

# Im Bann der Moderne: Kurt Weill Fest in Dessau eröffnet

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Wer sich mit der Moderne befasst, kommt um Dessau nicht herum. Das Bekenntnis zur klassischen Moderne in der mitteldeutschen Stadt singt Michael Kaufmann, Intendant des [Kurt Weill Festes](#) Dessau, bei jeder sich bietenden Gelegenheit.

In diesem Jahr richtet das Festival seinen Blick neben seinem Namensgeber auf den Österreicher Ernst Krenek. Vor 25 Jahren starb dieser Protagonist der musikalischen Moderne. Für das Kurt Weill Fest ein Anlass, gemeinsame Sache mit der [Ernst Krenek Institut Privatstiftung](#) in Krems zu machen. Deren Vorsitzender Ernst Kovacic ist auch Geiger – und eröffnete die Folge der nahezu 60 Konzerte mit dem ersten Violinkonzert von Ernst Krenek, ein Werk, das 1925 in Dessau uraufgeführt wurde.

Kovacic wird sich in zwei Konzerten mit der Anhaltischen Philharmonie am 10. und 11. März auch des Violinkonzerts von Kurt Weill annehmen, das seine deutsche Erstaufführung am 29. Oktober 1925 in Dessau erlebte. Auf ungeteilte Gegenliebe stieß die musikalische Moderne damals übrigens nicht: Kreneks Konzert bescheinigte die lokale Musikkritik einen „wahren Dissonanzensegen“, der das Verständnis ungemein erschwere. Immerhin würdigte der Rezensent den „gesunden Kern“ in dieser „rassigen, temperamentvollen Musik“.



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

Der Kritiker des „Volksblatts für Anhalt“ sah dagegen durch Kreneks Konzert „das gesunde musikalische Empfinden des Hörers stark ins Wanken“ gebracht. Und Kurt Weills Konzert bezeichnete die gleiche Zeitung als „musikalischen Bluff“ ohne Logik und musikalischen Gedanken. Da mochte der damalige musikalische Leiter des Dessauer Orchesters, Franz von Hoeßlin, noch so sehr für die „jüngste Musikentwicklung“ werben: Die Zuhörerschaft werde durch seine modernen Programme „sicher aus dem Kunsttempel hinausmusiziert“, ermahnte ihn die Kritik. Hoeßlin verließ 1926 Dessau und wurde Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal. „Moderne“ war – auch wenn vor 90 Jahren das Bauhaus in Dessau eröffnet wurde – ein Programm aufgeschlossener Eliten.

Im Abstand von 90 Jahren wundert man sich, dass die spätromantischen Züge im Konzert des jungen Feuerkopfs Krenek offenbar überhaupt nicht wahrgenommen wurden. Krenek bürdet

dem Solisten zwar unbekümmert technische Fährnisse auf, gönnt ihm aber auch wunderschöne lyrische Ruhepunkte, kantable Idyllen, eng verwoben mit dem Orchester, vor allem den stark geforderten Holzbläsern. Kovacic lässt sich spieltechnisch nicht schrecken. Die Mühe wird nicht spürbar, sein Zugriff bleibt stets locker, spielerisch, ohne eine tour de force im Ton.



Spielt die Violinkonzerte von Krenek und Weill: der österreichische Geiger Ernst Kovacic. Foto: Wolf-Erik Widdel

Wenn die Phrasierung weit, die Legati intensiv werden, bleibt Kovacics Ton angenehm reserviert, mit der sachlichen Distanz, die man gemeinhin mit der „Moderne“ verbindet. Dennoch wirkt er nicht unverbindlich, sondern mit noblem Understatement gestaltet. Die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz – sie steht ebenfalls unter der Intendanz Michael Kaufmanns – ist ein gern gesehener Gast aus der Dessauer Partnerstadt Ludwigshafen: Auch ihre Musiker packen nicht zu nassforsch zu, sondern finden einen freundlich-eleganten Tonfall und zeichnen die kleinteilige Komplexität, die ihnen Krenek zutraut, locker nach.



Jung, erfolgreich,  
mit 27 Jahren ein  
gemachter Mann:  
Ernst Krenek. Wie  
Kurt Weill musste  
er vor den Nazis  
aus Europa  
flüchten. Foto:  
Kurt Weill Fest

Was bei Krenek angemessen wirkt, lässt bei Strawinsky und Weill den Eindruck zurück, hier wäre eine beherzter Zugriff, eine schärfere Artikulation, ein kantigerer Ton nötig gewesen.

Unter der sorgfältigen Zeichengebung der Dirigentin Ariane Matiakh klingt Igor Strawinskys „Pulcinella“-Suite eher flauschig wattiert. Die Schärfungen von Kadenzten, die repetitiven Dehnungen, die polyrhythmischen Exkursionen, mit denen Strawinsky die Musik Giovanni Battista Pergolesis geradezu übermalte, vertragen Biss, Frechheit und Radikalität in der Formulierung.

Doch Matiakh lässt das Orchester brav und fast ein wenig behäbig spielen – grundsolide, aber wenig inspiriert. So setzt sich im wiegenden Zwölfachtel der „Serenata“ eher der melancholische Ton Pergolesis durch als die Scherze, mit denen

Strawinsky die Politur der „alten“ Musik aufbricht. Und die Tarantella ist nicht grell beleuchtet, sondern entfaltet sich im gedämpften Licht eines Tanzsalons. Auf rhythmische Kante genäht wirkt sie nicht.

Ein Jahr nach Strawinskys Aufsehen erregendem „Pulcinella“-Ballett komponierte ein bis dato kaum bekannte Schüler des glamourösen Ferruccio Busoni, der aus Dessau stammende Kurt Weill, eine erste Sinfonie. Der 21-Jährige ließ sich von Johannes R. Bechers expressionistisch-pazifistischem Festspiel „Arbeiter, Bauern, Soldaten: Der Aufbruch eines Volkes zu Gott“ inspirieren, ohne sich zu einer expliziten Programmatik zu versteigen.

Zu hören ist ein markantes, zuerst von den tiefen Streichern vorgetragenes Thema, das zyklisch bis in den letzten Satz wiederkehrt, viel kleinteilige thematische Arbeit, eine komplexe Harmonik. Man möchte meinen, in den Fugen das Lernstück zu erkennen. Aber in der entwickelten Klanglichkeit der großen Orchestration – am Ende steigern Glocken die Apotheose – zeigt sich Weill auf der Höhe, die Mahler hinterlassen hat. Aus der Rückschau gelesen enthüllt die Sinfonie auch schon Weill, den Bühnenkomponisten und Weill, den Autor frecher Songs. Im wehmütig-romantischen Streichersatz oder in gellenden Mahler-Bläserstrecken erweist sich das rheinland-pfälzer Orchester als wendig und klangbewusst. Das gilt ebenso für die – ein Jahr nach Weills Sinfonie – entstandene Bearbeitung Maurice Ravels von Modest Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, auch wenn die Dirigentin die Finesse der Artikulation nicht zuspitzt und die Expression in gedämpftem Licht festhält.

### **„Dreigroschenoper“ mit dem Ensemble Modern**

Das [Kurt Weill Fest](#) unter dem Thema „Krenek, Weill & die Moderne“ widmet sich noch bis 13. März den beiden Protagonisten der spannenden Zeit der zwanziger Jahre in Deutschland. Zu den Programm-Höhepunkten gehört die

Inszenierung der beiden Einakter „Der Diktator“ (Krenek) und „Der Zar lässt sich photographieren“ am [Anhaltischen Theater Dessau](#), die am 28. Februar und am 5. März gespielt werden. Die „Dreigroschenoper“, ein ähnlicher Erfolg wie Kreneks „Jonny spielt auf“, führen HK Gruber und sein Ensemble Modern am 4. März im Anhaltischen Theater auf; am 5. März bringen sie den „Klanghimmel über Berlin“ zum Leuchten – unter anderem mit der Bastille-Musik Weills und der Symphonie op. 34 Kreneks.

Im Abschlusskonzert am 13. März spielt das Orchester der Komischen Oper Berlin das frühe Divertimento für Orchester Weills, das Concerto grosso Kreneks und – als Reverenz an den vor allem von Ernst Krenek bewunderten musikalischen Vorfahren – die h-Moll-Sinfonie Franz Schuberts. Das Projekt „Moderne“ stößt heute auf reges Publikumsinteresse: Der Kartenverkauf liegt um fünf Prozent über dem Vorjahr, gab Intendant Kaufmann zur Eröffnung des Festes bekannt; vor allem die „kleinen“ Kammerkonzerte und Liederabende sind längst ausverkauft.

**Karten: (0049) 341 14 990 900; Information:**  
[www.kurt-weill-fest.de](http://www.kurt-weill-fest.de)

---

## **Geflüchtete Kinder in der Schule: Essener Gymnasium am Stoppenberg gibt ein Beispiel**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Die Gesprächspartner vom  
Gymnasium am Stoppenberg:  
hinten Rüdiger Göbel, Gabi  
Kons; vorne Leila Haddad und  
Markus Schumacher. Foto:  
Werner Häußner

**Wenn Frau Haddad unterrichtet, ist das keine einsilbige Angelegenheit. Sondern es erinnert ein wenig an Babel, nur mit dem Unterschied, dass man sich gut versteht. „Was ist Knoblauch?“ fragt ein 13-Jähriger, dessen Familie aus Palästina stammt. „Knoblauch“, betont die Lehrerin das „ch“ am Ende. Was heißt das? Leila Haddad nennt das libanesische Wort für die Würzknolle. Wirft es einer 14-jährigen Schülerin zu. Die kennt es auch auf Syrisch. Die anderen in der Gruppe nicken. Der deutsche Begriff wird an die Tafel geschrieben, alle notieren sich „Knoblauch“.**

Einer der Schüler unterbricht, weist auf einen stillen Jungen am Ende der Sitzreihe. Hat er das verstanden? Er kommt nämlich aus Katowice. „Garlic“ sagt jemand. Der polnische Junge nickt. Englisch, das kann er. Die Sprachenvielfalt gehört in dieser Gruppe zum Alltag. Leila Haddad, selbst mit libanesischen Wurzeln, unterrichtet am [Gymnasium am Stoppenberg](#) in Essen: Englisch, Evangelische Religionslehre, Philosophie – und Deutsch als Fremdsprache. „Ein absoluter Glücksfall für uns“, freut sich Schulleiter Rüdiger Göbel. „Ohne die Arabischkenntnisse unserer Kollegin wäre es uns viel schwerer gefallen, die Seiteneinsteiger aufzunehmen“.

## **Bischof Overbeck: Wir nehmen alle auf**

Seiteneinsteiger – das sind in Nordrhein-Westfalen Schülerinnen und Schüler, die keine Deutschkenntnisse haben. 23 sind es inzwischen an dem vom Bistum Essen getragenen Gymnasium im Essener Norden. Es sind nicht nur Geflüchtete, sondern etwa auch Schüler aus Polen, den Niederlanden, Armenien oder Rumänien. Aber vierzehn der Mädchen und Jungen stammen aus Syrien, einer aus dem Irak. Es sind auch nur rund die Hälfte Muslime, die anderen haben verschiedene christliche Bekenntnisse, einer ist konfessionslos. Eine bunte Mischung also, die unsere Gesellschaft widerspiegelt. Das trifft auch auf die einheimischen Schülerinnen und Schüler zu, von denen rund ein Fünftel Migrationshintergrund haben.

Die Entscheidung, „Seiteneinsteiger“ aufzunehmen, fiel an oberster Stelle: „Unser Bischof hat entschieden: Wir nehmen alle auf“, erklärt Bernd Ottersbach, Dezernent für Schule und Hochschule, die Haltung des Bistums Essen. Bischof Franz Josef Overbeck hatte sich schon im September 2015 einen „Shitstorm“ in den sozialen Netzwerken zugezogen, weil er in einer Predigt feststellte, Wohlstandsverluste seien unvermeidbar, und wie „die Flüchtlinge ihre Lebensgewohnheiten ändern müssen, so werden auch wir es tun müssen“. Im Dezember legte Overbeck noch einmal nach. In einem Weihnachtsinterview mit einer regionalen Zeitung sprach er von einer „Reifeprüfung“ für Deutschland: Jetzt könnten die Deutschen zeigen, was es bedeutet, zu helfen.

Mittlerweile gibt es an zwei der neun Schulen in Trägerschaft des Bistums Essen die Klassen für Schüler ohne Deutschkenntnisse, in Essen und in Duisburg. Eine dritte ist am ordenseigenen Don-Bosco-Gymnasium in Essen-Borbeck aufgebaut. Mit dem Erfolg ist Ottersbach nach den wenigen Monaten praktischer Erfahrung „hochzufrieden“.





Ein Ort der Integration: das Gymnasium am Stoppenberg in Essen. Foto: Werner Häußner

Der Ernstfall des Helfens begann für das Gymnasium am Stoppenberg freilich schon vor zwei Jahren. Schräg gegenüber dem vor 50 Jahren gegründeten ältesten Ganztagsgymnasium Nordrhein-Westfalens entstand eine Notunterkunft für Geflüchtete. „Als Nachbarschaftshilfe bildete sich eine Gruppe, die ehrenamtlich für erwachsene Asylbewerber Deutsch unterrichtete“, berichtet Rüdiger Göbel. Auch jetzt arbeiten die Ehrenamtlichen weiter, konzentrieren sich aber auf die 23 jungen Menschen an der Schule. Sie geben etwa intensiven Förderunterricht zum Beispiel in Englisch und Mathe, wenn Schüler vor dem Übertritt in die Oberstufe stehen. Nicht nur Lehrer, auch Eltern und ältere Schüler beteiligen sich daran.

### **Gleich in vorhandene Klassen integriert**

Als im Oktober die ersten Seiteneinsteiger kamen, war das für die Schule und für Rüdiger Göbel eine spannende Situation: „Zum ersten Mal wirkte sich eine weltpolitische Situation auf meinen Arbeitsplatz aus“, schildert der Schulleiter. Mit Gabi Kons kam eine Fachkraft für Deutsch als Fremdsprache ans Haus, die sich nun mit Leila Haddad diese Form des Unterrichts teilt. Das Besondere: Es gibt keine eigenen Klassen für die jungen Menschen, die Deutsch von Grund auf lernen müssen. Sondern sie werden in die Klassen integriert, in die sie vom Alter her passen. In den Jahrgangsstufen von fünf bis zehn hat

so jede Klasse ein oder zwei dieser Schüler. Für den Sprachunterricht kommen sie in drei Gruppen – je nach Fortschritt ihrer Kenntnisse – zusammen. Sechs Mal 65 Minuten pro Woche steht die Sprache auf dem Stundenplan.

Für die Schülerinnen und Schüler sehen die Lehrkräfte einen doppelten Vorteil: Sie fühlen sich in der Sprachlerngruppe beheimatet, weil sie dort Jugendliche treffen, die in der gleichen Situation sind: „Im Deutschkurs genießen sie die verschworene Gemeinschaft, übernehmen füreinander Verantwortung“, sagt Leila Haddad. Auf der anderen Seite fördert die Teilnahme am normalen Unterricht und am Alltag der anderen Schüler Sprachkompetenz und Integration erheblich. „Der Kontakt zu Gleichaltrigen funktioniert richtig gut“, erzählt Schulsozialarbeiter Markus Schumacher: „Die Neuen werden an die Hand genommen. Die Mitschüler zeigen ihnen die Räume. Und nach zwei Tagen stehen sie zusammen am Kicker. Von eins bis zehn zu zählen, das geht auch mit rudimentären Englischkenntnissen, und was ein Tor ist, das wissen alle.“ Ein paar Wochen, und schon klappt die umgangssprachliche Verständigung.

### **Eine Bereicherung für die Schule**

Für das Leben der Schule sind die geflüchteten Kinder – der Schulleiter nimmt das Wort wohl sehr bewusst in den Mund – eine Bereicherung. „Die da kommen, sind alle extrem bildungswillig und bildungshungrig“, sagt Göbel. Man spüre, die Eltern wollen ihren Kindern eine bessere Zukunft eröffnen. „Und die Mädchen und Jungen wollen schnell schulisch weiterkommen, wollen nicht in ein paar Jahren als Verlierer dastehen.“ Das fordere beide Seiten heraus. „Mini-Netzwerke“ der Hilfsbereitschaft bilden sich. Schüler entwickeln, wenn sie helfen, Talente, die man ihnen nicht zugetraut hätte. „Unser Denken über Unterricht und Schule wird bereichert; wir spiegeln wider, was unser System leisten kann“, resümiert Göbel.

Das Engagement der einen kann auf die anderen abfärben. Bis hinein ins Religiöse: Wenn Muslime an der Schule sind und ihren Glauben sichtbar praktizieren, sei das auch für christliche Schüler eine Anfrage: „Ich bin Christ, was bedeutet das denn im Alltag?“, formuliert sie Göbel. Erklären zu müssen, woran man glaubt, sei eine neue Situation und könne „ganz neue Erfahrungen eröffnen“. Auch Leila Haddad hofft als Religionslehrerin, dass christliche Schüler für ihre religiöse Praxis etwas lernen. „Wechselseitiges Verständnis zu erzeugen, Vorurteile aus Unkenntnis abbauen – das ist doch eine wundervolle Sache.“

### **Interesse am Fach Religion**

Für Schuldezernent Ottersbach wie für Schulleiter Göbel ist klar: Die katholische Prägung des Gymnasiums steht nicht zu Debatte. „Wir hatten auch vorher schon vereinzelt Muslime an der Schule“, erläutert Göbel. Das waren zum Beispiel Kinder weltoffener muslimischer Eltern, die ihrem Kind helfen wollen, den Kulturkreis, in dem es aufwächst, besser zu begreifen. Bei den Aufnahmegesprächen mit Eltern und Kindern wird unmissverständlich klar gemacht, was es bedeutet, an ein bischöfliches Gymnasium zu gehen. Das führte schon einmal dazu, dass sich ein muslimisches Elternpaar dazu entschloss, sein Kind an eine andere Schule zu geben. Denn jedes Kind nimmt am Gymnasium am Stoppenberg am katholischen oder evangelischen Religionsunterricht teil.

Die Lehrer machen noch eine andere Erfahrung: „Die Schüler sind zum Teil sehr interessiert am Fach Religion“, beobachtet Leila Haddad. „Sie haben viele Fragen bezüglich des Christentums, das sie vielleicht nur aus vagen Gerüchten kennen. Sie wollen genau wissen, was wir glauben.“ Auf die Gespräche, die sich daraus ergeben, ist Haddad „sehr gespannt“.

Integration: Für die Schulgemeinschaft an dem Essener Gymnasium ist sie eine Herausforderung, die viel Positives

bewirkt, ist Schulleiter Rüdiger Göbel überzeugt. „Was hier passiert, zeigt, dass die Kinder gut aufgenommen sind und eine Chance haben. Wir wirken einladend und offen auf Eltern und Kinder. Gerade den Geflüchteten mit ihren oft schlimmen Erfahrungen bieten wir den Raum und die Ruhe, sich auf die persönliche Entwicklung zu konzentrieren.“ Doch ein rosarotes Bild will der Schulleiter nicht malen. Er ist sich auch der Schwierigkeiten bewusst: „Das Ziel ist noch weit entfernt: Es wird dauern, bis die Kinder wie ein normaler deutscher Schüler im System behandelt und bewertet werden können.“

---

## **Guy Joosten verschenkt Verdis „Don Carlo“ an der Düsseldorfer Rheinoper**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Kampf der Mächte: König Philipp (Adrian Sampetean, rechts) legt sich mit dem Großinquisitor (Sami Luttinen) an. Foto: Hans Jörg Michel

Die Oper in Bonn erschließt mit „[Jérusalem](#)“ neue Verdi-Dimensionen. Frankfurt erarbeitet mit „[Stiffelio](#)“ einen ungewöhnlichen, spannenden Stoff aus entlegenen Regionen der Verdi-Rezeption und holt mit „[Oberto](#)“ dessen erste Oper ins Licht einer validen musikalischen Wiedergabe. In Düsseldorf, an der [Deutschen Oper am Rhein](#), die vor Generationen für avancierte Spielpläne bekannt war, bleibt Intendant Christoph Meyer seiner Linie treu. Mit „Don Carlo“ füttert man das übliche Vierzig-Werke-Repertoire auf. Statt perspektivischer Blicke ein Rückzug aufs massen- und kassenkompatible Allerwelts-Einerlei.

Und genau dazu passend kommt die Inszenierung von Guy Joosten daher. Die Bühne von Alfons Flores mag in ihrer goldenen Geometrie – wozu eigentlich? – an den „Palazzo dei Diamanti“ in Ferrara erinnern, wirkt aber in ihrer belanglosen Ästhetik wie ein modisches Tagungshaus-Foyer der siebziger Jahre. Dazu gibt es mal brillantes, mal gedämpftes Licht von Manfred Voss, dann drohen feuerfarbene Schattierungen, und zwei Mal schaltet sich für kurze Momente blaues Licht ein – sich dem Verständnis entziehendes subtiles Interpretationsmoment oder einfach nur der falsche Schalter in der Lichtbude? Hänger fahren rauf und runter, der Raum wird vergrößert oder reduziert. Zum Autodafé gibt es ein bisschen züngelnde Flammen als Projektion. So hat man vor vierzig Jahren die Oper modernisiert.

### **Bettkantengeflüster**

Joosten stellt – wie originell – ein Bett ins Zentrum. Darin wälzt sich der König auf die aus politischer Rason geheiratete Braut seines Sohnes Carlos, während der, ein geistig beschädigter Neurotiker, von Posa zum Werkzeug seiner Pläne gemacht wird und zum final gebrüllten „Libertá“ des Duetts hinausstürmt. Als Bettkantengeflüster nimmt Joosten auch das hochbrisante Gespräch des Königs mit dem unabhängig denkenden Marquis, der sich erst mal entspannt auf die Federn lümmelt. So läppisch will Joosten offenbar eine offene Gesprächsatmosphäre signalisieren, während der anklagende

Aufschrei Posas, der König habe Spanien den „Frieden der Gräber“ bereitet, ziemlich eindrucklos an dem Monarchen abperlt. Auch der weibliche Hofstaat um die ehrgeizige Eboli gruppiert sich in putzigen Rüschenkostümen Eva Krämers auf dem Bett, in das wenige, psychologisch unbeleuchtete Momente später, der Infant seine ehemalige Verlobte zieht.



Geistig beschädigter Neurotiker: Don Carlo (Gianluca Terranova) provoziert seinen Vater im Ketzergewand. Links Ramona Zaharia als Eboli, rechts Olesya Golovneva als Elisabetta. Foto: Hans Jörg Michel

Verschenkt ist das Autodafé, jene zentrale Scharnierstelle in der Oper, in der Verdi das Meyerbeer'sche Politdrama mit den intimen seelischen Tragödien verschmilzt. Da leistet sich Düsseldorf einen brutalen Strich und führt damit längst überwunden geglaubte Traditionen geringschätzender Eingriffe in Verdis Partituren weiter – man stelle sich so etwas in Wagners „Lohengrin“ vor! Dass die flandrischen Gesandten mit Eselsohren auftreten, angeführt von Carlos im Ketzerkostüm, ist eigentlich nicht mehr wichtig – die Inszenierung hat zu diesem Zeitpunkt schon längst ihre Chancen verspielt.

**Ohne Tiefenblick**

Und die hätte es gegeben: Aus dem schwachen, mit Komplexen und Ticks belasteten Carlos, der sich vor Konflikten unter der Bettdecke verkriecht, hätte eine konsequent beleuchteter Charakter werden können. In Elisabetta sieht Joosten offenbar eine selbstbewusste junge Frau, die dem König offen ins Angesicht widerstehen kann, aber die Schemen einer Personenkontur schärfen sich nicht. Der Moment im Autodafé, in dem sie ihm ihre Hand verweigert und er sie sich gewaltsam nimmt, war eines der wenigen Signale einer Deutungsidee. Aber sie verpuffen im goldenen Rahmen und der lahrenden Fadesse einer Personenführung ohne Tiefenblick.

Hätte es nun wenigstens sängerische Lichtblicke gegeben. Aber die Deutsche Oper am Rhein wird auch da ihrem früheren Ruf nicht mehr gerecht. Zwar wird Gianluca Terranova applaudierend gefeiert, aber das täuscht nicht darüber hinweg, dass er ein finessenlos, bisweilen grob singender neo-italienischer Lautstärke-Tenor ist. Mit seiner festgesessenen Stimme bemüht er sich spürbar um den lyrischen Bogen, um den fein schmelzenden Ton. Da er aber ständig Druck anwenden muss, fehlt ihm die geschmeidige Entfaltung des Klangs, die technisch abgesicherte dynamische Flexibilität, die leicht ansprechende Höhe. Die Misere heutigen Verdi-Gesangs könnte Terranova trefflich exemplifizieren. Ähnlich der diesmal enttäuschende Laimonas Pautienius mit einem galligen, zu weit hinten sitzenden Bariton. Die chevaleresken Töne in der Szene mit Eboli fehlen ihm ebenso wie der idealistische Ton des Freiheitsstrebens oder die verklärten Momente der Todesszene.

Sami Luttinen hat nicht, was Verdi mit „tinta“ bezeichnet, jene untergründige Farbe des Bedrohlichen in der Stimme. Sein Bass erklimmt die Höhe mit Kraft, bleibt im Zentrum unverbindlich. Das Duett mit dem König verharret im Rahmen einer jovialen Unterhaltung. Für Adrian Sâmpetean eine Herausforderung, die er – wie das klagende Bekenntnis seiner existenziellen Einsamkeit in seiner Arie – mit Anstand bewältigt, auch wenn ihm die Reife der Gestaltung noch abgeht.

Olesya Golovneva ist eine anrührende Elisabetta mit Momenten der Zerbrechlichkeit wie der inneren Stärke, die sich stimmlich beglaubigen kann, so lange keine Tiefe gefordert ist. Aber sie hat das wehmütige Legato, mit dem sie ihrer vom König gedemütigten Freundin ihr Herz mit zurück nach Frankreich gibt; sie hat auch den abgeklärten Blick auf die „Vanitas“ des Lebens, deren Erkenntnis den alten Karl V. ins Kloster gehen ließ.

### **Jeder erledigt nur sein Ding**

Ramona Zaharia bringt für die Prinzessin Eboli glanzvolle Substanz, ansprechende Höhe und eine gut fundierte Tiefe mit, offenbart aber auch, dass ihr für ein entspanntes Singen der Verzierungen des Schleierlieds die Länge des Atems fehlt. Torben Jürgens erklärt mit respektablem Bass den tiefen Irrtum des ehrgeizigen, zu Staub zerfallenen Kaisers Karl V., Anna Tsartsidzes leichter Sopran veredelt die wenigen Sätzchen des Pagen Tebaldo, Natali Dzemailova kleidet als Contessa Aremberg ihren Schock über den brutalen König in Eleganz. Ibrahim Yeşilay (Lerma) und Sylvia Hamvasi (Stimme vom Himmel) bleiben ihren Partien nichts schuldig. Gerhard Michalskis Chor, in seiner zentralen Szene in den Hintergrund verbannt, singt sich routiniert durch die Oper.

Das Orchester leitet der Ukrainer Andriy Yurkevych, GMD der Polnischen Nationaloper Warschau. Er tut sein Bestes, um dem Abend musikalisch Belang zu geben, wählt aber schwankende Tempi, deren Sinn nicht aufgeht, zumal er gegen Ende hin die Sänger mit zäher Langsamkeit strapaziert. Der Eindruck drängt sich auf, dass auf der Bühne und im Graben jeder sein Ding erledigt, ohne den Kontakt über ein Minimum hinaus zu pflegen oder gar in den Dienst einer gemeinsamen musikalischen Aussage zu stellen. Und das Ding im Graben kommt, wie bei den Düsseldorfer Symphonikern leider öfter, nicht über solide Routine hinaus, gewürzt hier und da durch sorgfältig modellierte solistische Momente. Alles in allem ein verzichtbarer Opernabend. Schade um die Zeit.



Weitere Vorstellungen am 27. Februar, 3., 6., 13., 19., 28. März, 2. April. Karten: (0211).89 25 211, [www.operamrhein.de](http://www.operamrhein.de)

---

# Lohnende Begegnung: Verdis Erstling „Oberto“

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Das Ensemble: Vorne (von links) Karen Vuong (Imelda), Claudia Mahnke (Cuniza), Sergio Escobar (Riccardo), Maria Agresta (Leonora), Kihwan Sim (Oberto) und Jader Bignamini (Musikalischer Leiter) sowie im Hintergrund das Frankfurter Opern- und Museumsorchester. Foto: Wolfgang Runkel

Flankierend zur gewichtigen Inszenierung von Giuseppe Verdis „[Stiffelio](#)“ widmet sich die Frankfurter Oper in zwei konzertanten Aufführungen dem 1839 an der Scala uraufgeführten

Erstling des Meisters aus Sant'Agata. „Oberto, Conte di San Bonifacio“ war damals durchaus ein Erfolg, schaffte es aber nicht, über die Alpen vorzudringen. Das gelang Verdi erst mit seinem „Nabucco“. Erst 1999 erlebte die Oper in Passau ihre deutsche Erstaufführung, steht aber seither nur gelegentlich irgendwo auf einem Spielplan.

Die Mühe ist es wert, sich Verdis Einstand in der Welt der Oper mit erstrangigen Kräften und optimaler musikalischer Sorgfalt zu widmen. Denn der damals 26-Jährige verschafft sich als fertiger Komponist Zugang zu unseren Ohren. Sicher: Verdi erreicht noch nicht die psychologische Tiefe der Charakterstudien von „I Masnadieri“, noch nicht die Ensemblekunst späterer Finali. Aber der dramatische Instinkt, mit dem er das Libretto des Gelegenheitsdichters Antonio Piazza – eine vorlagenlos erfundene Ritterstory aus der Zeit Ezzelino da Romanos – vertont, packt treffsicher zu.

Ohne die wehmütigen Subtilitäten Donizettis, ohne die passionierten Melodielinien Bellinis, ohne die versierte, auch erfindungsreiche Routine eines Mercadante zieht Verdis Musik dennoch in ihren Bann: Der Rhythmus ist schlagkräftig ausgebildet, die Melodien langweilen nicht, und in Chören und Ensembles blitzt auf, was Verdi später, etwa in „La Traviata“, veredelt durch schmeichelnde Ohrwurm-Melodien, perfektioniert hat.



Milano, Teatro alla Scala:  
Ort des Debüts von Giuseppe

Verdi als Opernkomponist im Jahr 1839. Der Stich stammt von etwa 1790.

Wer den „Oberto“ nicht aus der Perspektive des „Otello“, sondern vor dem Panorama der italienischen Oper der 1840er Jahre liest, wird verstehen, warum das verwöhnte Mailänder Publikum damals dem Provinzler aus Busseto zugejubelt hat. Keine Geringere als Verdis spätere Frau, die Sängerin Giuseppina Strepponi, soll auf Impresario Bartolomeo Merelli eingewirkt haben, das Werk aufzuführen, wie Verdi-Spezialist Anselm Gerhard im Programmheft mitteilt.

In Frankfurt erfährt Verdis Partitur dank des jungen Italieners Jader Bignamini am Pult des zu großem Engagement aufgelegten Orchesters eine erstklassige Behandlung. Endlich wieder einmal ein junger Verdi-Dirigent, der weiß, wie's geht. Bignamini verhetzt kein Tempo, sperrt kein Metrum in den Käfig trockener Exaktheit, spannt melodische Bögen herrlich weit auf, hält den Rhythmus weit entfernt von der kruden Leierkasten-Eintönigkeit, mit der angeblich Verdis „hm-ta-ta“ dem wälschen Primitivismus huldigt.

Wie die Cellisten des Frankfurter Orchesters ihre Pizzicati zupfen, wie die Streicher ihre „eintönigen“ Begleitfiguren modellieren, wie die Bläser ihre Akzente setzen oder ihre Tongirlanden um Melodien winden, hat Vorbildcharakter. Verdi, erlöst aus despektierlicher Routine; das Einfache in seiner Musik zu duftiger Schönheit stilisiert.

### **Optimal besetzte Solopartien**

Frankfurt hat keinen Aufwand gescheut, um die fünf Solopartien optimal zu besetzen. Ihr Debüt am Haus gab Maria Agresta – Odabella in Parma, Spontinis Vestalin in Dresden, Desdemona in Zürich, Norma in Paris und Mimí in Wien und an der Metropolitan Opera. Ein italienischer Sopran, wie man ihn heute selten hört, unangestrengt strömend, mit einem

kontrollierten, den Ton bereicherndem Vibrato, einem hinreißenden Piano und einer flexiblen, am Ausdruck orientierten Dynamik. Ihr zur Seite als ihre großherzige, aber unglückliche Konkurrentin um die Hand von Riccardo, Conte di Salinguerra, zeigt das langjährige Frankfurter Ensemblemitglied Claudia Mahnke, dass ihr trotz der Bayreuther Heldinnenrollen und trotz eines ausgeprägten Vibratos nach wie vor gepflegte Piani und lyrische Intensität gelingen. Karen Vuong – im Juni die Micaela in der neuen Frankfurter „Carmen“ – zeigt als Imelda einen leichten, gut fokussierten, brillanten Ton.

Der alte Graf Oberto ist sozusagen das Urbild aller Verdi-Väterrollen: Er ist einer der halsstarrigen, dem Glück ihrer Kinder entsetzlich im Wege stehenden Figuren, hätte alle Wege zu Friede und Versöhnung offen, opfert sie aber seinem brachialen Ehrbegriff. Kihwan Sim, 2012 aus dem Frankfurter Opernstudio hervorgegangen, gibt dieser verstörenden Figur mit seinem schön geführten Bassbariton nobel-entrückte Züge und hält ihn von veristischer Brutalität zurück.

Mit den Tenören Glück zu haben, ist bei Verdi schwierig. Sergio Escobar bemüht der sich spürbar um einen differenzierten Vortrag, versingt sich aber in seiner ersten Cabaletta unglücklich und rettet sich in der Höhe mit bloßer Kraft. Auch wenn ihm im zweiten Akt der Zugriff auf Mezzoforte- und Piano-Regionen eher gelingen sollte – ein Tenor mit Schmelz und einer entspannt-noblen Phrasierung ist er nicht. Tilman Michaels Chor kommentiert die Handlung mit lyrischen Erwägungen; die Sängerinnen und Sänger fassen Licht und Schatten, Hoffnung und Unheil in klangliches Ebenmaß. Eine lohnende Begegnung!

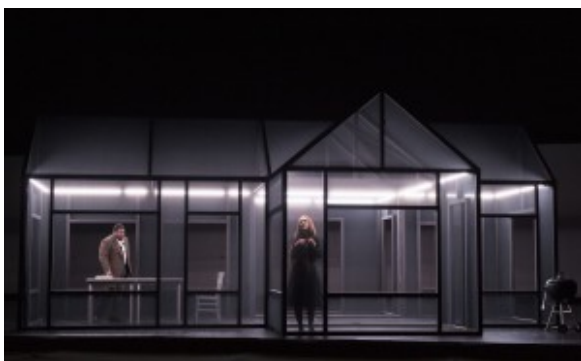
**Weitere Aufführung am 20. Februar.**

**Info. <http://www.oper-frankfurt.de/de/page1019.cfm?stueck=727>**

---

# Elementare Eifersucht: Giuseppe Verdis „Stiffelio“ an der Oper Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Kein Raum für Intimität: die gläserne Kirche in Johannes Schütz' Bühnenbild für den Frankfurter „Stiffelio“. Foto: Monika Rittershaus

**Dieser Kirchenbau ist gläsern. Alles ist sichtbar. Es gibt keinen Raum für das Intime zwischen den Menschen. Eine Frau steht abseits. Ihr hüftlanges Haar ist ein Signal: Es verrät sexuelle Attraktivität – ein Fetisch für Männer. Und es zeichnet sie als Sünderin. Denn in der christlichen Gemeinde, zu der Lina gehört, ist die Ehe heilig. Und ihr sexuelles Vergehen ein unaussprechliches Verbrechen.**

In seiner Frankfurter Inszenierung von Giuseppe Verdis immer noch selten gespieltem Meisterwerk „Stiffelio“ hat der australische Regisseur Benedict Andrews das von Bühnenbildner Johannes Schütz geschaffene Symbol sinnstiftend eingesetzt. Zunächst ein bescheidenes, kreuzförmiges Kirchlein ohne Turm,

wie es in vielen angelsächsischen Ländern auf dem Land anzutreffen ist, rückt es im ersten Gebet Linas als schwarzer, bedrohlicher Schattenbau in den Hintergrund, hebt sich im zweiten Akt zu einem wuchtig aufragenden Kreuz, gerät aus dem Lot, als sich der Konflikt um den Ehebruch Linas zuspitzt und strahlt am Ende, brüchig erleuchtet, über der Szene, in der Stiffelio, ihr Ehemann und gleichzeitig Pastor der protestantischen Gemeinde, ein Bibelwort aus dem Johannes-Evangelium in die Tat umsetzt: Wie Jesus der Ehebrecherin, so verzeiht Stiffelio seiner Gattin.

Andrews hat sich in Deutschland unter anderem mit Regiearbeiten an der Berliner Schaubühne, mit einer preisgekrönten Inszenierung von Botho Strauß` „Groß und klein“ – sie wurde auch bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen gezeigt – und mit Sergej Prokofjews mystischer Oper „Der feurige Engel“ an der Komischen Oper Berlin empfohlen. Bernd Loebe hat ihn, stets auf der Suche nach interessanten neuen Namen, an die Frankfurter Oper geholt.

Seine Handschrift ist nicht plakativ, bedient sich keiner privatistischen Chiffren. Andrews setzt darauf, das Beziehungsgeflecht zwischen den Menschen spürbar zu machen, kann auf der Bühne schmerzhaft Spannung erzeugen. In dem Moment, in dem die scheinbar geordnete Welt der kleinen Gemeinschaft auseinanderbricht, beginnt die Drehbühne zu rotieren: Die Figuren verlieren den Boden unter den Füßen, sind gezwungen, sich zu orientieren, können sich nicht mehr in einem stabilen Koordinatensystem halten. Die Bewegung mag nervig sein – konsequent ist sie.



Dominanz und Bedrohung: das Kreuz ist ein ambivalentes Symbol in der Inszenierung von Giuseppe Verdis „Stiffelio“. Foto: Monika Rittershaus

Wie gezielt Andrews szenische Zeichen einsetzt, zeigt ein anderes Detail: Stiffelio, von einer Dienstreise zurückgekehrt, predigt seiner Gemeinde über die Schlechtigkeit der Welt. Er steht dabei innerhalb des Kirchleins an einem Fenster, durch das er die Zuschauer adressiert. Es ist der Blick von innen nach außen – aus der geschlossenen, moralisch eindeutig georteten Gemeinde, hinaus auf die Außenwelt. Aber die Predigt wird so auch als „Fensterrede“ qualifiziert: Als Stiffelio entdeckt, dass seine Frau keinen Ehering mehr trägt, gerät er außer sich. Verdi greift musikalisch zu entfesselter Dramatik, die den 37 Jahre später uraufgeführten „Otello“ ahnen lässt.

Stiffelios Eifersucht bricht im zweiten Akt noch elementarer aus: Er vergisst sogar den „heiligen Ort“, den er vorher eingeklagt hat, und schwört dem Sexpartner Linas furchtbare Rache mit der Waffe in der Hand. Verdi zeigt sich in dieser Szene auf dem Höhepunkt seiner musikalischen Charakterisierungskunst. Das „Miserere“ aus dem Hintergrund ist wie eine innere Stimme, die Stiffelio erinnert, dass Jesus selbst am Kreuz noch dem Verbrecher vergeben hat. Auch für das damals unerhörte Ende – ein Gottesdienst auf offener Szene mit langem Orgel solo – findet Verdi eine lapidare, aber durch ihre

schroffe Kürze so anrührende wie dramaturgisch packende Sprache.

So man in einer Oper davon sprechen kann, ist Verdis Theologie in „Stiffelio“ beachtlich. Gemeinsam mit seinem Librettisten Francesco Maria Piave charakterisiert er in gewohnter, skizzenhaft anmutender Kürze die ambivalente Atmosphäre solcher verschworener religiöser Gemeinschaften, geprägt von einem hohen Ideal, von Eifer und Entschiedenheit; auf der anderen Seite aber auch bedroht von Rigorismus, Sozialkontrolle und moralischer Überstrenge. Dafür stehen bei Verdi der alte Geistliche Jorg, ein unermüdlicher Mahner an die religiösen Pflichten, und Linas Vater Stankar. Der Offizier versucht mit allen Mitteln, den Ehebruch seiner Tochter zu kaschieren, um die Familienehre zu retten und die Stabilität der Gemeinde zu sichern. Dafür schreckt er auch vor einem Mord nicht zurück, den er schließlich an Linas Verführer Raffaele vollzieht. Der wiederum ist einer der schwachen Verdi'schen Liebhaber, eine Person ohne Profil.

In „Stiffelio“ erkennen wir Themen wieder, die Verdi ein Leben lang beschäftigt haben. Die verblendeten Väter – Stankars Duett mit Lina erinnert an Vater Germont in „La Traviata“ – und die rigorosen Systeme, gestützt von Geistlichen, denen jeder Anflug von Barmherzigkeit fremd ist, wie dem Inquisitor in „Don Carlo“. Es mag auch sein, dass die Ehebruch-Thematik des „Stiffelio“ Verdi besonders berührt hat: Er lebte zu der Zeit mit seiner späteren Frau Giuseppina Strepponi zusammen, ohne verheiratet zu sein, und hat die moralische Missbilligung in seiner Heimat schmerzlich erfahren.





Das Kreuz leuchtet im Finale. Vergebung eröffnet eine Perspektive. Foto: Monika Rittershaus

Auch die Gemeinde in Andrews' Frankfurter Regiearbeit findet die verzeihende Reaktion Stiffelios nicht gut: Die Damen in ihren bunt gemusterten, züchtig übers Knie reichenden Kleidern, die Männer in ihren korrekten Hemden, Krawatten und Blousons – Victoria Behr hat sich von Fotos einer mennonitischen Gemeinde in Südamerika anregen lassen – nehmen ihre Stühle und gehen. Aber der Raum ist geöffnet, die Frau, der Prediger, das Evangelienbuch stehen im Licht des Kreuzes. Andrews legt nahe: Eine Perspektive hat sich eröffnet.

