

Weltenlauf und Transzendenz – ein Konzert der Triennale in memoriam Gerard Mortier

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Voller Einsatz: Bariton Dietrich Henschel, das hr-Sinfonieorchester und Dirigent Sylvain Cambreling.
Foto: Michael Kneffel

Gerard Mortier ist im März dieses Jahres gestorben. Er war der Gründungsintendant der Ruhrtriennale und hat dort in den Jahren 2002 bis 2004 die „Kreationen“ als neue theatralische, spartenübergreifende Ausdrucksform gewissermaßen erfunden. Manches von dem, was unter der Leitung Heiner Goebbels' heuer zu sehen ist, darf getrost als Weiterentwicklung dieser Anfänge gewertet werden.

Darüberhinaus war Mortier auch ein Verfechter dessen, was gemeinhin als Neue Musik bezeichnet wird. Für sein erstes Jahr hatte der Intendant entsprechend das SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg verpflichtet, unter Leitung von Sylvain Cambreling – allesamt höchst versiert in der Interpretation von Werken des 20. Jahrhundert. Auf dem Programm stand damals Olivier Messiaens monumentales,

11teiliges Stück Éclairs sur l'Au-delà (Streiflichter über das Jenseits).

Nun hat das hr-Sinfonieorchester, ebenfalls unter Cambrelings Leitung, ein Konzert in Bochums Jahrhunderthalle gegeben, das die Triennale ihrem Gründungsintendanten Mortier gewidmet hat. Auch hier erklingt Messiaen, diesmal das fünfteilige „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ (Und ich erwarte die Auferstehung der Toten) für Holz-, Blechbläser und metallisches Schlagwerk. Insofern schließt sich hier ein Kreis. Doch neben Messiaen haben die Interpreten jeweils ein Werk von Luc Ferrari sowie Bernd Alois Zimmermann gesetzt.

Die Auswahl ist kein Zufall, erschließt sich vielmehr aus einem Wort Mortiers, das dem Programm vorangestellt ist. Auferstehung, so heißt es, bedeute für ihn sein Fortwirken in dem, was er realisiert habe. „Paradiise interessieren mich nicht.“ Dazu erweist sich das Werk des gläubigen katholischen Komponisten Messiaen als spannender Kontrapunkt. „Et Exspecto...“ ist eine machtvolle Musik nach dem Prinzip „Durch Nacht zum Licht“, deren gewaltige Klangspreizungen letztthin in erhabenem Leuchten allem Irdischen entfliehen.



Der französische Komponist Luc Ferrari. Foto: Olivier Garros

Im Kontrast dazu befasst sich Luc Ferraris ebenfalls gewaltiges, in seinen Strukturen aber weit diffuseres

Orchesterstück „Histoire du plaisir et de la désolation“ mit Leidenschaften und der Trostlosigkeit, verwurzelt allein im Weltlichen. Messiaens Transzendenz ist davon ziemlich weit entfernt.

Schließlich Bernd Alois Zimmermanns „Ich wandte mich um und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“. Hier regiert, in Anlehnung an das Wort Salomons, die blanke Verzweiflung über die schlechte Welt, imposant herausgerufen von den beiden Sprechern André Jung und Thomas Thieme, noch weit verstörender melismatisch gesungen vom fabelhaften Bariton Dietrich Henschel. Zimmermann hat hier ebenfalls für großes Orchester komponiert, doch ist die Werkfaktur weitgehend transparent, in seinen kommentierenden Klangblöcken aber ungeheuer ausdrucksstark.

Wenn dies alles nun in größtmöglicher Deutlichkeit und Emphase an unser Ohr gelangt, wenn die repetitiven Klangfiguren Messiaens, das Hymnische und Exotische dieser Musik, in purer Schönheit aufleuchten, wenn uns andererseits die düsteren Szenen bei Ferrari und Zimmermann nahegehen, wenn zudem das teils hektische Flirren und Klirren der Instrumente außerordentlich spannend wirkt, dann ist das dem wunderbaren Orchester und seinem wendigem Dirigenten zu verdanken. Sylvain Cambrelings eckige Körperbewegungen geben sich den rhythmischen Finessen der Partituren hin, die Einsätze kommen punktgenau, und niemals will sich hier jemand zur Schau stellen. – Es gibt unglaublich viel Applaus.

