwischen den Individuen fallen und der Weg frei wird in die Erfüllung und Erlösung. Und die Nacht ist die Chiffre für die Abwesenheit des grausamen Lichts, in dem die Scheinwelt, die uns umgibt, zu jammervoller Wirksamkeit gelangt.



Anja Kampe als Isolde in der Inszenierung Willy Deckers bei der Ruhrtriennale (Foto: Ruhrtriennale/Paul Leclair)

„Tristan und Isolde“ lässt sich ebenso romantisch-christlich

lesen, aber Deckers Bezug auf den Buddhismus hat zumindest in der dramaturgischen Konzeption viel Anregendes an sich. Auf der Bühne sind die komplexen Gedanken dann allerdings schwer zu realisieren. Decker und sein Bühnenbildner Wolfgang Gussmann wählen, unterstützt vom Licht Andreas Grüters, den Weg der extremen Reduktion. Zwei leere, weiße Flächen liegen parallel, schieben sich ineinander, bilden kühle, ästhetisch-geometrische Figuren oder nach hinten ins Unendliche offene Räume, müssen aber auch den harten Einbruch der Schein-Realität erdulden, wenn die schrundigen Außenmauern der Halle sichtbar werden, zwischen denen die Flächen wie eine Insel der Zuflucht schweben. Ein Himmelskörper treibt im Hintergrund, schiebt sich im dritten Aufzug in die Welt Tristans, leuchtet wie der drohende Mond in Strauss' „Salome“ unheilvoll rötlich, als der Liebestrank seine Wirkung entfaltet. In der „Nacht der Liebe“ wird das Rund zu einer Blase, die Symbolbilder birgt: Meer, Dunst, zerfließende Körper und Gesichter, die sich drehen, auflösen und wieder konkretisieren, und die im dritten Aufzug in blutrotes Licht tauchen.

In diesem abstrakten Raum gelingen eindringliche Bilder, etwa wenn Isolde isoliert im Heer der grünen Männer König Markes sitzt, oder wenn sich in den fantasievollen Projektionen des Teams „fettFilm“ (Momme Hinrichs und Torge Møller) die weißen

Platten in einem weiten kosmischen Raum verlieren. Doch in der Personenregie bleibt vieles im Ungefährten stecken, kommt Decker nicht über symbolische Arrangements hinaus, wie sie schon seine Leipziger „Tristan“-Inszenierung gekennzeichnet haben. Der Schluss wirkt merkwürdig kraftlos: Die beiden weißen Platten schließen sich wie Buchdeckel. Isolde, herausgetreten aus dieser Sphäre, singt die letzten Worte ihres „Liebestodes“ im Zwielicht, das am Ende dem Dunkel weicht.

Musikalisch war der Triennale-Tristan dem künftigen Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper München anvertraut: Kirill Petrenko hat mit den Duisburger Philharmonikern in der gut eingerichteten, dennoch schwierigen Akustik der Jahrhunderthalle einen skrupulös verfeinerten Wagner erarbeitet. Jede Stimme kommt zu ihrem Recht. Der Spaltklang wird ins Extrem getrieben. Das lässt etwa das Frage-Antwort-Spiel von Streichern und Bläsern, die harmonische Anreicherung durch selbständige Begleitstimmen oder die Reibungen in der vielschichtigen Chromatik deutlich hervortreten. Gleichzeitig aber löst sich Wagners Mischklang auf in zusammenhanglose Einzelteile, die auch die Legato-Wirkungen empfindlich beeinträchtigen.

Petrenko achtet fast ängstlich darauf, die Sänger nicht zuzudecken, unterdrückt damit aber jene ekstatische Überwältigung, die gerade der „Tristan“-

Partitur eigen ist.

Das Fieber der Streicher im Schlussgesang bleibt kalt, die „Nacht der Liebe“

fröstelig. Auch wenn man sich die pathetischen Rauschzustände vergangener

Dirigenten-Generationen nicht zurückwünscht: So ausgeblutet kann dieser „Tristan“

höchstens als klang-anämisches Gespenst durch das kalte Kabinett zeitgeistiger

Musik-Lesarten gestern. Immerhin ließ sich auf diese Weise hören, wie

vorzüglich die Duisburger Philharmoniker ihre Aufgabe bewältigten. Die Bläser

konnten auch in den Soli brillieren, während es die Streicher schwer haben, in

der resonanzarmen Akustik zu bestehen.

Unter den Sängern können sich die Frauen am ehesten noch dem erschreckenden Mittelmaß

entwinden, das den Wagner-Gesang heute bestimmt. Claudia Mahnke ist vor allem

in ihren Rufen im zweiten Aufzug eine stimmsatte Brangäne mit unforcedem,

substanzvollem Klang. Anja Kampe geht die Isolde mit einem lyrischen, aber

expansionsfähigen Ton an. Ihre Artikulation ist – wie die von Frau Mahnke –

einwandfrei, die Tonbildung frei von der missverstandenen großhubigen Vibrato-Dramatik

amerikanischer Sopran-Schlachtschiffe. Decker verordnet ihr nicht immer

nachvollziehbare raumgreifende Aktionen; dennoch hat sie ihre Partie unter

Kontrolle, kann nuancieren und ins Piano zurücknehmen.

Christian Franz versucht das als Tristan auch. Aber dem Tenor, der in den Neunzigern

seine Karriere in Wuppertal begonnen hat, fehlt die Sicherheit beim Positionieren der Stimme. Bereits im ersten Aufzug steigt sein nicht sonderlich voluminöser Tenor nach oben, wird dünn und bemüht. Im Duett des zweiten verschmelzen die Stimmen nicht, setzt Franz den rund gebildeten Piani von Anja Kampe fistelig ungestützte Töne entgegen. Durch den mörderischen dritten Aufzug kämpft er sich angestrengt; man wundert sich, dass die Stimme noch die Kondition für den vokalen Gewaltparcours hat. Mit Stephen Milling gewinnt die Figur des König Marke vokale Kontur, wenn auch die Höhe nicht befriedigt.

Alejandro Marco-Burmester ist ein sicherer Kurwenal, Boris Grappe ein greller, passend unsympathischer Melot. Das ChorWerk Ruhr unter Michael Alber bewies wieder einmal gediegene Qualität. – Der Beifall der Triennale-Fans war lang, aber schüttete und steigerte sich nur bei Anja Kampe zu freundlicher Intensität.

Spielplan der Ruhrtiennale:
<http://www.ruhrtiennale.de/de/programm/spielplan/>