Die musikalischen Perspektiven, die Verdi mit der 1850 in Triest schon dank der Zensur verstümmelt uraufgeführten Oper eröffnete, können erst gewürdigt werden, seit 1968 Abschriften des verloren geglaubten Werks im Konservatorium von Neapel entdeckt wurden. In Köln gab es 1972 einen ersten Versuch in Deutschland, sich dem „Stiffelio“ zu nähern. Erst seit 1993 eine kritische Edition auf der Basis der in Verdis Villa S. Agata aufbewahrten Teile des Autographs erschien, waren gültige Aufführungen möglich. Doch trotz seiner unverkennbaren Qualitäten blieb „Stiffelio“ eine Rarität. Man arbeitet sich lieber zum hundertsten Mal am unmittelbar danach entstandenen „Rigoletto“ ab. Erst in jüngster Zeit rückt das Werk dank der Inszenierungen in Wien, Mannheim, Krefeld und jetzt Frankfurt stärker in den Blick der deutschen Opernlandschaft.

## Sorgfältig ausdifferenzierte Vielfalt in der Musik

Für die Musik zeichnet in Frankfurt Jérémie Rhorer verantwortlich, ein seit einigen Jahren vor allem mit Mozart-Opern erfolgreicher Dirigent, der nun mit „Stiffelio“ seinen ersten Verdi dirigiert. Man spürt seine Herkunft aus der historisch informierten Praxis – Mark Minkowski etwa ist einer seiner Mentoren – in der sorgfältig ausdifferenzierten Vielfalt, mit der er Dynamik und Akzentuierung lebendig macht. Phrasen einfach so durchziehen – das gibt es bei Rhorer genau so wenig wie den bedenkenlosen Lärm, den man etwa vor kurzem in einer „Stiffelio“-Neuinszenierung am venezianischen Teatro La Fenice von dem jungen Italiener Daniele Rustioni zu hören bekam.

Aber Rhorers Zugang hat auch seine Tücken, etwa wenn er das eingängige dritte Thema der Ouvertüre zu eilig nimmt und das Tempo steif formt. So wird Verdi zur geschmähten „Leierkasten“-Musik. Und ein Crescendo ist bei ihm eben etwas Anderes als bei Rossini mit seinem lustvollen mechanistischen Spiel. Auch die Ensembles dirigiert Rhorer bisweilen zu quadratisch, ohne mit den Sängern zu atmen. Niemand hat – auch in der „alten“ Musik – ein Verbot flexibler Phrasierung aufgestellt, wie sie für Verdis expressive Melodik essentiell ist.



Sara Jakubiak als Lina (links) und Russell Thomas als Stiffelio. Foto: Monika

## Rittershaus

Auch bei den Sängern bleibt die Frage nach stilistisch adäquatem Verdi-Gesang ein bisweilen schmerzliches Thema. Russell Thomas, der laut Libretto „ahasverianische“ Pastor Stiffelio, hat die stimmliche Statur eines Otello, projiziert strahlende Tenorattacken in den Raum, überzeugt durch eine unverspannte, glänzend fundierte Tongebung. Zumindest, solange es dramatisch bleibt. Die leisen Töne, die „erstickte“ Stimme, die halblaute Farbe des Entsetzens, der Verzweiflung oder der Drohung sind dagegen technisch zweifelhaft mit einer Art Falsett dünn und hauchig gebildet.

Sara Jakubiak kann für die Lina einen großen, zur Passion und zu seelenvollem Lyrismus fähigen Sopran einsetzen, aber ihr Ton spricht nicht leicht genug an, um die Kantilene der Sehnsucht, die herbe Süße der Trauer, das verlöschende Licht gebrochener Lebenskraft in der Lasur eines souveränen Verdi-Soprans schimmern zu lassen. Dario Solari präsentiert als Stankar, was man sich gemeinhin unter italienischem Gesang vorstellt: einen großen, lauten, rauen Bariton.

Alfred Reiter gibt dem Jorg einen öligen, in den Ensembles reibungsvollen Bass. Vincent Wolfsteiner, als Raffaele der Auslöser aller Konflikte, hatte einen schlechten Abend – von seiner bisherigen Wirkungsstätte Nürnberg hat man von dem Tenor weit bessere Eindrücke mitgenommen. Der Chor Tilman Michaels zeigt sich präsent und bewegungsfreudig; das Frankfurter Orchester beherrscht Verdis Leichtigkeit ebenso wie das zupackende Fortissimo, ohne in Lärm zu verfallen oder die Sonorität des Tons zu dünn und luftig zu fassen.

Für die Rezeptionsgeschichte dieser Oper ist Frankfurt – nach Helen Malkowskys überzeugender Inszenierung in Krefeld/Mönchengladbach zum Verdi-Jahr 2013 – ein Meilenstein und hoffentlich ein Impuls.

**Aufführungen in Frankfurt: 25., 28. Februar; 3., 5. und 12.**

# Die Heilige Stadt als Ziel der Sehnsucht: Giuseppe Verdis „Jérusalem“ in Bonn

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Ein „Mann der Schmerzen“: Gaston (Sébastien Guèze), gedemütigt und an den Pranger gestellt. Foto: Thilo Beu

Noch vor Beginn der Oper erscheint sie: Jerusalem, die Heilige Stadt, die Stadt des Tempels und der zwölf Tore. Das Sehnsuchtsziel von Pilgern aus Judentum, Christentum und Islam, das Ziel des Eifers und der Gier von Kreuzfahrern, die Stadt der Konflikte, aber auch des friedlichen Miteinanders von Religionen. In der Inszenierung von Giuseppe Verdis äußerst selten gespielter Oper „Jérusalem“ in [Bonn](#) steht die mittelalterliche Zeichnung der Stadt aber für mehr als einen historischen Schauplatz: Regisseur Francisco Negrin meint das

## **himmlische Jerusalem aus dem 21. Kapitel der Johannes-Offenbarung.**

Kein irdisches Ziel also, das Paco Azorin auf den Vorhang seiner Bühne abbildet. Sondern – nach christlichem Verständnis – die Erfüllung der irdischen Pilgerschaft des Menschen überhaupt. Der Ort, an dem Gott „alle Tränen abwischen“ wird, das Zentrum eines „neuen Himmels und einer neuen Erde“, die Stadt, in deren ewigem Licht auch die „Völker“ einhergehen werden. Der Weg dorthin, so legt es eine auf den Vorhang projizierte Linie nahe, führt durch Vorhölle, Fegefeuer und Hölle. Limbo, Purgatorio und Inferno – da lässt der Regisseur Dantes „Divina Commedia“ grüßen, offenbar eine andere Quelle seiner Inspiration.

Negrin widersteht der Versuchung, Verdi im Sinne eines Historiendramas zu lesen; er vermeidet auch vordergründige Aktualisierung: Es gibt weder Intifada noch Syrienkrieg. Sondern im Zentrum steht der Leidensweg eines jungen Liebespaares, Gaston und Hélène, vor dem gewaltigen epischen Hintergrund des ersten Kreuzzugs (1095 bis 1099), der mit der Eroberung Jerusalems endete.

Das entspricht der Konzeption Verdis. „Jérusalem“ ist seine erste Oper für Paris, eine 1847 uraufgeführte Überarbeitung der vier Jahre zuvor an der Mailänder Scala erschienenen „I Lombardi alla prima crociata“. Verdi hat die Musik stark verändert, den vielfältigeren Möglichkeiten des Pariser Orchesters angepasst und einige Teile völlig neu komponiert. Vor allem hat er die Akzente verschoben: In den „Lombarden“ steht der kriegerische Konflikt des Kreuzzugs stärker im Vordergrund, bildet die Taufe des (muslimischen) Oronte den Knotenpunkt der Dramaturgie.



Von der Erde durch die Hölle zum Himmel: Gaston (Sébastien Guèze) und Hélène (Anna Princeva) in Verdis „Jérusalem“ in Bonn. Foto: Thilo Beu

In „Jérusalem“ konzentrieren Verdi und seine Librettisten Alphonse Royer und Gustave Vaëz das Stück auf einen Konflikt im christlichen Lager; der Kreuzzug bildet einen historisch korrekt gestalteten Rahmen. Verdis Intention zeigt sich schon in der ersten Szene, in der er das Paar mit einem intimen, sensiblen Duett und einer Preghiera der Hélène einführt. Dieses „Ave Maria“ ist theologisch präzise angelegt: Es erweitert die individuelle Bitte an Maria („trockne meine Tränen“), verknüpft das Beten um persönliches Glück mit dem allgemeinen Wohl: „Mach, dass der Hass in diesen Mauern erlischt, ebenso wie meine Furcht“.

Durch Video-Projektionen in der Bühne (Joan Rodón, Emilio Valenzuela Alcaraz), einer abweisenden, dunkelgrauen, mit unregelmäßigen Öffnungen aufgebrochenen Betonröhre, weckt Negrin den Eindruck einer irrationalen Raum-Zeit-Reise. An den

Gelenkstellen der Akte rasen Linien auf den Tunnelwänden auf den Zuschauer zu, entwickeln einen Sog in eine unendlich scheinende Ferne.

Der Flug durch die Sphären führt die Menschen in Verdis Oper zu den Orten ihrer Verhängnisse. Gaston, eines Mordversuchs angeklagt und verbannt, wird von den Kreuzfahrern erbarmungslos gedemütigt. Hélène fällt auf der Suche nach ihrem Geliebten dem Emir von Ramla in die Hände, dessen Frauen die schöne Fremde misshandeln. Und Roger, der seinen Nebenbuhler Gaston eines Mordes bezichtigt, zu dem er selbst angestiftet hat, verzehrt sich in Reue und asketischer Entbehrung.



Im Raum-Zeit-Tunnel zu den Stationen des Leidens: Das Bühnenbild Paco Azorins für Verdis „Jérusalem“ in Bonn.  
Foto: Thilo Beu

Negrin hat also eher Zustände als konkrete Orte im Sinn, in die das Schicksal – oder theologisch schärfer: die an das Böse verfallene Welt – das schuldlose junge Paar treibt. Gastons Qualen rückt er immer wieder assoziativ in die Nähe der Passion Jesu: Am Ende des ersten Akts drängt die Menge den vermeintlich Schuldigen an eine Wand, an der er mit ausgebreiteten Armen wie ein Gekreuzigter haftet.

Im dritten Akt, als der päpstliche Legat Gaston erbarmungslos

demütigt, die Kreuzritter ihm die Insignien ritterlicher Ehre – Helm, Schild, Schwert – zerschlagen, steht er erhöht auf einem Podest wie auf einem Pranger: ein verachteter „Mann der Schmerzen“, eine aus dem Propheten Jesaja vertraute Beschreibung, die Händel in seinem „Messiah“ mit Bezug auf Jesus zitiert. Die Kreuzfahrer mit ihrer wilden Gier auf Hass, Blut und Tod, entfesseln vorher einen Karneval der Grausamkeit. Domenico Franchis Kostüme lassen an spätmittelalterliche Höllenszenen denken – wobei, wenn die Teufel und Dämonen zu konkret ausfallen, die Grenze zum alten Pappmaché-Theater gestreift wird.

Am Ende des Gangs von der Erde durch die Höll' zum Himmel wünscht sich der sterbende – vermeintliche – Brudermörder Roger, die Stadt des Herrn zu erblicken. Der Horizont öffnet sich, die Menschen schauen mit ihm ins Licht. Ein transzendierendes Bild: Liebe, Reue und Versöhnung haben sich den Weg zum leuchtenden „Jerusalem“ erkämpft.

Verharrend im Dunkel bleiben in der Lesart Negrins die Führer des Kreuzzugs, der Graf von Toulouse und der päpstliche Legat. Der Führer der mordlustigen, von christlicher Liebe und Barmherzigkeit unberührten Ritterhaufen erweist sich im dritten Akt auch als einer der verblendeten Väter Verdis. Der andere, ein „Vater im Geiste“, ist einer jener harten Priester, die bis in „Don Carlo“ und „Aida“ auftauchen; Vertreter einer herzlosen, juristisch gefassten Buchstabenreligion, die der antiklerikale Verdi so sehr hasste.

Hat der Regisseur also gezeigt, wie man Verdis „Jérusalem“ gleichnishaft und mit christlichem Subtext deuten kann, so hat Dirigent Will Humberg erschlossen, wie ernst Verdis vernachlässigte Werke zu nehmen sind. Denn die Musik dieser Oper, Verdis erster Arbeit für Paris, ist sorgfältig ausgeführt und mit Sinn für expressive instrumentale Details gestaltet. Verdi nahm die Ausdrucksmittel der grand opéra Aubers und Meyerbeers an, gab ihnen aber ein eigenes Gepräge.



Kritiken der Uraufführung sahen darin Schwächen; ihr Urteil setzte sich unglücklicherweise in der Literatur fort. So kam es erst 1995 zur österreichischen Erstaufführung von „Jérusalem“ in Wien. Und in Deutschland war die Bonner Inszenierung die erste szenische Aufführung dieser Oper in französischer Originalfassung! Andere Häuser, die sich einer „Verdi-Pflege“ rühmen, sollten besser schamvoll schweigen: Nicht einmal die Jubiläumsjahre 2001 und 2013 waren ihnen Anlass, einen Blick auf dieses Werk zu werfen.



Chor und Extrachor der Oper Bonn – hier mit Csaba Szegedi als Graf von Toulouse – sind stark gefordert und bewähren sich bravourös. Foto: Thilo Beu

Will Humburg, erfahrener Verdi-Dirigent, setzte die Musik in all ihrer Frische und Subtilität um, konnte sich auf ein diszipliniertes und stilistisch aufgeschlossenes Orchester verlassen. Die modernen Sax-Hörner, die Verdi für die Bühnenmusik vorgesehen hatte, waren leider gestrichen, aber das konventionelle Instrumentarium im Graben inspirierte Humburg zum Kontrast von straffen, rhythmisch geschärften Tempi und gelöster, agogisch lockerer Phrasierung. Klangsöne Soli, kompakte Tutti ohne protzige Lautstärken, ein flexibles Metrum fern jeder sich akkurat gebenden, „präzisen“ Steifheit und sorgsam gewählte Farben garantierten eine ausgereifte, spannende und durch und durch stilistisch überzeugende

Interpretation.

Beflügelt und mit innerer Energie bei der Sache zeigte sich auch Chor und Extrachor des Theaters Bonn. Der krude Ton der gewalttätigen Kreuzritter, die sehnsuchtsvollen Erinnerungen des Pilgerchores, die gedämpften Klänge der Gebete fordern die Gestaltungskraft der Sängerinnen und Sänger – und der seit dieser Spielzeit amtierende Chordirektor Marco Medved hat sie auf ein Optimum gebracht.

Die Solisten demonstrieren ein weiteres Mal, wie schwer Verdi zu singen ist. Sébastien Guèze, in Bonn und Wiesbaden schon als Offenbachs „Hoffmann“ zu hören gewesen und demnächst auch am Aalto-Theater zu Gast, ist kein genuiner Verdi-Tenor. Zwar verfügt er über Leichtigkeit und Höhe, setzt seine zu weit hinten positionierte Stimme aber zu oft unter Druck, intoniert dann unsauber und hat weder Schmelz noch Passion. Immer wieder verhindert auch ein ausgeprägtes Vibrato einen ausgeglichenen, in ein schönes Legato eingebundenen Ton. Dass Guèze engagiert und musikalisch singt, bleibt außer Zweifel – aber ob Gaston die richtige Partie für ihn ist, muss nach diesem für ihn dennoch sehr erfolgreichen Premierenabend fraglich bleiben.

Auch bei Anna Princeva, seiner Partnerin als Hélène, bleiben trotz ihres glaubwürdig gestaltenden Einsatzes Zweifel: Nicht so sehr in den delikaten Piano-Schattierungen des „Ave Maria“. Auch nicht in der Attacke und in den virtuosen Verzierungen. Eher in der gezwungen wirkenden Tongebung, im scharfen Vibrato und im Mangel an schmiegsamem Legato. Der dritte im Bunde, der auf vielen Bühnen gefeierte Franz Hawlata, führt sich mit einer psychologisch zwischen unerfüllbarer Liebe, tiefer Melancholie und schneidender Rachsucht changierenden Arie ein. Aber der Klang der Stimme bleibt hohl und topfig, einfarbig und in der Höhe dünn. Auch seine grandiose Szene zu Beginn des zweiten Akts kann Hawlata noch nicht genügend mit Farbe und Flexibilität adeln. Erst im Finale läuft der Bassbariton zu großer Form auf, gestaltet einen bewegenden Abschied aus einem bis zuletzt ins Unheil verstricktem Leben.

Priit Volmers rauher Bass entspricht dem Charakterbild des hartherzigen Priesters Adhèmar de Monteil; Giorgos Kanaris gibt dem Emir von Ramla die entschiedenen, aber auch fast zärtlichen Züge eines aufgeklärten Fürsten – szenisch durch Haartracht und Kostüm unterstützt. Csaba Szegedi, eine Stütze des Ensembles der Ungarischen Staatsoper Budapest, entspricht als Graf von Toulouse am ehesten dem Ideal einer geschmeidigen Verdi-Stimme. Alles in allem eine verdienstvolle Tat des Theaters Bonn, das seine Serie entlegener Verdi-Opern in der nächsten Spielzeit mit „Attila“ in der Regie Dietrich Hilsdorfs fortzusetzen gedenkt.

Vorstellung von [„Jérusalem“](#) am 14. und 27. Februar, 10., 18. und 26. März, 2. und 9. April. Karten: (0228) 77 80 08, [www.theater-bonn.de](http://www.theater-bonn.de)

---

## **Einsam auf der Höhe der Kunst: Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ am Theater Hagen**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Jonny (Kenneth Mattice) schwebt ein – und spielt auf.  
Foto: Klaus Lefebvre

**Nein, eine optimistische Oper ist Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ nicht. Auch wenn der Komponist selbst in seinem Bandgeiger aus Amerika eine Figur des Urwüchsigen, Ursprünglichen und Freien gesehen hat. Roman Hovenbitzer inszeniert am [Theater Hagen](#) – im Vorgriff auf den 25. Todestag des Komponisten – die fast neunzig Jahre alte Erfolgsoper äußerlich als Künstlerdrama, im Kern aber als ein Stück über gespaltene Welten und Selbsttäuschungen.**

Max, der Komponist, ersteigt einen Gletscher, bewegt sich auf der Bühne von Jan Bammes in einem weiß erstarrten, zerklüfteten Gebirge aus gestapelten Partituren vor einer abweisend geschlossenen, riesigen Eiswand. Er steht auf der Höhe seiner Kunst, aber erstarrt und einsam. Die Begegnung mit der Sängerin Anita imaginiert er vorher: Er stellt sie in einem Bühnenmodell nach. Ein Theater – Raum der Träume, der tieferen Wahrheiten?

Das Hotel, in das die beiden, mit einer aufkeimenden Liebe im Herzen zurückkehren, ist weniger ein Ort als ein Raum: ein Flügel, das schwer bewegliche Instrument mit den genau

gestimmten Tönen, im Hintergrund klassische Statuen, das uralte geistige Erbe Europas. Ganz anders das Pariser Hotel, der Lebensraum Jonnys: Der Musiker aus der neuen Welt schwebt ein auf einer flirrenden Kugel, das Saxofon in den Händen – das leichte, transportable Instrument mit den „schmutzigen“ Tönen und der aufreizenden Form. So markiert Bammes – unterstützt durch seine eigenen Kostüm-Kreationen – Schauplätze als sinnliche Verdichtungen geistiger Zustände und schafft Räume, wie sie nicht häufig glücken.

Natürlich ist der Auftritt Jonnys eine Anspielung auf das Plakat der Ausstellung „Entartete Musik“ der Nazis, auf dem das Zerrbild eines schwarzen Menschen ein Saxofon bläst. Aber der Jonny in Hagen ist nicht schwarz – nicht wegen einer fragwürdigen political correctness, sondern weil er es heute als symbolische Figur nicht sein muss, um verstanden zu werden.

Dieser Jonny ist kein Sympathieträger, sondern ein kleiner Gauner. Er nimmt sich, was er braucht; er beansprucht alles, was „gut ist“, für sich. Jonny lebt die Entwurzelung, „Heimat“ ist für ihn eine flüchtige Erinnerung. Sein Umfeld ist das Hotel, das Symbol der unsteten Existenz moderner Menschen. Seine Liebe ist die flüchtige sexuelle Begegnung; seine Musik der Katalysator der neuen Zeit.



Der Komponist Max (Hans-Georg Pries) in der eisigen Einsamkeit am Gipfel seiner

## Kunst. Foto: Klaus Lefebvre

Dem Team des Theaters Hagen gelingt es, Kreneks Werk aus dem Ruch der „Zeitoper“ zu befreien: Was 1927 Ahnung, Hoffnung, Faszination war, ist heute nicht nur Rückschau, sondern lässt an die Bruchstellen der Gegenwart und die Unsicherheiten der Zukunft denken: Es gibt sie immer noch, die Leute wie den Stargeiger Daniello, die selbstgefällig das kulturelle Erbe für sich ausschachten, oder die Manager, die bei der Kunst vor allem das tolle Geschäft im Auge haben.

Aber dieser Jonny bleibt nicht in einem selbstreferenziellen „Künstlerdrama“ stecken. Im Blick auf einen ambivalenten Freiheitsbegriff, aber auch in der Kritik an einem dualistischen Begriff vom Leben steckt Relevanz für die Gegenwart. Wenn der Chor am Ende den Anbruch einer neuen Zeit, die Überfahrt ins unbekannte Land der Freiheit besingt, setzt Bammes den Menschen die patinagrünen Strahlenkronen der Freiheitsstatue auf. Da trifft sich die Hager Inszenierung mit derjenigen, die Frank Hilbrich und Volker Thiele 2014 für das Nationaltheater Weimar erarbeitet hatten. Der Gletscher reißt auf und verschwindet am Ende im Dunkel einer Sternennacht, deren blinkende Lichter nur billige Goldfolie sind. Und Max springt in letzter Sekunde auf den Zug auf, mit dem Anita Richtung Amerika abreist. Ob es der Zug ist, „der ins Leben führt“, bleibt offen.



Ambivalente Feier der

Freiheit. Szene aus dem Finale von „Jonny spielt auf“ am Theater Hagen. Foto: Klaus Lefebvre

Musikalisch können Florian Ludwig und das Philharmonische Orchester Hagen ebenfalls auf ganzer Linie überzeugen. Die vielen filigranen Details sind sorgfältig ausgearbeitet, herbe Akkorde werden nicht geglättet, spannungsreiche Synkopen und elektrisierende Rhythmen haben Biss und Kontur. Aber auch Momente Korngold'schen Melos kommen nicht zu kurz. Die Musiker haben das Gespür für die Elemente, die Krenek aus Foxtrott und Swing seiner Zeit in seine musikalische Sprache überträgt. Eine „Jazz-Oper“ ist „Jonny spielt auf“, gegen alle immer noch auftauchenden Klischees, deswegen nicht.

Hagen kann mit einer luxuriösen Besetzung aufwarten: Edith Haller kommt zwischen Paris, Wien und den Bayreuther Festspielen (Elsa in „Lohengrin“) in Hagen vorbei und singt mit leuchtender, voluminöser, nur in der Höhe ein wenig angerauter Stimme die Sängerin Anita, schwankend zwischen besorgter Liebe und lockender Karriere.

Den „grübelnden Intellektuellen Mitteleuropas“ (Krenek) verkörpert Hans-Georg Priese mit kraftvollem, festem Tenor. Kenneth Mattice setzt für den Jonny viel körperliche Agilität und einen angemessen spröde timbrierten Bariton ein. Maria Klier gewinnt die Herzen als kecke Yvonne. Andrew Finden (Daniello), Rainer Zaun (Manager) und Keija Xiong (Hoteldirektor) komplettieren das Ensemble auf einem durchgehend qualitätvollen Niveau.

Es hat etwas vom Bild des geigenden Todes, wenn Jonny auf seiner gestohlenen Amati der alten Welt das Farewell spielt, während auf der Bühne ein Traum zerbricht und die szenische Klammer zum Beginn hergestellt wird – ein überraschendes Bild, das für Deutungen offen ist ...

Wieder ist dem Theater Hagen in seiner seit mehreren Jahren gepflegten Serie von Opern des 20. Jahrhunderts ein großer Abend gelungen. Und erneut der Nachweis, wie wichtig solche kleineren Bühnen für das kulturelle Leben eines Landes sind. Bei den politisch derzeit aktiven Kulturvernichtern wird das – wie andere Hagener Erfolge, von Previns „Endstation Sehnsucht“ (2008/09) über Carlisle Floyds „Susannah“ (2011/12) bis Samuel Barbers „Vanessa“ (2014/15) – wohl wenig Eindruck hinterlassen. Zu Optimismus besteht kein Anlass.

Weitere Aufführungen: 30. Januar, 4., 14., 19., 24. Februar, 9. März, 2. April, 29. Mai. Tickets: (0 23 31) 207-3218.  
[www.theaterhagen.de](http://www.theaterhagen.de)

---

## **Von vier Liebhabern umworben: Händels seltene Oper „Partenope“ begeistert in Essen**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016

„Partenope“ gehört zu jenen lang vergessenen Opern Georg Friedrich Händels, die erst in den letzten Jahren Bühne und Tonträger erobert haben. Fünf Mal ist sie inzwischen eingespielt worden. In der Essener Philharmonie war nun die lyrisch-heitere Oper mit der Besetzung der [jüngsten CD](#), erschienen im November 2015, zu hören – mit zwei Ausnahmen: Philippe Jaroussky und der Dirigent Riccardo Minasi mussten absagen. Traurigerweise haben beide ihre Väter durch den Tod verloren.

Ein nobler Zug: Der französische Counter hat sich in einer



persönlichen Botschaft beim Essener Publikum, verlesen vor dem Konzert von Intendant Hein Mulders, eigens entschuldigt. Mit seinen guten Erinnerungen an vergangene Auftritte in Essen verbindet er die Hoffnung, bald wiederzukommen. Lawrence Zazzo war für Jaroussky eingesprungen; das Orchester [„Il Pomo d’Oro“](#) leitete der neue Chefdirigent, der 1988 geborene Maxim Emelyanychev.

Händels „Partenope“ ist ein ungewöhnliches Werk; keine der Seria-Opern mit problembeladenen Helden, tragisch Liebenden, verblendet Scheiternden. Sondern fast eine barocke Operette, heiter, mit lebensweisem Humor und lyrischen Empfindungen. Dabei aber nicht ohne Tiefe der Gefühle. Ein Werk, das eher mit feinem Stift gezeichnet als mit schwerem Pinsel gemalt erscheint.



Lawrence Zazzo hatte die Rolle des Arsace übernommen. Der amerikanische Sänger war zuletzt im Amsterdamer Concertgebouw in Händels „Semele“ und „Giulio Cesare“

zu hören. Bei den  
Schwetzinger  
Festspielen singt  
er im April in  
Francesco Cavallis  
Oper „Veremonda“.  
Foto: Justin Hyer

Partenope ist in einer beneidenswerten Lage: Von vier Männern wird die legendäre Gründerin von Neapel umworben. Da ist der schüchterne Armindo, der seine Liebe kaum zu gestehen wagt. Der selbstgefällige Arsace, der sich schon am Ziel aller Wünsche wähnt. Der Fürst des Nachbarvolks, Emilio, der mit seiner ganzen Armee anrückt, um Eindruck zu schinden. Und Eurimene, der als Schiffbrüchiger kommt, in Wirklichkeit aber die verlassene Ex von Arsace ist. Auf der Suche nach ihrem ungetreuen Liebhaber lässt sie sich auf das gewagte Travestie-Spiel ein.

Wen wird Partenope nehmen? Ihr Herz gehört Arsace, bis die entsetzte Königin vernehmen muss, es habe da ein Vorleben gegeben: Eine zyprische Prinzessin klagt ihn der Untreue an. Sie weiß allerdings nicht, dass der Überbringer der Duell-Forderung, Eurimene, niemand anders ist als die verlassene Rosmira. Das wird erst am Ende durch eine pikante Szene offenbar, die zeitgenössische Beobachter als Geschmacksverirrung getadelt haben.

Heute hat Händel die Lacher auf seiner Seite – mehr noch, die Musikliebhaber auch. Denn er nutzt diese ein wenig romantische, ein wenig komische Handlung für feinsinnige Musik. Zieht alle Register seiner Erfindungsgabe und seiner Formbeherrschung. Ermöglicht mit Traversflöte, Oboen, Hörnern und einer Trompete vielfältige musikalische Farben. Und schreibt schwermütige Melodien und virtuos überdrehte Koloratur-Ketten. Die wären 1730 in London gut angekommen, hätte Händel seinen Kastraten-Star Senesino einsetzen können.

Der Ersatz Antonio Maria Bernacchi war in Tonumfang und Beweglichkeit der Partie offenbar nicht gewachsen. Erst nach der Rückkehr Senesinos stellte sich ein gewisser Erfolg ein.



Kate Aldrich begeisterte in der Travestierolle der Rosmira. Foto: Olivier Allard

Die benötigten erstklassigen Sänger waren in der Essener Aufführung – Teil einer Tournee mit Aufführungen in Paris, Amsterdam und Pamplona – präsent: Der Altus Lawrence Zazzo, für Philippe Jaroussky eingesprungen, bietet als Arsace männlich markantes Auftreten und zärtliche Zwischentöne. Zazzos Stimme ist steigerungsfähig, klanglich ausgewogen und fähig zu differenzierter Expression. Das zeigt sich im klug durchgestalteten Duett mit Rosmira und der Arie „Sento amor“ im ersten Akt – und bei den souveränen Verzierungen der mit Recht bejubelten Finalarie des zweiten Aktes, „Furibondo spira il vento“.

Karina Gauvin, anfangs noch ein wenig beengt, krönt als Partenope den Glanz ihrer Erscheinung in Blond und Rosa mit flüssiggoldenem Timbre. Sie gehört zum Glück nicht zu jenen weißlich-flachen Stimmchen, die so gerne für historisch korrekt gehalten werden. Die Kanadierin projiziert einen substanzvollen Ton in den Raum, ist in lyrischen Gefilden ebenso zu Hause wie in den anspruchsvollen Verzierungen und der höhensicheren Dramatik von „Io ti levo l'impero

dell'armi“.

Der Tenor John Mark Ainsley lässt sich als Emilio von den Kaskaden von Tönen, die ihm Händel zumutet, nicht beeindrucken. Auch nicht von der freundlich abweisenden Partenope: Er wisse zu kämpfen, gibt er ihr kund – und beglaubigt seine Haltung in einer glanzvollen Arie wie „Anch'io pagnar saprò“. Im zweiten Akt, als das barbarische Schicksal seine Hoffnungen durch eine Niederlage im Kampf verraten hat, lagert Ainsley die erregten Koloraturketten auf einem schier endlosen Atem.



Maxim Emelyanychev, der neue  
Chefdirigent, leitete sein  
Orchester „Il Pomo d'Oro“.

Foto: Emil Matveev

Die junge ungarische Sopranistin Emöke Barath ist als Armindo ein Wunder an Empfindsamkeit und Schönheit des Tons. Ihre erste Arie „Voglio dire al mio tesoro“ hat einen Hauch mozartischer, leuchtender Schwermut. Dieser stille Schmerzenston prägt auch die Arie der (verkleideten) Rosmira „Arsace, o Dio“ im dritten Akt. Darin entzückt Kate Aldrich mit der Wärme und Geläufigkeit ihrer Stimme, wie sie im ersten Akt in der mit Hörnern und Oboen reich instrumentierten Arie

„Io seguo sol fiero“ mit entschiedenem Ton, tragender Tiefe und entspannter Phrasierung ein Paradebeispiel entwickelter Gesangkunst gibt. Victor Sicard schließlich macht aus der zweitrangigen Partie des Ormonte mit seinem streng fokussierten Bariton ein erstrangiges Gesangserlebnis.

Das Orchester Il Pomo d'Oro überzeugt weniger durch seinen manchmal dünn-flachen Streicherklang, eher durch flexibles Agieren und feine Balance. Maxim Emelyanychev, universal begabte Dirigierhoffnung aus Russland, befeuert das Ensemble mit entschiedener Geste. Am Ende baden Händels Figuren in Liebe und Freundschaft, das Publikum in Wohlgefallen, die Musiker im Beifall.

**Wer sich für „Partenope“ interessiert: Das Goethe-Theater in Bad Lauchstädt zeigt zwei Aufführungen einer eigenen Produktion am 20. und 21. Mai 2016. Tickets: (0 34 635) 7 82 16.**

---

## **Schöner Skandal: Dortmunds Schauspielchef Voges mischt mit „Freischütz“ Hannover auf**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Ein „Freischütz“ sorgt für Wirbel in Hannover. Inszeniert hat die umstrittene Produktion der Dortmunder Schauspielintendant Kay Voges. Foto: Werner Häußner

**Das ist doch schön! In stumpf gewordenen Zeiten, in denen all die vaginal-anal-erektionale Blut-Sperma-Fäkalmetaphorik des postzeitgenössischen Theaters nur noch Augenrollen oder Schulterzucken hervorruft, schafft die Oper einen Skandal. Richtig befreiend, dass sich sogar die Politik wieder einmal mahrend zu Wort meldet. Wunderbar, dass die CDU-Ratsfraktion in Hannover die Schätze, die uns Dichter und Komponisten hinterlassen haben, „ins Niveaulose und Beliebige“ gezerrt sieht. Inzwischen gibt es sogar eine Anfrage der Landtags-CDU ans niedersächsische Kultusministerium. Und in der Kulturszene Hannovers hält die Debatte an.**

Besser hätte es nicht laufen können: Wenn, wie maliziös orakelt, mit einem kleinen Skandal kalkuliert wurde, ist die Rechnung aufgegangen: Mit Carl Maria von Webers „Der Freischütz“ in der Form, wie sie der Regisseur übriggelassen

hat, hat's die Niedersächsische Staatsoper Hannover wieder einmal übers Feuilleton hinaus auf den Presse-Boulevard geschafft.

Der Mann hinter der Aktion heißt Kay Voges und sorgt als Intendant des Schauspiels in [Dortmund](#) seit 2010 für erhöhte Aufmerksamkeitswerte. Nach fünf Jahren hat er es geschafft, seine Bühne in der Kritikerumfrage von „Theater heute“ auf Platz zwei hinter dem Burgtheater Wien zu platzieren und mit Bühnen wie der Berliner Schaubühne gleichzuziehen. Seine erste Opernregie, Wagners [„Tannhäuser“](#) 2013 am Dortmunder Opernhaus, schwankte zwischen Bildkaskaden und Hintersinn.



Kay Voges. Foto: Birgit Hupfeld – Da die Staatsoper Hannover keine honorarfreien Fotos zum „Freischütz“ zur Verfügung stellt, verzichten wir aus finanziellen Gründen auf eine aktuelle Bebilderung der Rezension.

Die deutsche Romantik scheint den aufstrebenden Theatermann nicht loszulassen. Scharfsichtig hat er im „Freischütz“ das Potenzial erkannt, auf das sich virtuos die Stilmittel postdramatischen Theaters übertragen lassen: die offene Heterogenität des Librettos, der aus der französischen Opéra comique herkommende Wechsel zwischen gesprochenem Text und Gesang, der freie, kühne Einsatz der Formen. Und dazu die

Reizwörter, die sich seit jeher mit Webers Oper verbinden: national, deutsch, Wald, Volk, Jagd. „Der Freischütz. Die deutsche Nationaloper“ prangt auch auf dem Vorhang, bevor jemand zaghaft um Hilfe ruft.

Das dünne Stimmchen gehört zu einem wunderlichen Gnom: „Okidoki“ sagt der Kleine, halb Gollum, halb Knetmännchen, mit Kartoffelnase, riesigen Segelohren und dicken Wurstfingern. Die Zentralgestalt des Werkganzen steht vor uns. Eine Comic-Figur, allein vor dem Vorhang. Während der Ouvertüre wird sie auf einem Video durch dunkle Gewölbe deutschen Wesens streifen, vorbei an schemenhaft beleuchteten Bildern: Bismarck, die Gebrüder Grimm, Wagner, Adenauer. Später entpuppt sie sich als das schöpferische Prinzip: „Samiel versucht sich an einer deutschen Nationaloper“ heißt es über der Inhaltsangabe im Programmheft.

### **Peinvolle Kreation einer „Nationalopaa“**

Böse ist dieses Wesen nicht, wenn es aus unartikulierten Lauten stockend „national“ und „Nationalopaa“ formt, wenn es in einer der überbordend vielen Projektionen Leinwände bemalt und über Europakarten braune Brühe verschmiert, schwärmerisch Musik mitdirigiert, sich vor Pein am Boden windet, verzückt oder gequält die Augen verdreht oder die Zähnen fletscht – alles in Großaufnahme und teils von der Live-Cam mitverfolgt. Lustig kann es sein, wenn es die Handlung anhält, mit den Darstellern schimpft und hadert – oder Kaspar aufklärt, er sei „der Selbstbezug des denkenden Subjekts als Möglichkeit einer Rückkehr vom Äußeren zum Eigenen“. Max schreit an dieser Stelle: „Mir reicht's!“ In der Premiere, Berichten zufolge, tönte aus dem Publikum: „Uns auch.“

Der Schöpfer-Gnom, mit dem die Dortmunder Schauspielerinnen Eva Verena Müller eine Glanzleistung liefert, ist eine Figur, in der die Aspekte von Komponist, Librettist und Regisseur verschmelzen. Genau wie in der Form von Theater, die Voges im Kopf hat. In der Wolfsschlucht-Szene, deren Beginn mit dem



Vollmond ein romantisches Symbol zitiert, trinkt das Wesen blutige Milch und mutiert mit kahlem Schädel und Pimmelchen unterm Hemd zum Samiel, der das Zaubergebräu mischt und am Ende eine braune Partitur gebiert: den „Freischütz“. Am Ende markiert es mit schwarz-rot-goldener Bommelmütze exakt die Bruchstellen, an denen das Finale ganz anders hätte weitergehen können, und führt den Eremiten in weißem Wallegewand mit silbernen Haaren und Bart auf die Bühne. Kein Problemlöser, sondern der Gott der Kitschbilder frommer Andacht. „Fest auf die Lenkung des Ewigen“ gebaut wird hier nicht. Die Vision sieht anders aus: Ein Dunkelhäutiger schwenkt die Deutschlandfahne.

Dazwischen überzieht Voges den „Freischütz“ mit einer Bilderflut, gegen die Christoph Schlingensiefels „Parsifal“ minimalistisches Zeichentheater war. Voxi Bärenklau, 2004 in Bayreuth dabei, liefert Wogen bewegter Bilder, darunter in irrwitzigem Staccato geschnittene Fetzen aus der aktuellen Berichterstattung von den Pariser Anschlägen bis zu Politikerreden, Nazi-Transen oder Capri-Sonne zullenden Zwergen. Was das Repertoire an „deutschen“ Zerrbildern hergibt, flimmert über einen Gazevorhang oder die Projektionsflächen des Bühnenbaus von Daniel Roskamp, der unverkennbar an Aleksandar Denićs Tankstelle aus dem Bayreuther Castorf-Ring erinnert. Live-Kameras (Jan Voges, Vlad Margulis) kehren das Innere des traurigen „Okidoki“-Vergnügungsetablissemments nach außen: Die Gleichzeitigkeit der Szenen als Metapher medial überfluteter Wahrnehmung.

### **Kastrationsangst und Potenzprobleme**

Damit's auch richtig sitzt, verzichtet Voges nicht auf erläuternde Schriftprojektion. Deutsche Freiheit, ist zu lesen, wird am Hindukusch verteidigt. Der Sternschuss zu Beginn ist ein Brandanschlag: Im Hintergrund laufen die entsprechenden Daten über einen Bildschirm, während Max, ein dicklicher Stubenhocker, von Neonazigestalten mit Baseballschlägern bedrängt wird. Kilian, in Fußballtrikot,

reißt ihm die Hose runter – am Schirm ist „Kastrationsängste und Potenzprobleme“ zu lesen.

Und dann folgt das Video, das die Staatsoper veranlasst hat, das Besucher-Mindestalter auf 16 festzulegen: Max liegt auf einem Seziertisch und nachdem drei Nazis zu „Wir lassen die Hörner erschallen“ lustvoll steife Glieder bearbeitet hatten, wird der Penis des unglücklichen Jägers Opfer einer Schere. Wie in einer schlecht gemachten Retusche eines Fünfziger-Jahre-Films strömt das Blut – am Ende der Szene wankt dem Sänger sein Double mit blutiger Boxershorts entgegen.

Ohne Zweifel: Kay Voges inszeniert in Hannover seinen „Freischütz“ auf der Höhe des aktuellen Theaters. Er ist freilich nicht der erste. Zu erinnern ist an die Berliner Arbeit Calixto Bieitos, vor allem aber an den „Freischütz“ Sebastian Baumgartens 2013 in Bremen. Der hat bei der Ausleuchtung düsterer Abgründe der deutschen Seele Faschismus und Kolonialismus aufzudecken versucht. Das führte zu fesselnden, beklemmende Bildern, zeigte aber auch, dass Webers Werk nur begrenzt und ziemlich zurechtgebogen dazu taugt, mit der deutschen Geschichte ins Gericht zu gehen.

### **Vordergründige Eindrucksweite**

Ähnliches muss gegen Voges' Gegenwartsbefragung auf Hannovers Bühne eingewandt werden. Sicher, wenn die Jäger von ihrem Vergnügen singen, das die Glieder erstarket, wenn sie männlich' Verlangen und volle Pokale besingen, dann gibt dieser Hit der Opernmusik, unterlegt mit einem Video von einer Pegida-Demo mit lauter mürrischen Gesichtern – Linksautonome dürften allerdings auch nicht fröhlicher dreinblicken, wenn sie gegen „Faschisten“ marschieren –, ein wirkungsvolles Bild gefährlicher politischer Dumpfheit. Doch über die Ebene eines scheinbar unmittelbaren Einleuchtens kommen solche Regiemittel nicht hinaus.