Festspiel-Passagen XII: Keine

Bedeutung, aber auf Zeithöhe – Castorfs „Ring“ in Bayreuth

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Dunkle Wolken über dem Festspielhaus: Der „Ring“ von Frank Castorf provozierte auch in seinem zweiten Jahr wütende Proteste. Allseits beliebt dagegen sind die kleinen Wagnerchen von Ottmar Hörl. Foto: Werner Häußner

Bayreuth hat es wieder, sein Alleinstellungsmerkmal: So einen „Ring“ gibt es in der Tat nirgends sonst. So radikal, so konsequent wird nirgendwo der Abschied vom Regietheater zelebriert, das „Material“ ironisiert, zertrümmert, zerknickt ...

Für Wagners Tetralogie ist das neu; für Bayreuth nach

Schlingensiefs „Parsifal“ und Baumgartens „Tannhäuser“ nicht ganz so taufrisch. Eine Linie, die 2016 mit dem „Parsifal“, inszeniert von Jonathan Meese, fortgesetzt und vorläufig abgeschlossen wird.

Meese sollte man nicht auf seine Hitlergruß-Skandale reduzieren. Denn bei ihm gibt es in der Auseinandersetzung mit den Mythen der deutschen Geschichte – und auch dem Mythos Wagner – viel Erwägenswertes, durchdrungen von der Lust am Ironischen und Grotesken. Auch Frank Castorf erschöpft sich nicht in seinen unbestreitbaren Fähigkeiten als Skandal-Entertainer. Die hat er schon im letzten Jahr bei der „Ring“-Premiere ausgespielt: Vogelzeigen oder – wie andere meinen – eine zum Nachdenken auffordernde Geste beim Buh-Sturm nach der „Götterdämmerung“, Vergleiche zwischen Bayreuth und der DDR. In diesem Jahr galliger Protest gegen die Umbesetzung in der Rolle des Alberich, den Oleg Bryiak statt Martin Winkler sang. Castorf hat sein Soll erfüllt.

Dieser „Ring“ ist ein Dokument der Kontinuität: Wie er war zu aller Zeit, so bleibt Castorf in seiner Theater-Ewigkeit. Für die Besucher der Berliner Volksbühne – ein exklusiver Kreis von Leuten, die den immer gleichen Umgang mit alten und neuen Stoffen schätzen, also echte Formkonservative – ist in Bayreuth nichts Neues passiert. Für die aus aller Welt angereisten Spurensucher nach dem Mythos Wagner und der Aura des „Hügels“ allerdings schon. Dass es in den Vorstellungen des zweiten „Ring“-Zyklus relativ verhaltene Missfallenskundgebungen gab, hat wohl weniger mit wachsender Zustimmung, mehr mit der Ratlosigkeit der international gemischten Audience zu tun.



Stimmschöne
Luder: die drei
Rheintöchter.
Foto: Enrico
Nawrath

Castorfs „Ring“ repräsentiert die bekannten hermeneutischen Prinzipien: Die grundsätzliche Verweigerung einer Erzählung über die einzelne Szene hinaus. Den prinzipiellen Einsatz diskontinuierlicher Zeichen und Schauplätze. Das Ringen mit der eigenen Biografie und der DDR-Vergangenheit. Das verzweifelt-lustvolle Zerschlagen auch noch der letzten Spur von Bedeutung. Die Reibung an dominierenden ideologischen Systemen der Jetztzeit.

So gesehen ist dieser „Ring“ auf der Höhe der Zeit: Spiegel einer Theaterästhetik, die sich jenseits traditionellen Bedeutungs- oder ästhetisch-kulinarischen Unterhaltungstheaters bewegt, aber auch nur eine Minderheit erreicht. Stets gefährdet, jenseits eines in sich gekrümmten, selbstreferentiellen Kulturbetriebs bedeutungslos zu werden. Das hat nichts mit der Qualität der Kunst zu tun, wohl aber mit ihrem Gewicht für die gesellschaftliche Debatte – sofern diese überhaupt noch stattfindet. Und man muss gerechterweise auch feststellen, dass Provokationen wie Castorfs „Ring“ die Frage nach der Relevanz eines Ortes wie Bayreuth in der

Kontroverse eher schärfen als nivellieren.