Das ist das Problem: Voges' bilderreiches politisches

Statement gegen das „Nationale“ kommt nicht über vordergründige Eindruckswerte hinaus und trägt außer hochemotionalisierter Clips nichts zur Analyse des Phänomens bei. Es kann auch Webers oder Kinds Begriff des „Nationalen“ nicht adäquat einholen oder in die Gegenwart übersetzen. Denn damals ging es – mit der französischen Kriegswalze im Hintergrund – um eine freie deutsche Nation, gegen die Willkürherrschaft der Fürsten in Kleinstaaten, gegen Zensur und Unfreiheit, für die Mitbestimmung des Volkes. Alles andere als eine „allzu simple Heilsbotschaft“, wie sie Voges in einem Interview im Programmheft dem Eremiten unterstellt. Das Werk wird auch derzeit von niemandem als „Zeugnis eines dumpf-aggressiven Nationalgefühls“ missbraucht, wie Voges argwöhnt. Der Schuss geht daneben – und der Eindruck bleibt, hier werde Webers Werk als Vehikel für ein arg durchsichtiges politisches Statement benutzt.

Das „Nationale“ ist einer der Diskurspunkte in einer Regiearbeit, die sich ansonsten der Hermeneutik verweigert. Bewusst – und darin wieder auf der Höhe der Zeit, wie etwa in der bildenden Kunst schon lange – bleibt der Weg offen, den sich der Zuschauer durch den Dschungel der Impressionen bahnt. Wo die Grenze zu Beliebigkeit liegt, ist schwer auszumachen, denn Voges ist, so anfechtbar sein Ansatz auch sein mag, in der Setzung seiner Bildwelten präzise. Ein anderes Thema, das sich unschwer festmachen lässt, ist der Sex: Dazu fällt Voges noch weniger Substanzielles ein. Dass „Leid oder Wonne“ in Maxens „Rohr“ ruhen, darüber feixten die Achtklässler schon lange, die jetzt aus dem Hannoveraner „Freischütz“ ausgeschlossen sind. Und die „Kastrationsangst“ mit den unsichtbar grollenden Mächten zu assoziieren, die Max im ersten Akt fürchtet, hat mit Sigmund Freud oder Jacques Lacan wohl wenig zu tun.

### **Musik gibt's dann auch noch**

Ach so – Musik gibt's ja auch noch! Karen Kamensek müht sich mit dem Niedersächsischen Staatsorchester redlich, die

Marginalisierung zu vermeiden; von einer gleichwertigen Rolle der Musik zu sprechen, wäre in Anbetracht der Bildfluten vermessen. Sie wird vom Träger des Ausdrucks zur effektsteigernden Untermalung gewandelt. Mehr als eine ordentliche Wiedergabe mit kühlen, spröden Farben war nicht drin. Die Sänger sind zu bewundern: Die Komplettbespielung der Bühne nimmt wenig Rücksicht auf die Stimmen. Häufige Close-ups fordern die Präzision des Minenspiels heraus, lassen – etwa im Falle Eva Verena Müllers – detaillierte dentalmedizinische Studien zu. Eric Laporte bewältigt als Max den Wandel von der Strickweste zur Uniformjacke bewundernswert, kämpft in den Soloszenen mit der leichten Formung der Töne und einem breit schwingenden Vibrato.

Dorothea Maria Marx muss als Agathe profilarm bleiben und singt kühl brillant, Ania Vegry steht als Ännchen am Ende für einen Dreier mit Max bereitwillig zur Verfügung und zeigt lichte, herzige Töne. Tobias Schabel, mit roter Zwergen-, Jakobiner- oder Zipfelmütze, haust in einem Kabuff mit einem Bild Beate Zschäpes an der Wand, singt mit ausgezeichnet positioniertem, lockerem Bassbariton einen Kaspar, der szenisch beinahe alle Konturen verloren hat. Byung Kweon Yun übt sich als Kilian in vulgärem Auftreten; Stefan Adam ist als Ottokar ein schmiereriger General wie aus einem Südamerika-Krimi, Michael Dries ein glatter Kuno, Shavleg Armasi der harmlose Eremit mit schöner Stimme. Der Chor (Leitung: Dan Ratiu) schmettert mit martialischem Ton das Jägeregegröle, dass es nur so schallt: Trefflich bedient!

**Weitere Vorstellungen: 31. Januar, 13. Februar, 11., 16. und  
19. März 2016. Info:  
[http://www.staatstheater-hannover.de/oper/index.php?m=244&f=03\\_werkdetail&ID\\_Vorstellungsart=7&ID\\_Stueck=395](http://www.staatstheater-hannover.de/oper/index.php?m=244&f=03_werkdetail&ID_Vorstellungsart=7&ID_Stueck=395)**

---

# Ohne Gedünst: Philippe Herreweghe versachlicht in Essen Bruckners Fünfte

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Der Residenz-Künstler der Philharmonie Essen: Philippe Herreweghe. Foto: Bert Hulselmans

**Die Bruckner-Kritik bedient sich seit etwa einer Generation gerne bestimmter Begriffe, um einen neuen Zugang zu den schwer erklimmbaren Gipfeln des Spätromantikers zu markieren: Bruckner müsse man, so heißt es, vom „Weihrauch“ befreien, seine Klangmassen entschlacken, Pomp und Prunk seiner monumentalen Setzungen aufbrechen, ihn gar entmythisieren oder entkatholisieren.**

Da ist was dran; Michael Gielen etwa hat es in seinen Aufnahmen exemplarisch und manchmal verstörend nüchtern gezeigt. Aber der Verdacht, mit solchem bilderstürmerischen Elan von einer in die andere Ideologie zu driften, lässt sich nicht ausräumen. Beispiel „Pomp“: Was soll man davon halten, wenn Bruckner im Finale seiner Fünften Symphonie für den Blechbläserchoral fortissimo bis zum Ende vorschreibt? Damit will er wohl nicht nur die Bedeutung des triumphierenden

Hauptthemas aus dem Kopfsatz flankieren – dazu, rein strukturell gedacht, bräuchte er die Bläser nicht feierlich monumental bis an ihre physischen Grenzen fordern. An solchen Stellen darf wohl jenseits aller kompositorischen Notwendigkeit auch an einen Moment des Bekenntnisses gedacht werden – wie auch immer dieses wiederum zu deuten wäre: doch sicher kein leerer, auf bloße Überwältigung hin konzipierter „Pomp“.

Die Fünfte kommt den Vorstellungen, wie Bruckner zu klingen habe, überhaupt nicht entgegen. Er selbst hat sie sein „kontrapunktisches Meisterstück“ genannt und Simon Sechters Kontrapunkt-Abhandlungen lassen aus jedem Satz grüßen. Als wolle er trotzig seine Kritiker zum Schweigen bringen, demonstriert Bruckner wie nie mehr sonst, wie souverän er Sätze konzipiert und miteinander vernetzt.

Die große Klammer des Kopfsatzthemas ist ja nur die auffälligste dieser motivischen Verwandtschaften, die sich bis ins Detail hinein nachweisen lassen. Ganz zu schweigen von den Kombinationen von Formprinzipien wie Sonate und Fuge oder von der strukturellen Bedeutung des Rhythmus für die Wandlung von Themen.



Anton Bruckner auf einer historischen

## Photographie.

Mit den Essener Philharmonikern macht Philippe Herreweghe durchaus deutlich, wie strukturbetont Bruckner in seiner Fünften denkt. Transparenz ist das Gebot der achtzig Minuten in der nahezu ausverkauften Essener Philharmonie. Die Orchestergruppen sind scharf herausgezielt; kein Klanggedünst verschleiert wichtige Nebenstimmen. Selten dürfte sich die Doppelfuge des Schlusssatzes so deutlich konturiert verfolgen lassen. Herreweghe scheint in den Proben jedes Detail herauspräpariert, jeden Verlauf durchmodelliert zu haben. So kann er im Konzert gelassen und ohne Stab mit sparsamen Bewegungen führen. Hier gibt es keine pathetische Parade eines Dirigenten.

Auch die stetigen Tempi kommen dieser Lesart entgegen. Herreweghe meidet Schwankungen, die vermeintlich Höhepunkte markieren; er hetzt nicht und gibt der Polyphonie gebührend Raum. Daran liegt es, dass bei dem derzeitigen Artist-in-residence der Essener Philharmonie das Erhabene nicht in – falsche – Emphase driftet. Die Dynamik kostet Herreweghe aus: Der Gegensatz der sehr leise, aber deutlich markierten Pizzicati des Beginns mit der auffahrenden Fanfare und dem ersten Tutti-Höhepunkt ist ausgeschöpft, aber nicht übertrieben gespreizt. Kontraste sollten auch in den folgenden Sätzen heftig betont werden.



Bei Harmonia Mundi hat Herreweghe mehrere Bruckner-Symphonien aufgenommen, darunter auch die Fünfte.

Was die Noten betrifft, ist also alles bestens für eine exzeptionelle Aufführung disponiert – selbst wenn das Blech manchmal nicht ganz intonationsrein scheint. Die Probleme beginnen jenseits der Noten – und sie führen dazu, dass Herreweghes Bruckner-Zugang, wie schon in seiner Aufnahme mit dem Orchestre des Champs-Élysées, nicht befriedigt. Vor allem in den Mittelsätzen baut der Dirigent keine Spannung auf, gestaltet er keine Ereignisse, sondern reiht Zustände und Entwicklungen aneinander.

Es ist kein Widerspruch zu einer strukturell bewussten Sichtweise, etwa die basslosen Streicher einmal leuchten zu lassen; es schadet dem Blick durch das symphonische Geflecht nicht, einer Bläserstimme gestalterischen Atem zu gewähren. So schleppt sich das Adagio ohne Spannung dahin, bleiben die Ländler des Scherzos ohne Charme und tänzerischen Schwung.

So sympathisch bescheiden die Dirigierweise Herreweghes wirkt: Die Essener Philharmoniker machen den Eindruck, als bräuchten sie hin und wieder eine animierende, befeuernde Geste, als wünschten sie sich einen Ausbruch aus der Leisetreterei, hin



zu einem Blühen des Klangs und zu einer expressiven Bewegung, die mit Passion das „vivace“ des Satzes erfüllt. Kein Weihrauch, wahrlich nicht, aber mit ihm hat Herreweghe der Fünften auch das Aroma weggelüftet.

---

# Feueralarm in der „Tosca“- Pause – Gelsenkirchener Musiktheater geräumt

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Am Abend vor der „Tosca“:  
das Musiktheater im Revier  
Gelsenkirchen. Foto: Georg  
Lange

Giacomo Puccinis „Tosca“ im Musiktheater im Revier hätte am gestrigen 14. Januar eigentlich aus künstlerischen Gründen im Gedächtnis bleiben sollen: Thomas Berau, Gast aus Mannheim, sang seinen ersten Scarpia; Erster Kapellmeister Valtteri Rauhalampi dirigierte seine erste „Tosca“.

Doch es sollte anders kommen: Das Pils stand schon bereit, die

Currywurst auf dem Tisch, da tönte mitten in der ersten Pause der Evakuierungsruf durch die Foyers: Aufgrund einer „technischen Betriebsstörung“ sollten alle zügig das Haus verlassen.

Gut fünf Minuten später – es waren längst nicht alle Besucher draußen, die Räumung verlief ohne große Aufregung – kam die Entwarnung: Fehllalarm. Einen solchen Alarm während einer Vorstellung habe er in 28 Jahren noch nicht erlebt, sagte Joachim G. Maaß, Darsteller des Mesners, nachher auf der Bühne. Maaß ist seit 1988 in Gelsenkirchen engagiert.

„Wir sind Ihnen dankbar, dass alles so wunderbar geklappt hat und Sie das Haus so schnell verlassen haben“, bedankte sich die Dame des Direktionsdienstes nach der – verlängerten – Pause. Nach ersten Informationen soll ein gestörter Rauchmelder oder ein Defekt an der Steueruhr der Meldeanlage die Ursache für den Alarm gewesen sein.

Tosca blieb am Leben in Tobias Heyders eher hilflos nach neuen Sichtweisen gierenden [Inszenierung](#). Das ist vielleicht auch ein Aspekt, der über das seltene Erlebnis eines Theateralarms hinaus in Erinnerung bleiben wird.

---

## **Rossini-Rarität am „Opernhaus des Jahres“: Nationaltheater Mannheim zeigt „Tancredi“**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Herrscher im inneren  
Konflikt: Filipo Adami als  
Argirio in der Mannheimer  
Neuinszenierung von Rossinis  
„Tancredi“. Foto: Hans Jörg  
Michel

**Das [Nationaltheater Mannheim](#) – gemeinsam mit [Frankfurt](#)  
„Opernhaus des Jahres“ 2015 – hat in dieser Saison einen  
Spielplan, der jedem auf Auslastung und Publikumsbedienug  
fixierten Theaterchef den Sorgenschweiß auf die  
Direktorenstirn treiben würde: Noch wehte Franz Schrekers „Der  
ferne Klang“ durch die mächtige Schachtel des Zuschauerraums,  
da kündigten sich schon Hans Werner Henzes „Die Bassariden“  
an, gefolgt von Gioacchino Rossinis „Tancredi“.**

Und so geht es weiter im Hause von Klaus-Peter Kehr: Am 10.  
Januar hat Jacques Fromental Halévy's „Die Jüdin“ Premiere,  
sieben Wochen später Sergej Prokofjews „Der Spieler“. Und  
danach als Uraufführung Bernhard Langs „Der Golem“. Selbst der  
Mozart-Abschluss im Juli meidet Populäres, widmet sich dem  
„Idomeneo“. Zum Vergleich: In Essen mokieren sich bestimmte  
Kreise schon, weil einmal nicht die Braut verkauft, sondern  
aus dem slawischen Repertoire eine Kostbarkeit wie Bohuslav  
Martinůs „Griechische Passion“ die spärliche Zahl der  
Neuinszenierungen eröffnete.



Gioachino Rossini.  
Historische Aufnahme  
von Nadar (eigentlich  
Gaspard-Félix  
Tournachon)

Rossinis erster Welterfolg „Tancredi“ von 1813 ist längst auf die internationale Opernszene zurückgekehrt – nur in Deutschland nicht. Schon in den siebziger Jahren tourte Marilyn Horne mit dieser Partie durch die Welt, und die kritische Edition (1977/1984) ermöglichte verantwortungsvolle Aufführungen. Die gab es in germanischen Gefilden auch, aber nur an speziellen Orten, bei den Schwetzingen Festspielen etwa (1992) oder beim Rossini Festival in Bad Wildbad (2001).

Mit der Mannheimer Inszenierung durch Cordula Däuper wagt es nun ein großes Opernhaus, „Tancredi“ ins Repertoire aufzunehmen. Zeit dazu wird's, denn inzwischen stehen auch Sänger bereit, die Rossinis anspruchsvolle Partien stilistisch adäquat bewältigen und gestalten können. Und obwohl Librettist Gaetano Rossi das subtile Geflecht der Begründungen für den Verlauf der Tragödie – Vorlage ist Voltaires „Tanocrède“ – radikal zerrissen hat, bleibt noch genug inhaltliche Substanz, um sich auch ohne Vorwissen auf die unglücklichen Figuren einlassen zu können.

Der Ritter Tancredi ist, weil Feind der herrschenden Familie, aus dem Syrakus des 11. Jahrhunderts verbannt, kehrt aber voll Sehnsucht nach der Heimat und seiner Geliebten Amenaide heimlich zurück. Er muss erfahren, dass sich die rivalisierenden Familien von Argirio – dem Vater Amenaides – und Orbazzano verständigt haben, weil die Stadt von Sarazenen bedroht wird. Unterpfand der Allianz ist Amenaide: Die heftig widerstrebende jungen Frau soll eine politisch alternativlose Ehe mit Orbazzano eingehen. Ihr Brief an Tancredi wird abgefangen und fälschlich als Schreiben an den Anführer der Sarazenen interpretiert. Amenaide droht nun als Verräterin der Tod – und auch Tancredi vertraut ihr nicht mehr. Er rettet sie zwar im ritterlichen Zweikampf mit Orbazzano vor der Hinrichtung, sucht aber dann aus enttäuschter Liebe den Tod in der Schlacht.

### **Die Musik wendet sich den Menschen zu**

Rossis Libretto verweigert den stringenten dramaturgischen Zusammenhang. Die Aufklärung der Missverständnisse wäre – ähnlich wie in Webers „Euryanthe“ – problemlos möglich. Doch darauf kam es den mit Voltaire vertrauten Zuschauern der Entstehungszeit nicht an. Und die Ängste, Sehnsüchte und Träume, die Wut, Verzweiflung und Depression der handelnden Figuren, auf die Rossini sein Augenmerk richtet, vermitteln sich, von dramentheoretischen Einwänden unverstellt, heute wieder direkt und berührend.



Amenaide (auf dem Foto die

Alternativbesetzung Tamara Banjesevic) ist das Opfer einer politisch geplanten Zweckheirat mit Orbazzano (Sun Ha). Foto: Hans Jörg Michel

Der Vater Argirio etwa ist kein standardisierter Bösewicht, kein unbeugsamer Politiker. Seine große Szene im zweiten Akt mit der bedeutsamen Arie „Ah! Segnar invano io tento“ zeigt ihn als zerrissenen Menschen. In seinem Inneren bringt der politische Druck die Stimme der Natur – die um Gnade für die Tochter wirbt – zum Schweigen. Das lässt ihn seelisch zerbrechen. Für diesen Moment wie auch für die Klagen Amenaides verliert Rossinis Musik ihre klassizistische Ausgewogenheit nicht, aber ihr sozusagen aus olympischen Höhen schweifender Blick wendet sich dem Menschen ganz nah und empfindsam zu. Nicht nur die kostbare Miniatur des Siciliano der Einleitung zu „Di tanti palpiti“, dem „Schlager“ der Oper, weist voraus auf den Rossini der Experimente in Neapel, in denen er das romantische Gefühl in die Musik einsickern lässt, ohne ihre objektivierende Distanz aufzugeben.

Rubén Dubrovsky und das klein besetzte Orchester des Nationaltheaters nähern sich diesen Momenten seelenvoller Schönheit behutsam, mit sanfter Artikulation und drucklosem Klang. Dubrovsky achtet darauf, den Rhythmus federn zu lassen, die Bläser leuchtend und leicht zu halten, den Streicherapparat nicht in die Falle der Simplizität laufen zu lassen. Denn oft verleitet Rossinis kinderleicht anmutende Musik dazu, sie langweilig abzuspielen statt mit lebensvollen Nuancen zu formen. Nicht immer gelingt das: Die Ouvertüre gerät steif und mit zu massiven Tutti; das erwähnte Siciliano läuft im Metrum zu wenig flexibel ab. Da fehlt der Musik der Duft.

**Das Heil der Inszenierung in der Reduktion gesucht**

Unter den Sängern überzeugt ausgerechnet der als Rossini-Spezialist ausgewiesene Filippo Adami als Argirio am wenigsten: ein enger, nasig in die Höhe getriebener Ton, manchmal ein brüchiges Vibrato, eine kaum flexible Gestaltung der Linien. Eunju Kwon als Amenaide macht vor, wie's gehen könnte. Sie hat die Leichtigkeit und den süßen Ton, die einwandfrei gebildeten Verzierungen und die verschatteten Farben für die Stellen der Resignation, der Trauer, der Depression. Im Duett mit dem Tancredi von Marie-Belle Sandis harmonieren die Stimmen delikat; im Duett mit Adamis Argirio laufen sie nebeneinander her.



Schutz, Rückzug, Verdrängung: Der Pappkarton ist in der Regie Cordula Däupers eine mehrdeutige Chiffre. Foto: Hans Jörg Michel

Sandis singt ihre weltberühmte Auftritts-Cavatina nicht als Virtuosen-Demonstration, sondern verinnerlicht und mit viel Gefühl; als auffahrender Krieger fehlt ihr der Aplomb des Heroen, wie ihn Marilyn Horne unvergleichlich auf die Bühne gebracht hat. Aber Sandis weiß durch klugen Stimmeinsatz diese natürliche Begrenzung ihres Contralto wettzumachen. Reizend macht Ji Yoon mit der Arie des Roggiero auf sich aufmerksam. Sung Ha als Orbazzano gibt auch stimmlich den groben Militär, Julia Faylenbogen hat als Isaura keine Chance, sich zu profilieren,

Cordula Däuper und ihr Bühnenteam Ralph Zeger und Sophie du Vinage suchen ihr Heil in der Reduktion – nicht ohne Überzeugungskraft: ein Spielpodest in schwarzer Bühne, eine Brücke nach hinten zu einer Tür, wenige Requisiten, Kostüme, die Militärisches des 20. Jahrhunderts mit Elementen der napoleonischen Zeit der Entstehung der Oper reflektieren. Däuper interessiert sich für die Konstellationen von Seelenzuständen, versucht nicht, die antirealistische, kunstvolle Stilhöhe des Dramas mit quasi naturalistischer Aktion aufzufüttern.

Chiffren wie das Brautkleid oder ein in die Erde gepflanzter, nach dem Scheitern des Hochzeits-Deals wieder ausgerissenes Bäumchen spielen eine Rolle, ebenso ein Kinderpaar. Die beiden fegen über die Bühne, als Amenaide sich an ihren Geliebten erinnert; später wird ihr Vater das kleine Mädchen in einen Geschenkkarton stecken, so als wolle er sein Idealbild seiner Tochter konservieren. Die Elemente spielen eine Rolle – Erde auf dem Podest, Wasser als Regen, Luft und das finale Feuer, in dem Tancredi sein Ende findet. Man spielt in Mannheim den tragischen Schluss, den Rossini anstelle des „lieto fine“, des glücklichen Endes der venezianischen Uraufführung, wenige Wochen später für Ferrara konzipiert hat.

### **Rossini-Rarität auch in Frankfurt**

Auch das andere „Opernhaus des Jahres“ hat eine Rossini-Rarität im Repertoire: Seit Dezember spielt Frankfurt wieder seine düster-überzeugende Version der „diebischen Elster“, eine kafkaeske Kleine-Leute-Geschichte mit einer rundum überzeugenden Ensemble-Leistung. Das Konzept, auch wenig Bekanntes in qualitätvollen Inszenierungen vorzustellen, durchzieht Bernd Loebes Intendanz bisher und wird sich auch fortsetzen: Im Herbst zeigte die Oper Michail Glinkas „Iwan Sussanin“ in einer musikalisch eindrucklichen, szenisch von Altmeister Harry Kupfer überraschend bieder arrangierten Aufführung. Am 23. Januar folgt die Neuinszenierung einer einst beliebten, aber seit Jahren nicht mehr aufgetauchten



italienischen komischen Oper: „Le cantatrici villane“ („Die Dorfsängerinnen“) von Valentino Fioravanti. Und kurze Zeit später, am 31. Januar, erlebt Giuseppe Verdis verkanntes Meisterwerk „Stiffelio“ seine Frankfurter Erstaufführung. Dazu im April mit „Radamisto“ noch eine Händel-Rarität. Und das alles bei glänzenden Besucherzahlen. So geht Oper: lustvoll, originell, neugierig.

Rossinis „Tancredi“ in Mannheim am 16.01., 17. und 24.03. und 15.04.2016. Karten: (0621) 1680 150, [www.nationaltheater-mannheim.de](http://www.nationaltheater-mannheim.de)

Rossinis „La gazza ladra“ in Frankfurt zum letzten Mal in dieser Spielzeit am 08.01.2016. Karten: (069) 212 49 49 4, [www.oper-frankfurt.de](http://www.oper-frankfurt.de)

---

# **Aus Westfalen in die große Opernwelt: Bariton Eike Wilm Schulte feiert 50. Bühnenjubiläum**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Eike Wilm Schulte in Wagners  
„Meistersingern“ in Wien.  
Foto: privat

**An einem mangelt es der internationalen Opernszene nicht: an Stimmwundern. Zumindest, wenn man den Plattenfirmen und PR-Agenturen Glauben schenkt. Da ist oft von „vielversprechenden Talenten“ die Rede, die aus den Opernstudios direkt zu umjubelten „Weltkarrieren“ aufbrechen.**

Die Wirklichkeit indes sieht anders aus. Junge Sängerinnen und Sänger, von ersten Erfolgen geblendet, lassen sich von Agenten oder Intendanten hoffnungslos verheizen. Ein souveräner Tamino wird bald als Tristan gebucht; die Soubrette scheint innerhalb weniger Jahre zum dramatischen Sopran gereift. So mancher strahlender Star entpuppt sich dann als rasch verglühende Sternschnuppe.

Doch es gibt auch echte Stimmwunder. Sie überdauern viele Jahre wie Fixsterne, deren Glanz nicht blendet, sondern beständig ist und Orientierung schafft. Zu ihnen gehört zweifellos Eike Wilm Schulte.

Der 1939 in Plettenberg im Sauerland geborene Bariton feiert dieser Tage sein 50. Bühnenjubiläum. Allein die Statistik seines Schaffens liest sich beeindruckend: In bisher 2166 Vorstellungen sang Schulte 119 Opern- und 35 Konzertpartien an über 70 Theatern und bei 26 verschiedenen Festspielen. Auf drei Kontinenten arbeitete er mit 120 Regisseuren und 190

Dirigenten zusammen. Als gern gesehener Gast feierte er Erfolge an den großen Opernhäusern dieser Welt: der Metropolitan Opera New York, der Covent Garden Opera London, der Mailänder Scala, der Semperoper Dresden, den Staatsopern München und Wien.

Ein Höhepunkt seiner Karriere waren die zwölf Jahre ab 1989, in denen er zum Ensemble der Bayreuther Festspiele gehörte und als Heerrufer, Wolfram von Eschenbach und Gunther brillierte. Kritiker heben ihn stets lobend in ihren Besprechungen hervor. Oft ist die Rede davon, dass Schultes nobler Bariton mühelos jüngere Kollegen an die Wand singe.

Bei allem Erfolg ist Eike Wilm Schulte bescheiden geblieben. Dass seine Stimme in fünfzig Jahren nichts an Kraft eingebüßt hat, schreibt er keinem Wunder zu. Vielmehr sei die perfekte Beherrschung der Technik der Grundstein, auf dem eine erfolgreiche Sängerkarriere beruhe.

Dankbar erinnert er sich an seine Ausbildung bei Clemens Glettenberg und Josef Metternich an der Staatlichen Hochschule für Musik und Kunst in Köln zurück. Und an Grischa Barfuß, den damaligen Intendanten der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Er war es, der 1966 den jungen Schulte noch vor dessen Studienabschluss ins Opernstudio holte. Im gleichen Jahr debütierte Schulte mit der Partie des Sid in Britten's „Albert Herring“. Im Rahmen eines Anfängervertrages über zwei Jahre konnte Schulte seine Stimme in kleinen und mittleren Partien reifen lassen, etwa als Standesbeamter in Puccini's „Madama Butterfly“ und Iberto in Monteverdi's „L'incoronazione di Poppea“.

1970 holte ihn Generalmusikdirektor Bernhard Conz dann nach Bielefeld. Hier erarbeitete er sich zahlreiche Partien als Spielbariton, etwa Dr. Falke in Strauß' „Fledermaus“, Kothner in Wagners „Meistersingern von Nürnberg“, Zar in Lortzings „Zar und Zimmermann“ und Guglielmo in Mozarts „Così fan tutte“. Ein Höhepunkt war seine Rolle des Alfred Ill in der

deutschen Erstaufführung von Gottfried von Einems „Der Besuch der alten Dame“ mit Martha Mödl als Partnerin.



Langjährige  
Wirkungsstätte von  
Eike Wilm Schulte:  
das Staatstheater  
Wiesbaden. Foto:  
Werner Häußner

1973 verließ Schulte Westfalen, um am „Sängerhaus“, dem Staatstheater Wiesbaden, in den kommenden 15 Jahren auch als Kavalierbariton zu triumphieren. Für kurze Zeit wechselte er noch einmal 1989 nach Düsseldorf und sang hier unter anderem den Escamillo in Bizets „Carmen“, die vier Bösewichte in Offenbachs „Les contes d’Hoffmann“, Frank/Pierrot in Korngolds „Toter Stadt“ und eine der Rollen seines Lebens, den Figaro in Rossinis „Barbier von Sevilla“.

Als sich die Angebote großer internationaler Häuser mehrten, entschloss sich Schulte, frei zu arbeiten. Dennoch kam er immer wieder als Gast zurück ins Ruhrgebiet. In Gelsenkirchen sang er den Grafen Eberbach in Lortzings „Wildschütz“, in Oberhausen Rossinis Figaro, in Köln glänzte er als Amfortas und Klingsor in Wagners „Parsifal“, in Essen konnte man ihn in

der Titelpartie in Schumanns „Faust“ erleben, und als Meistersinger-Beckmesser – der Rolle, die er mit 149 Mal am häufigsten verkörpern sollte – in Köln, Düsseldorf und Krefeld.

Eine besondere Freundschaft verbindet ihn nach wie vor mit dem Hessischen Staatstheater Wiesbaden. Dort erarbeitete sich Schulte während der Amtszeit von GMD Siegfried Köhler zwischen 1973 und 1989 ganze 75 Partien. Oft stand er an hundert Abend jährlich auf der Bühne, zum Beispiel als glanzvoll singender Hamlet in Ambroise Thomas' gleichnamiger Oper. Eine Leistung, die gewürdigt wurde: Nachdem das Staatstheater Schulte 1993 zum Ehrenmitglied ernannt hatte, verlieh ihm das Land Hessen 2008 die Goethe-Plakette und machte ihn 2010 zu Hessens erstem Kammersänger.



Eike Wilm Schulte  
als Geisterbote in  
Richard Strauss'  
„Frau ohne  
Schatten“ in  
Wiesbaden. Foto:  
privat

Aus Anlass der „Goldenen Hochzeit“ Schultes mit der Opernbühne

ließ es sich das Theater nicht nehmen, seinem Ehrenmitglied ein großes Gala-Konzert zu spendieren. Neben politischer Prominenz waren es vor allem die Wiesbadener Fans, die den großen Sänger feierten. Mit Bedauern nahmen sie zur Kenntnis, dass der inzwischen 92-jährige Siegfried Köhler aus gesundheitlichen Gründen nicht anzureisen vermochte. Zehn Jahre zuvor hatte er noch die Gala zum 40. Jubiläum Schultes geleitet. Generalmusikdirektor Zsolt Hamar leitete das Orchester des Staatstheaters. Der seit 1991 in Wiesbaden engagierte Bass Wolfgang Vater moderierte den Abend. Als ehemalige Weggefährten nahmen die Bässe Eduard Wollitz, Harald Stamm, Hans Sotin sowie der Bariton Ekkehard Wlaschiha auf der Bühne Platz.

Mehr oder weniger teilnahmsvolle Grußworte richteten der Wiesbadener Oberbürgermeister Sven Gerich, die Wiesbadener Kulturdezernentin Rose-Lore Scholz, der Hessische Kultusminister Ralph Alexander Lorz sowie Intendant Uwe Eric Laufenberg an Schulte. Letzterer zog sich mit seiner peinlichen Rede, in der er den verdienstvollen Sänger mit „Herrn Schultewilms“ ansprach, den Unmut der Gäste und des Publikums zu.

Dass sich Eike Wilm Schulte besonders für junge Talente engagierte, bewies er, indem er den 17-jährigen Sauerländer Leon Lorey einlud. Der junge Harfenist ist Preisträger zahlreicher renommierter Wettbewerbe und begeisterte mit Johann Dusseks „Sonate für Harfe“. Ebenso glücklich fiel Schultes Wahl seiner Sopranpartnerin aus: Cristina Pasaroiu – die aktuelle Wiesbadener Desdemona – überzeugte mit der Arie „Glück, das mir verblieb“ aus Korngolds „Die tote Stadt“.

Ein großes Geschenk für Jubilar und Publikum war René Kollo. Obwohl der berühmte Wagner-Tenor längst seinen Abschied von der Bühne genommen hat, gab er – nach wie vor technisch bravourös und mit beinahe jugendlicher Verve – nicht nur ein Berliner Lied seines Vaters Willi Kollo, sondern auch die Mutter aller Tenorarien, Puccinis „Nessun dorma“, zum Besten.

Kollo und Schulte als Stolzing und Beckmesser beeindruckten während des launig und auf hohem Niveau gegebenen Festwiesen-Wettstreits aus den „Meistersingern“, weil sie jede Phrase klug und ohne Mühe durchgestalteten. Selbst ein so simpel anmutendes Liedchen wie das des Besenbinders aus Humperdincks „Hänsel und Gretel“ geriet bei Schulte zur großen Szene.

Gipfelpunkt des Abends indes war die Landhaus-Szene aus dem zweiten Akt von „La Traviata“. Die Wandlung Germonts vom berechnenden Patriarchen zum mitfühlenden Vater durchmaß Schulte mit solcher Intensität, dass das vollbesetzte Haus schier den Atem anhielt.

Zum Abschluss der vierstündigen Gala gaben sich Schulte, Kollo und Pasaroiu noch der Operettenseligkeit hin. Viele Zuschauer erinnerten sich noch an die heute vergessene Arie „Wein am Rhein“ aus Willy Richartz' „Kölnisch Wasser“, und dem Rauswerfer „Im Feuersturm der Reben“ aus der „Fledermaus“ folgte als eine der Zugaben die schelmisch auf Deutsch gesungene „Plapperarie“ des Figaro. Und es wäre ganz untypisch für Eike Wilm Schulte als Gastgeber, hätte er nicht das ganze Haus eingeladen, den langen Abend mit ihm im Theaterfoyer bei einem mitternächtlichen Umtrunk ausklingen zu lassen.

*(wesentliche Mitarbeit und Recherche: Marcel Schilling)*

---

**Die Säulen der Macht: Franz Lehárs „Das Land des Lächelns“ wird in Hagen ernst**

# genommen

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Maskenhaft starr die Menschen und die Tradition: China im Bühnenbild der Hagerer Neuinszenierung von Franz Lehárs „Das Land des Lächelns“. Foto: Klaus Lefebvre

Säulen stehen für Macht, für Festigkeit, für ewige Werte. Sigfried E. Mayer stellt sie in das imperiale Wien; zwischen ihnen entwickelt sich die schwärmerische Liebe zwischen Lisa und Sou-Chong. Sie ragen aber auch im zweiten Teil in die Bühnenhöhe, wenn sich in China die Tragödie dieser Beziehung ereignet. In beiden Ländern stützen steinerne Grundsätze die Gesellschaft. Unverrückbar für Individuen wie die gebildete, persönlichkeitsbewusste Feldmarschallstochter; unbeweglich auch trotz seiner politischen Macht für den selbstbewussten, reformbereiten chinesischen Prinzen. Ein einfaches, aber sprechendes Bild, das Mayer für die Neuinszenierung der Franz-Lehár-Operette „Das Land des Lächelns“ in [Hagen](#) entworfen hat.

Keine Chance also, die Schranken auf Dauer zu überwinden zwischen dem alten Europa und dem noch älteren China. Der greise Offizier im unmerklich sich auflösenden k.u.k-



Vielvölkerstaat – Werner Hahn ist der arg plebejische Marschall – hat zwar keine Chance mehr, seiner emanzipierten Tochter Widerstand zu leisten. Aber umso eiserner ist die Faust, mit der Onkel Tschang – Rainer Zaun in traditionellem Gewand und undurchdringlicher Miene – das fernöstliche Riesenreich zusammenhält und seinen Neffen in die Bahn der Tradition zwingt.

In Roland Hüves Inszenierung zieht sich die psychische Fessel unnachsichtig zu. Den Ausweg finden die flotte Prinzessin Mi und der unbekümmerte Leutnant Gustl: Sie schlüpfen unter dem Gewicht von Herkunft und Staatsräson durch: „Ich liebe Dich und Du liebst mich, und da liegt alles drin.“



Nicht weniger erstarrt – die Gesellschaft des alten Europa. Szene aus dem ersten Akt der Lehár-Operette „Das Land des Lächelns“. Foto: Klaus Lefebvre

Maria Klier holt die Tennis spielende Mi heraus aus der putzigen Soubrettensphäre. Da leidet ein junges Mädchen, das etwas verstanden hat vom Eigenwert des Individuums, von persönlicher Liebe, von der seelisch mörderischen Folge eines hohlen Traditionalismus. Sie äußert bare Verzweiflung, wenn sie in ihren „Zig-Zig“-Rufen den Schmerz aussichtsloser Liebe über kulturelle Grenzen hinweg hinausschluchzt. Aber sie entdeckt den Fluchtweg, der dem „hohen“ Paar verschlossen

bleibt. Mit ihrem Leutnant – Richard van Gemert lässt das Tenorbuffo-Klischee weitgehend hinter sich – ist sie auch der sängerische Pluspunkt der Hagener Aufführung.

Am Rollenporträt liegt es nicht, dass Veronika Haller als Lisa nicht zur Gänze überzeugt: eine elegante Erscheinung im Frack, eine Frau die weiß, was sie will, kein naiver Schwarmkopf aus der Wiener Oberschicht. Aber Haller kann das technische Niveau für ihre anspruchsvolle Gesangspartie nicht garantieren. Nach wunderschön verhaltenem Beginn wird ihr Sopran immer steifer und härter, in der Höhe kalt und forciert, im Legato uneinheitlich und unfrei.



Die Macht der Tradition verkörpert Onkel Tschang (Rainer Zaun). Gegen sie hat Sou-Chong (Kejia Xiong) keine Chance. Foto: Klaus Lefebvre

Für den Prinzen aus dem Reich der Mitte kann Hagen mit einem chinesischen Sänger aufwarten: Kejia Xiong artikuliert ausgezeichnet, aber der Tenor hat keinen Schmelz im gequetschten Timbre, trifft die Intonation zu oft nur ungefähr. Bei Verena Grammel reicht ein Satz, mit dem sie als Tante Hardegg die ganze verknöcherte Welt der alten europäischen Monarchie vergegenwärtigt – so bringt man Nebenrollen ein.

Mit dem Philharmonischen Orchester Hagen waltet Mihhail Gerts über den Lehár-Klang. Er hat 2014 den „Deutschen Operettenpreis für junge Dirigenten“ gewonnen. Die zu klobigen Anfangstakte und das etwas schwerfällige Tempo überwindet er schnell, muss aber immer wieder nach einer flüssig-eleganten Phrasierung suchen. „Von Apfelblüten einen Kranz“ lässt er arg verschleppen. Im ersten Finale am chinesischen Hof macht der estnische Dirigent mit majestätischem Aplomb deutlich, wo Lehár wohl auf die drei Jahre vorher uraufgeführte – und schon im Juli 1926 in Dresden nach Deutschland gekommene – „Turandot“ Giacomo Puccinis geschickt haben mag. In der Zeremonie der „gelben Jacke“ (so hieß die erste Version der Operette) trumphen Chor (Wolfgang Müller-Salow) und Orchester beeindruckend wuchtig auf.

Doch dabei bleibt es nicht: Das Orchester arbeitet immer wieder schöne instrumentale Details heraus. Alfonso Palencias Choreografie unterstreicht, wie die Gesellschaften funktionieren: in Wien mit hohler militärischer Mechanik, in Peking in ritualisierten Bewegungen maskenhaft-unheimlicher Gestalten.

Man verlässt das Theater Hagen voller Hochachtung für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Franz Lehárs viel gespieltem Meisterwerk und voller Trauer, dass solche Leistungen seit Jahren von einer Kulturpolitik, die diese Bezeichnung nicht verdient, ignoriert und finanziell immer weiter ausgehöhlt werden.

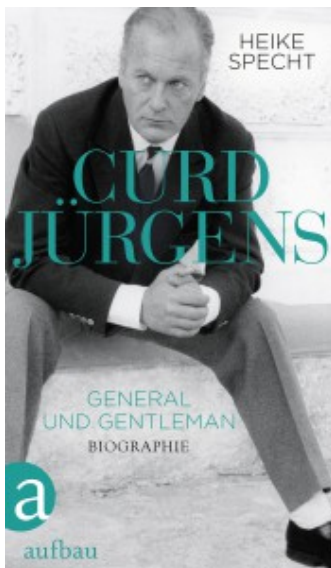
**Nächste Vorstellungen am 31.12.2015, 8. und 20.1.2016. Karten:  
Tel.: (0 23 31) 207 32 18. Weitere Infos: [www.theaterhagen.de](http://www.theaterhagen.de)**

---

# „Was ich mag? Das Leben!“ – Vor 100 Jahren wurde der Schauspieler Curd Jürgens geboren

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016

„Sechzig Jahre – und kein bisschen weise“. Das geflügelte Wort stammt aus einem Schlager, den Curd Jürgens 1975 auf einer „Polydor“-Schallplatte eingesungen hat. Der Satz könnte auch über dem Leben des blonden Publikumsliebblings stehen: Denn Jürgens wurde nie „weise“. Seine schweren Herzoperationen hielten ihn nicht davon ab, weiter gut zu essen, ordentlich zu trinken und viel zu rauchen. Und so starb er mit nur 66 Jahren in Wien während der Dreharbeiten zum Film „Teheran 43“.



Cover der neuen,  
im Aufbau-Verlag  
erschiedenen  
Curd-Jürgens-  
Biographie von  
Heike Specht, 480  
Seiten, 22,95 € –

Daten siehe auch  
am Schluss dieses  
Artikels. (©  
Aufbau-Verlag)

„... und kein bisschen weise“ ist auch der Titel seiner 1976 erschienenen Autobiografie. Ein Zeugnis eines lebensgierigen Mannes, der vor 100 Jahren – am 13. Dezember 1915 – in München geboren wurde und 45 Jahre lang ein Star war. Auf alles, so zitierte er Oscar Wilde, könne er verzichten, nur auf Luxus nicht. Den gönnte sich Curd Jürgens, wie er ihn von Beginn seines Lebens an gewöhnt war: Wohnsitze in den Pariser Champs-Élysées, in Zürich, Wien, der Schweiz und auf den Bahamas; in den Garagen Nobelmarken wie Rolls-Royce und Bentley, Mercedes und Porsche für den „Alltag“, fünf Ehefrauen und eine heiße Affäre mit Romy Schneider, dazu unzählige Bewunderinnen: Curd Jürgens brachte den Glamour des Lebemanns in die graue Nachkriegszeit in Europa.

### **Nicht nur ein schnoddriges Raubein**

Die raue Hülle, die zupackende Energie, der grenzenlose Optimismus seiner Ausstrahlung: Jürgens zeigte der Welt die Seite seiner Persönlichkeit, die sie gerne sehen wollte. Die andere, intime offenbarte sich erst aus seinem Nachlass: In den privaten Aufzeichnungen erleben wir einen Jürgens, der vor dem Gedanken an den Tod erschrickt, der um seine verlorene Liebe trauert, der betet. Aber wir finden auch das schnoddrigen Raubein, als das er sich auch in seinen Filmen gerne inszenieren ließ, und den nach dem Leben fiebernden, glamourösen Bonvivant.

Um ein Haar hätten wir nie von Jürgens' verborgenen Seiten erfahren: Seiner letzten Frau Margie hatte er aufgetragen, nach der Beerdigung ein großes Fest zu feiern und am Ende im leeren Swimmingpool der Villa bei Nizza den Nachlass anzuzünden. Margie Jürgens folgte dem nicht, sondern überließ den Stapel von Zeitungsartikeln, Kritiken, Filmplakaten,

Fotos, (Liebes-)Briefen und Tagebüchern dem Deutschen Filmmuseum in Frankfurt. Zum 100. Geburtstag des Schauspielers gestaltet das Museum eine virtuelle Ausstellung im Internet: <http://curdjuergens.deutsches-filminstitut.de/>

Jürgens' Vater war ein wohlhabender Hamburger Kaufmann, seine Mutter eine Lehrerin aus Frankreich. Die Karriere als Schauspieler strebte er bereits als Jugendlicher an. Jürgens arbeitete als Journalist und nahm parallel Unterricht; als Anfänger wurde er 1935 ans Dresdner Metropoltheater engagiert, wechselte aber ein Jahr später ans Theater am Kurfürstendamm in Berlin.

Bereits als Zwanzigjähriger wirkte er in seinem ersten Film „Königswalzer“ mit. Rund 160 sollten es in den folgenden vier Jahrzehnten werden. Um seinen aufwändigen Lebensstil zu finanzieren, scheute Jürgens nicht vor banalen Rollen zurück. Von „Küssen ist keine Sünde“ bis zur „Rose vom Wörthersee“ tingelte er sich durch das belanglose deutsche und österreichische Nachkriegskino. Titel wie „Käpt'n Rauhbein aus St. Pauli“ (1971) spielten perfekt mit dem Image des blonden, blauäugigen Hünen.

Doch seine Qualitäten zeigte Jürgens in anderen Zusammenhängen. Auf dem Theater zum Beispiel: Da spielte er am Wiener Burgtheater etwa in Brechts „Das Leben des Galilei“ oder in München in „Liliom“ von Franz Molnár. Bei den Salzburger Festspielen war er von 1973-1977 ein legendärer „Jedermann“. Und zum letzten Mal stand er in einer Oper auf der Bühne: 1980 gab er die Sprechrolle des Bassa Selim in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ bei einem Gastspiel der Bayerischen Staatsoper in Japan.

### **Ein Sozialist im Rolls Royce**

Sein feudaler Lebensstil hielt Jürgens nicht davon ab, sich politisch als links einzuordnen: Willy Brandt begeisterte ihn ob seiner moralischen Integrität und der Gegnerschaft zu den

Nazis. Brecht spielte er nicht nur, weil er die Rollen hervorragend fand, sondern auch aus politischer Überzeugung. „Ich bin Sozialist“, sagte er einmal, „und wenn man mir dies hin und wieder zum Vorwurf macht, auch dass ich dazu noch einen Rolls Royce fahre, so meine ich: Besser ein Sozialist im Rolls als ein Faschist im Panzerwagen.“

1955 spielte er in Helmut Käutners Film „[Des Teufels General](#)“ nach Carl Zuckmayers Theaterstück den General Harras – eine Rolle, in der sich sein eigener ambivalenter Lebensstil widerspiegelt. Der leichtlebige, politisch eher holzschnittartig denkende, aufrichtige Militär, der am Ende seinem Gewissen verpflichtet den Tod wählt, hat Jürgens in die erste Riege internationaler Schauspielkunst aufrücken lassen; mit Robert Siodmaks „Die Ratten“ nach Gerhart Hauptmann bestätigte er seinen Rang als Charakterdarsteller.

„Was ich mag? Das Leben!“, sagte er einmal in einem Interview. Seinem Tod am 18. Juni 1982 folgte ein Begräbnis in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof.

---

## **Virtuelle Ausstellung, TV-Sendungen und neue Biographie**

**Die virtuelle Ausstellung des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt zum 100. Geburtstag von Curd Jürgens wird zum 13. Dezember freigeschaltet:**  
<http://curdjuergens.deutsches-filminstitut.de/>

Sein bekanntes Lied „Sechzig Jahre – und kein bisschen weise...“ ist hier zu hören: <https://www.youtube.com/watch?v=BqfvLP-4Ew>

Das Fernsehen würdigt Jürgens mit der Ausstrahlung von Filmen. „Katja, die ungekrönte Kaiserin“ von Robert Siodmak (1959) mit Romy Schneider als Katja zeigen das Bayerische Fernsehen am 13. Dezember, 13.50 Uhr, und das ARD-Vormittagsprogramm am 14. Dezember um 10.05 Uhr.

In einigen dritten Programmen zu sehen ist am 12. Dezember, 23.20 Uhr, Helmut Käutners „[Der Schinderhannes](#)“ nach Carl Zuckmayer, u.a. mit Maria Schell, Siegfried Lowitz und Eva Pflug. Der MDR zeigt am Montag, 14. Dezember, 23.40 Uhr die legendäre Zuckmayer-Verfilmung „[Des Teufels General](#)“.

Der Westdeutsche Rundfunk widmet seine „Flimmerkiste“ auf WDR 4 am 13. Dezember, 17.25 Uhr, dem Jubilar. <http://www.wdr4.de/musik/liebhabersendungen/flimmerkiste/geburtstag-curd-juergens-100.html>

In der Sendung wird auch die neue Curd-Jürgens-Biografie von Heike Specht vorgestellt, die im Aufbau-Verlag erscheint. <http://www.aufbau-verlag.de/index.php/sachbuch/kunst-kultur/curd-juergens.html>

---

# Erfrischend neu: Philippe Herreweghe eröffnet Beethoven-Zyklus in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016





Der Residenz-Künstler der  
Philharmonie Essen: Philippe  
Herreweghe. Foto: Bert  
Hulselmans

**Ein Beethoven-Zyklus. Wieder einer. Muss man das haben? Nein. Heerscharen von Dirigenten haben sich an Beethoven abgearbeitet, mehr als ein Dutzend Zyklen sind auf dem Tonträgermarkt verfügbar. Kaum ein Orchester kommt in seiner Spielzeit ohne Beethoven aus. Lesarten von Furtwängler bis Harnoncourt erschließen jeden denkbaren Zugang zur musikalischen Welt dieses Titanen – der diesen mythischen Titel wirklich verdient, weil er in seiner Zeit und noch ein Jahrhundert danach weltumwälzend gewirkt hat.**

Also, was soll die Aneinanderreihung der neun Symphonien in den nächsten beiden Jahren in der Essener Philharmonie? Wäre es nicht aufschlussreicher gewesen, Beethoven mit der Symphonik seiner Zeit über Haydn und Mozart hinaus zu konfrontieren, um den revolutionären Zug seiner Musik einmal hörbar und nicht nur in musikwissenschaftlichen Traktaten nachlesbar zu machen? Wäre es nicht ergiebiger, Beethoven mit denen zu konfrontieren, die an ihm gelitten haben, gewachsen sind oder ihn kühn und keck hinter sich gelassen haben? Nein – Beethoven pur muss es sein – so verkauft sich's am besten!

Es muss also nicht sein, aber man ist trotzdem dankbar, dass es so ist. Weil in Essen ein Dirigent Beethoven verantwortet, der vielleicht doch noch etwas mehr zu sagen hat als üblich. Weil dieser Mann Philippe Herreweghe heißt. Und weil er mit einem Orchester kommt, das seit 1991 auf ihn, seinen Gründer, eingeschworen ist.

Herreweghe gehört zu den Musikern, die erfolgreich Kurs halten – zwischen dem Traditionalismus eines Christian Thielemann oder Kurt Masur und den umstürzlerischen Neudeutungen, wie sie auf die grandiosen Entdeckungen Nikolaus Harnoncourts folgten und heute von Stars wie Teodor Currentzis weitergesponnen

werden – am 9. Januar 2016 etwa in der Kölner Philharmonie mit Beethovens Fünfter.

### **Genauer Blick auf innovatives Potenzial**

Herreweghe schaut genau hin, welche klanglichen Ergebnisse jenseits des Sinnenreizes des Ungewohnten für ein strukturelles Erforschen der Musik geeignet sind. Er übertreibt nichts, sondern liebäugelt mit der Eleganz und Gemessenheit des frühen 19. Jahrhunderts. Aber er verharmlost Beethoven damit nicht, sondern legt sein innovatives Potenzial für heutige Ohren vernehmbar frei.

Das ist nicht einfach: Die Dritte zum Beispiel, die das Eröffnungskonzert des Zyklus' abschließt, ist so bekannt, dass sich der Zuhörer gar nicht mehr vorstellen kann, was daran so neu und unerhört gewesen sein soll. Der unbestreitbar appellative Charakter des „Ideenkunstwerks“ Beethovens und die damit zusammenhängende Neuheit der Sinfonie erregen nicht mehr. Aber Herreweghe macht hörbar, dass der gewaltige erste Satz mit den formalen Kriterien des Sonatensatzes kaum in den Griff zu bekommen ist. Er holt mit kalkulierten dynamischen Effekten den „Trauermarsch“ aus der Sphäre des emotional berührenden Charakterstücks und betont, dass der Typus des Marsches aufgebrochen ist durch ein Fugato mit zwei neuen Themen.

Und er erschließt den letzten Satz als höchst ungewöhnlichen, formal ebenfalls kaum festzulegenden Variationensatz mit zwei Fugen, gestaltet aus dem Kontretanz und dem ungarischen Vértunkos – und einem Geschwindmarsch als Coda dazu. Peter Schleuning hat dieses Finale als „das wagemutigste formale Experiment der gesamten Sinfonie-Geschichte“ bezeichnet: Sicher einer der Gründe, Beethovens Dritte, gegen den „Genuss“ gebürstet, immer wieder zur Diskussion zu stellen.

### **Beethovens Zweite – wirklich „wild“ und „grell“?**

Noch aufschlussreicher als die „Eroica“ gerät Herreweghe die

seltener gespielte und oft unterschätzte Zweite. „Wild“ und „grell“ fand der Kritiker Friedrich Rochlitz Beethovens neues Werk. Herreweghe lässt mit einem deutlichen Ruck im Tonfall den Abstand zur Ersten erleben: Die heftig akzentuierten Schläge des Orchesters werden irritierender, die Tremoli hitziger, das Cantabile intensiver.

Das Orchestre des Champs-Élysées ist für diese Demonstration bestens gerüstet: Die Bläser spielen farbenreiche, akzentuierungsfreudige historische Instrumente (bzw. Nachbauten), die tiefen Streicher sind ausreichend groß besetzt, die Geigen huldigen weder papierenen-flachem Historisieren noch einer dogmatischen Vibrato-Abstinenz. So wird das motivische Wechselspiel zwischen den Instrumenten im ersten Satz lebendig und spannend, sind die Akzente „wild“ und eine Farbe wie die der Fagott-Stellen im zweiten Satz mehr als eine Anekdote. Die Schroffheit nimmt zu, die harten Pauken geben den Sforzati Nachdruck und machen die Orchestertutti „grell“. Man hört, wie Beethovens insistierende Energie seine Zeitgenossen irritiert haben dürfte.

Und die Erste? Die scheint Herreweghe bewusst aus „Haydns Geist“ zu gestalten – als Hommage an den Mann, dem Beethoven unendlich viel zu verdanken hatte. Locker der Ton, lyrisch anmutig das eröffnende Adagio, leicht und transparent die Durchführung des ersten Satzes. Aber Herreweghe verleugnet nicht, dass hier ein Feuerkopf am Werke war, der den Wienern gehörig einheizte – und das nicht nur durch seine rüden Manieren. Die Dynamik und Bewegungsenergie bleibt etwa im herrlich federnden Spiel des Orchesters im Finale nicht bloß eine pikante Zutat, sondern kündigt die Expressivität an, mit der Beethoven sehr bald über „Mozarts Geist aus Haydens Händen“ hinauswachsen sollte.

Mit Spannung darf erwartet werden, wie der Residenz-Künstler der Essener Philharmonie in dieser Spielzeit mit den mittleren Symphonien des Genies aus dem rheinischen Bonn das Unbekannte im allzu bekannt Scheinenden aufdecken wird: Am 5. März 2016

folgen die Vierte und die Fünfte – und dazu ein weiteres Werk, das Musikgeschichte geschrieben hat: das Violinkonzert.

---

# Essen spielt wieder Hilsdorfs „Maskenball“ – Inszenierung von 1999 hat immer noch Bestand

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Christina Clark (Oscar) und Michael Wade Lee (Riccardo) in der Wiederaufnahme von Verdis „Maskenball“ am Aalto-Theater in Essen. Foto: Saad Hamza

**Dietrich Hilsdorfs Inszenierungen haben auch Jahre nach der Premiere nichts von ihrer Relevanz verloren. Entsprechend gut gefüllt war der Zuschauerraum des Essener Aalto-Theaters bei der Wiederaufnahme von Verdis „Un ballo in maschera“, einer Inszenierung von 1999.**

Es lag auch an der szenischen Einstudierung von Carolin Steffen-Maaß, dass Hilsdorfs kunstvolles Spiel um Schein und Sein, um Theater und Wirklichkeit, um das Leben als fiktionales Kunstwerk und als reales Ereignis so plausibel funktioniert. Entgegen so mancher zeitgeistiger Regie-Äußerung hat sich dieser „Maskenball“ nicht überlebt; er hat das Zeug zum „Klassiker“.

Natürlich muss man nach 16 Jahren in der Charakterisierung der Personen mit Unschärfen rechnen. Von der ursprünglichen Besetzung mit Mihkail Dawidoff (Riccardo), Károly Szilágyi (Renato), Iano Tamar (Amelia) und Ildiko Szönyi (Ulrica) ist niemand mehr beteiligt. Aber die Darstellercrew der Wiederaufnahme fügt sich in das Spiel ein, verinnerlicht die Partien und gestaltet sie nicht nur sängerisch überzeugend. Da ist Michael Wade Lee der intelligente, zügellose Hedonist, der über seine höfische Umgebung Regie führt und Macht demonstriert. Der Tenor gibt diesem Riccardo – in Hilsdorfs sinnreicher Umdeutung der König von Neapel, der Stadt, in der Verdis Oper unter der Zensur litt – die Züge des renaissancehaften Individuums, das ein Leben in Fülle genießen will und es unerwartet verliert.

Wade Lees Riccardo wirkt wie ein verzogenes Kind, aber auch nachdenklich und seiner Lage bewusst in den intimen Momenten der Rolle. Sein kerniger Tenor bewältigt die lyrische Noblesse wie den dramatischen Nachdruck; nur in der Höhe wirkt der lockere Schmelz gefährdet. Das Duett mit Amelia („M'ami! ... O qual soave brivido“) wird, ausgehend von einem sinnlichen Piano, zum hinreißenden Moment passionierten Singens.



Würdevolle Resignation:  
Katrin Kapplusch als Amelia  
am Aalto-Theater. Foto: Saad  
Hamza

Dazu braucht der Tenor die passende Partnerin, die er am Aalto in Katrin Kapplusch gefunden hat. Die Sopranistin hat die anspruchsvolle Partie der Amelia bereits in ihrem früheren Engagement in Plauen-Zwickau gesungen. Vor allem kommt ihr entgegen, dass ihre Stimme im Zentrum unanfechtbar sitzt. Ein störendes Tremolieren stellt sich nur ein, wenn Kapplusch den Aufstieg in die Höhe nicht im Griff hat; dann muss sie sich auch forciert über die Bögen retten und lässt unfreiwillig ahnen, wie schwer es Verdi in dieser Partie den Sängerinnen macht. „Morrò – ma prima in grazia“, ihre Arie im dritten Akt, gestaltet Kapplusch aber mit großartigem Gespür für die Farben der Töne, mit denen sie die würdevolle Resignation einer Frau ausdrückt, die weiß, dass sie gegen den Lauf des Unheils keine Chance mehr hat.

Ihr Partner ist Luca Grassi als Renato, der im dritten Akt eine Reihe von Bewährungsproben zu bestehen hat. Der Sänger mit einer langen Karriere in Italien hat sich in Essen bereits als Valdeburgo in Bellinis „La Straniera“ ausgezeichnet und wird demnächst als Scarpia in „Tosca“ zu hören sein. Er führt sich im ersten Akt mit gut gestützten, präsenten Tönen ein, die aber Farbe und Emotion vermissen lassen. Mit dem Ambitus von „Eri tu“ dürfte Grassi eigentlich keine Probleme haben,

aber an diesem Abend entglitt ihm einmal die Höhe, deswegen wohl setzte er auf Kraft und erklimmte die hoch liegenden Teile der Arie („O dolcezze perdute ...“) mit Druck statt mit Delikatesse. Sängerpech.

In der würdelosen Maskerade, in die Ulrica gezwungen wird, offenbart sich Ieva Prudnikovaite als überzeugende Darstellerin; entsprechend neutral lässt sie die eigentlich gespenstische Beschwörung „Re d'abisso“ klingen – es ist ja alles „Mache“, das Drohend-Unheilvolle der Szene ist Belustigung für die Damen und Herren bei Hofe, inszeniert vom König. So wirkt der Verzicht auf vokale Farben konsequent im Sinne der Konzeption des Stücks.

Als Oscar räumt – reizend und quicklebendig wie stets – Christina Clark ab; René Aguilar (Erster Richter) und Georgios Iatrou (Silvano) bleiben ebenso wie Sang Yun Lee (Diener Amelias) ihren kleinen Partien nichts schuldig. Die Verschwörer Tom und Sam sind bei Baurzhan Anderzhanov und Bart Driessen besten Kehlen anvertraut. Matteo Beltrami führt die Essener Philharmoniker für Farbe, Agogik und Spannung in weiträumiger Phrasierung; der Chor, den Patrick Jaskolka einstudiert hat, trägt mich wacher Aktion und vokaler Präsenz nicht wenig zum Gelingen des Abends bei.

**Weitere Vorstellungen am 26. Dezember und 24. Januar 2016.  
Info: [www.aalto-musiktheater.de](http://www.aalto-musiktheater.de)**

---

**Giacomo Puccinis „Turandot“  
in Duisburg: Chinesisches**

# Team löst die Rätsel nicht

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Der Schlag auf den Gong entscheidet sein Schicksal: Wird Calaf (Zoran Todorovich) die unnahbare Turandot für sich gewinnen? (Foto: Hans Jörg Michel)

**Der Ausgangspunkt hat seinen Reiz: Wie sieht ein chinesischer Theatermann, mit der Tradition seines Heimatlands vertraut, ein europäisch exotisches Märchen über ein China, das es nur in der Vorstellung der vielen Bearbeiter des Stoffes gegeben hat? Huan-Hsiung Li hat bei seinem Europa-Debüt als Regisseur mit Giacomo Puccinis „Turandot“ die Perspektive des Märchenhaften vor die Aspekte des Symbolismus oder der Psychologie gesetzt, die man in der Fabel von der mit Eis umgürteten chinesischen Prinzessin entdecken kann.**

Der Theatermann aus Taiwan bezeichnet „Turandot“ als ein „politisches, historisches, wirtschaftliches und kulturelles



Märchen“ und als einen „Traum, der ein modernes Volk im Schlaf heimsucht“. Mehr noch: Er stilisiert Turandot geradezu zu einer Symbolfigur für das aufsteigende, moderne China – und Calaf wächst so in die Rolle eines Repräsentanten der Welt „außerhalb“. „Wenn Chinas Aufstieg an die Macht die Welt zum Verlierer macht, dann wird die Liebe der Prinzessin ein verzweifertes Ende finden“, schreibt Li im Programmbuch.

Ein komplexes Vorhaben also für die Neuproduktion des Puccini-Klassikers an der [Deutschen Oper am Rhein](#) in Duisburg. Sie entsteht in Kooperation mit dem National Kaohsiung Center for the Arts (Weiwuying), das in der Hafenmetropole Kaohsiung im Süden Taiwans als hochmodernes Kulturzentrum für mehr als 6.000 Opern-, Theater- und Konzertbesucher entsteht und 2017 mit dieser „Turandot“-Produktion eröffnet wird. Und ein Programm, das auf der Bühne letztendlich in einem hübsch anzusehenden Bildertheater mit wenigen, die Deutung nicht befördernden Regiezutaten mündet.

Die Zutaten sind etwa die schlanke, weißgekleidete Tänzerin Yi-An Chen, auf die sich zu Beginn in einer regnerischen „city of uncertainty“ – so ein Projektionstext – ein Spot richtet. Die symbolische Gestalt taucht immer wieder auf, ergeht sich in heftigen Verrenkungen, als im dritten Akt die Herren Ping, Pang und Pong Kalaf auf wohlfeilen Sex als Ersatz für seine Fixierung auf Turandot hinzulenken trachten.

Doch die so bedeutungsheischend eingeführte Figur erklärt nichts. Ebenso wenig eine dunkel wogende Volksmenge mit Regenschirmen in der Eröffnungsszene. Die Anspielung auf Protestdemos in Hongkong 2014, bei denen Schirme benutzt wurden, wird nicht weitergeführt: Der Chor taucht bald – der „Traumlogik“ der Inszenierung folgend – in folkloristischen Gewändern auf.



Die Kostüme von Hsuan-Wu Lai sind nicht nur prächtig, sondern stellen Bezüge zu Charakter und Situation der Personen her. (Foto: Hans Jörg Michel)

Wenigstens arbeitet Hsuan-Wu Lai mit seinen Kostümen Entwicklung und Beziehungen der Personen durch: Das Blau des Lichts (Volker Weinhart) zu Beginn wird aufgegriffen im Blau des Kostüms von Liu. Und wenn Turandot, überwältigt von der Radikalität der Liebe und des Vertrauens Calafs, ihre prachtvolle rote Robe, ihren Panzer gegen die Außenwelt, abgelegt hat, trägt sie ebenfalls Blau; nicht so leuchtend wie Liu, sondern matter und mit einem Hauch in Schwärzliche. Ping, Pang und Pong changieren zwischen europäischer und chinesischer Kleidung. Und der Kaiser – Bruce Rankin singt ihn nicht als zittrigen Greis, sondern als kräftigen Mann – zitiert den Komponisten selbst in schwarzem Hut, Mantel und Anzug.

Wie entschieden diese Produktion in Bildern denkt, verdeutlicht die Bühne von Jo-Shan Liang: die Silhouette einer burgartigen chinesischen Stadt vor dem Rundhorizont, getaucht in Lichtstimmungen zwischen Kalkgrau, Tiefrot und Varianten von Blassblau bis Violett. Bespielt mit Videoprojektionen (Jun-Jieh Wang), die Grundfarbe mal mit explodierenden Klecksen beschmutzend, mal mit filigranen, laufenden Mustern bedeckend.

Hinauf zum Tor führt eine breite, straßenartige Fläche. Auf den Mauern der Stadt thront der Kaiser, schreitet Turandot herein, erstarrt ihr rotes Prachtgewand am Ende zu einer toten Hülle. Ein imponierendes Setting für die Aufmärsche des Volkes wie für die intimen Szenen zwischen Timur, Calaf und Turandot mit Liu, aber keines, das der Inszenierung Richtung geben würde.

### **Der Personenführung fehlt jedes Profil**

Bilder-Theater also – und damit steht man an der Deutschen Oper am Rhein in der Tradition eines Überwältigungs- und Illustrationstheaters, das letztlich das Illusionstheater alter Prägung nicht abstreifen kann. Das ist, auch wenn es postmoderne Theater-Theorie anders will, nicht verwerflich. Die Frage ist, wohin ein Regisseur mit welchen Mitteln zielt. Und da verharret Huan-Hsiung Li mit einer unprofilieren Personenführung auf dem Niveau hilfloser Staatstheater-Arrangements für rasch wechselnde Sängerbesetzungen.



Brigitta Kele (Liu), Sami Luttinen (Timur) und der Chor der Deutschen Oper am Rhein in der Neuproduktion von Puccinis „Turandot“. (Foto: Hans Jörg Michel)

Die wunderlichen Primadonnen-Gesten von Linda Watson korrespondieren mit dem tenoralen Biedersinn von Zoran

Todorovichs rührend komischem Niederknien vor seiner statuenhaften Diva. Timur bleibt als Nebenfigur ebenso im Ungefähren wie Liu über ihr Opferklischee nicht hinauskommt. Der Blick, der die Rätsel des Stücks beantworten oder wenigstens eine dezidierte Position erschließen würde, bleibt verschlossen. Turandot – ein hübsch erzähltes Märchen; der behauptete Bezug zur Gegenwart erschöpft sich in den Projektionen von Mega-City-Szenen zu Beginn der Akte.

Musikalisch wagt Axel Kober ein anfechtbares, aber unter seinen Voraussetzungen erhellend geglücktes Experiment: Wie wohl kaum ein anderer rückt er Puccini weg vom italienischen Melodrama, weg von der erhitzten Passion des Verismo, hin zur musikalischen Moderne. Die Duisburger Philharmoniker realisieren mit der nötigen Präzision einen scharf geschnittenen, gläsern glitzernden Klang, negieren kompromisslos jedes atmosphärische Ungefähr, aber auch – und da ist das Konzept anfechtbar – eine klanglich gestützte, weitbogige Phrasierung und die spannungsreiche Kantilene.

Konsequenz herrscht unter Kobers Szepter nicht in impressionistisch anmutenden Klangmixturen, nicht in fiebrigem Aufrauschen, nicht in überwältigenden Explosionen. Sondern in der Zügelung der Dynamik, in der geschärften Rhythmik und in expressiv demonstrierten Details, von einem rhythmischen Trommelmotiv in der Rätselszene bis hin zu freigelegten Dissonanzen und offenen Reibungen zwischen Instrumenten.

Puccini, der Melomane und Zauberer orgiastischer Klangexaltationen? Vergesst es! Hier regiert Puccini, der Komponist, der tief verwurzelt in der italienischen Tradition den Weg in seine Moderne freigekämpft hat. Nebenbei bemerkt: Kober hat mit diesem Zugang auch Franco Alfanos oft kritisierte Vervollständigung des Finales Gerechtigkeit angedeihen lassen.

**Linda Watson debütiert als Turandot**

Bei den Sängern konnte die Duisburger Premiere auf bekannte Namen setzen: Linda Watson, Brünnhilde in Bayreuth und Wien, Elektra in Amsterdam und Buenos Aires, hat sich nach langer Zeit wieder auf eine italienische Partie eingelassen und debütiert als Turandot. Ihr extremes Vibrato kann sie nur in Maßen zähmen; die unnahbare Prinzessin liegt ihrem Rundung und Farbe barem Sopran näher als die in ihrer ganzen Existenz erschütterte Frau im Finale. Für Zoran Todorovich ist der Weg zur Calaf eine logische Folge aus seiner Entwicklung ins Dramatische – von Norma und Madama Butterfly über Andrea Chenier bis Otello, Florestan und der mörderischen Partie des Paolo in Zandonais „Francesca da Rimini“. Ganz glücklich macht das nicht: Wenn er auf einem fremdkörperartigen fahrbaren Treppchen sein „Nessun dorma“ singt, funktionieren die Töne zwar, aber sie haben keine emotionale Farbe. Und die expansiven Phrasen sind nicht so durchgestützt, dass sie Passion, Brillanz und Durchschlagskraft hätten.

Brigitta Kele, bewährtes Ensemblemitglied, kann als Liu die schimmernde Schönheit ihres Soprans ausstellen, hat aber keine Chance, die mangelnde Charakterisierung durch die Regie vokal auszugleichen. Auch Sami Luttinen ist als Timur dazu verurteilt, schöne Töne ohne Relevanz zu produzieren. Das Trio der chinesischen Ministerialen ist mit Bogdan Baciú, Florian Simson und Cornel Frey ideal besetzt. Chor (Gerhard Michalski) und üppig besetzter, klangschöner Kinderchor (Sabina López Miguez) lassen keine Wünsche offen.

**Die Neuinszenierung ist bis 26. Dezember in Duisburg zu sehen und wird in der Spielzeit 2016/17 in Düsseldorf wieder aufgenommen, bevor sie 2017 nach Taiwan geht. Info: [http://operamrhein.de/de\\_DE/termin/turandot.13056002](http://operamrhein.de/de_DE/termin/turandot.13056002)**

---

# Neuer „principal conductor“ Adam Fischer tritt in Düsseldorf an: Haydn-Mahler- Zyklus eröffnet

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Neuer „principal conductor“  
der Düsseldorfer Symphoniker  
ist Adam Fischer. Foto:  
Tonhalle, Susanne Diesner

**Düsseldorf hat einen neuen „principal conductor“. So wird Adam Fischer jedenfalls vor Beginn seines Antrittskonzerts bei den Symphonikern vorgestellt. Nein, nicht „Erster Konzertdirigent“ oder so ähnlich. Das könnte zu bieder rheinisch klingen.**

Aber ein „principal conductor“, das ist etwas Internationales. Und da wollen die Düsseldorfer Symphoniker offenbar hin. Raus aus der oberen Mittelklasse, in der sie sich in den letzten Jahren wohl nicht ganz freiwillig eingenistet hatten. Der erste Schritt: Mit Adam Fischer entsteht ein Haydn-Mahler-Zyklus, der bis 2020 auch auf Tonträger gebannt werden soll.

Die Voraussetzungen stehen nicht schlecht: Zum ersten Mahler-Konzert mit der Siebten, eingeleitet von Joseph Haydns Symphonie Numero 88, federt der freundliche Herr mit den

mutigen Ansichten aufs Pult, demonstriert souveränen Überblick, gibt seine Einsätze fern jeder Orchesterbändiger-Tanzshow, meidet hektisches Fuchteln, mit dem Teodor Currentzis etwa seinen Mozart jüngst in Dortmund in angeblich so unerreichte himmlische Sphären hineingefiebert hat. Wenn man Fischer beobachtet, seine innere Ruhe in der Bewegung, seine Spannkraft in der Lockerheit, sein Zupacken im richtigen Moment, dann erklärt sich, warum die Wiener Philharmoniker und die Symphoniker ihren Mahler so gerne mit ihm musizieren.

Aber Fischer bringt aus seiner erfahrungsgesättigten Vergangenheit noch einen äußerst sympathischen Zug mit. Er koppelt Mahler mit Haydn. So schlägt er den Bogen vom – traditionell, nicht tatsächlich aufzufassenden – Beginn der „Wiener Klassik“ zu ihrem Ausklingen in der zerrissenen Spätromantik Gustav Mahlers. Und er adelt einen Symphoniker, der leider immer noch gern zum Schöpfer adretter Einspielwerke für „Größeres“ degradiert wird. Haydns unglaubliches kreatives Potenzial, das sich heute hinter dem Schleier des vermeintlich allzu Bekannten verbirgt, wird Fischer in den nächsten Konzerten des Zyklus sicher freizulegen wissen. So wie er es auf seiner legendären [Gesamtaufnahme](#) aller Haydn-Symphonien vorgemacht hat, die er mit der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie am Wirkungsort des Komponisten in Eisenstadt aufgenommen hat.

In der G-Dur-Symphonie Nr. 88 führt Fischer vor, was für ein Verwandlungskünstler Haydn gewesen ist: Aus simplen Motiven zaubert er neue, überraschende Wendungen, mit einem rhythmischen Element des Themas entwickelt er ein geistvolles Spiel, mit chromatischen Durchgängen und Modulationen demonstriert er Könnerschaft. Fischer lässt diese Finessen lebendig ausformen, wählt ein alertes Tempo, genießt die Forte-Piani-Kontraste, musiziert das Largo strömend aus und lässt das Finale kraftvoll auftrumpfen.

Obwohl die Düsseldorfer wirklich nicht schlecht spielen, zeigt die Haydn-Symphonie, dass es noch ein Stück des Weges bedarf,

bis sich Dirigent und Musiker durch und durch verstehen. Von Unschärfen im präzisen Reagieren abgesehen, könnte der Klang weniger füllig, dafür etwas spritziger und eleganter werden. In Mahlers Siebter dagegen wirft das Orchester seine Erfahrung aus der Oper in die Waagschale – und die senkt sich tief in Richtung eines originären Mahler-Klangs. Der verlangt – wie sollte es anders sein – Präzision, die Fischer auch einfordert, aber keine Akkuratess: Das Gefühl für die elastische Metrik der Musik kitzelt den Reiz heraus.

In den spannungsvoll angesteuerten Kulminationspunkten des „allegro risoluto“-Satzes finden sich diese Finessen wieder; in den geheimnisvoll ätherischen Momenten der Nachtmusik-Sätze auch. Die Märsche kippen dank dieses Gespürs ins unheimlich Groteske, die Klangfarben mischen sich zu magisch erleuchteten Feldern. Im zweiten Satz gelingt einer der Höhepunkte des Abends, wenn sich die Musik aus solch jenseitiger Pianissimo-Sphäre wieder löst, als kehre sie in unsere gegenständliche Welt zurück.

Sicher: Manche Farbreibungen könnten schärfer gefasst, manche Akzente entschiedener ausgespielt werden. Aber die Holzbläser lassen schon im ersten Satz Dünste eines Hexenkessels ins Ohr steigen. Die Streicher haben becircende Momente in den nächtlich leisen, flirrend verharrenden Tonfeldern, in denen die Idylle ins Unheimliche driftet. Im dröhnenden Lärm des letzten Satzes haben Pauken wie Flöten ihre prominenten Auftritte.

Fischer lässt es „krachen“, aber er meidet martialische Übertreibung und rettet Mahler mit einem Hauch österreichischer Noblesse vor dem Abgrund der Exaltation.

**Der Mahler-Zyklus mit Adam Fischer wird erst in der Saison 2016/17 fortgesetzt. Das nächste [Konzert der Düsseldorfer Symphoniker](#) mit Musik Gustav Mahlers dirigiert der bis 2014 amtierende Generalmusikdirektor Andrey Boreyko als Gast. Am 1., 3. und 4. Juli 2016 erklingt der Blumine-Satz aus der**



# Entdeckung in Bochum: Die Symphoniker präsentieren Mahlers Inspirator Hans Rott

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016

Der junge Mann hat eine tragische Geschichte, seine Symphonie auch: [Hans Rott](#) starb 1884 mit 25 Jahren in der Niederösterreichischen Landes-Irrenanstalt in Wien an Tuberkulose. Seine erste und einzige vollendete Symphonie lag über 100 Jahre unbeachtet in einem Nachlass, bis sie 1989 uraufgeführt und sogleich als ein wegweisendes Werk der anbrechenden Moderne erkannt wurde.

Seither sind Enthusiasten für Hans Rott entflammt – von dem Gustav Mahler gesagt hat, er sei der „Begründer der neuen Symphonie“. Andere gestehen zwar zu, Rott könne das „missing link“ zu Mahler sein, halten aber sein unausgegorenes Jugendwerk für überschätzt. In Bochum kann man sich nun selbst ein Bild vom Geniestreich des Zwanzigjährigen machen.

Im Dritten Symphoniekonzert präsentieren die Bochumer Symphoniker im Audimax der Ruhr-Universität ein ausgeklügeltes Programm: Rotts E-Dur-Symphonie, vollendet 1884, flankiert von Hugo Wolfs 1887 entstandener „Italienischer Serenade“ und im Zentrum ein Werk des Antipoden: Johannes Brahms' „Variationen über ein Thema von Haydn“, ein Werk von 1873.

Alle drei Komponisten sind schicksalhaft miteinander

verstrickt: Wolf und Rott studierten zur gleichen Zeit – zusammen mit Gustav Mahler – in Wien, beide waren hochbegabt und bettelarm, beide einte die Verehrung für Richard Wagner. Rott hatte sogar den ersten Bayreuther „Ring“ 1876 besucht.

Wolf sollte später Johannes Brahms als „Mörder“ von Hans Rott bezeichnen. Denn fünf Tage vor dem Ausbruch seiner Geisteskrankheit hatte der hypersensible junge Mann Brahms besucht, ihm seine Symphonie vorgelegt und eine herbe Abfuhr erlitten. Der etablierte Großmeister riet ihm, das Komponieren aufzugeben; Rotts Lehrer Anton Bruckner dagegen hatte prophezeit, von dem Manne werde man noch Großes hören. So tief waren damals die Gräben im musikalischen Wien, ausgehoben im Namen Wagners.

### **Er fühlte sich von Brahms verfolgt**

Auf der Zugfahrt nach Mühlhausen im Elsass, wo er eine Stelle antreten sollte, bedrohte Rott einen Fahrgast, der sich eine Zigarre anzünden wollte, mit einer Schusswaffe: Brahms habe den Waggon mit Dynamit präpariert, da könne man nicht so unvorsichtig mit offenem Feuer hantieren. „Verfolgungswahn mit Halluzinationen“ diagnostizierten die Ärzte.

Und Gustav Mahler? Der hat Rott sehr geschätzt und das Werk seines Freundes mehrfach studiert, aber nie aufgeführt. Stattdessen verarbeitete er die Anregungen daraus in seinen eigenen Symphonien: Unschwer ist – bei allen Unterschieden zwischen den beiden – Rotts Einfluss in Mahlers Idiom bis hinein in die Fünfte zu entdecken. So ganz unberechtigt ist die Rede vom „missing link“ also nicht.

Am Pult der Bochumer ließ Antony Hermus, von 2007 bis 2009 GMD in Hagen und danach bis 2014 in Dessau, die Mahler-Vorwegnahmen deutlich ausspielen – unmittelbar zu hören vor allem im dritten Satz. Dieses Scherzo mit seinem erst harmlosen, dann grimmigen Ländler, seinen fast schon grotesken metrisch-rhythmischen Akzenten, seinem Dorf- und Kirmesmusik-

Tonfall erinnert an die verzerrten Pseudo-Volksmusik-Zitate bei Mahler, weist voraus bis auf die bizarr verrenkten Walzer in Alban Bergs „Wozzeck“. In diesen Momenten zeigt sich, dass Rott am Beginn einer Traditionslinie steht, die sich über Mahler in die Moderne weiterspinnnt.

### **Klänge einer zerrissenen Welt**

Die Bochumer Symphoniker holen diese zerrissene Welt klanglich ein, zwischen sonorem Pianissimo und Posaunen-Aggression, zwischen erregter Pauke und Geigen-Flimmerlyrik, zwischen vulgären Schlägen und einem pfiffigen Tänzchen des Konzertmeisters. In den anderen Sätzen hört man, dass Rott der Lieblingsschüler Anton Bruckners war: Er kannte dessen erhabenes Blech, die geschichteten Klangblöcke und die gelösten Natur-Idyllen. Auch Wagner tritt uns entgegen, wenn im Finale noch einmal der Zaubergranz von „Lohengrin“ oder der „Walküre“ aufscheint. In solchen Momenten kämpfen die Bochumer mit der herben, trockenen Akustik des Raumes. Da wirkt das Blech nicht rund und die Klänge reiben sich eher als sich zu mischen.

Aber man hört auch, warum Brahms jenseits ablehnenden Gefühls die Symphonie des Anfängers nicht goutiert haben dürfte: Gegen die formale Souveränität und Perfektion der Haydn-Variationen – von den Bochumern genüsslich ausgespielt – wirkt der wichtige Kopfsatz von Rotts Symphonie unentschieden. Zwar sind die Themen ansprechend exponiert, aber die weitere Verarbeitung wirkt zuweilen, als trete sie auf der Stelle. Auch der vierte Satz kommt weitschweifig daher – wiewohl die Reprise des Materials des ersten und die Zitate aus dem zweiten und dritten Satz eine ehrgeizige symphonische Konzeption verraten.

Die souverän ordnende Hand, wie sie in Bruckners monumentalen Anlagen waltet, war Rott – verständlicherweise – noch nicht gegeben. Die Besucher im leider nur schütter besetzten Audimax zeigten sich Hermus und dem Orchester im Beifall herzlich

zugetan: Es gibt eben auch Konzertgänger, die nicht nur die ewigen Zugstücke beklatschen, sondern auch aufschlussreichen Entdeckungen viel abgewinnen können – zumal, wenn sie in einem schlüssigen Kontext präsentiert werden.

**Das 3. Symphoniekonzert mit Hans Rotts E-Dur-Symphonie wird am Samstag, 28. November, 20 Uhr, im Audimax der Ruhr-Universität Bochum wiederholt. Info und Karten: <http://www.bochumer-symphoniker.de>**

Es gibt mehrere Aufnahmen der Rott-Symphonie; zuletzt hat Paavo Järvi das Werk mit dem Frankfurter hr-Sinfonieorchester eingespielt, zusammen mit der Erstaufnahme von Rotts Orchestersuite B-Dur. Die Compact Disc ist bei RCA erschienen: Sony RCA 88691963192.

---

# **Glanzvoll und ohne Verstärkung: Toshiyuki Kamioka triumphiert in Wuppertal mit Mahler**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Toshiyuki Kamioka. Foto:  
Andreas Fischer

**Man möchte Gustav Mahler widersprechen: Doch, doch, das Beste in der Musik steht in den Noten, wenn sie jemand wie Toshiyuki Kamioka zum Klingen bringt. Als Opernintendant so ärgerlich gescheitert, triumphiert er nach wie vor als Dirigent: Das Wuppertaler Publikum liebt und feiert ihn, wie jetzt nach dem Konzert mit Mahlers Dritter Symphonie in der Historischen Stadthalle. Und das nicht ohne Grund: Was in den Noten steht, erfährt unter Kamiokas temperamentvoller, aber stets bewusst auf den Punkt geführter Leitung eine glanzvolle Wiedergabe.**

Bei einer oft als „monströs“ beschriebenen Riesen-Symphonie wie Mahlers Dritter braucht es eine klare Linienführung und eine deutlich konturierte Klang-Disposition, soll nicht die formal disparate Anlage in ein lärmendes Chaos münden. Kamioka hält mit dem Sinfonieorchester Wuppertal die nötige eiserne Disziplin: Exakt abgestimmt treffen Streicher und Bläser aufeinander, die gewaltigen Eruptionen vor allem des ersten Satzes schleudern ihre Klangschichten stets differenziert in den Raum, kein Notenrauch vernebelt, was sich in den Momenten strahlend-majestätischer Entfaltung – die Kamioka offenbar sehr liebt – oder in tintiger Verdüsterung ereignet.

Auch die verzerrten Schein-Zitate aus militärischem Geschmetter oder die grell-primitiven Melodiefetzen von

Jahrmarktsmusik sprengen die klare Disposition nicht. Kamioka zeigt sich als Souverän, der auch über scheinbar chaotische Bewegungen seiner Klangtruppen einen napoleonisch kühlen Überblick wahrt und die glänzend auf ihn eingestimmten Sinfoniker zum Siege führt.

Überhaupt das Orchester: Es muss sich mit diesem Mahler vor der Konkurrenz der Klangkörper der Umgebung nicht verstecken. Schon die entschiedene Exposition der Hörner lässt keinen Zweifel am versierten Umgang mit schwierigem Material. Wenn die Holzbläser mit ihrem Unisono den Marsch höllisch einfärben, wenn das mit acht Mann besetzte Schlagwerk im Pianissimo seine Kraft bändigt, wenn die hohen Streicher flirrend helle Kontraste ohne Scharten und Kratzer präsentieren, weiß man das Mahler'sche musikalische Universum in guten Händen. Vor allem: Die Konzentration bleibt ungebrochen, bis in den ätherischen letzten Adagio-Satz, in der die Entrückung des Klangs bei den Streichern leuchtet, dynamisch sorgfältig gesteigert und intensiv gefüllt. Den ruhevollen Pianissimo-Beginn muss eine Streichergruppe erst einmal so gelöst und „empfunden“ realisieren!



Gustav Mahler auf  
einem Foto von 1909,  
zwei Jahre vor

seinem Tod.

Mahlers musikalisches Universum bindet vokale Elemente mit ein: Kathrin Göring zitiert die Worte des Alt-Solos aus Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ auf dem dunklen Klanggrund wie eine aus dem Irgendwo kündende Prophetin; die Damen des Wuppertaler Opernchors und die Knaben der Wuppertaler Kurrende bringen zum Ausdruck, dass Mahler mit dem Lied „Es sangen drei Engel“ aus „Des Knaben Wunderhorn“ zwischen bewusster Naivität und erhabener Schlichtheit pendelt – auch die Chöre bindet Kamioka konsequent in das Klangbild ein.

### **Ungeheures Lachen über die Welt**

So ist also alles aus den Noten herausgelesen? Mit Sicherheit. Aber die Suche nach dem „Besten“, das Mahler so unbestimmt in seinem Wort anspricht, führt dann doch über Aufgeschriebenes hinaus. Und um das zu finden, hätte Kamioka ein paar Risiken mehr eingehen müssen. Mahler sagte einmal zu seiner Dritten, sie sei ein „ungeheueres Lachen über die ganze Welt“. Über diese abgründige, sarkastisch gewürzte Verunsicherung schwebt Kamiokas Deutung weit hinauf in die Sphären von Schönheit und ungebrochenem Glanz.

Doch, doch, das Grelle, das Dissonante, das Gewalttätige ist präsent, ist von Kamioka gekonnt erfasst und ausgespielt. Aber der Hauch des sarkastischen Ingrimms, die flammende Verzweiflung, die brütende Depression, die sich furchtbar aufbäumende, in Erschöpfung verpuffende Energie – diese Extreme emotionalen Ausdrucks holt Kamioka nicht ein. Verstörung sollte nicht walten, aber die Mahler'sche Welt ist tief, tiefer noch als in den Noten gedacht...

---

**Das Vierte Sinfoniekonzert des Wuppertaler Sinfonieorchesters am 13. Und 14. Dezember in der Stadthalle präsentiert ein**

außergewöhnliches Programm mit Musik der polnischen Komponisten Karol Szymanowski, Mieczysław Karłowicz und Wojciech Kilar. Die Leitung hat Antoni Wit, Direktor der Warschauer Nationalphilharmonie. Info: [www.wuppertaler-buehnen.de](http://www.wuppertaler-buehnen.de)

Mehr Mahler in der Region gibt es am 20., 22, und 23. November in Düsseldorf: In der Tonhalle dirigiert Adam Fischer, neuer Chefdirigent der Sinfoniker, Mahlers Siebte Symphonie. Info: [www.tonhalle.de](http://www.tonhalle.de) . Im Februar gastiert das Mahler Chamber Orchestra mit der Zweiten Symphonie seines Namensgebers unter Daniel Harding in der Philharmonie Essen (19.), im Konzerthaus Dortmund (20.) und in der Philharmonie Köln (21. Februar 2016). Info: [www.mahlerchamber.com](http://www.mahlerchamber.com)

---

## Die 40. Tage Alter Musik: Frühe Kult-Oper „Camilla“ und mehr beim Festival in Herne

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Das Ensemble „Vox Werdensis“ bei seinem Konzert in der Kreuzkirche in Herne. Foto:



Thomas Kost/WDR

Vor 40 Jahren war das schon ein bisschen irre: Als der damalige Kulturdezernent der Stadt Herne, Joachim Hengelhaupt, 1976 die Idee umsetzte, Instrumente für Alte Musik auszustellen und einige kleine, feine Konzerte zu veranstalten, konnte er noch nicht auf eine vielfältige „Szene“ in diesem Sektor bauen. Und der Westdeutsche Rundfunk, der sich mit Herne zusammentat, leistete echte Pionierarbeit in einem Feld, das heute „Kult“ ist: Festivals, Ensembles, aber auch Musikwissenschaft und Musizierpraxis haben sich seither rasant weiterentwickelt.



Die Festival-Macher seit 1976. Von links: Klaus L. Neumann (ehemaliger künstlerischer Leiter), Joachim Hengelhaupt (Kulturdezernent a.D. und Festivalgründer), Richard Lorber (künstlerischer Leiter). Foto: Thomas Kost/WDR

Zur Erinnerung: Die ersten Harnoncourt-Aufnahmen bei Telefunken waren damals gerade mal fünf Jahre alt und Ensembles wie der Concentus Musicus oder Gustav Leonhardts Leonhardt-Consort agierten am Rand des Konzertbetriebs für eine kleine Gemeinde Begeisterter. Historische

Aufführungspraxis war für die meisten klassischen Musiker ein exotisches Hobby einiger Enthusiasten, eine Ausbildung an Hochschulen noch alles andere als üblich.

Aber immerhin hatte es in Nordrhein-Westfalen mit der Cappella Coloniensis das erste Orchester weltweit gegeben, das im Sinne der historischen Aufführungspraxis musizierte. Ihr Debüt am 18. September 1954 im Sendesaal des Funkhauses am Wallraffplatz in Köln erfuhr internationale Beachtung; einer ihrer Gründerväter, Eduard Gröninger, war Musikwissenschaftler beim damaligen NWDR.

Heute sieht das anders aus: Ensembles und Festivals sprossen aus dem sprichwörtlichen Boden, genährt von Wissbegier und Lust an neuen Klängen und vergessener Musik. Weit über Bach und Barock hinaus richtet sich der Blick zurück in älteste mittelalterliche Überlieferungen, aber auch auf die Musik anderer Zonen und Völker. Ein Konzert wie das der „Vox Werdensis“ unter Stefan Klöckner, der an der Folkwang Universität Essen das Institut für Gregorianik leitet, ist heute nichts Ungewöhnliches mehr.



Stefan Klöckner: Er rekonstruierte die liturgische Musik für den heiligen Ludgerus. Foto: Thomas Kost/WDR

Die männlich markanten, traumhaft intonationssicheren, auf

Raum und Wort ausgerichteten Männerstimmen geleiteten in der Kreuzkirche in Herne durch einen idealtypischen liturgischen Tag zu Ehren des heiligen Liudger: hochmittelalterliche geistliche Musik aus der Abtei Werden, bei der ein Einfluss der heiligen Hildegard von Bingen nicht ausgeschlossen werden kann. Das Konzert zeigte, was auch in einem gut erforschten Bereich noch an Fortschritt möglich ist: Instrumente wie Glockenspiel, Drehleier, Traversflöte und die lautenähnliche Quinterne gehören – wie mittelalterliche Abbildungen nahelegen – zur Aufführung des einst rein vokal angenommenen Chorals.

Mit dem Abschlusshymnus („Confessor o dignissime“) stellte Klöckner das Experiment einer metrisch gebundenen Interpretation vor, wie er sie aus zeitgenössischen Quellen als wahrscheinlich erschlossen hat: Der zeitlos getragene Choralgesang gewinnt plötzlich rhythmischen Schwung und eine „weltliche“ Artikulation. So folgt die Musik vertieften Einblicken in die mittelalterliche Theologie, die so weltabgewandt und zeitenthoben, wie sie einst verklärt wurde, eben nicht gewesen ist.



Das Kulturzentrum in Herne – einer der Veranstaltungsorte der Tage Alter Musik.

Foto: Werner Häußner

„Kult“ war das Thema der 40. Tage Alter Musik in Herne, und der verantwortliche WDR-Redakteur Richard Lorber verengt den Begriff weder auf den gottesdienstlichen Kult noch auf den „Kult-Status“ der (alten) Musik. Sondern er entwickelt in einer inhaltlich ausgefeilten Dramaturgie das Spektrum dessen, was aus dem lateinischen „cultus“ im Lauf der Zeit erwachsen ist: Der Marienkult im gegenreformatorischen 17. Jahrhundert spielt da ebenso eine Rolle wie der an exotischer Entdeckung sich erfreuende Türken-„Kult“. Beides wurde in anspruchsvoll programmierten Konzerten musikalisch konkretisiert.

Auch früher gab es „Kult“-Musiker: Das Festival rückte Arcangelo Corelli und Niccolò Paganini als Beispiele ins Blickfeld. Dass dem Herrscherkult in der Zeit des französischen „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. und seinem komplexen Verhältnis zur geistlichen Musik der Zeit nicht „gehuldigt“ werden konnte, ist den aktuellen Ereignissen in Paris geschuldet: Die Musiker von Le Concert Spirituel und Hervé Niquet sahen sich außerstande, angesichts des furchtbaren Massakers Paris zu verlassen und nach Herne zu reisen.

Auch „Kult“-Stücke gab es vor 300 Jahren. Mit Giovanni Bononcini's Oper „Camilla“ erfüllte Herne eine der vornehmsten Aufgaben eines solchen Festivals, ins Licht der Gegenwart zu rücken, was uns auch nach so langer Zeit noch etwas zu bedeuten hat, das reiche Erbe europäischer Musik unseren Ohren zu erschließen. „Camilla“ stand am Beginn des Hypes der italienischen Oper im vergnügungssüchtigen London des beginnenden 18. Jahrhunderts. Die Oper wurde in London von 1706 bis 1728 in einer sagenhaften Aufführungsserie von 111 Abenden gespielt, wie Dramaturgin Sabine Radermacher in ihrem sorgfältig recherchierten Programmheftbeitrag vermerkt. Sie war ein Stück Nostalgie für eine ganze Generation.

Aber ihre Botschaft dürfte über das übliche Interesse an herrscherlichen Ränkespielen, entflammten Affekten und

Leidenschaft und komischen Verwicklungen hinaus wahrgenommen worden sein. Das Libretto von Bononcinis begabtem Mitarbeiter Silvio Stampiglia mag in der listigen, entmachteten Königin Camilla aus dem sagenhaften vorrömischen Reich der Volsker die Engländer an die eigenen bedrängten Königinnen erinnern haben. Und die Botschaft, über die politischen Interessen und Zugehörigkeiten hinaus dem Frieden und der Liebe zu frönen, mag dem Zeitgeist entgegengekommen zu sein: Man hatte Hass und Blut nach zwei Generationen des politischen Hin und Hers wohl einfach satt.



Konzertante Aufführung der Oper „Camilla“ bei den 40. Tagen Alter Musik in Herne 2015. Foto: Thomas Kost/WDR

Heute kommt Bononcinis Camilla über das Gewirre der Barockopern-Kabale nicht mehr hinaus: Die Wechselbäder von Leid und Liebe, Triumph und Ohnmacht, Wahrheit und Verstellung sind zu krass konstruiert, um noch einen Rest Glaubwürdigkeit zu bewahren.

Was aber bleibt, haben schon die Zeitgenossen Bononcinis gerühmt: sein Talent für den pastoralen Stil, seine originellen Harmonien und seine graziösen und eleganten Melodien. Die konzertante Aufführung im Kulturzentrum Herne ließ vernehmlich werden: Bononcini komponiert feinsinnige Lyrik, versonnene Schwermut, in Schönheit leuchtenden Schmerz mit so viel Eleganz und emotionaler Wahrhaftigkeit, dass es

verständlich wird, warum die Londoner auf ihn flogen.

Den Verdienst, die in der Gruft der Geschichte erblindeten Edelsteine neu aufzupolieren und in Glanz und Wonne auszustellen, gebührt in erster Linie dem Elbipolis Barockorchester aus Hamburg mit Jürgen Groß als Konzertmeister und Jörg Jacobi am Cembalo. In den gut zweieinhalb Stunden Musik war kein Nachlassen der Konzentration, der exakten Formulierung, der rhythmischen Präzision und metrischen Wachheit, der Phrasierungs-Eleganz und Intonationssicherheit festzustellen.

Aber mehr noch: Die transparente Abstimmung und Mischung der Instrumente und das detailbewusste Spiel der fünfzehn Musiker garantierte ausdrucksstarke Farben: eine edel ebene Blockflöte (Elisabeth Champollion), zwei durchsetzungsfähige, saubere Oboen (Luise Haugk, Markus Müller), ein mal trauerschweres, mal burleskes Fagott (Stephan von Hoff), ein filigran-virtuoses Cello (Hannah Freienstein) und die präzise, reizende Koloristik oder versonnene Soli beitragende Theorbe (Johannes Gontarski).

### **Ironie und humorvolle Distanz hätten gutgetan**

Die gepflegte, ausgefeilte Wiedergabe von Bononcinis Musik hatte freilich auch einen Nachteil: Den Willen zum expressiven Risiko, zum theatralisch geschärften Ton, zur gestischen Prägnanz brachten die Hamburger nicht mit. Die Ausbrüche der Wut, der Hilflosigkeit, der Verzweiflung blieben distinguiert wie eine englische Nachmittags-Teegesellschaft. Und die drolligen Szenen zwischen Tullia und Linco – dem „niederen“ Paar – kamen so seriös daher wie das unfreiwillige parodistische Potenzial der „hohen“ Gestalten, das schon die Zeitgenossen erkannt hatten.

Ironie und humorvolle Distanz hätten dem Stück gutgetan, auch bei den Sängern, die sich von der Tendenz zu seelenvoller Larmoyanz nicht ganz fernhalten konnten. Wieder einmal zeigte

sich, dass eine konzertante Wiedergabe einer Oper nur eine halbe Sache ist: Eine lebendige Bühnenaktion hätte vieles unterstreichen können, was an szenischem Potenzial in der Musik angelegt ist, aber nicht ausgespielt werden konnte.

Nur der gut gelagerte Bass von Simon Robinson mit seinem gestaltungsfähigen Kern und der rhetorisch talentierte Tenor Michael Connaire schärften an ihren Figuren, dem getäuschten Eroberer und verbohrten Vater Latinus und dem unter Verkleidung schmachtenden, aber auch aufbrausenden Liebhaber Turnus, lebendige Konturen. James Elliott als Prenesto demonstrierte exemplarisch, wie problematisch Gesangskultur des 18. Jahrhunderts auf die Gegenwart zu übertragen ist: Der angestrebte schlanke, feine, bewegliche Ton geht auf Kosten der unverzichtbaren Stütze der Stimme; die dünne, manchmal quetschige Formung des Klangs lässt nur wenig flexible Farben zu, und von technischer Brillanz bei den Verzierungen zu sprechen fällt schwer.

Ohne komödiantischen Anflug trugen Cécile Kempnaers und Konrad Jarnot das Dienerpaar Tullia und Linco vor: Der so großmäulige wie kleinlaute Diener verharrte mit dem versierten Liedsänger Jarnot im Bereich gepflegter Lyrik; die gewitzte junge Frau hat eine virtuose Arie mit Begleitung der Piccoloflöte im zweiten und zarte Kantilenen im dritten Akt, aber beide blieben lediglich fein ausgearbeitet, gewannen mit der schmalen Stimme keinen Esprit.

Auch den beiden Heroinnen des Stücks, Julia Sophie Wagner (Camilla) und Marysol Schalit (Lavinia) mangelte es nicht an lyrischer Intensität und einem schlank-innerlichen Ton im Leid. Aber das entscheidende Quantum vokalen Exhibitionismus', das auffahrende Temperament oder die vitale Brillanz ließen beide mit ihrem zaghaften vokalen Zugriff auf ihre Figuren vermissen. Nun ja – wenigstens in der Aufnahme, die den Tonmeister vor einige Herausforderungen stellte, dürfte sich diese Keuschheit im Theatralischen vorteilhaft auswirken.

Im kommenden Jahr stehen die Tage der Alten Musik Herne unter dem Thema „Hommage“. Sie finden vom 11. bis 13. November 2016 statt.

Die Mitschnitte einzelner Konzerte des Festivals dieses Jahres sind an den Montagen 23. und 30.11., 14., 21. und 28.12. jeweils um 20.05 Uhr in WDR 3 Konzert zu hören, beginnend am 23. November mit dem Konzert der „Vox Werdensis“.

*Das „Ludgerus-Offizium“, das im Konzert in Herne gesungen wurde, ist auch auf CD erhältlich. Die Aufnahme basiert auf einem der wichtigsten Bücher mit Gesängen zu Ehren des Heiligen Ludgerus (des „Heiligen des Ruhrgebiets“), das vor einiger Zeit in Kapstadt aufgetaucht ist. Der südafrikanische Musikwissenschaftler Morné Bezuidenhout hat die Gesänge übertragen und mit den wenigen in Deutschland überlieferten Handschriften verglichen. Hieraus hat Stefan Klöckner, Professor für Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste und Leiter des Ensembles Vox Werdensis, ein „Ludgerus-Offizium“ zusammengestellt. Die CD ist für 15 Euro beim Institut für Gregorianik der Folkwang Universität erhältlich. Kontakt: [anke.westermann@folkwang-uni.de](mailto:anke.westermann@folkwang-uni.de)*

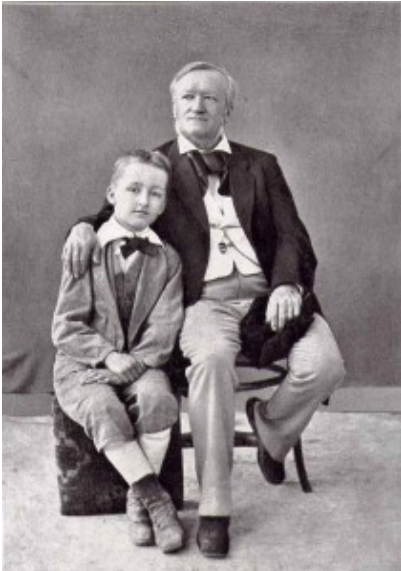
---

**Siegfried Wagners Märchen-Oper „An allem ist Hütchen**



# „schuld“ kommt ins Audimax Bochum

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Der zehnjährige Siegfried mit seinem Vater Richard Wagner. Die Aufnahme entstand 1880 in Neapel.

**Wer kennt sie nicht, die Charaktere aus den Märchen der Gebrüder Grimm? Den Frieder und das Katherlieschen, das singende springende Löweneckerchen, das Tischlein-deck-dich. Und dazu Königssohn und Müller, Tod und Teufel, Hexe und Menschenfresser.**

Sie alle – und noch viele mehr – spielen mit in Siegfried Wagners Märchenoper „An allem ist Hütchen schuld“. Das burleske Werk, das komische und tragische Züge mit einer Fülle symbolischer und psychologischer Bezüge zu den Grimm'schen Märchen verbindet, ist am Sonntag, 18. Oktober, 18 Uhr, im Auditorium Maximum der Ruhr-Universität in Bochum in einer szenischen Aufführung zu sehen.

Siegfried Wagner (1869-1930), der Sohn Richard Wagners, gehört zu den vergessenen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Schüler Engelbert Humperdincks hatte es schwer, sich gegen den übermächtigen Schatten des Bayreuther „Meisters“ durchzusetzen. Dennoch waren unter seinen siebzehn Opern eine Reihe von Erfolgen, allen voran der 1899 in München uraufgeführte Erstling, „Der Bärenhäuter“. Nach dem Zweiten Weltkrieg zeigten weder die Familie Wagner noch die Opernhäuser Interesse am Werk Siegfrieds.

Erst Mitte der siebziger Jahre begann eine zaghafte Wiederentdeckung, die vor allem von der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft und dem Musikwissenschaftler und Regisseur Peter P. Pachl – Autor einer Biografie des Wagner-Sohnes – getragen wird. Ergebnisse waren unter anderem die sehr erfolgreiche szenische Aufführung von „An allem ist Hütchen schuld“ 1997 am Theater Hagen und konzertante Präsentationen von „Die Heilige Linde“ in Köln 2002 und „Der Heidenkönig“ in Solingen 2004.

Die geringe Beachtung soll sich jetzt ändern: Die Bochumer Aufführung ist Teil eines Projekts, das in internationaler Zusammenarbeit die Opern Siegfried Wagner szenisch realisieren soll. In Sommer 2017 soll in Bayreuth das erste, das Festspielprogramm der Richard Wagner-Festspiele ergänzende Festival mit Opern von Siegfried Wagner stattfinden. Hierfür sollen bis dahin sechs Opern Siegfried Wagners – in internationaler Kooperation – erarbeitet werden.

Auf „An allem ist Hütchen schuld“ folgt als nächste Inszenierung in Shanghai/China „Schwarzschwanenreich“. Diese Produktion soll dann auch in Deutschland an verschiedenen Häusern gastieren. Schirmherrin des Projekts ist Theophana Prinzessin von Sachsen.



Der Regisseur der  
Bochumer  
Neuproduktion:  
Peter P. Pachl.  
Foto: Werner  
Häußner

Das im Titel des 1917 in Stuttgart uraufgeführten Werks genannte „Hütchen“ ist ein Kobold, der als Drahtzieher im Hintergrund fungiert. Die „Helden“ des Stücks sind das Liebespaar Frieder und Katherlieschen, die eine Reihe von Prüfungen und Versuchungen zu überstehen haben, bevor sie sich am Ende des Märchenspiels glücklich in die Arme schließen dürfen.

Siegfried Wagner, der sein eigener Librettist war, verarbeitet Motive aus mehr als drei Dutzend Grimm-Märchen in die Geschichte, in der die Menschenfreundlichkeit und moralische Integrität der jungen Liebenden siegt. Das opulente Stück hat alleine sechzehn Solopartien, die zum Teil von Absolventen der Kölner Hochschule für Musik gesungen werden. In den Hauptrollen zu erleben sind der Tenor Hans Georg Priese (Frieder), der in Berlin, Köln, Meiningen und Saarbrücken unter anderem Max, Florestan und Tannhäuser gesungen hat, sowie Rebecca Broberg (Katherlieschen), die bereits zahlreiche Siegfried-Wagner-Partien erarbeitet hat.

Die [Bochumer Symphoniker](#) unter Leitung von Lionel Friend produzieren die Oper in Kooperation mit dem pianopianissimo-musiktheater München in einer Inszenierung von Peter P. Pachl im Bühnenbild von Robert Pflanz. Mit dabei ist auch der Sonderchor der Ruhr-Universität.

Das Gemeinschaftsprojekt geht auf die Initiative des Bochumer Universitätsmusikdirektors Hans Jaskulsky zurück, es wird unterstützt von der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft e. V., Bayreuth. [Deutschlandradio Kultur](#) beabsichtigt die spätere Ausstrahlung der Aufzeichnung in Bochum.

**Karten für die Aufführung am 18. Oktober, 18 Uhr, im Auditorium Maximum der Ruhr-Universität Bochum an der Kasse des Schauspielhauses Bochum, Tel.: (0234) 3333 5555, Mail: [tickets@schauspielhausbochum.de](mailto:tickets@schauspielhausbochum.de)**

**Information, Inhaltsangabe und Hintergründe:**  
<http://www.siegfried-wagner.org/html/termine2015.html#>

---

## **Ikone der Filmgeschichte: Vor 75 Jahren wurde Chaplins „Der große Diktator“ uraufgeführt**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016

**In diesem Film gibt es Szenen, die in die Weltgeschichte der bewegten Bilder eingegangen sind. Szenen, die man einmal gesehen hat und nie wieder vergisst. Szenen, die das Lachen herauskitzeln und die einem das Lachen im Hals steckenbleiben**

lassen. Die „New York Times“ bezeichnete ihn – unter einem bestimmten Blickwinkel gesehen – als vielleicht bedeutsamsten Film, der je produziert wurde. Gemeint ist Charlie Chaplins „Der große Diktator“.

Die bittere und zugleich erzkomische Satire auf Adolf Hitler und das Dritte Reich hatte vor 75 Jahren, am 15. Oktober 1940, ihre Premiere – und zwar in New York, nicht wie üblich in Los Angeles, weil Chaplin eine bereits angelaufene Protestwelle fürchtete. Das *Hays-Office*, die amerikanische Zensurbehörde, äußerte bereits im Vorfeld Bedenken gegen den Film; Chaplin erhielt aus pro-faschistischen Kreisen Drohbriefe.

Chaplin, wie Hitler im April 1889 geboren, ist vielleicht der einzige Künstler, dem es je gelungen ist, die Figur des größtenwahnsinnigen Diktators künstlerisch adäquat umzusetzen. Leicht ist es dem britischen Komiker nicht gefallen: Bis 1935 reichen die Vorbereitungen für den Film zurück. Chaplin musste sein Konzept am Set auch gegen einzelne Mitarbeiter durchsetzen. Und die Kritik war keineswegs einhellig positiv. 1940 ging es in der öffentlichen Diskussion in den USA um einen möglichen Kriegseintritt; Chaplins „Großer Diktator“ wurde da als Beitrag zur Kriegshetze missverstanden.

### **Darf man über Verbrecher lachen?**

Später hat man ihm sogar vorgeworfen, den Nationalsozialismus verharmlost zu haben. Die Frage, ob man über die furchtbaren Verbrecher des Dritten Reiches lachen dürfe, wurde auch in der Nachkriegszeit lange diskutiert. Chaplin selbst bekannte später, hätte er die wahren Gräuel in den Konzentrationslagern gekannt, hätte er den Film nicht produzieren können. Die Amerikaner gaben den Film nach Testaufführungen im Nachkriegs-Berlin nicht frei; er kam erst 1958 in die deutschen Kinos. 2004 erlebte er sein Comeback in einer aufwändig restaurierten Version.

Charlie Chaplin indes wusste, was er tat und was er wollte: Er

hatte die Tiraden und Ausfälle Hitlers lange genug studiert, um ihren unmenschlichen Kern freizulegen. Er hatte erkannt, dass die Hassreden gegen die Juden und „Untermenschen“, ihre Diskriminierung und letztlich tödliche Verfolgung ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit unerhörten Ausmaßes waren. Er wollte die Wahrheit mit seinen Mitteln darstellen und die Menschen aufrütteln – mit den Mitteln des Komödianten, mit der Kunst der Parodie, der Überzeichnung, der Satire und Persiflage.

Und so ließ er „Adenoid Hynkel“, den Herrscher über „Tomania“, mit einem Luftballon in der Form eines Globus tanzen, bis der Luftbehälter platzt und nur ein paar Fetzen in den Händen des Diktators zurückbleiben. So persiflierte er die „Achse“ zwischen Hitler und Mussolini mit dem Treffen des kriegswütigen Hynkel mit dem kaum weniger gewaltversessenen Herrscher von Bacteria, Benzino Napoloni. Die Szene mit dem verfehlten roten Teppich vor dem Zug gehört zu den Ikonen gelungenen Slapsticks.

### **Plädoyer für Freiheit und Humanität**

Für das Finale des Films – den Einmarsch Tomaniens ins Nachbarland „Osterlich“ – lässt Chaplin einen kleinen, aus dem KZ geflohenen Juden in die Rolle des Diktators geraten: Die tragikomische Gestalt des verfolgten Friseurs, der dem Gewaltherrscher zum Verwechseln ähnlich sieht – Zwei-Finger-Bart unter der Nase eingeschlossen –, muss die Rede nach dem erzwungenen „Anschluss“ des besetzten Landes halten. In diesem Moment wächst er über sich hinaus: Er plädiert für Völkerverständigung, gegen Sklaverei und Unterdrückung, für Freiheit, Toleranz und Humanität. Eine fast sechsminütige Rede, die in der Kritik auf Ablehnung stieß. Formal, weil sie die Ebene der Handlung verlässt und die „vierte Wand“ zum Zuschauer durchbricht; inhaltlich, weil Chaplin seine politische Position unverstellt und leidenschaftlich formuliert.

Die Worte dieser Rede stehen in denkbar scharfem Gegensatz zu dem Kauderwelsch, mit dem sich der echte Diktator in einer vorangegangenen Szene vor dem Mikrofon produziert hatte. Chaplin hatte für diese Ansprache Hitlers Gestik und Mimik genau studiert, um sie lächerlich zu überzeichnen. Und seine Sprache ist ein künstliches Gebrabbel, in dem man nur hin und wieder einzelne Worte erkennt: „Sauerkraut“, „Schnitzel“ oder „Blitzkrieg“. Eines der Kunstworte Chaplins, „Shtonk“, hat über den Film hinaus Karriere gemacht.

„Der große Diktator“ ist nicht nur eine genialische und tief bewegende Satire. Er ist, wie die „New York Times“ schrieb, ein von Grund auf tragisches – oder im klassischen Sinne tragikomisches Werk. Er ist bis heute ein Aufruf, hellichtig zu bleiben und die Unmenschlichkeit, die sich nicht ausrotten lässt, zu erkennen und zu benennen. Und er ist ein berührendes Zeugnis für den großen Humanisten Charles Spencer Chaplin, der sich in der Rede des jüdischen Friseurs im Film unverstellt wiederfinden lässt:

*„Es tut mir leid aber ich möchte nun mal kein Herrscher der Welt sein, denn das liegt mir nicht.*

*Ich möchte weder herrschen, noch irgendwen erobern, sondern jedem Menschen helfen, wo immer ich kann.*

*Den Juden, den Heiden, den Farbigen, den Weißen.*

*Jeder Mensch sollte dem anderen helfen, nur so verbessern wir die Welt.*

*Wir sollten am Glück des andern teilhaben und nicht einander verabscheuen.*

*Hass und Verachtung bringen uns niemals näher.*

*Auf dieser Welt ist Platz genug für jeden, und Mutter Erde ist reich genug, um jeden von uns satt zu machen.*

*Das Leben kann ja so erfreulich und wunderbar sein.*

*Wir müssen es nur wieder zu leben lernen.“*

---

# Indonesien auf der Buchmesse: Ein kleiner Verlag präsentiert einen Roman über Bali

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Ein deutscher  
Beitrag zum  
Schwerpunkt  
„Indonesien“ der  
Frankfurter  
Buchmesse: Lothar  
Reichels Roman  
„Insel der  
Dämonen“ entführt  
den Leser nach  
Bali. Buchcover:  
Verlag Peter  
Hellmund



Die edelsten Perlen finden sich tief unten im Meer. Die indonesischen Perlentaucher wissen das. Der deutsche Buchmarkt, dessen große Verlage derzeit auf der Frankfurter Buchmesse ihre Neuerscheinungen präsentieren, taucht nicht immer so tief. Dort grast man gerne die Oberfläche ab, wo wächst, was sich geschmeidig der Strömung anpasst. Und so kommt es, dass eine schüchterne Perle in einer winzigen Nische zu finden ist. Ein Glück, dass es solche wagemutigen Verleger noch gibt.

Das Buch ist ein deutscher Beitrag zum Schwerpunkt „Indonesien“ der diesjährigen Buchmesse. Es widmet sich Asiens Ferieninsel Nummer eins: Bali. Vier Millionen Besucher jährlich beschäftigen ein Fünftel der Bevölkerung und tragen einen wesentlichen Teil zum Bruttoinlandsprodukt bei.

Die reiche Kultur Balis zog in den siebziger Jahren esoterisch angehauchte Backpacker an. Die sich offen gebenden Menschen, die farbenprächtigen Feste und Riten begeisterten sie. Der geheimnisvolle Zauber der Gamelanmusik, der Dämonenfratzen und der Bilder naiver Maler lassen die Besucher nicht unberührt. Auch wer Sprache und Kultur nicht versteht, wird bezaubert und erlebt Bali als faszinierend „exotisch“.

Auch Autor Lothar Reichel konnte sich der geheimnisvollen Anziehung der Insel mit ihren Vulkanen und Stränden nicht entziehen: Aus einer Reise als junger Mann wurden viele; aus ersten Eindrücken und Bildern wurde ein vertieftes Eindringen in balinesische Religion, Literatur, Mentalität. Dabei traf Reichel auf den in Russland geborenen deutschen Maler und Musiker Walter Spies, eine farbige Persönlichkeit mit intimen Kenntnissen balinesischer Kultur. 1942 kam er als Internierter ums Leben, als die Japaner das Schiff versenkten, das ihn mit 400 anderen Deutschen nach Ceylon bringen sollte. Außerhalb Balis vergessen, hat Spies der modernen Malerei der Insel, aber auch dem balinesischen Drama wichtige Impulse gegeben.



Der Maler Walter Spies.  
Foto: Paul Spies, Collectie  
Stichting Nationaal Museum  
van Wereldculturen. Leiden

Spies ist eine der Personen, um die es in Reichels Roman „Insel der Dämonen. Eine Geschichte von Liebe und Tod auf Bali“ geht. Aber schon der Titel ist eine Anspielung: Die deutsche Autorin Vicki Baum hatte 1937 ihren Roman „Liebe und Tod auf Bali“ veröffentlicht. Bis heute gehört er zur Pflichtlektüre für Bildungstouristen – und er ist seither das einzige bekannte auf Deutsch geschriebene literarische Werk über Bali geblieben.

Auch Vicki Baum spielt in Reichels neuem Roman eine entscheidende Rolle: In einem fiktiven Bericht klärt sie auf, wie es damals wirklich gewesen ist, als sie auf der unerschlossenen Insel mit Spies zusammenkam und ihren Roman skizzierte.

Doch das ist die zweite Ebene des Buches. Die erste beginnt, wie Tausende schnell lesbarer Unterhaltungsschinken einsteigen könnten: Studiendirektorengattin Amanda, beflissen auf der Suche nach kulturellen Kicks, Impressionen der Fremde und ein bisschen nach sich selbst, hat ihre Tochter Lena zum Urlaub auf Bali überredet. Die ist eine Kunsthistorikerin in der zweiten Blüte der Jugend, auf der Suche nach einem Job und auch ein bisschen nach sich selbst. Bei ihrem ersten Besuch am Strand taucht wie ein Ungeheuer aus dem Meer ein dicker Mann

aus den Fluten: ein zwielichtiger Kunsthändler. Auch er auf der Suche – nach einem verschollenen Bild von Walter Spies, seinem letzten und wichtigsten. Lena soll ihm bei der Recherche helfen. Und so kommt eine Handlung in Gang, an deren Ende nichts mehr so ist, wie es anfangs war oder zu sein schien.

### **Der Rest des Unerklärbaren**

Reichel verknüpft die beiden Erzählebenen kunstvoll miteinander: Die eine erklärt Gedanken oder Geschehnisse auf der anderen, Ereignisse hier treiben die Handlung dort voran. Man erkennt den passionierten Krimi-Autor – Reichel hat bereits fünf Regional-Krimis über die fränkische Industriestadt Schweinfurt publiziert – im spannenden Aufbau des Plots. Wobei Reichel nicht auf das Wer-ist-der-Täter-Schema verfällt, sondern manches verrät, um den Leser dann in die umso packendere Welt der Motive, Gründe und Ursachen zu entführen.

Dass es dabei aus aufgeklärt-rationalistischer europäischer Sicht nicht immer mit rechten Dingen zugeht, liegt auf der Hand: Bali, geheimnisvoll und mystisch, gilt als ein Ort, wo übersinnliche Kräfte walten, bis hin zur schwarzen Magie. Eine Insel der Götter und Dämonen eben. So bleibt auch in Reichels Buch manches ungeklärt. Daraus resultiert – zum Glück – keine mystifizierende Esoterik.

Den Rest des Unerklärbaren auf Bali, das übrigens selbst höchst seriöse Wissenschaftler bestätigen, lässt Reichel gekonnt in der Schwebe: Wie steht es um die hinduistische Vorstellung der Wiedergeburt? Gibt es den Einfluss okkult böser Mächte? Gibt es Schadenszauber oder durchdringt eine verborgene zweite Welt die sinnlichen Eindrücke der ersten? Darüber wird so geschrieben, dass dem Leser stets der Weg der Interpretation offen steht: Der europäische Verstand wird nicht beleidigt.



Sonnenuntergang über den Reisfeldern von Blimbing. In Reichels Roman wird auch über die Schönheit Balis reflektiert. Foto: Visit Indonesia Tourism Office

Dennoch öffnet das Buch auf lebendig geschilderte Weise Einblicke in die balinesische Kultur. Reichel meidet es, die Distanz des Europäers durch vordergründige Räucherstäbchen-Esoterik zu vernebeln; er lässt durchblicken, dass er stets mit den Augen des Fremden auf eine Kultur schaut, die sich wohl nie restlos erschließen lässt. Aber er öffnet Zugänge. Etwa, wenn er als einen entscheidenden Ausgangspunkt der Handlung die Feier einer Leichenverbrennung schildert – halb Volksfest, halb touristisches Spektakel, bei dem die Balinesen trotz der Menge von Gaffern auf diskrete Weise unter sich bleiben.

Mit Ironie betrachtet Reichel aber auch den europäischen Hang, sich auf Fremdes einzulassen und es erfassen zu wollen: seit alters her ein Impuls europäischer kultureller Entwicklung. Der trägt bei der höchst interessierten Amanda feine komische, im Falle Lenas irritierend ambivalente Züge.

Man erfährt viel über Bali, ohne dass Reichel seiner Erzählung den Drive nehmen würde. Seine Sprache hält dem Leser stets den Faden vors innere Auge, an dem er sich weiterhangeln kann: Da bewährt sich der erfahrene Journalist – Reichel ist als Radioredakteur in Würzburg tätig. Dass der Schreiber in

bisweilen üppiger Sprache seine Belesenheit demonstriert, stört nicht: Reichel versteht es, von Goethe bis Hofmannsthal, vom „Faust“ bis zum „Rosenkavalier“ Zitat-Gemeinplätze geschickt zu platzieren und ironisch zu konterkarieren. Keine Bildungsschwere!

„Insel der Dämonen“ ist auch ein wunderschönes Buch geworden, weil der Buchverlag Peter Hellmund keinen Aufwand gescheut hat: Den Umschlag ziert ein Bild von Walter Spies, der Satzspiegel wirkt edel, das feine Papier und ein Lesebändchen sind liebevolle Details, mit denen ein Buch zum sinnlichen Greifen einlädt. Und Bali-Besucher dürften nun zu Vicki Baums Roman künftig ein zweites Buch in ihr Gepäck zu schnüren haben.

**Lothar Reichel: Insel der Dämonen. Eine Geschichte von Liebe und Tod auf Bali. Buchverlag Peter Hellmund, Würzburg. 480 Seiten, 24,00 Euro. ISBN 978-3-939103-60-8.**

---

## **Triennale-Nachlese: „Die stille Kraft“ des Niederländers Louis Couperus in Essen**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Europa-Dämmerung: Kokerei Zollverein in Essen, Schauplatz der Triennale-Aufführung von Louis Couperus' „Die stille Kraft“. Foto: Werner Häußner

**Das Wasser, dieses unheimliche Wasser, diese kraftvolle, unausweichliche Urgewalt: Zu Beginn der Aufführung ist die Grenze zwischen Trocken und Nass exakt über die Bühne gezogen; genau an der Trennlinie spielt jemand Klavier. Doch wenn das geregelte Leben zerbricht, stürmt das Wasser die Bühne, tobt sich in einem Gewitter aus, lässt die Planken aus Tropenholz dampfen, düstet aus den Ritzen und hüllt die Welt in Nebel.**

Ein Bild, das nicht die Atmosphäre des Monsunregens in Indonesien – dem Schauplatz von [Louis Couperus](#)' „Die stille Kraft“ – illustrieren will, sondern das als große Metapher die Bühnen-Einrichtung von Jan Versweyvelde im Salzlager der Kokerei Zollverein in Essen dominiert. Das Wasser, ein naturhafter Akteur, der für das Unbewusste ebenso stehen kann wie für die unheimlichen, unaufhaltsamen Dynamiken, die in dem Schauspiel nach dem Roman des niederländischen Autors Krisis und Katastrophe hervorrufen.

„Die stille Kraft“ gehört zu den letzten Produktionen der ersten Triennale von Johan Simons. Ein vergessener Stoff, geschrieben im Jahr 1900 von einem damaligen Erfolgsautor, der wie Thomas Mann in Deutschland in großen Romanen den Zerfall

der bürgerlichen Kultur und Familie in Augenschein nimmt.

„Die stille Kraft“ spielt zwar in Indonesien, thematisiert aber ebenso die Brüchigkeit europäischer Lebenskonzepte wie eine Kolonialgeschichte oder den „Clash“ unvereinbarer Kulturen. Das Unbehagen an der ach so dauerhaft scheinenden, sich selbst so sicheren Gesellschaft Europas wird greifbar im Kontrast zu der geheimnisvollen, sich nicht rational aussprechenden asiatischen Welt.

Der Ruhrtriennale ist zu danken, auf diesen Autor aufmerksam gemacht zu haben, der in Deutschland ziemlich unbekannt ist. „Die stille Kraft“ ist 1993 einmal in deutscher Sprache erschienen, beim Aufbau-Verlag, aber längst nicht mehr erhältlich. Simons plant, auch 2016 und 2017 Bühnenadaptionen von Romanen Couperus' zu spielen und leistet damit, was eine vornehmes Ziel der Triennale ist: den Blick zu weiten für andere kulturelle Welten.

Es würde zu kurz greifen, die Geschichte auf einen vermeintlich unvermeidbaren Konflikt westlicher und östlicher Kulturen zu reduzieren, so reizvoll das unter aktuellen Vorzeichen auch wirken mag. Und Regisseur Ivo van Hove meidet folglich allzu explizite Anspielungen, deutet nur in Kostümen (An D'Huys) oder durch asiatisch geprägte Schauspieler den „exotischen“ Aspekt an. Denn tatsächlich geht es um das Scheitern eines europäischen Rationalismus, der heute zum ökonomisch-pragmatischen Utilitarismus degeneriert ist.

### **Der Unterschied wuchert in der Seele**

Der Protagonist Otto von Oudijck, Kolonialverwalter der (erfundenen) Region Labuwangi auf Java, verbindet positivistisches Denken mit einer protestantischen Ethik, die das Wohl der Menschen will, es aber auf „vernünftige“ Aspekte reduziert: Als die Eingeborenen einen Brunnen mit einem Opferfest einweihen wollen, verweigert er die Zustimmung, weil er ein Ritual einige Wochen nach Inbetriebnahme für sinnlos

erachtet.

Gijs Scholten van Aschat gibt diesem Mann, der sich im zufriedenen Mittelmaß eingerichtet hat, keine unsympathischen Züge, im Gegenteil: Er will das Beste für Land und Leute, aber er sieht und hört nicht, was sich außerhalb seines rational abgesteckten Horizonts zusammenbraut. Wir sehen ihn, wie er vor seinem Schreibtisch kniet, wie er seine Akten aus dem Wasser zieht, wie er versucht, sich mit den Kladden gegen den Regen zu schützen. Noch am Ende, als er von der „stillen Kraft“ überwältigt, in einem einheimischen Dorf lebt, versucht er, das Wasser zu bändigen, zu ordnen: Er gießt es in Gefäße, die er in einer exakt geraden Linie voreinander setzt. Ein wunderbares Bild des Scheiterns – und des inneren Vorbehalts.

Louis Couperus' „Die stille Kraft“ – und das ist, zumindest in dieser klugen Einrichtung Peter van Kraaijs für die Bühne, ein Vorzug – verteilt keine Moralwerte, urteilt nicht, lässt seine Menschen in einer Ambivalenz, die auch tragische Züge ihres Unvermögens nicht verdeckt. Leonie van Oudijck etwa, die Frau des wackeren Kolonialbeamten, glüht in der wunderbaren Darstellung durch Halina Reijn vor sexueller Gier, lebt sie ungeniert und schrankenlos aus mit ihrem Stiefsohn Theo und dem dunkel-geheimnisvollen Halbindonesier Addy de Luce. Aber in dem Moment, in dem ihr Mann die javanische Prinzessin (formvollendet: Marieke Heebink) demütigt, weil er „dem Recht“ zum Sieg verhelfen, die „Ordnung“ bewahren will, appelliert sie voll Menschlichkeit und Anteilnahme an seine Barmherzigkeit – vergeblich.

Mag sein, dass Couperus nur einen Weg sah, den „in der Seele wuchernden Unterschied“ zwischen Europäern und Einheimischen zu überwinden – den einer intimen Begegnung. In den Kindern aus beiden Kulturen ließe sich so etwas wie Hoffnung festmachen. Aber sie werden verachtet und verleugnet: Auf den sinnlichen Addy (Mingus Dagelet) werden alle Vorurteile projiziert; der illegitime Sohn Oudijcks wird totgeschwiegen. Als der blonde, „reinblütige“ Theo von seinem Halbbruder



erfährt, führt seine Rebellion zum finalen Umsturz: Er wirft den Stuhl um, an dem sein Vater sich festgehalten hat, das Instrument der Weltordnung und des Realitätsverlustes. Jip van den Dool spielt in dieser Szene bravourös die mühsam im Zaum gehaltene innere Wut des jungen Mannes, die sich nun endlich Bahn brechen kann.

Die Jugend macht die Heuchelei und die Verdrängungsspiele der Alten nicht mehr mit – auch das ein Krisensymptom. Ein anderes manifestiert sich in der Sekretärin von Oudijck, Eva Eldersma. Maria Kraakman verkörpert eine gebildete Frau, die den Abgrund spürt. Sie fühlt „die Kraft, die gegen die ganze Westlichkeit vorgeht“. Sie registriert, wie hohl die europäische Kultur an der Schwelle des Ersten Weltkriegs tönt: „Das Kunstgetue ist eine Seuche ...“. Dem Fremden, Unwirklichen, das mit Mücken, Termiten und Kakerlaken das westliche Gebäude unterminiert, hat sie nichts entgegenzusetzen.

Eine pessimistische Sicht, die sich im 20. Jahrhundert und bis heute bitter bewahrheiten sollte. Eva wird das Land verlassen, hin zu europäischen Zielen, die eher in Träumen und Visionen einer dynamischen Kultur eine Rolle spielen – wie Paris. Dass sie zum Abschied den „Feuerzauber“ aus Wagners „Walküre“ spielt, ist bezeichnend: Die „Götterdämmerung“ wird nicht auf sich warten lassen.

So wird Peter van Kraaijs Couperus-Adaption zu einer bitteren Bestandsaufnahme, die aber auch als Appell gelesen werden kann: Ein Appell zur europäischen Selbstbesinnung und für ein Reinforcement europäischen Selbstbewusstseins. Simons ist mit dieser Produktion der Toneelgroep Amsterdam, die noch bis Februar 2016 in [Amsterdam](#) und bei einem Gastspiel in Antwerpen zu sehen ist, eine wichtige Entdeckung gelungen. Ein gutes Zeichen für die beiden nächsten Jahre.

---

# „Sein Bayreuth war Europa“: Meyerbeers „Vasco da Gama“ an der Deutschen Oper Berlin

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Szenenbild aus „Vasco da Gama“ von Giacomo Meyerbeer  
(Foto: Bettina Stöss)

Für Giacomo Meyerbeer hat die Deutsche Oper Berlin einen großen Namen aus der Regieszene aufgeboten: Vera Nemirova, die einen gefeierten Frankfurter „Ring“ verantwortete und in der Region 2013 mit „Tristan und Isolde“ in [Bonn](#) auf sich aufmerksam gemacht hatte, wagte sich an „Vasco da Gama“ – früher bekannt unter dem verfälschenden Titel „Die Afrikanerin“ („L’Africaine“).

Die letzte große Oper des aus Berlin stammenden Komponisten – ein Jahr nach seinem Tod 1865 uraufgeführt – erlebte einen Tag nach der großen Wiedervereinigungsfeier eine umjubelte, wenn auch nicht unumstrittene Premiere.

Ein sinniges Datum: Während die Staatsoper im Schillertheater den 25. Jahrestag der Wiedervereinigung mit einer Premiere von

Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ und damit mit so etwas wie einer deutschen Nationaloper beging, richtete das Haus an der Bismarckstraße mit Meyerbeer den Blick auf die internationale Musikszene des 19. Jahrhunderts: „Sein Bayreuth war Europa“ titelt ein Kongressbericht über Meyerbeer. Da ist viel Wahres dran.

Der gebildete Intellektuelle aus jüdischer Familie hat seine Karriere in Italien und Paris gemacht. Er steht als „der“ europäische Komponist des 19. Jahrhunderts für einen Musikbegriff, der sich von der nationalen Verengung der Musiktheorie seiner Zeit absetzt: ein internationaler Zug, der deutsche Tradition mit den Stilmitteln des italienischen Belcanto verbindet. Und der die moderne, von Eugène Scribe und Daniel François Esprit Auber mit seiner „La Muette de Portici“ (1828) konkretisierte Form der großen historischen Oper perfekt auf den Betrieb der Pariser „Opéra“ und den Geschmack ihres Publikum zuschnitt.

Der Erfolg gab Meyerbeer recht; die Polemik – mit Wagner an vorderer Stelle – reagierte wütend: Ein Jude, so die krude These von damals, könne letztlich keine tiefe Musik schreiben, da der Kern wahrer, schöpferischer Musik immer im „Nationalen“ zu finden sei.



Giacomo Meyerbeer

nach einem Porträt  
von Joseph  
Kriehuber.

Heute sind solche Urteile zum Glück Geschichte – noch nicht historisch ist allerdings, dass Meyerbeer allmählich aus den Spielplänen verdrängt wurde. Inzwischen haben seine bedeutenden Werke wieder ihren Ort gefunden – wenn auch nicht im Zentrum des Repertoires, so doch auf einem geachteten Randplatz.

Berlin, Meyerbeers Heimat und langjähriger Wirkungsort – auf dem jüdischen Friedhof an der Schönhauser Allee ist er auch begraben – startet nun einen ehrgeizigen Versuch, die Rezeption auf höchstem Niveau wieder anzustoßen: In den nächsten drei Jahren ist an der Deutschen Oper ein Zyklus geplant, der mit „Vasco da Gama“ begonnen hat, im nächsten Jahr mit „Les Huguenots“ in der Regie Stefan Herheims fortgesetzt und 2017 mit „Le Prophète“ beendet wird.

### **Missbrauch des Glaubens**

Nicht nur in „Vasco de Gama“ bilden Macht und Missbrauch des Glaubens einen zentralen Aspekt der geistigen Problematik. In der Nürnberger Inszenierung der „Hugenotten“ hatte das Regisseur Tobias Kratzer deutlich gemacht; auch Stefan Otteni fokussierte sich in seiner [Braunschweiger Inszenierung](#) des „Propheten“ in der letzten Spielzeit auf den Missbrauch der Religion im Mahlstrom der Macht. Und die bevorstehende Premiere von „Le Prophète“ am [Staatstheater Karlsruhe](#) am 18. Oktober wird zeigen, wie Kratzer seine Sicht auf dieses bestürzend aktuelle Werk präzisiert.

In „Vasco da Gama“ geht Meyerbeer mit diesem Thema weniger explizit um. Aber Nemirova will den Blick auf die unterschwellige Frage des Gottesbegriffs richten. Und auf die Rolle von Glauben für die Figuren. Vasco da Gama etwa stürmt in Felduniform auf die Bühne und in die Schar der Offiziere am

Hof des portugiesischen Königs in ihren Galauniformen: der dynamische, aktive Eroberer gegen die beharrenden Vertreter eines Status Quo.

Jens Kilian konkretisiert in seinem Bühnenbild, wie unterschiedlich die Welt-Träume der Protagonisten sind: Für Ines, die in Vasco unsterblich verliebt ist, dient das aufrecht stehende Halbrund einer Weltkugel mit einer Zeichnung Afrikas und des Indischen Ozeans als Projektions- und Erinnerungsfläche. In ihrer das Stück einleitenden Arie spielt sie mit Papierschiffchen, malt die gedachte Route Vascos in die „neue Welt“ mit Kreide nach.

Für den königlichen Rat senkt sich das Halbrund und bildet einen Konferenztisch: Hier geht es um das Abstecken von Macht und Terrain, um Kontrolle und Einfluss – und die Vertreter der Kirche, von Marie-Thérèse Jossen in realistische Soutanen gesteckt, mischen kräftig mit. Scribes Libretto zeichnet sie, bestätigt von Meyerbeers Musik, als Prinzipienreiter. Der auf Erfahrung basierenden Argumentation des Seefahrers setzen sie die einfache Feststellung entgegen, er sei eben ein Ketzer: ein Totschlagargument im wahrsten Sinn des Wortes.

### **„Unsterblichkeit“ durch Ruhm und große Taten**

Den statischen, die bestehenden Verhältnisse bestätigenden Gottesbegriff der Kleriker kontrastiert Meyerbeer mit der dynamisch-schwärmerischen Vorstellung Vascos: Er strebt nach „Unsterblichkeit“, aber in einem strikt diesseitigen Sinn. Die Garantie dafür sind Ruhm und unerhörte Taten. Dafür ist er bereit, alles zu opfern. Als er nach der gescheiterten Umrundung eines berühmten Kaps, gefangen im Bauch des Schiffs seines Rivalen Don Pedro, in die Hände der „Wilden“ gerät, ist seine größte Sorge nicht, das Leben zu verlieren, sondern den Ruhm. Unter allen Umständen soll die Nachricht, er habe als erster unbekanntes Land betreten und ein fremdes, exotisches Reich entdeckt, die Heimat erreichen.

Doch Meyerbeer hütet sich, seine Figuren schwarz-weiß zu zeichnen. Vasco etwa ist, wie in seiner berühmten Arie „Ô Paradis“ im vierten Akt zu hören, sensibel für die Schönheit und den Wert des Landes, auch wenn er im zweiten Teil in marschartigem Rhythmus das Gelüst des Eroberers ausspricht: Mein soll es sein, das Paradies. Nélusko, der verschlagene und gewalttätige Exponent des bisher unbekanntes indischen Volkes, Begleiter seiner gefangenen Königin Sélica, zeigt bestürzenden Fanatismus und Fremdenhass.

Meyerbeers Analyse ist so scharf wie zeitlos und weit davon entfernt, ein idealisiertes Naturvolk auf die Bühne zu bringen. Im Missbrauch des Transzendenten für das Spiel der Macht sind sich Europäer und Inder gegenseitig nichts schuldig. Die Anrufung der Hindu-Götter im vierten Akt ist als große Show zu verstehen und wird auch so inszeniert: Exoten-Folklore in Weiß und Orange.

Die Stärke von Nemirovas Regie zeigt sich – darin entspricht sie ihrem Frankfurter „Ring“ – in der sensiblen Zeichnung intimer Begegnungen: zwischen Sélica und Vasco im vierten, im Duett der unglücklichen Frauen Sélica und Ines im fünften Akt. Schwach geraten Massenszenen und Tableaus: Da setzt Nemirova auf großflächige Bewegungs- und Bildregie, die aber nicht expressiv vertieft wirkt. Der dritte Akt mit seinen episodischen Momenten, mit Matrosenchören und Ines' erzwungener Hochzeit misslingt, weil sich die Regie nicht zwischen Stilisierung und Aktualisierung entscheidet. Und weil Jens Kilians Bühne mit drehbaren Elementen, die hier zu Segeln werden, keinen imaginativen Reiz entwickelt.

### **Problematisches Ende bleibt offen**

Die Fernost-Piraten, die das aufs Riff gelaufene Schiff entern, sind Dritt-Welt-Kriminelle von heute, die den Portugiesen mit MG und Uzi den Garaus machen. Wenig erhellend auch Details wie die erzwungene Einkleidung Sélicas als Nonne oder die Vergewaltigung einer als Ordensschwester

camouflierten Frau, deren schwarze Tracht aufreizende Dessous verbirgt. Néluscos berühmte Ballade vom Meeresriesen Adamastor degeneriert zu einer komisch-parodistischen Nummer. Zu Recht gab es nach diesem dritten Akt Buhs und Gelächter.

Das problematische Ende der Oper – Meyerbeer konnte es nicht mehr endgültig konzipieren – lässt Nemirova offen: In den letzten Takten von Sélicas langem Abschiedsgesang flutet eine Menschenmenge die Bühne, die indische Königin wird in einem symbolhaften, in Orange- und Rottönen wabernden Viereck versenkt. Aus ihm entspringt Vasco als junger Uniformierter mit Landkarte und Rucksack: der Urtyp des Eroberers, der als Militär oder als Backpacker kommt?

Die gewaltige Aufgabe, Meyerbeers Partitur in Klang umzusetzen, schultern Dirigent Enrique Mazzola und das Orchester der Deutschen Oper sowie der stark geforderte und nicht immer souverän treffsichere Chor und Extrachor unter William Spaulding. Meyerbeers aparte Kunst der Instrumentation und des expressiven Einsatzes von Klangfarben ist bei den Solisten des Berliner Orchesters in guten Händen – vom tintig dräuenden Fagottquartett über den „schmutzigen“ Klang des damals hochmodernen Sax-Hornes bis hin zu den raffinierten Kombinationen klassischer Orchesterinstrumente.

Mazzola geht dem manchmal episodischen Charakter von Meyerbeers Musik eher nach als der Konstruktion großer dynamischer Bögen; auch die Tempi könnten zupackender, die Phrasierung entschiedener ausfallen. Gegen Mazzolas temperamentloses und unentschiedenes Dirigat kann sich die Konkurrenz von Enrico Calesso (Würzburg 2011) und Frank Beermann (Chemnitz 2013) bestens behaupten.

Der Sänger-Star des Abends ließ sich ansagen: Roberto Alagna war im Kampf gegen eine Infektion hörbar indisponiert. Zu hören war aber auch, dass er, sofern gesundet, einen respektablen Vasco da Gama gestalten könnte.

Markus Brück stellt einen imponierenden Nélusco auf die Bühne: subtil und farbig in zurückgenommenen Momenten, dröhnend expansiv in der Gewalt und im Triumph. Clemens Bieber bewältigt die kleinere, aber wichtige Rolle des Don Alvar wie stets stimmschön und mit bewusstem Einsatz gestalterischer Mittel – dieser Tenor ist für die Deutsche Oper eine sichere Stütze des Ensembles. Seth Carico gibt den Don Pedro mit flutendem, manchmal etwas zu weit hinten positioniertem Bass; Andrew Harris als Don Diego, Dong-Hwan Lee als Großinquisitor und Albert Pesendorfer als Oberpriester der Inder ergänzen das Ensemble anstandslos und klangschön, ebenso Irene Roberts in ihren paar Sätzen als Dienerin Anna.

Nicht so überzeugend die Damen: Sophie Koch in der prominenten, herausfordernden Partie der Sélica hat zwar eine wunderschön sitzende Stimme, einen ebenmäßig polierten Ton und ein füllig-feines Timbre, aber zu wenig Farben, um die Facetten von hingebungsvoller Liebe bis hochfahrender Herrscherinnen-Arroganz, von Großmut bis Wehmut zu beglaubigen. Das differenzierte Schlaflied des zweiten Aktes ist lediglich schön gesungen; die Selbstreflexion der verlassenen, sich opfernden Frau unter dem giftigen Manzanillobaum in ihrem Spektrum von Resignation bis Ekstase gelingt Sophie Koch bewegender. Nino Machaidze als Ines demonstriert entschiedenen Willen zur Gestaltung, zeigt schimmernde, wenn auch zu wenig frei schwingende Höhen; im Zentrum jedoch bleibt die Stimme seltsam klangarm und ist von der kräftigen Amplitude eines metallisch klirrenden Vibrato gestört.

Gott und Glaube: Vera Nemirova stellt sich im Programmheft großen Fragen, löst die Erwartungen aber nicht ein. Sie bleibt zu sehr an den Szenen hängen statt sie zugunsten einer übergreifenden Idee konzeptionell zu bändigen.

Dennoch: Die Deutsche Oper setzt mit dieser Meyerbeer-Premiere einen Impuls, der hoffentlich auch andere Häuser anregt, sich mit diesem prägenden Musiktheater des 19. Jahrhunderts und



seiner Aktualität zu befassen. Zum Beispiel in der Rhein-Ruhr-Region: Da hat zuletzt das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen 2008 mit der „Afrikanerin“ einen Versuch unternommen – damals noch auf der Basis alten Materials. Mit der neuen, in Berlin verwendeten [kritischen Edition](#) von Jürgen Schläder liegt nun – wie auch für andere wichtige Opern Meyerbeers – eine ausgezeichnete Grundlage vor; die Theater müssen nur noch zugreifen!

Informationen:

[http://www.deutscheoperberlin.de/de\\_DE/calendar/vasco-da-gama.12676793](http://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/vasco-da-gama.12676793)

---

# Den „Piefke“ gab es wirklich: Vom Heldennamen zum Schmähbegriff

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Johann Gottfried Piefke.

Zeitgenössisches  
Porträt, entstanden vor  
seinem Todesjahr 1884.

**Der „Piefke“ gilt als österreichisches Schimpfwort für den typischen preußischen Großkotz: arrogant, besserwisserisch, militaristisch. Doch wer glaubt, das Wort sei nur ein typisierender Sammelname für all die unsympathischen Zeitgenossen nördlich der Mainlinie, der irrt.**

Den Piefke gab es wirklich: Johann Gottfried Piefke war ein preußischer Militärmusiker von hohem Ansehen. Der Komponist von „Preußens Gloria“, heute noch ein beliebter Marsch, wurde vor 200 Jahren, am 9. September 1815 in Schwerin an der Warthe im damaligen Kreis Posen geboren.

Ins österreichische Schimpfwörterverzeichnis geriet Piefke, glaubt man den legendarisch verbrämten Erzählungen, ohne eigenes Zutun: Der fast Zwei-Meter-Mann sei bei der Siegesparade nach der österreichischen Niederlage bei Königgrätz 1866, abgehalten auf dem Marchfeld bei Gänserndorf, mit seinem ebenso langen Bruder Rudolf an der Spitze der vereinigten Musikkorps einmarschiert. „Die Piefkes kommen“, sollen da die Soldaten und die Wiener Schlachtenbummler gerufen haben. Seither hat sich der „Piefke“ zum Synonym für den halb belustigenden, halb bedrohlichen Deutschen entwickelt.

Johann Gottfried Piefke war damals schon über ein Jahr lang „Director der gesamten Musikchöre des III. Armeekorps“; ein einmaliger Titel, den vor und nach ihm niemand mehr getragen hat. Wilhelm I. ehrte damit den Schöpfer der beiden Düppeler Märsche, des „Düppeler Sturm Marsches“ und des „Düppel-Schanzen-Sturm-Marsches“. Beide entstanden im Schleswig-Holsteiner Krieg 1864 gegen Dänemark. Bei der Erstürmung der Düppeler Schanzen, so eine weitere Piefke-Legende, soll der königliche Musikdirektor mit Beethovens Yorck'schem Marsch den Sturm begleitet haben – mit dem Degen dirigierend. Damals war

Preußen mit den Habsburgern verbündet. Piefke erhielt die Goldene Medaille des Kaisers von Österreich-Ungarn, Theodor [Fontane](#) würdigte den „Tag von Düppel“ mit einem Gedicht – den Musiker eingeschlossen: „*‘Vorwärts!’ donnert der Dirigent, Kapellmeister Piefke vom Leibregiment.*“

So eindeutig, wie solche Erzählungen wollen, ist die Zuordnung des „Piefke“-Begriffs zu dem preußischen Militärkapellmeister freilich nicht. Vorher schon verwendet etwa der Berliner Schriftsteller Adolf Glaßbrenner die Kunstfigur in diversen satirischen Publikationen. So annonciert er etwa im „Komischen Volkskalender für 1849“ die „nächste deutsche Kunstausstellung“, unter anderem mit dem Bild „Rellstab, an einer Tonne Weißbier dichtend ... Hintergrund Die *Villa Piefke* bei Tivoli“. Oder er vermerkt für den 6. Mai: „Der Bürger, Schlächtergesell *Piefke*, heirathet die frühere Fürstin von Dämelhagen-Mottenau-Schimmelburg-Strohfelde-Pilzethal“. Im „Kladderadatsch“ stellt Glaßbrenner den Piefke neben satirische Figuren wie Strudelwitz und Pudelwitz oder Schulze und Müller.

In Wien rangierte „Piefke“ derweil als Wiener Grantler, wie Piefke-Forscher Hubertus Godeysen in seinem Buch [„Piefke. Kulturgeschichte einer Beschimpfung“](#) niedergelegt hat. Im Duett mit Pufke zog er in der Zeitschrift „Der Humorist“ über Tagesereignisse her – und die Sottisen wurden offenbar so populär, dass sogar Johann Strauß senior nach den beiden Figuren eine Polka benannt hat. Nach der Niederlage von Königgrätz änderte sich das: Piefke mutierte zum Zerrbild eines preußischen Großmauls. Im Dritten Reich stand in der „angeschlossenen“ Heimat des „Führers“ der „Piefke“-Spottname unter Strafe: Bußgelder und Haftstrafen sollten die Schmähung eindämmen – mit wenig Erfolg, wie die Urteile und die medialen Aufforderungen zum Wohlverhalten belegen.

Der originale Piefke konnte freilich nichts dazu. Er nutzte sein ererbtes musikalisches Talent für die Weiterentwicklung der preußischen Militärmusik. Mit 19 Jahren trat er als

Hoboist beim Leibgrenadier-Regiment Nr. 8 in Frankfurt an der Oder an. Drei Jahre später schickte man den begabten Jungen zum Studium an die Berliner Musikhochschule. 1843 zu seinem Regiment zurückgekehrt, ging er mit diesem 1852 nach Berlin, wo sein Talent schnell bekannt wurde: Die Militärmusik bestritt damals unter anderem Platzkonzerte, Bälle, Festkonzerte und viele andere Gelegenheiten mit populärer musikalischer Untermalung. Piefke beherrschte so gut wie alle Instrumente, die in seiner Kapelle benutzt wurden, und feilte unermüdlich daran, den Klang der Militärmusik zu verbessern. Ab 1860 war wieder Frankfurt/Oder sein Wirkungsort, wo er 1884 starb und unter hohen militärischen Ehren auf dem Alten Friedhof – heute der Kleistpark – beigesetzt wurde.

Piefke schrieb über 60 Märsche, unter ihnen als die bekanntesten den „Königgrätzer Marsch“, „Preußens Gloria“ und den „Kaiser-Wilhelm-Siegesmarsch“. Seine beiden Düppeler Märsche waren in Berlin Gassenhauer. In der Musikszene war Piefke hochgeschätzt. Hans von Bülow schrieb über ihn: „Seine aufgeführten Werke von Beethoven und Wagner waren Leistungen, wie sie in dieser Sphäre meisterhaft nicht einmal gedacht werden können und gereichen dem Dirigenten und der Kapelle zur höchsten Ehre.“ Zu den Bayreuther Festspielen 1876 erhielt er als einziger Militärmusiker eine Einladung. Schon im Juli 1876 soll er bei einem Platzkonzert in Frankfurt/Oder Teile aus dem „Rheingold“ in eigener Bearbeitung dem begeisterten Publikum vorgestellt haben. An dem gebildeten Feingeist in Uniform lag es also nicht, dass sein Name bis heute in Österreich erhalten muss, wenn es um deutsche Unkultur geht.

---

# Festspiel-Passagen III: Katharina Wagner beleuchtet „Tristan und Isolde“ im Geist der Zeit

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



An der Leiche  
Tristans (Stephen  
Gould): Isolde  
(Evelyn Herlitzius)  
und Brangäne  
(Christa Mayer).  
Foto: Enrico  
Nawrath

Von wegen ertrinken und versinken in des Weltatems wehendem All. Katharina Wagner holt „Tristan und Isolde“ ihres Urgroßvaters aus Wellen und Wogen, Düften und Lüften der Metaphysik gnadenlos herunter in das desillusionierende Ergebnis einer Dreiecksgeschichte: König Marke, ein senffarben gekleideter Pate mit Hut und Pelzkragen, zerrt Isolde weg von der Leiche Tristans, stößt sie im Hintergrund aus dem Raum.

## **Aus der Traum.**

Die immer noch junge Wagnerin, demnächst wieder „Alleinherrscherin“ am Grünen Hügel, hat sich in ihrer mit Spannung erwarteten Regiearbeit – die erste seit dem Mainzer „Tiefeland“ 2011 – konsequent allem verweigert, was die Geschichte in jene ahnungsvoll-kunstreligiösen Sphären driften ließe, die Wagnerianer so innig lieben. Passend zitiert das Programmheft aus Thomas Manns „Leiden und Größe Richard Wagners“: „Es gibt kein Christentum, das doch als historisch-atmosphärisch gegeben wäre. Es gibt überhaupt keine Religion. Es gibt keinen Gott, – niemand nennt ihn, ruft ihn an.“ Genau: Es gibt nur diese entsetzliche, unerbittliche, zehrend-sehrende, allgewaltige Liebe.

Man könnte nun, um die „Religion“ zu retten, mit wagnerischem und mit gut christlichem Hintergrund einwenden, dass eben genau diese unbedingte, anarchische Liebe, die den Anderen und nichts sonst im Blick hat, das Göttliche, Transzendente präsent setze. Ist der Gott Jesu Christi nicht der Gott, der von sich behauptet, die Liebe selbst zu sein? Lässt uns nicht die Liebe für den Moment der ekstatischen Vereinigung all-eins werden, untertauchend, verhauchend im wehenden All? Ist dann der Tod nicht alles andere als eine absolute Lebensgrenze, sondern eine transformierende Macht? Nein. Bei Katharina Wagner sind die Wege zur Liebe Labyrinth, die nicht umsonst an Giovanni Battista Piranesis monströse „Carceri“ erinnern, ereignet sich die „Nacht der Liebe“ im grellen Punktlicht der Suchscheinwerfer auf Gefängnismauern, gebiert der Sehnsuchtsschrei der Liebe im dritten Aufzug nur Wahn und Trug im undurchdringlich grauschwarzen Nebel von Kareol.



Souverän geleuchtet:  
Reinhard Traub taucht den  
ersten Aufzug in ein  
beklemmendes Zwielight.  
Foto: Enrico Nawrath

Reinhard Traub hat diese hoffnungslosen Bilder souverän ausgeleuchtet – vom schummrigen Chiaroscuro des ersten bis zum stickigen Dampf des dritten. Wenn das Zwielight im ersten Aufzug mehr als Konturen freilegt, schweben vier Personen vor einer an M.C. Escher erinnernden Raumkonstruktion – nur ist deren absurde Logik in willkürlich wirkende Konstellationen von Treppen, Brücken, Gängen und Pfeilern aufgelöst. Isolde ist dem „Eigenholde“ wie eine wilde Megäre auf der Spur, aber Stege fahren weg und unterbrechen Gänge; Treppen, die bisher im Nichts endeten, haben plötzlich Anschluss in begehbaren Raum.

Als die beiden endlich zusammenkommen, ist sofort klar: Ein Liebestrank ist nicht vonnöten, hier herrscht die pur brennende Leidenschaft. Kreisförmig verbinden sich die Arme, das Elixier wird in die Tiefe gekippt. Isolde setzt sich den Brautschleier auf, der sie wie eine Zwangsjacke umschließt; wie von Sinnen zerreißen ihn die beiden dann: Tristans bedachtsam-bedrückte Zurückhaltung verwandelt sich, dem Puls der Musik folgend, in enthemmte Raserei.



Blau, die Farbe der Romantik, in den Kostümen Thomas Kaisers für Tristan (Stephen Gould) und Isolde (Evelyn Herlitzius). Der „Liebestrank“ wird weggeschüttet. Foto: Enrico Nawrath

Für den zweiten Akt konkretisieren die Bühnenbildner Frank Philipp Schlößmann und Matthias Lippert die Dreiecksform: Tiefschwarze Mauern umgrenzen ein Gefängnis, auf ihrer Krone patrouillieren die gelben Gefolgsleute Markes. Sie richten ihre „Zünden“ auf das Paar, das unter eine Zeltplane in einer Ecke die Geborgenheit sucht. Eine „Nacht“, die nur im Wunschdenken existiert: Das Paar schmückt seine Zuflucht mit künstlich leuchtenden Sternchen wie zwei Teenies, die in ihr selbst gebasteltes kleines Paradies flüchten.

Der Ausweg, der sich öffnet, ist ein projizierter: Tristan und Isolde stehen Seit' an Seite und blicken auf ferne, schattenhafte Gestalten am Ende eines Tunnels. Die „Nacht der Liebe“ – eine bloße Vorstellung, ein schwarzes Irrlicht in der ausweglosen Gefangenschaft der Welt. Die Liebenden erkennen



das: An den Metallgerippen, die sie wie eine stählerne Klammer zu umschließen beginnen, reißen sie sich die Arme blutig.

Aber der Tod kommt nicht – den spendet erst Melot mit einem Springmesser. Der Einbruch Markes ist ein Fanal der Brutalität. Von dem milden König mit der balsamischen Stimme ist nur letztere geblieben: Georg Zeppenfeld – er verbrachte seine ersten Bühnenjahre in Münster und Bonn – ist der stimmschönste Sänger des Abends. Sein Monolog ist eine Wohltat, nicht weil er mit Timbre und Stimmführung ästhetische Erwartungen erfüllt, sondern weil er mit den Mitteln des Gesangs seinen Charakter expressiv ausdeutet. Er lässt hinter dem schönen Ton die Heuchelei, die Abgründigkeit des Willens zur Gewalt erkennen.



Szene aus dem  
dritten Aufzug.  
Foto: Enrico  
Nawrath

Tot, alles tot: Die unbehausten Männer, die da zu Beginn des dritten Teils in undurchdringlichem Nebel um eine Leiche kauern, erinnern an die Gruppe der „fremden“ Holländer-Mannen in Katharina Wagners erster Inszenierung in Würzburg 2002. Sie haben Tristan schon mit roten Grablichtern umstellt; das Warten auf ein Schiff zieht sich quälerisch lange hin, die

Englischhorn-Elegien klingen nicht mehr elegisch-bukolisch, sondern depressiv und trauernd.

Tristans Lösung aus dem Kreis des Todes ist nurmehr eine Vision. In magischen Licht-Dreiecken erscheinen ihm Isolden, aber sie sind nicht lebendig: Es sind geisterhafte Gestalten, die bei Berührung zu Staub und Lumpen zerfallen, ins Dunkel stürzen, den Kopf verlieren. Auch Markes Erscheinen trägt irrealer Züge: Unvermittelt knallt grelles Licht auf ein gelbes Dreieck, gebildet aus seinen Leuten. Erschütternd real ist nur das Ende: Der „Liebestod“ dürfte für Isolde ein dauerhaftes Sterben in der giftigen Welt Markes werden, der „sein Weib“ an sich gerissen hat.

Katharina Wagner dekonstruiert radikal und konsequent, was Richard sich noch philosophisch zurechtgemacht hatte: die transzendierende Macht der Liebe, die lösende Macht des Todes. Bei ihr bleibt nicht einmal der Glaube einer säkularisierten Kunstreligion. Die Liebesnacht – ein Pubertätstraum; die Liebesverklärung – eine Elendsprojektion. Das ist Moderne in der Endphase: nicht illusions-, sondern visionslos. Aus der bedrückenden Brutalität herrschender Machtverhältnisse gibt es nicht einmal mehr den Tod als Ausweg. Eine glaubenslose Welt verhärtet in der nihilistischen Macht des Faktischen. Der „Holländer“ Harry Kupfers, vor dreißig Jahren an gleichem Ort, lässt grüßen.



Überragend als König  
Marke: Georg  
Zeppenfeld. Foto:  
Enrico Nawrath

Oblag es also Christian Thielemann wenigstens musikalisch an Traditionen anzuknüpfen, die Transzendentalität des „Tristan“ wenigstens musikalisch zu retten? Mitnichten. Zwar liegen Welten zwischen der analytischen Auffassung, die etwa sein zum Antipoden hochstilisierter Kollege Kirill Petrenko vertritt, und Thielemanns sinnlich-gelöst fließender, großbogiger Interpretation. Aber der neue „Musikdirektor“ Bayreuths spielt nicht einfach die Rolle des „deutschen Kapellmeisters“ nach. Die Jahrzehnte, die ihn von Furtwängler und Knappertsbusch trennen, sind vernehmbar: Das Bayreuther Festspielorchester klingt frei, schlank und strömend, selbst die großen Aufschwünge rauschen nicht bassdonnernd über die Sänger hinweg.

Thielemann arbeitet am Detail, sorgt für rhythmische Präzision und für genaue Phrasierungen – etwa bei den Bläsern des Beginns des zweiten Aufzugs. Aber er hat auch eine Tendenz zum Weichzeichnen: Die fiebrige Ekstase des dritten Aufzugs war im letzten Bayreuther „Tristan“ bei Peter Schneider entschiedener, schutzloser zu erleben.

Auch Thielemanns Hang zur schönen Stelle fordert wieder ihren Tribut, wenn er das Tempo verlangsamt, um einen Übergang, einen pastos sinnlichen Augenblick, ein harmonisches Raffinesselement auszustellen. Sicher, damit markiert er musikalisch wichtige Momente – aber manchmal bedarf es schon Thielemann'schen Tiefblicks in die Partitur, um den Verdacht der Willkür zu entkräften. Die „Buhs“, die ihm am Premierenabend entgegenschallten, hatten wohl andere Gründe als die der Leistung des Dirigenten Thielemann. Vielleicht mag als Hinweis genügen, dass sein Parkplatz mit dem hübschen Schild „Reserviert für Musikdirektor C. Thielemann“ und dem berühmten Porsche drauf ein vor der Vorstellung viel fotografiertes Motiv war.



Immer wieder gern fotografiert: Der Parkplatz mit dem Schild „Reserviert für Musikdirektor C. Thielemann“. Foto: Werner Häußner

Wagners Oper als eine Herausforderung zu bezeichnen, ist für die Sänger alles andere als ein Gemeinplatz: Vor der Uraufführung in München vor 150 Jahren, galt sie als

unsingbar. Der plötzliche Tod des Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, galt lange als Beleg für die „mörderische“ Rolle – der jene der Isolde nicht nachsteht. So ist das Publikum in der Regel gewillt, jede auch noch so unvollkommene Darbietung mit dankbarem Beifall zu bedenken. Anders ist etwa der Jubel für Evelyn Herlitzius wohl kaum zu erklären: Ihre Isolde macht im Temperament der Attacke, in der wuchtigen Entschlossenheit des Spielens, in der mörderischen, gellenden Anstrengung der Töne nur annähernd wett, was ihr an Schliff und Schmelz fehlt. Ihr Vibrato ist das einer dramatischen Stimme in der Endphase, wie schon ihre „Isolde“ am Aalto-Theater in Essen 2013 nahegelegt hatte. Ihre Artikulation lässt weite Teile des Textes in der Sinuskurve kaum fokussierter Töne verschwinden. Das Publikum raste: Was zählt, ist die Exaltation, das unmittelbar theatrale Ereignis, nicht mehr die Kunst des formvollendeten Singens. Der überragende Georg Zeppenfeld erhielt nicht annähernd so viel Beifall.

Christa Mayer hielt sich als Brangäne tapfer und mit großem Ton neben den Eruptionen der Herlitzius. Ihr Profil bleibt im Konzept Katharina Wagners randständig: Ihre gehemmte Zerknirschung im dritten und ihre verzweifelte Sorge im ersten Aufzug sind deutlich ausinszeniert, lassen sie dennoch nicht aus dem Schatten einer Nebenfigur heraustreten.

Stephen Goulds Tristan dürfte momentan schwer zu übertreffen sein. Die Ökonomie des Krafteinsatzes, die gelöst gesungenen Momente des Elegischen und des Innerlichen, die klug disponierten Ausbrüche des dritten Aufzugs sind eine Klasse für sich. Iain Patersons rustikaler Bassbariton passt zu einem Kurwenal, der salutierend sein Bekenntnis zu Tristan hinausruft.

Raimund Nolte als schlangenhaft-eleganter Melot, Tansel Akzeybek – der „Nemorino“ des Jahres 2014 am Aalto – überzeugt als sicherer Hirt und als Steuermann. Kay Stieffermann – der Wuppertaler „Holländer“ – als handfester Steuermann ergänzt das Ensemble mit markanter Stimme.



Als Hirt und Junger Seemann in Bayreuth: der „Nemorino“ des Jahres 2014 am Aalto-Theater Essen, Tansel Akzeybek. Foto: Enrico Nawrath

Was in Bayreuth ausblieb, ist die Sensation. Kein Skandal, keine Empörung, keine revolutionärer Umsturz der Tristan-Rezeptionsgeschichte. Was sich einstellte, ist viel mehr: Katharina Wagner und ihr Team verbinden eine durchdachte, wirkungsvolle Bildsprache mit einem tragfähigen Konzept jenseits genialisch daherkommender Ausflüsse dekonstruktivistischer Ideologien, assoziativ arbeitenden Material-Fetischismus' oder privatmythologischer Verstiegenheit. Der „Tristan“ ist eben eine zeitlose Geschichte, die soeben in Bayreuth im Geist der Zeit beleuchtet wird.

**Am Freitag, 7. August, wird die Inszenierung Katharina Wagners live aus dem Bayreuther Festspielhaus in viele Kinos in Deutschland, Österreich und der Schweiz live übertragen. Beginn ist um 16 Uhr, ab 15.45 Uhr gibt es ein Vorprogramm.**

**Info über die Kinos in der Region:**

<http://www.wagner-im-kino.de/land/deutschland/de-NW>

Der Bayerische Rundfunk bringt auf BR Klassik die Übertragung als Live-Stream am 7. August ab 16 Uhr. Aus rechtlichen Gründen ist dieses Angebot nur in Deutschland verfügbar. Der Videostream ist bis 31.12.2015 nachzuschauen.

Info:

[www.br.de/radio/br-klassik/themen/bayreuther-festspiele-br-sendungen100.html](http://www.br.de/radio/br-klassik/themen/bayreuther-festspiele-br-sendungen100.html)

Am Samstag, 8. August, 20.15 Uhr, wird „Tristan und Isolde“ in 3sat gezeigt.

Info: <http://www.3sat.de/page/?source=/musik/182785/index.html>

---

# Auto des Wirtschaftswunders: Vor 60 Jahren feierte Volkswagen die erste Million

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Die Belegschaft feierte:  
Eine Million Volkswagen

waren am 5. August 1955 in  
Wolfsburg vom Band gelaufen.  
Foto: Volkswagen AG

**Zehn Jahre nach Kriegsende. Das Wirtschaftswunder war in vollem Gang. Endlich konnte man sich wieder etwas leisten. Für viele Deutsche rückte der Traum vom eigenen Auto in greifbare Nähe. Und dieser Traum hatte eine Form: rundlich, bucklig, wie ein kleines Insekt. Am 5. August 1955 feierte Wolfsburg ein Fest: Eine Million Volkswagen waren vom Band gelaufen – die meisten von ihnen von dem Modell, das später als „Käfer“ weltberühmt wurde. Im Ruhrgebiet sorgten die fröhlich knatternden Wagen da schon für die ersten Staus ...**

Die „New York Times“ beschrieb schon 1938 eine kühne Vision: Bald sollten, so der Artikel, die deutschen Autobahnen „Tausende und Abertausende von glänzenden kleinen Käfern“ bevölkern. Ein eingängiges Bild: Bänder durch die Landschaft, auf denen lauter metallene Käferchen entlangkrabbeln. Der Begriff „Käfer“ für den deutschen „KdF“-Wagen wurde wohl mit diesem Vergleich geschaffen.

Es sollte allerdings bis weit nach 1945 dauern, bis das Auto auf den Straßen zum Alltag gehörte. Im Krieg war an die von Hitler angedachte Massenproduktion des „Volkswagens“ nicht zu denken. Und nach 1945 kam die Produktion nur allmählich in Gang. Erst ab 1946 konnten Privatpersonen – gegen Bezugsschein – einen Volkswagen kaufen. 5.000 Mark kostete er – je nach Kaufkraftberechnung wären das heute um die 20.000 Euro.





Der goldene Jubiläums-Käfer von 1955, heute ausgestellt im Zeithaus der Autostadt in Wolfsburg. Foto: Volkswagen AG

Die Herstellung des robusten und sparsamen Wagens in der typischen Buckelform und mit dem geteilten Fenster im Heck („Brezelkäfer“) kam richtig in Schwung, als im Werk Wolfsburg die Kriegsschäden beseitigt waren, die Währungsreform 1948 für neuen Schwung sorgte und der Export in die USA startete.

Fast 20.000 Fahrzeuge verließen im Reformjahr 1948 die Fabrik, für die Hitler mit großem Propaganda-Getöse 1938 den Grundstein gelegt hatte. Dass 1955, am 5. August vor 60 Jahren, der einmillionste Volkswagen vom Band lief, unterstreicht die Erfolgsgeschichte des Wagens, der wie kaum ein anderes Produkt zum Symbol für das Wirtschaftswunder und den sozialen Aufstieg breiter Bevölkerungsschichten wurde. Den Jubiläums-VW, einen 30-PS-Käfer, überzog von Goldstaub durchsetzter Lack; die Chromteile trugen geschliffene Steine aus Südamerika: Sichtbares Zeichen des Stolzes der Autobauer auf ihren Erfolg.

### **Meistgebautes Auto der Welt**

Bis 1973 entwickelte der VW-Konzern das Modell weiter, das in den sechziger Jahren – wohl in Abgrenzung zu anderen Volkswagen-Typen wie dem VW 1500, der 1961 auf den Markt kam –

auch in Deutschland „Käfer“ genannt wurde.

Als am 1. Juli 1974 der letzte seiner Art mit der Nummer 11 916 519 in Wolfsburg vom Band lief, wurde das in der Öffentlichkeit als Ende einer Epoche wahrgenommen. Fast zwölf Millionen „Volkswagen Typ 1“ – wie der Käfer intern hieß – sind dort hergestellt worden. Schon 1972 erreichte der Käfer den Rang des meistverkauften Autos der Welt: Er löste Fords Modell T „Tin Lizzy“ auf diesem Platz ab. Heute nimmt ihn der Nachfolger des Käfers, der VW Golf, ein.

Dennoch: Die Geschichte des motorisierten Krabbeltiers ist noch nicht zu Ende. Die Form ist einfach zu einzigartig, zu attraktiv, um sie im Design-Archiv verschwinden zu lassen. Bis 1978 baute VW den Käfer in Emden weiter, danach belieferte Volkswagen de México mit in Puebla produzierten Wagen den deutschen Markt. Bis 1980 baute Karmann in Osnabrück die Cabriolet-Version – sie war lange Zeit das erfolgreichste Cabrio der Welt! Erst 1985 bot Volkswagen in Deutschland keine Käfer mehr an. Produziert – und hin und wieder von Importeuren auch in Deutschland angeboten – wurde das Erfolgsmodell noch bis 2003: Der letzte von 21.529.464 gebauten Käfern ist im „Zeithaus“ der Autostadt in Wolfsburg ausgestellt.

### **Unsterbliches Design**

Bis heute lebt das Design in veränderter Form weiter: Mit dem Werbeslogan „Eine Legende wird erwachsen.“ bietet VW den „Beetle“ als „Kultauto“ in einer modernen Form an. Erst im April hat Volkswagen auf der New York International Auto Show vier neue Versionen präsentiert. Im November 2014 hatte VW den Beetle und das Beetle Cabriolet mit fünf verschiedenen modernen EU-6-Motoren vorgestellt. Umgerechnet kostet der Wagen, ausgestattet mit modernster Technik, heute nicht mehr als sein Urahn im Jahr 1946: Wer einen der nur noch dezent buckligen Beetles fahren will, ist ab 18.000 Euro dabei.

Nicht mit zu verkaufen sind Gefühle. Das nostalgische

Fahrgefühl, das Schwelgen in Erinnerungen verbinden sich nur mit den Modellen aus der Kindheit und Jugend derer, die den Käfer in seinen Glanzzeiten erlebt haben. Wer denkt noch an den Stolz über das erste Auto in den fünfziger Jahren, das Hochgefühl, mit einem vollgepackten Volkswagen zum ersten Mal über die Alpen ins Sehnsuchtsland Italien in den Urlaub zu fahren, die Freude am chromblitzenden Gefährt, das jeden Samstag poliert und gewienert wurde?

Rund 50.000 alte Käfer sind noch fahrbereit; das charakteristische Knattern des alten, zuverlässigen VW-Motors in den Straßen ist selten geworden.

---

## **An der Schwelle der Moderne: Vor 125 Jahren starb Vincent van Gogh an einem Schuss**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Vincent van Gogh: Ein

Selbstporträt mit grauem Filzhut von 1887. Das Bild gehört dem van Gogh Museum Amsterdam. Bis 6. September ist es in der Ausstellung „Van Gogh + Munch“ im Munch Museum Oslo zu sehen. Foto: Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

**Seine Sonnenblumen, sein Selbstbildnis, seine Sternennacht: Bilder, die ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind. Millionenfach reproduziert, weltbekannt. Vincent van Gogh, der niederländische Pfarrerssohn und exzentrische Außenseiter, gehört heute zu den populärsten Meistern am Beginn der Moderne – und zu den teuersten Malern im internationalen Kunstmarkt.**

1987 wurden knapp 40 Millionen Dollar für eines seiner Sonnenblumenbilder gezahlt; drei Jahre später legte ein japanischer Sammler für das „Porträt des Dr. Gachet“ über 82 Millionen Dollar hin. Erst vor drei Wochen wurde bei Christie's das frühe Aquarell der „Laakmolen“ bei Den Haag von 1882 für 2 Millionen Pfund versteigert.

Van Gogh war nicht zum Maler geboren. Erst mit 27 Jahren, im Herbst 1880, entschied er sich, Stift und Pinsel zu den Werkzeugen zu machen, mit denen er künftig seinen Lebensunterhalt verdienen – und mehr noch, sich selbst ausdrücken wollte. Die nötigen Kenntnisse eignete er sich selbst an. Er kopierte Zeichnungen und Drucke, um zu lernen, genoss gelegentliche Unterweisungen, etwa von seinem Cousin Anton Mauve. Sein Bruder Theo van Gogh kam für seinen Lebensunterhalt auf und erhielt dafür einen großen Teil von Vincents Werken.

## Von der Theologie zur Kunst

Die nur 37 Jahre seines Lebens begannen mit einer Kindheit in Brabant, die van Goghs Liebe zur Natur weckten; mit einer schwierigen, mit 15 Jahren beendeten Schulzeit des eigenbrötlerischen Jungen; mit unglücklicher junger Liebe und der Suche nach einem Beruf.

Die Lehre bei einem bedeutenden Kunsthandel ging schief, weil van Gogh als Verkäufer ungeeignet war. In London fühlte er sich einsam, in Paris kapselte er sich ab und beschloss, ein Studium zu beginnen. An seinen Bruder Theo schreibt er: „Ich wäre unglücklich, wenn ich nicht das Evangelium predigen könnte ... wenn ich nicht meine ganze Hoffnung und all mein Vertrauen auf Christus gesetzt hätte ...“. Doch fand er die Theologie an der Universität einen „unbeschreiblichen Schwindel“, gab das Studieren auf und besuchte ein Laienprediger-Seminar in Brüssel.



Ging für zwei Millionen Pfund bei Christie's weg: Vincent van Goghs „Laakmolen bei Den Haag“, ein Aquarell aus dem Jahr 1882. Foto: Christie's

Eingesetzt als Hilfsprediger im Steinkohlerevier bei Mons in Belgien, identifiziert er sich bis hin zu einer bettelarmen Lebensweise stark mit den Arbeitern. Er malt die einfachen

Menschen; er verschenkt Lohn, Lebensmittel, Kleider. Wohl auch, weil er radikal an die Ränder der Gesellschaft ging, wurde seine Anstellung nicht verlängert. Die Zurückweisung ist einer der Gründe, warum sich van Gogh vom Christentum abwandte, zeitlebens aber ein religiös und sozial sensibler Mensch geblieben ist.

In Brüssel, unterstützt von Bruder und Eltern, versucht er, sich zum Maler heranzubilden, besucht Museen, beginnt zu zeichnen. Entscheidend für van Goghs künstlerische Entwicklung ist die Begegnung mit der Kunst des Impressionismus in Paris der Jahre 1886 bis 1888. Van Gogh lebt dort bei seinem Bruder Theo und lernt später berühmt gewordene Maler kennen, von Alfred Sisley über Henri Toulouse-Lautrec bis Paul Gauguin.

Der Einfluss japanischer Farbholzschnitte beeinflusst seine Malweise: Er verzichtet auf Körper- und Schlagschatten und trägt die Farben, wie er selbst schreibt, „flach und einfach“ auf. Die japanische Kunst empfindet er aufregend neu: „Ist, was uns die Japaner zeigen, nicht einfach eine wahre Revolution...?“, schreibt er. Die Bilder von Eugène Delacroix bestärken ihn, seine Farbwahl zu ändern: Er verwendet nun kräftige und helle Farben, die sich gegenseitig verstärken.

Diese Einflüsse und sein gereifter persönlicher Stil führten zu der typischen Malweise, die wir heute mit van Gogh verbinden. Im Februar 1888 flieht der Maler aus Paris nach Arles: Psychisch angeschlagen, genervt von den Streitereien der Malerkollegen, strapaziert von der hektischen Großstadt und zermürbt von Absinth-Exzessen versucht er in Südfrankreich, zu sich selbst zu finden. In Arles will er in der Natur reine, intensive Farben finden, wie sie ihn interessieren: die „schönen Gegensätze von Rot und Grün, von Blau und Orange, von Schwefelgelb und Lila“.

### **Intensive Farben, symbolische Gegenstände**

Van Gogh wählt für seine Bilder nicht mehr die natürlichen

Farben der Gegenstände oder der Landschaft. Er entwickelt stattdessen für jedes Bild ein Farbschema, mit dem er eine „gute Wirkung“ erzielen will. Die Farben stehen – wie auch Gegenstände im Bild – für eine symbolische Aussage: „Ich habe versucht, mit Rot und Grün die schrecklichen menschlichen Leidenschaften auszudrücken“, schreibt er etwa zu seinem Bild „Das Nachtcafé“ von 1888. Auch seine Malweise ändert sich: Der dicke Farbauftrag macht die Pinselstriche sichtbar, neben die glatt aufgetragenen treten gestrichelte Farben, die van Gogh in Wellen oder rhythmischer Bewegung anordnet. Dass er seine Bilder schnell und ohne zu überlegen gemalt hat, ist eine Legende. Vielen Motiven gingen intensive Studien voraus.



Das van Gogh Museum Amsterdam. Es zeigt ab 25. September die Ausstellung „Munch – van Gogh“. Foto: Rene Gerritsen/van Gogh Museum Amsterdam

Eine der van-Gogh-Legenden ist auch, dass ihn plötzliche Wahnsinn befallen und er sich sogar ein Ohr abgeschnitten habe. Vermutlich hat er sich lediglich im Rausch am Ohr verletzt. Dass van Gogh psychisch angeschlagen war, hat er selbst in den letzten Lebensjahren als zunehmend belastend erlebt.

Im Mai 1889 ließ er sich in der Nervenheilanstalt Saint-Rémy-de-Provence unterbringen, im Mai 1890 zog er nach Auvers, wo

er Patient des heute sehr kritisch betrachteten Arztes Dr. Gachet wurde. Dort entstanden in einem Schaffensrausch rund 140 Werke.

Vor 125 Jahren, am 27. Juli 1890, schoss sich Vincent van Gogh wohl selbst eine Kugel in den Körper. Neue Biographen bezweifeln jedoch die Selbstmord-These. Sie ziehen einen Unfall oder sogar eine Tötung durch einen anderen in Betracht. Zwei Tage später starb er an der Verletzung. Entgegen landläufiger Meinung war van Gogh zum Zeitpunkt seines Todes ein im Kreis seiner Kollegen höchst anerkannter Maler.

Das [van Gogh Museum Amsterdam](#) würdigt seinen Namensgeber im 125. Todesjahr mit zahlreichen Veranstaltungen. Ab 25. September ist dort die Ausstellung „Munch – van Gogh“ zu sehen, die Ähnlichkeiten zwischen beiden Malern und den Einfluss van Goghs auf die Entwicklung von Edvard Munch thematisiert.

Info:

<http://vangogheurope.eu/event/munch-vangogh/>

---

# **Festspiel-Passagen II (München): Die Gruberova zehrt nur noch vom früheren Glanz**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016





Die Mechanismen der Macht lassen kein Erbarmen zu: In Donizettis „Roberto Devereux“ ist Elisabetta (Edita Gruberova) eine Gefangene. Foto: Wilfried Hösl

**Eine der üblichen Dreiecksbeziehungen? Nicht ganz: In Gaetano Donizettis „Roberto Devereux“ muss eigentlich von einem „Viereck“ gesprochen werden, denn Sara, das eigentliche Opfer der unheilvollen Konstellation, wird von ihrem Mann Nottingham aufrichtig geliebt – und diese Liebe, verbunden mit gekränkter Ehre, ist für das nachtschwarze Ende dieser immer noch unterschätzten Oper entscheidend, die jetzt bei den Opernfestspielen in München mit Edita Gruberova als Königin Elisabeth I. von England im Spielplan stand.**

Aber auch zwischen den anderen Personen geht es nicht um die schwärmerische, romantische Liebe: Die Königin, einsam den Zwängen der Macht und des Hofes ausgeliefert, sehnt sich nach jemandem, dem sie vertrauen, bei dem sie Mensch sein darf. Dem Grafen von Essex, Roberto Devereux, auch historisch eine schillernde Figur, wurde einst seine Liebe durch die Politik genommen. Er ist kein Zyniker der Macht, sondern eher ein charmanter Charismatiker, dem das Glück gewogen war – und den jetzt seine Fortune verlassen hat. Mit Elisabetta verbinden ihn eine zu hingabevoller Freundschaft abgekühlte erotische Anziehung, der Reiz der Macht und eine joviale Vertrautheit

mit einer Spur zu wenig Respekt. Sage nochmal jemand, Belcanto-Oper habe nichts mit dem wirklichen Leben zu tun ...

Donizetti und sein Librettist Salvatore Cammarano destillieren das historische Sujet aus der Regierungszeit Elisabeths I. zu einer knapp und schlagkräftig gefassten fiktiven Geschichte über die heillose Geworfenheit von Menschen in eine Welt, in der das Kalkül der Macht selbst dem zaghaften Widerschein von Liebe eine kranke Farbe gibt.

Ein pessimistisches Nachtstück. Donizetti gibt ihm – manchmal möchte man meinen in ironischer Absicht – zum Teil den leichten, beweglichen Ton des Rossini'schen Idioms. Umso beklemmender schlagen die Momente aufs Gemüt, in denen Donizetti das expressive Spektrum einer emotional geladenen musikalischen Sprache einsetzt: Im Duett zwischen Sara und dem Herzog von Nottingham klingen schon die Racheschwüre von Verdis „Rigoletto“ auf.



Ein Vorhof der Hölle:  
Herbert Murauers Bühne –  
hier im Finale von „Roberto  
Devereux“. Foto: Wilfried  
Hösl

In seiner Münchner Inszenierung behaupten Christof Loy und sein Bühnen- und Kostümbildner Herbert Muraier die Gegenwartigkeit des Werks. Das funktioniert in der Führung des Chores und der Personen nicht mehr so eindrucksvoll präzise wie

bei der Premiere vor elf Jahren; auch die szenischen Chiffren sind nicht mehr so punktgenau gesetzt. Murauers unpersönlich gestaltete Lobby scheint noch dunkler und dunstiger geworden zu sein: ein unheimlicher Unort.

Aber immer noch bewegt sich der Star des Abends, Edita Gruberova, mit der ihr eigenen szenischen Präsenz in diesem Höllenvorhof. Ihr Selbstbewusstsein, gestützt von einem Margaret-Thatcher-Kostüm, kippt rasch: Im dritten Akt schleppt sie sich nur noch wie automatisch über die Bühne, selbst im Stürzen stößt ihr Flehen nach einer menschlichen Regung nur auf Gleichgültigkeit. Sara, die „Rivalin“, erreicht sie nicht einmal mehr kriechend für eine Geste der Versöhnung. Ein immer noch wirkmächtiges Bild existenzieller Verlorenheit.

„Roberto Devereux“ ist seit der Premiere der Pachterbhof der Gruberova, die 2004 die weibliche Hauptrolle mit fulminantem Feuer kreierte hatte. Das ist schade, denn es verstellt den Blick auf den Wert der Oper und rückt sie in die Nähe des „Primadonnen-Vehikels“. Und die Staatsoper tut implizit so, als gäbe es außer der Slowakin niemanden, der diese Partie auf adäquatem Niveau singen könnte. Dabei hat der umjubelte Abend während der Münchner Opernfestspiele erneut erbarmungslos offenbart, dass sich Edita Gruberova inzwischen heillos übernimmt. Die einstige Königin des Belcanto verrät den „schönen Gesang“ an die Reste einer Stimme, die ihren einstigen Glanz nur noch ahnen lässt.

### **Gutes Singen ist keine Geschmacksfrage**

Warum tut sie sich das an? Warum wirft sie sich mit allen Mitteln, die ihr Technikreste und Erfahrungsschätze verfügbar machen, einem Publikum vor, das zu Recht ihre Lebensleistung bejubelt, das sich aber auch gierig auf den Star stürzt und sich am Mythos von einst sattfrisst? Es mag für diese Unfähigkeit, würdig Abschied zu nehmen, ganz prosaische Gründe geben; einer der poetischen wäre, dass Edita Gruberova einfach die Rampe braucht, den Glanz des Lichts, den Jubel ihrer Fans.

Verständlich, aber auch traurig.

Und nein: Singen ist keine Geschmacksfrage und die technische Gestaltung einer Rolle kein Willkürakt. Wer das behauptet, verrät jede Tradition des Belcanto und diskreditiert alle die Sängerinnen und Sänger, die sich mit Hingabe und Beharrlichkeit bemüht haben und bemühen, Technik, Stil und Ausdrucksvermögen gleichgewichtig auszubilden.

Es wäre jetzt müßig, ein Buchhaltungsverfahren zu eröffnen über all die unscharf intonierten Töne der Gruberova, über ihre gezogenen Höhen oder ihre mühevoll platzierten Piani, über Tempo-Willkür oder unstete Tonbildung. Unstreitig ist: Sie hat eine intime Kenntnis der Rollen, die sie gestaltet. Sie schöpft aus einem immensen Vorrat an Erfahrungen, an Gestaltungswissen. Aber sie hat – Fluch der Zeitlichkeit des Menschen – nicht mehr die natürlichen und die technischen Voraussetzungen, um Partien wie die der Elisabetta zu erfüllen.



Der Bariton Franco Vassallo. Im Herbst singt er in München Amonasro („Aida“) und die Titelrolle in „Rigoletto“. Foto:

## Bayerische Staatsoper München

Man mag das in Zeiten, in denen lyrische Mezzosopranen sich eine „Norma“ historisch informiert zurechtstutzen, für unerheblich halten. Man mag den Wandel in der Gesangskultur, der in allen Generationen stattgefunden hat, gleichgültig hinnehmen. Man mag unter dem Vorzeichen postmodernen Pluralismus' Gruberovas mühsames Abbilden einer Rolle für eine akzeptable Alternative halten. Anything goes. Aber all diese Wege müssen eines aushalten: Sie müssen sich der Kritik stellen. Und die kann im Falle Gruberovas bei allem Wohlwollen nur dann über die eklatanten Defizite weghören, wenn sie sich die Gegenwart im Glanz der Vergangenheit vergoldet.

Auch diese Kritik ist in die Primadonnen-Falle geraten, nur diesmal aus gutem Grund. Ungerecht ist das gegenüber denen, die in diesem „Roberto Devereux“ Beachtliches, ja sogar Hervorragendes geleistet haben. Der Bariton Franco Vassallo zum Beispiel, der als Herzog von Nottingham eine sorgfältig gebildete, schön timbrierte und zu expressiver Schattierung fähige Stimme zeigt. Sonia Ganassi, die ihre Sara zwar eher mit veristischer Wucht als mit stilistischem Schliff anlegt, aber die entsetzliche Hilflosigkeit ihrer aussichtslosen Lage berührend vermittelt. Alexey Dolgov, der seit seinem Auftritt in Rossinis „Tancredi“ in Berlin (2012) eine Karriere im Westen aufbaut und für Roberto einen kräftigen, manchmal etwas unsicher positionierten, eher robusten als feinsinnigen Tenor mitbringt.

Francesco Petrozzi (Lord Cecil), Goran Jurić (Sir Gualtiero), Andrea Borghini (Page) und Philipp Moschitz (Giacomo) ergänzten das Ensemble; der Chor der Bayerischen Staatsoper unter Stellario Fagione hatte mit den empfindlichen Piano-Momenten keine Probleme. Das routiniert aufspielende Orchester leitete Friedrich Haider, der seiner Dame auf der Bühne noch in jedem metrischen und rhythmischen Manierismus eine

zuverlässige Stütze war.

Edita Gruberova wird in München im April 2016 dreimal, bei den Opernfestspielen einmal am 13. Juli 2016 die Titelrolle in Donizettis „Lucrezia Borgia“ singen. Info: [www.staatsoper.de](http://www.staatsoper.de)

---

# „Klassische“ Musik als europäisches Phänomen: Zum Abschluss des Klavier-Festivals Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Riesenerfolg für den Pianisten Igor Levit beim Klavier-Festival Ruhr.  
Foto: Felix Broede

Das mit dem „nordischen Ton“ ist so eine Sache: Das Klavier-Festival Ruhr baute rund um die 150. Geburtstage von Jean Sibelius (mehr) und Carl Nielsen (weniger) ein Programm, um die großen Meister Skandinaviens zu ehren. Verdienstvolle Konzerte verwiesen auf die hierzulande kaum bekannte lebendige Musikszene im 18. und 19. Jahrhundert, zu der etwa Ture Rangström oder Wilhelm Stenhammer gehörten. Musiker aus dem Norden wie Olli Mustonen und Ketil Haugsand waren zu Gast.

Aber im Endeffekt zeigte sich, wie die Wege der Musik doch einem gemeinsamen Zentrum zustreben, sich nationalen Grenzen und „Stilen“ verweigern. „Klassische“ Musik ist ein europäisches Phänomen – eine Erkenntnis, die all den nationalen Aberrationen trotzt: Musik hat immer Brücken gebaut, selbst in Zeiten schlimmsten Nationalismus‘ und kulturellen Chauvinismus‘. Wagner hat eben nicht recht, sondern Meyerbeer: Nicht aus dem wie auch immer gearteten „Nationalen“ kommt der innerste Quell von Kreativität, Originalität und Inspiration, sondern aus der lebendigen Verbindung von Völkern, Sprachräumen und Nationen.

Dem widerspricht auch nicht, dass es musikalische Charakteristika und Ausdrucksformen gibt, die sich mit bestimmten Landstrichen verbinden. Ein Ländler ist keine Polka – aber beide sind international geworden. Und die „Volksmusik“, die etwa Jean Sibelius, der schwedische Finne mit dem französischen Vornamen und dem deutschen Studium benutzt, hat ein „Volks“-Idiom, das man möglicherweise auch in Galizien oder der Schweiz wiederfinden könnte.



Mit dieser Aufnahme der letzten Klaviersonaten Beethovens gewann Igor Levit den Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. Die Verleihung fand statt im Rahmen des Abschlusskonzerts.  
Coverabbildung: Sony Classical

Insofern hat das Abschlusskonzert des Klavier-Festivals in der Essener Philharmonie bestätigt, dass der „Nordische Ton“ in einen europäischen Kontext gebettet ist. Carl Nielsen schrieb die eröffnende „Helios“-Ouvertüre in Griechenland; ihr Thema ist nicht etwa die Mitternachtssonne, sondern der Lauf des Sonnenwagens, den die griechische Mythengestalt Helios über das Firmament lenkt. Und das Aufdämmern der tiefen Streicher aus dem Nichts, der kraftvolle Einsatz der Hörner, das langsame Crescendo im Wellenspiel der Streicher ruft Erinnerungen an Wagners „Lohengrin“ wach – oder an E.T.A. Hoffmanns Oper „Aurora“.

Das WDR Sinfonieorchester war trotz der Feldherrnpose seines Dirigenten, des Finnen Hannu Lintu, noch etwas befangen im



Klang. Hörner und Violinen mussten sich locker spielen, fanden dann aber in Edvard Griegs Klavierkonzert zu schwingender Freiheit. Die breite Einleitung des Adagios strömte gelassen und klangschön dahin; die träumerische Atmosphäre, getragen von den gedämpften Streichern, wurde nicht durchbrochen. Anders in den rhythmisch geprägten beiden letzten Sätzen: Da setzte Lintu schon einmal auf den Effekt eines scharf und präzise geschnittenen Tutti und ließ die Klangwogen über dem Pianisten zusammenschwappen.

Der Pianist war Igor Levit: Noch keine dreißig Jahre alt, gehört er zu den jungen Leuten in der Szene, die seit Jahren die schönsten Erwartungen nähren – und immer wieder übertreffen. Für Edvard Grieg zieht er erst einmal das Jackett aus: Am heißesten Tag des Jahres soll die Etiquette nichts beeinträchtigen, was der Musik dient.

Levit ist keiner, der etwas „zeigen“ müsste; er kann es sich leisten, den markanten Solo-Einstieg nicht narzisstisch zu zelebrieren, sondern selbstbewusst hinzustellen, um dann den kleinen Formen nachzuspüren, eine Arabeske nachsinnend statt spielerisch zu formulieren, die Momente Liszt'schen Glanzes zu verinnerlichen, ohne dem riesigen Crescendo hin zu den markigen a-Moll-Akkorden des Satzschlusses seine Wirkung zu nehmen.

Levit ist auch in den folgenden Sätzen ein Mann der leisen Töne, der klanglichen Delikatesse, der klugen dialogischen Balance mit dem Orchester. Sympathisch seine Zugabe, die „Peter Grimes Fantasy on themes from the opera by Benjamin Britten“ aus dem Jahr 1971 als Hommage an den im März verstorbenen schottischen Komponisten Ronald Stevenson, dem sich Levit sehr verbunden fühlt.

Nochmal der nordische Ton, diesmal gefasst in Sibelius' Zweiter. Man fragt sich zunächst, warum es wieder einmal die populärste seiner sieben Sinfonien sein musste, hatte das Konzert doch schon mit Griegs Klavierkonzert den offenbar

unverzichtbaren „Reißer“. Dann fragt man sich, warum Hannu Lintu trotz seines akkuraten Schlags manche Kanten weichzeichnet, während er die majestätischen Ausbrüche und die fahlen Holzbläser-Episoden richtig spektakulär ausspielen lässt. Die Frage nach der Folklore verweist auf die Orgelpunkte und Liegetöne, die man auch in anderen als den nordischen Traditionen findet.

Und wenn missgünstige, koboldige Bläser eine warme Dvořák-Idylle stören, könnte man sich auch in Böhmen wähen. Dort, wo Gustav Mahler seine Wurzeln hat, dessen zerrissene Sinfonik die episodenhafte Materialverarbeitung und die Abbruchmomente bei Sibelius vorausahnen lassen. Das WDR Sinfonieorchester gibt sein Bestes, ob in den fantastisch ausgehörten Klangfarben der Holzbläser oder in den Momenten des Messingglanzes, ob in der Transparenz der Balance der Gruppen oder im Kontrast abrupter Brüche und kantabel entwickelter Bögen.

### **Jahrzehntelang verbunden: Martha Argerich und Misha Maisky**

Tags zuvor entzückte wieder Martha Argerich ihre zahlreichen Fans in Essen, diesmal im Bunde mit dem Cellisten Misha Maisky und einem nicht-nordischen, erst kurz vor dem Konzert veröffentlichten Programm. Beethovens Variationen über „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus Mozarts „Zauberflöte“ sind ein hübsches Einspiel-Stück'l. Die sieben Veränderungen des poetischen Themas zeugen davon, wie zwei Musiker im Lauf eines jahrzehntelangen Zusammenwirkens wie selbstverständlich aufeinander eingehen, sich in Nuancen abstimmen, aber auch einmal – wie ein altes Ehepaar – dem Anderen ins Wort fallen oder einfach über ihn weggehen.



Misha Maisky und Martha Argerich nehmen den Beifall entgegen. Foto: Peter Wieler / KFR

Argerich zeigte ihre weichen Läufe, ihren diskret perlenden Ton, ihr elegisches Cantabile. Maisky räumte ihr chevaleresk elegante Vortritte ein, bemühte sich um einen noblen, zurückhaltenden Ton. Die folgende Schostakowitsch-Sonate d-Moll (op.40) wirkte manchmal ein wenig unbekümmert dahingespield – und Martha Argerich erschrak auch mal neckisch, wenn sie sich vergriffen hat. Bei solchen Musikern wäre freilich selbst ein Spielen „prima vista“ aufregender als bei anderen wochenlang geübtes Kunsthandwerk. Da muss nichts mehr bewiesen werden: Der diskrete Klavierton in seinen expressiven Qualitäten nicht, der dicht-gesangliche Klang des Cello auch nicht.

Das zweite Allegro der Sonate beschwört in seinen wild-perkussiven Elementen auch einen „Volkston“, aber Schostakowitsch lässt Ironie mitschwingen – wie im vierten Satz, wo er eine Reihe von Final-Manierismen auf die Schippe nimmt. Die bedeutende Violinsonate César Francks – hier in einer Fassung für Cello – wollte trotz der Kontraste zwischen Lyrizismen und gesteigerten Erregungszuständen nicht recht für sich einnehmen: Maisky fand nicht zu einem gelösten, freien Ton; er verharrte in heiserer Anstrengung zumal in der Höhe. Argerich spielte wie auf einer Zauberharfe aus Glas und

Elfenbein. Aber beides wollte sich nicht zu einem organischen Ganzen verbinden, das die Aufmerksamkeit hätte fesseln können. Jubel und drei Zugaben.

---

## **„Ein Stück von sich schenken“: Zum 75. Geburtstag der Sängerin Helen Donath**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016

**Sie war nie die strahlende Diva, aber auch nie ein schüchternes Mauerblümchen; sondern stets eine Sängerin, die mit Stimme und Karriere verantwortungsvoll und vorsichtig umgegangen ist. Und so kommt es, dass Helen Donath am heutigen 10. Juli ihren 75. Geburtstag feiern kann und nach wie vor singt. Bis gestern stand sie als Mrs. Grose in Robert Carsens Inszenierung von Benjamin Brittens „The Turn of the Screw“ auf der Bühne des Wiesbadener Staatstheaters.**

Eine Rolle, die sie im Frühjahr auch in Köln gesungen hat, wo ihre Laufbahn vor 53 Jahren begonnen hatte. Die Texanerin Helen Janette Erwin, geboren in Corpus Christi, bekam 1962 ihr erstes europäisches Engagement am Kölner Opernstudio. Damals hatte die 22jährige jedoch schon eine lange Ausbildung hinter sich.



Helen Donath  
(Foto: Wikipedia  
Commons/DEDB –  
Lizenz:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Begonnen hat alles, so erzählte sie einst August Everding in einer seiner berühmten „da capo“-Sendungen, mit dem Film „The great Caruso“ von 1951. Helen wollte singen wie Mario Lanza im Film und eignete sich die Tenor-Arien an. Als sie 14 war, gastierte George London in ihrer Heimatstadt – und sie nahm sich ein Herz und sang ihm „Vesti la giubba“ vor – das ergreifende Solo des Canio aus Ruggiero Leoncavallo „Pagliacci“. London muss ziemlich irritiert gewesen sein: Er fragte das Mädchen, was für ein Stimmfach sie denn sei, und Helen antwortete, ziemlich hilflos, mit einem Begriff, den sie vom Programmheft von Londons Konzert abgeschaut hatte: „I am a lady baritone“.

Eine derart exotische Stimme wurde Helen Donath zwar nicht – aber sie entwickelte sich zu einer der führenden lyrischen Sopransängerinnen, vornehmlich im deutschen Fach. Eine Position, der ihr 40 Jahre lang nur wenige streitig machten. George London übrigens traf sie in Köln wieder – auf der

Bühne: Er sang in Wieland Wagners „Ring“-Inszenierung den Wotan, sie die zweite Rheintochter. Lange blieb sie nicht in Köln; Rollen wie Liú in Puccinis „Turandot“ oder Micaëla in Bizets „Carmen“ waren nicht das Richtige für die junge Stimme, die unter der Obhut von Londons Lehrerin Paola Novikova behutsam reifen sollte.

In Hannover debütierte sie 1963 in Mozarts „Zauberflöte“ als Pamina – eine Rolle, die für ihre Laufbahn prägend werden sollte. Schon ein Jahr später stellte sie sich mit dem sensiblen Porträt einer gefühlvoll-selbstbewussten jungen Frau bei den Salzburger Festspielen vor.

Mozart sollte ein ständiger Begleiter ihrer Sängerlaufbahn werden: Pamina, Susanna und Zerlina, auch Donna Anna, aber erst im Jahr 2000 Despina („Così fan tutte“). Dazu die Sopranpartien in den großen Messen. Donaths Zerlina am Aalto-Theater Essen, die sie in der „Don Giovanni“-Inszenierung von Stefan Herheim zuletzt 2011 gesungen hat, ist in lebendiger Erinnerung: Zerlina als ältere Dame mit Rollator, stimmlich aber jung geblieben und immer noch mit dem hellen, optimistischen Ton, der Helen Donaths anmutigen, feintönigen, stets leuchtend präsent geführten Sopran in ihren Glanzzeiten ausgezeichnet hat.

Hannover wurde auch in anderer Hinsicht bedeutend für die junge Sängerin: Hier lernte sie den Kapellmeister Klaus Donath kennen. Es war „eine Liebe auf den ersten Blick“, sagte sie später. Vor 50 Jahren heirateten die beiden – zum Geburtstag kann also auch Goldene Hochzeit gefeiert werden. Donath half seiner jungen Frau, die Karriere umsichtig aufzubauen. Vor allem aber lernte sie – die in Köln gerade einmal ein paar deutsche Wörter wie „Sauerkraut“ kannte – den Umgang mit der Sprache. Die Texanerin spricht völlig akzentfrei und mit einer Grammatik, um die sie mancher deutschstämmige Gymnasiast beneiden dürfte.

Bei Mozart, aber auch im Liedgesang und in moderner Musik

kommt Helen Donath ihr Sprachgefühl zupass: Das Wort steht für sie im Vordergrund. Beim Lernen einer Rolle sei es „das Allererste, dem Text nachzugehen und zu fragen: Was möchte ich ausdrücken?“. Für sie ist es „absolut notwendig, dass das Publikum begreift, was ich ihm im gesungenen Wort vermitteln möchte“. Wer ihre Aufnahmen hört – sie hat wohl mehr als 100 Schallplatten und CDs gemacht –, kann diese Position nachvollziehen: Donath bleibt bei der Artikulation der Texte kompromisslos.

Das zeichnet nicht nur ihre Mozart- und Strauss-Aufnahmen aus. Helen Donath hat sich nicht um neue Musik und nicht um seltene Partien gedrückt. In Köln sang sie in Boris Blachers verschwundener Version des „Romeo und Julia“-Stoffs. In Hannover in Werner Egks ebenso vergessener „Verlobung in San Domingo“. Sie war Luise in Hans Werner Henzes damals brandneuer Oper „Der junge Lord“, sang später auch in Ernst Kreneks „Karl V.“ und in Hans Pfitzners „Palestrina“. Vor neuer Musik hat sie keine Angst: Wer mit Mozart umgehen kann, kann alles singen, ist ihr Bekenntnis. Und mit fortschreitendem technischem Verstehen habe sie auch aktuelle Musik für sich entdeckt – von Aribert Reimann bis John Corigliano.



Helen Donath (rechts)

als Mrs. Grose in der  
Wiesbadener  
Aufführungsserie von  
Benjamin Brittens „The  
Turn of the Screw“ in  
einer für Wien  
entstandenen  
Inszenierung von Robert  
Carsen. Foto: Karl-Bernd  
Karwasz / Hessisches  
Staatstheater Wiesbaden

1967 wechselte sie an die Bayerische Staatsoper München, wo sie in den Folgejahren eine glanzvolle Karriere entfaltete. Sie sang unter George Solti die Sophie im „Rosenkavalier“; Herbert von Karajan holte sie 1970 für seine „Meistersinger“-Aufnahme als Eva. Karajan, so erzählt Donath, wollte keine erwachsene Stimme, sondern ein „Evchen“, naiv, jung und frisch. Erst 16 Jahre nach der Aufnahme hat sie die Partie auf der Bühne gesungen – später unter anderem in Wien und unter Colin Davis in Leipzig.

Als Helen Donath 1970 ihren ersten Münchner Liederabend gab, schwärmte der Kritiker Karl Schumann von „Geschmack und Intelligenz“ und von ihren edelsten vokalen Qualitäten. Ein Urteil, das sich in zahlreichen Lied- und Oratorienaufnahmen nachprüfen lässt. Mit Farbe und Attacke hält sich Helen Donath zurück; vokale Glut oder gar veristische Exaltation sind ihre Sache nicht. Dafür entwickelt sie dramatische Miniaturen aus der Welt des Liedes ganz aus dem Wort und aus der Leuchtkraft eines unbeschädigten Timbres. Auch ihren Strauss-Partien kommt die Sorgfalt in der Formung des Wortes entgegen. In Essen war das zu erleben, als Helen Donath erstmals die Aithra in der „Ägyptischen Helena“ sang, einer Partie, mit der sie 2003 auch in Salzburg großen Erfolg hatte.

Ihre internationalen Engagements führten sie an alle großen



Opernhäuser, von London über Mailand und Zürich bis Paris. An der Metropolitan Opera debütierte sie erst 1991 als Marcelline in Beethovens „Fidelio“. In Detroit sang sie die Marschallin im „Rosenkavalier“ mit ihrem Mann Klaus am Pult und in der Regie ihres Sohnes Alexander Donath. An der Wiener Staatsoper debütierte sie 1973 als Pamina und Zerlina, später sang sie auch Sophie, Meistersinger-Eva und zuletzt 2006 Despina in Mozarts „Cosí fan tutte“. Nicht vergessen werden sollten die Operetten, in denen Helen Donath stets geschmackvolle Rollenporträts gestaltet hat.

Helen Donath singt nach wie vor, gibt aber auch Meisterkurse, um ihren reichen Erfahrungsschatz an die junge Generation weiterzugeben. Beim Singen komme es darauf an, die Stimme reifen zu lassen, sagt sie. Mit Sorge sieht sie, wie junge Menschen heute um des schnellen Erfolges willen unfertig auf den Bühnen verschlissen werden. „Das Wichtigste beim Singen ist, ein Stück von sich zu schenken“ – diese Botschaft liegt ihr am Herzen.

**Am 23. Oktober 2015 gibt Helen Donath gemeinsam mit ihrem Mann Klaus Donath einen Liederabend in der Düsseldorfer Oper, wo sie wieder einen Meisterkurs mit dem Opernstudio hält. Der Titel des Abends: „Ein glückliches Sängerleben“.**

---

## **Die Pranke des wilden Bären: Denis Matsuev in der Philharmonie Essen**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016

**Aber holla: Wenn Denis Leonidovich Matsuev auftritt, gibt's für den Steinway kein Pardon. Der in Irkutsk geborene und von**

seinem Vater unterrichtete Russe verkörpert Eigenschaften, die man gemeinhin mit der „russischen Schule“ verbindet: stählerne Energie, gewaltiger Ton, dräuende Romantik. Und dazu phänomenale Treffsicherheit in Skalen, Grifffolgen, Oktavparallelen und was derlei virtuoses Handwerk noch mehr ist.

Ein amerikanischer Kritiker [schrieb](#) über ein Matsuev-Konzert, er habe in seiner fast sechzigjährigen Laufbahn noch nie ein Klavier so laut gespielt erlebt. Nun denn: Matsuev schafft es auch, die Essener Philharmonie so zu erschüttern, dass man in der Stille zwischen den Orkanen besorgt auf mögliches Knirschen der Stahlträger lauscht.



Die Philharmonie in Essen.  
(Bild: Werner Häußner)

Matsuev wollte sich zunächst nicht als Extrem-Pianist einführen: Mit Peter Iljitsch Tschaikowskys Zyklus „Die Jahreszeiten“ stellte er – passend zum in Deutschland kaum wahrgenommenen 175. Geburtstag des Komponisten – ein mindestens so viel Zartheit wie Zugriff forderndes Werk an den Anfang seines Auftritts beim Klavier-Festival Ruhr. Und enttäuschte alle, die sich von altrussischer Kraft bestätigt sehen wollten. Matsuev spielt mit durchaus kernigem Anschlag; Verzärtelungen sind seine Sache nicht. Aber er gestaltet nicht ohne Poesie: wenig Rubato, aber sorgsam gebildetes Mezzoforte; sanft formuliertes Selbstbewusstsein in den „Weißen Nächten“,

poetisch-melodienselige Reminiszenzen an Tschaikowskys Tatjana aus „Eugen Onegin“ in der „Barkarole“.

Natürlich geht es auch zur Sache, wenn Matsuev das „Lied der Schnitter“ (alles andere als „moderato“) als frischfröhlich gedroschenes folkloristisches Intermezzo versteht. Oder wenn er die herbstliche Jagd im „September“ als effektsicheres Schaustück vorführt, bei dem sich das Martellato schon gefährlich nahe an Großvirtuosen wie Skrjabin oder Prokofjew heranhämmert. Im „November“ streift Matsuev gar eine versonnene Melancholie; den „Dezember“-Walzer stattet er mit schwingender Melodik und gekonnten Salon-Fermaten aus. Kein übler Eindruck also zu Beginn; das „Russische“ des Denis Leonidovich scheint durchaus gebändigt und reflektiert.

Auch die kurze cis-Moll-Sonate Alexander Skrjamins (op. 2/1) hätte gefallen können: Matsuev wählt einen entschiedenen, aber nicht dröhnenden Ton, nimmt sich zurück und führt das Auf und Ab der Achtelfigur immer wieder ins Mezzoforte. Das wäre recht schön und schlüssig gewesen, hätte man nicht Benjamin Mosers energetisch dosierte Gestaltung drei Tage vorher in [Haus Fuhr in Werden](#) erlebt. Da klangen doch differenziertere Farben mit, da war das Spektrum der Dynamik elaborierter – und so Skrjamins Anweisungen treffender umgesetzt. Aber gut: Matsuev wählt einen „heroischeren“ Ton, sieht in der Etüde eher die geschichteten Akkorde als einen melodischen Verlauf. Ein Beispiel, wie grundverschieden die Zugänge zu einem Stück sein können.

Dann die dis-Moll-Sonate (op. 8, Nr. 12) Skrjamins: Jetzt erfreut sich Matsuev an den Läufen, die er mit machtvollem Bassfundament stützt und rauschend durchzieht. Jetzt zeigt er, wie er „patetico“ liest: formidable Konsequenz in der Phrasierung, erfolgreiches Überwinden irrwitziger technischer Hürden, zustoßende Finger wie Maschinen in einer alten Ruhrpott-Fabrik. Das reißt mit; der Beifall war merklich animierter als nach den Tschaikowsky-Miniaturen. Poesie heizt eben nicht an.

Nach der Pause fielen alle Hemmungen. Jetzt kam der Virtuose alten Stils zum Durchbruch. Werbegazetten und Lobhudek-Kritiken auf der Suche nach „Ausnahme“-Pianisten hatten Matsuev ja schon zum neuen Horowitz gekürt, und er hat das Etikett noch bekräftigt durch eine 2005 erschienene CD mit dem Titel „Tribute to Horowitz“. Aber um an den Altmeister aller Virtuosen heranzukommen, fehlt dem Vierzigjährigen aus Sibirien die Subtilität, die grandseigneurhafte Individualität und die ironische Distanz des Alten. Robert Schumanns „Kreisleriana“ transformiert er vom zerrissenen romantischen Seelenbild zum Futter furioser Exaltationen.

„Äußerst bewegt“ bedeutet für Matsuev rasant und forsch; „sehr innig“ ist bei ihm heroisch geladen. Ein Schumann voller Saft und Kraft, aber ohne in sich gekehrtes Betrachten, ohne jenseitige Feierlichkeit, auch ohne bohrendes Grübeln. Wobei Matsuev den „Kreisleriana“ durchaus interessante Facetten abgewinnt, etwa, wenn er sich in den beiden langsamen Teilen mit Noblesse zurücknimmt, wenn er das „Lebhaftes“ groß und frei, mit kraftvollen Bässen selbstbewusst, aber nicht verdonnert spielt.

Nach der fulminanten Geste des Beginns war dann klar, wohin Sergej Rachmaninows b-Moll-Sonate op. 36 getrieben wird: Jetzt endlich kann Matsuev den wilden Bären geben, jetzt kann er mit Liszt-Ekstase, mit Prokofjev'scher Brutalität dem Flügel zeigen, wo die Grenzen der Materie liegen. Ob die grollenden Bassgewitter, ob die aufzischenden Diskantblitze, ob der Tumult der rasenden Finger noch den Noten entsprachen, weiß in dem Toben entfesselter Elemente wohl nur noch der liebe Gott.

Trotzdem: Matsuev entdeckt auch in dieser Sonate Momente des Nachsinnens, im „Lento“ sogar etwas wie andächtige Versunkenheit. Würde er in dem Stück durch mehr Kontrolle einen inneren Zusammenhang herstellen, könnte er das Zurücknehmen aus dem Ruch sentimentaler Ruhepausen befreien.

Konzept hin, Konzept her – die Zuhörer schrien elektrisiert

auf, als Matsuev seine letzten Kraftkaskaden in den Raum gepulvert hatte. Und sie erklatschten sich fünf Zugaben, darunter Anatoli Ljadows impressionistische Porzellanton-Miniatur „The Musicbox“ op. 32 und eine einem grollenden Bergsturz gleich kommende Bearbeitung von Edvard Griegs „In der Halle des Bergkönigs“ in eigenem Arrangement.

---

## Der Triumph des Absurden: Bohuslav Martinůs „Julietta“ an der Oper Frankfurt

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Der Dschungel als Bild für die undurchdringlich überwucherte Grenze von Sein und Schein. Kurt Streit (Michel) und Juanita Lascarro (Julietta) in der Frankfurter Neuinszenierung von Bohuslav Martinůs „Julietta“. Foto: Barbara Aumüller

**Traum oder Realität? Erinnerung oder Fiktion? Tatsache oder Vorstellung? Fragen, die nicht so einfach zu beantworten sind, wenn man in eine Stadt kommt, in der alle Bewohner ihre Erinnerung verloren haben. In der Vergangenheit nicht existiert. In der Geschichte synthetisch wird, nicht zu unterscheiden von bloßer Erfindung oder gar verkaufter Erinnerung. Bohuslav Martinůs Oper „Juliette ou La Clé des songes“ greift im Gewand des Surrealen, des Traumes, ein erkenntnistheoretisches Problem auf, über das wohl schon jeder einmal nachgedacht hat.**

Ist das, was wir sehen und erleben, eigentlich „real“? Oder spielt uns der „Lügengeist“ René Descartes' eine Realität vor, die der Wirklichkeit nicht entspricht? Ist unser Leben ein Traum in einem Traum, wie Edgar Allan Poe sinnierte? Für den Skeptiker Descartes war die untrügliche Wahrheit, die des Menschen Vernunft erst möglich macht, die Voraussetzung der menschlichen Freiheit. Und die Evidenz Gottes die Voraussetzung dafür, der eigenen Vernunft zu vertrauen und damit in die Lage zu kommen, defizitäre Systeme und die eigene Begrenztheit zu kritisieren. Doch unsere Weltsicht schwankt zwischen naiver Vergötterung der Empirie („Ich glaube nur, was ich sehe“) und ratloser Auflösung jeglicher Gewissheit. Im Zeitalter eines radikalen Skeptizismus sticht der Gottes-Trumpf nicht mehr.

Die Frage nach Fiktion oder Realität stellt sich mit neuer Schärfe, angefacht noch durch eine populäres Denken durchziehende Form der Dekonstruktion, die keinen (Erkenntnis-)Stein mehr auf dem anderen lassen will. Für Jacques Derrida waren selbst Tod und Leben nicht unabänderlich – aus der Dekonstruktion ihres Gegensatzes entsteht das Gespenstische als neues Modell des Werdens der Welt. Da kommen uns Romantik und Surrealismus Hand in Hand entgegen und grinsen uns an ob unserer verzweifelten Versuche, beständige Ordnungen in der Welt zu finden, die wir – als letzten Ausweg – vielleicht noch im Hedonismus, Narzissmus oder der universalen Geltung des

Ökonomischen entdecken.

## **Plötzlich stößt eine vergessene Oper auf gesteigertes Interesse**

Kein Wunder also, dass Martinůs 1938 uraufgeführte und danach für zwei Jahrzehnte verschwundene Oper plötzlich ins Zentrum des Interesses rückt. 1959, nach der Wiesbadener deutschen Erstaufführung, war die Zeit dafür noch nicht reif; auch 2002 blieb die vorzügliche Wiederentdeckung in Bregenz ohne nennenswertes Echo, obwohl die Produktion auch in Paris gezeigt wurde. Jetzt, auf einmal, explodieren die Neuinszenierungen: Bremen, Zürich, Frankfurt; in der nächsten Spielzeit verlässt gar Daniel Barenboim sein wagnerisches Elysium, um in Berlin für Martinůs Werk zum Taktstock zu greifen.



Den Menschen fehlt das Gedächtnis: Geschichte schrumpft für sie auf einen Augenblick; dennoch gieren sie nach Erinnerungen. Szene aus der Frankfurter „Julietta“-Inszenierung Florentine Kleppers. Foto: Barbara Aumüller

Offenbar fasziniert die feine Grenze zwischen Illusion und Realität, auf der „alles Reale fiktiv erscheint und alle

Fiktionen die Gestalt von Realität haben“, wie Martinů im Vorwort seines Klavierauszugs zu „Julietta“ (1947) formuliert. Ein weiteres Beispiel dafür, dass lange vergessene Opern plötzlich unglaubliche aktuelle Relevanz erhalten und mit Macht ins Repertoire drängen. In ihrer Frankfurter Inszenierung spitzt Florentine Klepper diesen Gegensatz zu – nicht zuletzt mit Hilfe des grellen, aber irgendwie künstlich wirkenden Realismus der Bühne von Boris Kudlička und der Kostüme Adriane Westerbarkeys.

In einer Hotelhalle – Beherbergungsbetriebe und fünfziger Jahre scheinen momentan bei Bühnenbildnern hoch im Kurs – bewegt sich eine quirlig bunte Gesellschaft. Dem Buchhändler Michel, der in die „kleine Stadt am Meer“ hineinstolpert, fallen die merkwürdigen Kleinigkeiten zunächst ebenso wenig auf wie dem mit dem detailreichen Realismus der Figuren beschäftigten Betrachter. Erst als ein kleiner Araber (die quirlige Nina Tarandek) behauptet, das gesuchte Hotel „du Navigateur“ existiere überhaupt nicht, erst als ein Mann mit Hut bekräftigt, er besitze einen Dampfer und ihn als Modell in einer wassergefüllten Plastiktüte vorweist, dämmert die Erkenntnis, in dieser Stadt könne es nicht mit rechten Dingen zugehen.

Michel, auf der Suche nach einer jungen Frau mit einer bezaubernden Stimme namens Julietta, muss erkennen: Die Menschen können sich an nichts erinnern, was länger als zehn Minuten zurückliegt. Es ist der Beginn einer Serie skurriler Begegnungen und Situationen. Was nie geschehen scheint, wird wiedererkannt, was soeben geschehen scheint, ist vergessen. Michel gelingt es nicht, aus der realen Irrealität dieses Welt-Gespinstes zu entkommen: Ob der Schuss, den er auf Julietta abfeuert, getroffen hat, werden er und wir nie erfahren ...





Kurt Streit (Michel) und Juanita Lascarro (Julietta) in der Frankfurter Erstaufführung von Bohuslav Martinus „Julietta“. Foto: Barbara Aumüller

Im dritten Akt finden wir einen Bürokraten am Amte, der Träume verwaltet und zuteilt. Aber Martinus Libretto setzt noch eins drauf, zieht noch eine Ebene des Surrealen ein: Alle auftretenden Personen – ein vom Wilden Westen schwärmender Hotelboy, ein trauriger Obdachloser, ein begehrtlicher Sträfling – sprechen von „Julietta“: Aus der einen Geliebten wird die Frau in vielen Facetten. Ihre Stimme aus der Ferne führt Michel wieder auf die Reise. Er entkommt, genau wie der Traumverwalter – Michael McCown als vertrocknetes Subjekt – vorhergesagt hat, der geschlossenen Anstalt der Träume nicht.

Während in der letzten Spielzeit in [Bremen](#) Johanna Pfau und John Fulljames von Anfang an eine unbehaglich surreale Atmosphäre präsent setzten und zunehmend verdichteten, spielen Klepper und Kudlička mit dem zum Schein mutierenden realistischen Sein. Was logisch und stringent wirkt, verkrümmt sich allmählich in die aufgehobene Logik einer bedrohlichen Welt jenseits selbstverständlicher Kausalgesetze.

Was anfangs nur skurril wirkt, wird beängstigend, spätestens, wenn auf einer zweiten Ebene der Bühne graue, gesichtslose Gestalten wie Schlafwandler unfasslichen Zielen entgegenschwanken. In dem Moment, in dem sich die adrette

exotische Bepflanzung eines Lichthofs als Dschungel in die Halle hineinschiebt, bricht die Illusion von Realität endgültig im Licht ungeheurer Verrückung.

### **Zwischen rezitierendem Deklamieren und arioser Entfaltung**

Für die Darsteller ist „Julietta“ eine doppelte Herausforderung: Sie müssen szenisch die skurrile Aktion in naturalistischen Habitus kleiden, der im Detail ständig Elemente eines bizarren Traums streift. Und sie sind in Martinůs Musik mit einem Spektrum zwischen Sprechen, musikalischem Rezitieren, Sprechgesang und arioser Entfaltung konfrontiert. In diesen Momenten bewährt sich wieder einmal die Frankfurter Ensemblepflege: Beau Gibson, Boris Grappe, Andreas Bauer, Magnus Baldvinsson, Judita Nagyová, Marta Herman und Maria Pantiukhova aus dem Opernstudio füllen in mehreren Rollen selbst peripher auftauchende Gestalten mit intensiver Präsenz.

Kurt Streit in der fordernden Partie des Michel agiert szenisch zu steif, um die zunehmende Verstörung deutlich zu machen. Stimmlich ist Streits ausgezeichnete Artikulation hervorzuheben, im Klang bleibt der Tenor allerdings oft fest und grell. Juanita Lascarro konkretisiert sich als Julietta aus der Erinnerung zum idealtypischen Weib mit warm-verführerischem Ton, um zum Schluss nur noch als – von Vibrato gefährdete – Stimme verortbar zu sein.



Frankfurts GMD  
Sebastian Weigle.  
Foto Monika  
Rittershaus

Das Wunder von Frankfurt ereignet sich im Orchester: Sebastian Weigle poliert Martinůs vielgestaltige Partitur zu einem funkelnden Edelstein erlesenster Klänge. Dem Hörer geht es wie der Figuren auf der Bühne: Er meint sich ständig, an etwas zu erinnern, was im nächsten Moment verflogen ist: die süffige Melodik Puccinis oder die perkussiven, querständigen Akkorde Strawinskys, die schwebende Lyrik Debussys oder die schwerblütigen Knalleffekte Skrjabins, der freche Ton des Schlagers oder die Melancholie eines Akkordeon-Chansons. Böhmischer Glanz oder Reibungen á la Erik Satie, trockener Humor á la Darius Milhaud oder die exotische Raffinesse eines Vincent d'Indy – das alles amalgamiert Martinů in einem elaborierten Reichtum, dessen facettenreicher Klang unter den Händen Weigles im Frankfurter Orchester blüht und hämmert, schwärmt und tanzt, raunt und fließt.

Es gab viele großartige Abende mit Sebastian Weigle, von Wagner bis Humperdinck und Strauss, aber die makellose Martinů-Premiere ragt heraus. Ein Glück, dass man von der Produktion eine CD erwarten darf. Und ein Glück, dass Martinůs Oper mit diesem Frankfurter Ereignis – hoffentlich – endgültig

im Repertoire angekommen ist. Jetzt wäre es angebracht, den Komponisten nicht nur über „Julietta“ und seine bekanntere „Griechische Passion“ – in der nächsten Spielzeit am Essener Aalto-Theater – zu definieren, sondern sich auf Entdeckungstour zu begeben. Tipp für Spielplan-Macher: Die Filmoper „Die drei Wünsche“, 2002 in Augsburg vorzüglich, aber folgenlos inszeniert, harret einer Wieder-Entdeckung.

**Aufführungen von „Julietta“ in dieser Spielzeit an der Oper Frankfurt noch am 8. und 13. Juli.**

Im „Bockenheimer Depot“ sind gleichzeitig drei Einakter Martinůs zu sehen: „Messertränen“, „Zweimal Alexander“ und „Komödie auf der Brücke“. Termine am 6., 9., 10., 12., 15., 16. und 17. Juli.

Info: [www.oper-frankfurt.de](http://www.oper-frankfurt.de)

---

## **Super-Virtuoses, ironisch gebrochen: Marc-André Hamelin brilliert in Mülheim**

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Marc-André Hamelin bei  
seinem Mülheimer Konzert.  
Foto: Peter Wieler/KFR

**Seit 1997 tritt Marc-André Hamelin immer wieder beim [Klavier-Festival](#) Ruhr auf; 2013 war er dessen [Preisträger](#). Jetzt kam der kanadische Virtuose zurück und spielte in Mülheim ein atemberaubendes Programm ohne jeden Show-Effekt. Bei ihm steht die Musik im Zentrum, nichts anderes. Und wer käme einem genuinen Musiker mehr entgegen als Mozart?**

Die D-Dur-Sonate KV 576, für andere vielleicht ein „Einspielstück“, wird von Anfang an in seriösem Ernst gefasst: Keine Koketterie im „Jagdthema“ des Beginns, klare Sicht auf die Struktur, abwechslungsreicher Anschlag zwischen dem trocken aufbegehrenden Staccato des aufwärts weisenden triolischen Motivs und der weichen Triller-Antwort, zwischen den leichtfüßig schweifenden gebundenen Sechzehnteln und den aus den Anfangsnoten gebildeten Verarbeitungen. Ein Forte-Piano-Echo als Übergang zur Reprise, klare Gliederung in den Verläufen statt süffiger Legato-Kulinarik, dabei ein genau ausgehörtes Spektrum kühler Klangfarben: Mit so viel Raffinesse adelt Hamelin diese Sonate, lässt erleben, was für ein Meisterwerk der ausgewogenen Form Mozart mit ihr geschaffen hat. Nachzuhören ist das übrigens auf seiner 2013 entstandenen [Aufnahme](#), die Hamelin beim Label Hyperion vorgelegt hat.



Marc-André Hamelins Aufnahme von Mozart-Sonaten, erschienen bei Hyperion. Cover: Hyperion Records

Im langsamen Satz meint man, Schuberts Romantik am Horizont zu ahnen: Ganz in sich gekehrt formt Hamelin dieses Adagio aus, gliedert es durch sanfte Agogik, romantisiert es aber nicht mit dunklen Klängen oder bedeutungsschwangeren Akzenten. Mozart bleibt bei aller Entrücktheit licht: heitere Melancholie, elegische Gelöstheit – man versteht, warum Mozart früher gern mit dem Etikett des „apollinischen“ Genius versehen wurde. Ganz anders der Finalsatz. Da entdeckt Hamelin den Humor Mozarts: kecker Rhythmus, dialogischer Witz, aber stets klar durchformte Polyphonie. Über den trocken perlenden Anschlag hinaus, mit dem er die Noten genau definiert, gönnt er allenfalls dem Bass etwas Wärme.

Und wozu bekennt sich Hamelin bei Schubert? Hier ist die Romantik nicht mehr ein fernes Aufdämmern, sondern die Sphäre, in der sich die Musik ereignen will. Freilich nicht im Sinne der gefühlvollen Werbespot- und Wohlfühl-Romantik, in die der Begriff inzwischen abgesunken ist. Sondern als das Nachspüren des Einbruchs des „ganz anderen“ Unbekannten, Jenseitigen und Eigentlichen. Als die Sphäre, die alles Vorläufige zu sich kommen lässt, die aber so auch das Unheimliche und Unbehauste

gebiert. Hamelin kommt dem Romantiker Schubert auf die Spur, ohne ihn zu romantisieren: Selten gibt es, selbst bei diesem Treffen der Großen der Klavierwelt, einen solchen Höhepunkt.

### **Schubert im Zeichen des Belcanto**

Hamelin bedient sich der Stilmittel, die manch anderem als verpönt gälten. Er kleidet den berühmten und viel diskutierten Beginn der B-Dur-Sonate (D 960) in die sprechende Rhetorik des Belcanto: Eine bewegte Linie, ein zartes Rubato, wenn das d und das es erreicht werden, ein sorgsam gehaltenes Pianissimo und ein exquisites Legato. Also weder die fließende Eleganz Horowitz', noch die tastende Suche Svjatoslav Richters, auch nicht die einfach darstellende Exposition von Andras Schiff.

Das romantische Beben klingt nach in der folgenden, weit geschwungenen, von Sechzehntelgruppen unterlegten Melodiebildung, in den crescendierenden Repetitionen, im ersten Haltepunkt, in der ersten nachhaltigen harmonischen Irritation, in der zum ersten Mal Fortissimo erreicht wird. Hamelin exponiert hier eine innere Unruhe, eine Bewegtheit, die er folgerichtig auf die bruchstückhafte Poesie des Schubert'schen Ringens um die angemessene Form nach Beethoven anwendet. Das ist, immer in klare, präzise, unverdickte Töne gefasste wirklich große Kunst.

Der zweite Satz bezieht sich in seiner weltverlorenen Versunkenheit, aber auch in seiner klassischen Phrasierung zurück auf Mozart und weist gleichzeitig nach vorne mit seinen harmonischen Rückungen und seinen atmosphärischen Bezügen zu dem geheimnisvollen Basstriller des Kopfsatzes. Der dritte Satz lässt studieren, wie Hamelin zu einer völlig anderen Haltung „umschaltet“, wie er trocken geschlagene Bässe und perlenden Diskant miteinander verbindet und innerhalb der Phrasen unterschiedlich färbt. Der vierte Satz, nicht übertrieben extrovertiert, zeigt die irritierend heftigen Ausbrüche der Forte-Akzente, die Wucht der punktierten Akkorde, auch die Reminiszenzen an die kantable Leichtigkeit

des ersten Satzes. Mit der Zugabe, dem Impromptus As-Dur (D 935), bestätigt Hamelin: Hier ist ein Schubert-Interpret am Werk, der es mit den großen Deutungen der Vergangenheit aufnehmen kann und der so leicht niemanden fürchten muss.



Mülheim: Die Stadthalle im Zeichen des Klavier-Festivals Ruhr. Foto: Häußner

Weit weg von „sachlicher“ Darstellung und dennoch mit äußerster Präzision – so nähert sich Marc-André Hamelin Claude Debussys „Images II“ (Auch davon gibt es eine CD). Zögernd stellt er im ersten Stück die eröffnende Achtelfigur vor, als höre er ihrem sanften Pianissimo nach, diskret und zart tritt das triolische Auf und Ab der Sechzehntel ein; zart verfließende Mini-Arpeggien, mit der Leichtigkeit eines feinen Gespinstes ausgebreitet, aufquellend wie der Erguss klaren Wassers in einer heimlichen Waldquelle.

Mit dem Titel „Glocken, durch das Laub hallend“ provoziert Debussy ja geradezu die Synästhesie von Licht und Ton, von Hören und Schauen – und Hamelin setzt sie mit einer ihresgleichen suchenden Delikatesse um. Auch das Bild des Mondes, das sich „über die Tempel von einst“ senkt, schildert



Hamelin mit einem fein nuancierten Spiel luftiger Akkorde und zaubrischer Arpeggien. Man meint, die Finger berührten in den zart-gläsernen Tönen kaum die Tasten. In „Poissons d'or“ lässt er die „Goldfische“ in grazilem Forte glitzern – auch die Fülle des Klangs bleibt licht, fast zerbrechlich. Und man fragt sich, was das für ein Publikum ist, das in den letzten, verhaltenen, verhallenden Ton ungeniert hineinklatscht.

Hamelin hat wieder – nach der Uraufführung seiner „Barcarolle“ 2013 beim Klavier-Festival – zwei eigene Werke mitgebracht: Die „Pavane variée“ von 2014 fußt auf dem Thema von „Belle qui tiens ma vie“ des französischen Priesters und Tanzmeisters Thoinot Arbeau (1519 – 1595) und zerlegt die eingängige Melodie in einer altertümlich wirkenden Kirchentonalart in atemberaubende Skalen, Arpeggien und Arabesken, in jazzig leichte Rhythmen und eine dichte Polyphonie, wobei am Ende ein repetierter düsterer Glockenschlag im Bass an das Ende des Vergnügens mahnt.

Hamelins Paganini-Variationen von 2011 reizen das Element des Virtuosen dann vorbehaltlos aus, zerfetzen rhythmische und akkordische Trümmer, als reiße ein wildgewordenes Raubtier alles in Stücke, und ironisieren die Bestandteile traditionell-trivialer Finalakkorde so rasant, dass spontaner Beifall aufkommt. Irgendwann konkretisiert sich das bekannte Thema, bleibt ein paar hektische Takte stabil und zerstiebt in irrsinnigen Akkorden und rasenden Passagen. Mit diesem subtil gearbeiteten Blendwerk hebelt der Virtuose Hamelin die Virtuosität als seriöse Haltung durch noch mehr Virtuosität aus: Ein Super-Virtuose, der sich selbst ironisch gebrochen vorführen kann.

---

# Dosierte Energie: Benjamin Moser beim Klavier-Festival Ruhr in Essen-Werden

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Der Pianist Benjamin Moser.  
Foto KFR

Haus Fuhr in Essen-Werden ist mit seinem intimen Saal ein idealer Veranstaltungsort für das Klavier-Festival Ruhr. Allerdings hat der Raum seine Tücken; er bildet das Spiel des Solisten sehr genau ab, verstärkt aber die Lautstärke überproportional, sobald sie über ein verhaltenes Mezzoforte hinausgeht. Dazu steht auf der Bühne ein Steinway, erfreulich präsent im Klang, aber für diesen Raum wünschte man sich manchmal einen weicher intonierenden Flügel.

Benjamin Moser, nun schon zum vierten Mal beim Klavier-Festival zu Gast, hätte seine liebe Mühe gehabt, die ausufernden Klangfluten zu dämmen – wenn er es denn versucht hätte. Aber er konnte die Schleusen nicht geschlossen halten; nicht bei Alexandre Skrjabins Fantasie op. 28, nicht in Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“. Wie auch: Skrjabin bläut dem Pianisten ständig „crescendo“ ein, um ihn dann beinahe unvermittelt auf „piano“ einzuschwören, sogleich aber wieder das Aufwachsen der Lautstärke einzufordern, Wer die Fantasie

so steigern will, wie es in den Noten steht, landet eben beim Fortissimo „appassionato“. So geschehen auch unter den sorgfältig formulierenden Händen des Münchner Pianisten, der mit seinen 34 Jahren schon auf eine schöne Karriere blicken kann.



Ein intimer  
Veranstaltungsort:  
Haus Fuhr in Essen-  
Werden. Foto: Werner  
Häußner

Der Anfang des Konzerts war explizit „lyrisch“: Sieben von Edvard Griegs Klavierminiaturen, beginnend mit dem differenzierten Arpeggienspiel und der schwärmerischen Agogik von „An den Frühling“, über den drollig anhebenden, sich ins Dämonische auswachsenden „Zug der Zwerge“ bis zu den Fanfaren und majestätischen Umspielungen des „Hochzeitstags auf Trolldhaugen“. Dazwischen macht Moser in „Heimweh“ deutlich, wie subtil er Innenspannung aufbauen und halten kann, auch wenn die Noten „einfach“ scheinen.

Skrjabins cis-Moll-Etüde op.2/1 schließt mit ihrem versonnenen Auf und Ab einer charakteristischen Achtelfigur an Griegs elegische Lyrismen an. In dem kurzen Stück bewegt sich

Skrjabin kaum über die Region des Mezzoforte hinaus; Moser versucht sich in Delikatesse und verhaltenem Gestus, aber der Steinway zeigt ihm, wo's langgeht: Direkter Klang, stählerne Resonanz, später, in der Fantasie, dann auch (zu) vollmundiges Pedal.

Moser hat die Abfolge klug gewählt, denn in der Etüde lässt er die Energie ahnen, die sich in den machtvollen Arpeggien und Repetitionen der Fantasie Bahn bricht. Und der Pianist macht deutlich, dass er es versteht, den Feuerbrand der Töne allmählich, klug dosierend zu entfachen.

Nach der Hommage an den vor 100 Jahren aus nichtigem Anlass verstorbenen Komponisten (ein Pickel verursachte eine Blutvergiftung) folgte Musik der französischen Zeitgenossen Skrjamins, Claude Debussy und Maurice Ravel.

Debussys „Childrens Corner“ hat Licht und Schatten – und das nicht nur im durchaus gekonnten *clair-obscur* der licht wirbelnden Schneeflocken des vierten und der bassdüsteren Lesart des zweiten Stücks („Jimbo's Lullaby“). Sondern auch in Mosers Lesart, der in der Puppenserenade den Klang zu füllig, den Rhythmus zu geschmeidig gestaltet und im abschließenden Cakewalk einen Schuss Spontaneität vermissen lässt.



Entsprechungen zwischen

Musik und Malerei: Hippolyte Petitjean hat die Prinzipien des Pointillismus in „Femmes au bain“ exemplarisch verwirklicht. Foto: Wikimedia Commons/public domain

Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“ spielt Moser weit weniger entschieden als etwa Khatia Buniatishvili bei ihrem Mülheimer Klavier-Festival-Auftritt. Er achtet mehr auf Atmosphärisches, rückt die Musik vor allem in „Ondine“ in die Nähe eines Pointillismus, wie ihn Georges Seurat oder Hippolyte Petitjean in der Malerei etablierten.

Die flirrende Atmosphäre, die sich auf genau definierte Punkte zurückführen lässt, entspricht Mosers musikalische Auffassung: Flächen und Linien aus definiert gespielten Noten, die als Ganzes eine hundertfach in sich gebrochene Klangsphäre bilden. „Le Gibet“ fasst er eher als melancholisches Stimmungsbild auf als im Sinne einer Studie des Unheimlichen.

Aber in „Scarbo“ kommt das Abrupt-Spukhafte in scharf geschnittenen Akkorden, in der Grandezza des Zugriffs und in zugespitzter rhythmischer Energie zum Ausdruck. Wie Rauch durch das Schlüsselloch verschwindet der Nachtmahr, um herzlichem Beifall und zwei Zugaben – Debussys „clair de lune“ und einer weiteren Skrjabin-Etüde – Platz zu machen.

---

## **Fieberfrei in Dortmund:**

# Skrjabin mit Joseph Moog und den Bochumer Symphonikern

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Der Pianist Joseph Moog.  
Foto: Paul Marc Mitchell

Vor zehn Jahren, da war er gerade mal 17 Jahre alt, spielte Joseph Moog in einem Konzert Franz Liszts „Totentanz“ – und seine Zurückhaltung bekam Liszts abundanten Klangfantasien außerordentlich gut. Vor zwei Jahren [debütierte](#) er in Moers beim Klavier-Festival Ruhr – und überzeugte mit klug ausbalancierten Klavier-Versionen von Opernschlagern Verdis und Wagners. Nun kehrt Moog zum Tastenfeste zurück, stürzt sich im Konzerthaus Dortmund in Alexander Skrjabins mystisch-fantastisch-rauschhafte Musikwelten. Und lässt diesmal spüren, dass er an Grenzen stößt. Nicht an pianistische, aber an musikalische.

Sein Zugang zur Skrjabins fis-Moll-Klavierkonzert op. 20 ist zunächst durchaus logisch. Moog macht aus Skrjabins vermeintlich formvergessen schweifender, selbstversponnener Kunstmystik keine esoterische Meditation. Er formt seine Soli klar durch, gibt ihnen kühle Fasslichkeit, vernebelt nichts in

dampfendem Klang. Auch im Andante-Satz träumt er nicht vor sich hin.

Moog vergisst nicht, dass Skrjabin einen Variationensatz und keine Fantasie konzipiert hat. In fein poliertem Porzellantone modelliert er die melodischen Motive, lyrisch gelöst reiht er Figurationen und absichtslos wirkendes Spielwerk. In der unterschiedlichen Gewichtung der Phrasen, in der Differenzierung des Anschlags macht er die Struktur des Satzes deutlich. Und die Bochumer Symphoniker lassen es unter ihrem Chef Steven Sloane nicht an Piano-Delikatesse, an lichten Streicherlinien, an einer aparten Klarinette fehlen.

Was zum glückhaften Gelingen fehlt, ist bei einem so bewussten und ästhetisch präsenten Pianisten wie Joseph Moog nicht einfach zu beschreiben. Vielleicht geht er zu ernst mit den emotionalen Schichten in Skrjamins Musik um. Vielleicht geht er in den Noten auf statt über den Noten zu fliegen. Vielleicht äußert sich eine Befangenheit, die den spontanen und durchaus einmal riskanten Zugriff hemmt.

Das dynamisch variable Spiel mit dem Orchester gelingt nicht durchgängig. Wo sich der Klavierpart mal wie eine zusätzliche Farbe in den Klang integriert, sind die Symphoniker zu dominant; wo er mal selbstbewusst und klangfroh aufleuchten soll, bleibt Moog zu diskret; wo das Piano in kostbar stillen Tönen singen sollte, lässt er die metrischen Fesseln nicht fahren.

Auch das Poème „Vers la flamme“, eines der letzten Werke Skrjamins aus dem Jahr 1914, hat zwar die Steigerungsdynamik, nicht aber das raffinierte Flair. Moog beginnt mit dem schattigen Pianissimo und intensiviert es bis zum „Forte crescendo“. Aber sein Ton bleibt kalt, das „éclatant, lumineux“ hat statt der Hitze einer Flamme die fröstelnde Grelle einer Leuchtstofflampe. Moog fast dieses Werk in den Ton der Moderne: nicht strahlend, sondern gleißend.

Das Farbenspiel, die züngelnden Nuancen einer Flamme liefern die Bochumer Symphoniker. Sloane exhibitioniert Skrjabin's frei dem Rausch und dem erotisch geladenen Klang huldigende Werk von 1908 nicht; er lässt die Musik nicht schwitzen, den Klang nicht dampfen. Sondern er betont die Nähe zu den französischen Impressionisten und zu Claude Debussy. Der Duft der flirrenden Streicher, das feine Parfüm der Harfen, die sehnsuchtsvoll verklingenden Flöten: das ist eher die Ahnung „ekstatischer“ Ausbrüche als ihre klangprächtige Vergegenwärtigung. So hält Sloane die allzu direkte und schnell banal wirkende Effekt-Dramaturgie zurück. Und die Finesse ist bei den präsent und farbenfroh agierenden Philharmonikern in guten Händen. Nur in den finalen Entladungen trägt das Konzept nicht ganz: Lautstärke ist nicht Intensität, die entsteht durch Hingabe und Risiko – und da waren die Bochumer noch zu fest auf der Erde verankert.

Dass Sloanes zurückhaltender, ins Lyrische neigender Ansatz seine Probleme hat, wurde im „Tristan“-Vorspiel zu Beginn des Konzertes deutlich. Vermutlich wollte der Dirigent die Bezüge demonstrieren, die zwischen der vor 150 Jahren uraufgeführten Oper Wagners – einem Meilenstein in der historischen Entwicklung der europäischen Musik – und ihrem Echo im Werk des vor 100 Jahren gestorbenen russischen Komponisten feststellbar sind. Entsprechend legte er Wagners Musik nicht im Sinne des Drängens und Sehrens aus, das die wellenförmige Dynamik ihrer Entwicklung hin zur Ekstase der sich lösenden harmonischen Spannung bestimmt. Sondern er leuchtet die Statik der Klänge aus, lässt sie fast lyrisch verharren, nimmt ihr die innere Unruhe. Auch den „Tristan“ prägt das milde Licht Debussys statt der Fieberschübe Wagners.

---



# Tiefgründiges Durchleuchten der Musik: Kit Armstrong beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 27. Februar 2016



Kit Armstrong. Foto June Artists Management

**Kit Armstrong ist in einer schwierigen Phase. Er merkt es vielleicht nicht einmal, weil es ihn nicht interessieren dürfte.**

Aber: Die „Wunderkind“-Zeit – auch die hat ihn nicht interessiert – ist vorüber, und der Pianisten-Boygroup entwächst der 23-jährige gerade, auch wenn er noch wie ein schüchterner, etwas linkischer Teenie wirkt. Jetzt kommt das Hineinwachsen in die „erwachsene“ Musikerwelt, ohne Kinder- und Jugendbonus.

Für viele junge Musiker war und ist das eine schwer zu nehmende Schwelle. Denn der Betrieb ist knallhart; sich zu behaupten heißt nicht selten, um Gidon Kremers besorgten „Brief an eine junge Pianistin“ zu zitieren, seine Seele mit zu verkaufen.

Man lese die Autobiografie der Geigerin Midori Goto („Einfach

Midori“), um zu ermessen, was das bedeutet. Wie viele wunderbar begabte junge Menschen sind auf der Strecke geblieben – aus unterschiedlichsten Gründen? Um im Klavier-Business zu bleiben: Wer erinnert sich zum Beispiel noch an den Wunderknaben Dimitris Sgouros, einst vom alten Arthur Rubinstein bewundert?

[Kit Armstrong](#) hat einen anderen Mentor aus der Kaste der legendären Tastengrößen, Alfred Brendel. Der gab ihm nicht nur die Attribute des Wunderkinds und des Jahrhundertpianisten mit, sondern begleitete auch die Wege des hochbegabten Jugendlichen am Flügel und ins Leben. Einen „superlative guide to life“ hat ihn Armstrong in einem Interview genannt.

Heute wirkt Armstrong nicht mehr wie ein verschlossen weltabgewandtes Genie. Wenn er in akzentfreiem, mit Wörterbuch und Grammatik selbst erarbeitetem Deutsch seine Zugaben ansagt, hört man einen zurückhaltend, aber selbstbewusst wirkenden jungen Mann.

Beim Klavier-Festival Ruhr gehört Kit Armstrong seit 2009 zu den regelmäßigen Gästen. Am Ort seines Debüts, in Mülheim, präsentierte er nun einen Gang durch die barocke Kunst des Variierens und sorgte nebenbei für die Entdeckung eines staunenswerten Schatzes früher Kompositionen für Tasteninstrument.

Die dreißig Veränderungen über das Thema des englischen Volkslieds „As I went to Walsingham“ von John Bull sind nicht nur in der Zahl Bachs „Goldberg-Variationen“ gleich, denen Kit Armstrong den zweiten Teil seines Konzerts widmete. Sondern sie offenbaren eine Klugheit und Dichte in der kompositorischen Anlage, die den englischen Virginalisten und Lieblingsmusiker der „Virgin Queen“ Elisabeth I. problemlos an die Seite Bachs erheben. Armstrong demonstrierte noch einmal mit einer seiner vier Zugaben, „Bull’s Good Night“, welche Schätze es aus Fitzwilliams Virginal Book, der Quelle der Stücke, auch für die Spieler eines modernen Flügels zu

entdecken gibt.



2013 erschien bei Sony das Debüt-Album von Kit Armstrong mit einer bezeichnend unkonventionellen Auswahl von Werken: Bach, Ligeti und einer eigenen Komposition des jungen Pianisten. Cover: Sony

Wer einmal Grigory Sokolov mit seinen vergeistigten Byrd-Interpretationen erlebt hat, weiß, dass große Musik nicht von historisch möglichst korrekten Bedingungen ihrer Aufführung abhängt. Armstrong spielt Byrd, Bull, Bach und Sweelinck, als hätten die ehrwürdigen Alten nichts anderes als den Steinway im Kopf gehabt, als sie ihre Noten niederschrieben. Das liegt daran, dass Armstrong sein Spiel aus einem bewundernswerten Überblick über den Plan der Kompositionen entwickelt und den Klang des Flügels in den Dienst dieser Einsicht stellt.

William Byrds „Hugh Ashton's Ground“ lässt er andächtig aus der Stille entstehen. Er forscht jedem Vorschlag, jedem Triller, jeder harmonischen Subtilität nach. Die linke und die

rechte Hand sind klug aufeinander bezogen. Das Rallentando, mit dem er das Tempo sanft abbremst, die maßvolle Agogik, mit der er den Satz belebt, sind keine Zeichen für eine Romantisierung.

Es sind stilistische Elemente, die Armstrong logisch platziert, um die Struktur des Stücks zu erklären. Sein Byrd hat nichts, aber auch gar nichts von dem mechanischen Geschnatter, an dem sich Alte-Musik-Fans jahrzehntelang erfreuten. Vor dem inneren Gehör entwickelt sich ein wundersamer Bau. Armstrong, der 2011 ein Mathematikstudium abgeschlossen hat, schwärmte einmal von der Schönheit, die es in der Mathematik zu entdecken gibt. Voilà – hier lässt sie sich hören!

Souverän berechnet, das ist eines der Kennzeichen der Musik des alten Sebastian Bach. Mag sein, dass sich Kit Armstrong eben deshalb bei ihm so wohl fühlt, ihn neben Mozart zu den prägenden Komponisten seines Lebens zählt.

In den Goldberg-Variationen ist es eben auch die strenge Schönheit einer vollendet beherrschten musikalischen Mathematik, die uns ins Reich der Ideen entführt und verzaubert: den einen durch die Logik der Entwicklung, den anderen durch den Zauber des strukturierten Klangs. Denn Bachs dreißig Variationen über eine Arie loten nicht nur alle möglichen formalen Möglichkeiten aus.

Die Vortragsbezeichnungen gehen – ungeachtet aller quellenkundlichen Einschränkungen – über das lapidare Bezeichnen der Tempi hinaus. Schon die Aria will „espressivo“ vorgetragen sein – also mit emotionalem Ausdruck. Von hurtiger Lebendigkeit bis maßvoller Distinktion reicht die Spannweite der geforderten Haltungen.

In dieser Welt fühlt sich Armstrong hörbar zu Hause. Sein Spiel leistet nichts weniger als den Blick in die klare, harmonische, vollendet wirkende Struktur der Variationen zu

öffnen, ihre Entwicklung zu erschließen. Dass der Pianist auch noch die Möglichkeiten des modernen Flügels nutzt, sie in wechselndes Licht zu tauchen, ist eine wunderbare Zugabe. Ein mildes Licht für den ersten Kanon, ein sprödes, klares auf die Fughetta, ein luftig-leuchtendes auf das „leggiero“ der elften Variation. Das Andantino der Nummer Dreizehn lässt Armstrong mit feinen Rubati singen. Über verinnerlichtes Reflektieren, Staccato-Entschiedenheit, den majestätisch punktiert aufmarschierenden Prunk der Ouvertüre bis hin zu atemloser Energie, die keinen Punkt und kein Komma kennt, entfaltet der junge Pianist den Zyklus. Nach allen Stürmen und Wechselbädern kommt die Aria wieder: einfach, ruhevoll, geläutert.

Immer ist es der Blick auf strukturelle Entwicklungen, den Armstrong konsequent festhält, ohne den Zuhörer mit einem trockenen Lehrwerk zu strapazieren. Davon profitieren auch John Bulls komplexe „Veränderungen“ und Jan Pieterszoon Sweelincks deutlich von der Orgel her gedachte Variationen über „Mein junges Leben hat ein End“. Die Logik der Bezüge zwischen Bass- und Oberstimme ist souverän und klar herausgearbeitet, die Betonungen und Phrasierungen schlüssig gesetzt, rasche Passagen konsequent durchmodelliert.

Die Finger setzt Armstrong unbestechlich präzise; ein paar halb erwischte Töne erinnern sympathisch daran, dass hier ein Mensch am Flügel sitzt. Armstrong geht auch mehr als früher aus sich heraus: der Rhythmus bekommt etwas Swingendes, perkussive Momente und markante Repetitionen haben Gewicht. Aber stets – und das macht das Faszinierende von Armstrongs Kunst aus – dienen solche pianistischen Mittel nicht einer flüchtig-vordergründigen Expression, sondern einem tiefen Durchleuchten der Musik. Wer so spielt, muss um die Zukunft nicht bange sein. Beglückend, erhellend.