Sicher ist zu fragen, ob es unbedingt der Aufregung bedarf, um alte Themen neu zu entdecken. Ist das konsequent entwickelte erzählende Theater nicht besser geeignet, zu berühren, auch zu verstören, Wirklichkeit als brüchig und ideologische Systeme als verlogen zu entlarven? Im Brecht'schen Sinne ist dieser Mangel an Distanz sicherlich der kardinale Sündenfall des Theaters. Aber: Wodurch wäre gerechtfertigt, das Theater der Dekonstruktion und Diskontinuität als letzten Stand der Dinge zu zementieren? Es trägt, auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung, den Keim zu seiner Überwindung bereits in sich. Und Castorfs „Ring“, das muss ihm bescheinigt werden, ist ein Höhepunkt dieser Form des Theaters. Seine Überbietung, so es denn eine gibt, darf dann der „Ring“ des Jahres 2020 leisten,



„Wer meines Speeres Spitze fürchtet ...“: Wolfgang Koch als Wotan vor brennendem Ölfass in der „Walküre“. Foto: Enrico Nawrath

So ist, wer nach einem roten Faden in den vier Abenden fragt, von vornherein falsch gepolt. Auch das „[öl](#)“, das Castorf den nach Interpretation gierenden Medien vorgeraunt hat, zieht keine Spur, sondern schillert höchstens hier und da als Chiffre auf. Es ist in raffinierter Form der Treibstoff an der abgewetzten Tankstelle des Motels im „Rheingold“; es wird

demonstrativ präsent gesetzt im Förderturm und einer dämonischen Pumpe in der „Walküre“; es wird zitathaft angesprochen in herumstehenden Ölfässern oder in der brennenden Tonne der „Götterdämmerung“, in der am Ende der Ring verschwindet. Und es grüßt als skurriles Versprechen in der Leuchtschrift „Plaste und Elaste aus Schkopau“ von der Wand, hinter der sich ein abgeranzter Berliner Hinterhof mit Döner-Bude, aber auch der verhüllte Reichstag und die tempelartige Säulenfassade der „New York Stock Exchange“ verbirgt.

Ein Gegenstand überlebt die Drehbühnen-Verwandlungen der vier Teile, ein silberner Fünfziger-Jahre-Wohnwagen mit aufklappbarer Seitenwand: In ihm wird Alberich als Kröte gefangen; in ihm haust Mime im „Siegfried“. Aber auch dieser alternative Raum zu den bühnenfüllenden Großbauten Aleksandar Denićs ist wenig mehr als Strandgut im wechselvollen Treiben der subjektiv aufgeladenen Zeichen. Er täuscht den strebenden Geist, der sich nach einem Motiv der Kontinuität seht. Den Aha-Effekt verweigert Castorf maliziös. Eine „konzise dramaturgische Analyse“ wird zu keinem Ergebnis führen. Das sagte Bayreuth-Cheferklärer Sven Friedrich, Leiter des Wagner-Nationalarchivs, schon im letzten Jahr in einem seiner Einführungsvorträge.



Die Post am Alex zu DDR-Zeiten: Aleksandar Denić hat atmosphärisch dichte,

detailreiche Bühnenbilder
gebaut. Foto: Enrico Nawrath

Der Bühnenbildner Aleksandar Denić ist der Star der Produktion, denn seine Bilder zwischen einem kommunistischen Mount Rushmore mit den Steinköpfen von Marx, Lenin, Stalin und Mao und der versifften S-Bahn-Station „Alexanderplatz“ ohne „Al“ sind so fotorealistisch wie Filmsets gebaut und von Rainer Casper hingebungsvoll ausgeleuchtet. Es sind spektakuläre Schauplätze bis hin zum Zitat der großen Filmtreppe für den herabschreitenden Star – in diesem Falle Brünnhilde – in der „Götterdämmerung“: Der Zuschauer fühlt sich, als sei er zu schauen gekommen, freilich nicht zu schaffen. Denn Bedeutung darf man auch an diesen Orten nicht erwarten: goldene Isolierdecke und blutrote Ketchupflasche haben nichts miteinander zu tun und konstituieren ebensowenig Sinnzusammenhang wie eine blutige Voodoo-Ecke in der „Götterdämmerung“ und die amerikanische Mittelwest-Scheune im ersten Akt der „Walküre“.

Potenziert wird die Flut der Bilder noch von den Videos von Andreas Deinert und Jens Crull. Immer wieder sieht man Kameraleute, die auf die Sänger „draufhalten“: Die Gesichter erscheinen übergroß auf Leinwänden, Bettlaken, Häuserwänden oder LED-Schirmen. Manchmal zeigt die Kamera auch Verborgenes, etwa das Innere des Wohnwagens oder die frustrierte Fricka beim Vertilgen von Sahnetorte. Oder Ausschnitte aus alten Filmen von den Ölfeldern von Baku. Oder Geheimnisvolles wie eine schattenhafte Maske und eine unheimliche Puppe, wenn Siegfried in der „Götterdämmerung“ als Gunther getarnt zu Brünnhilde vordringt.



Hinterhof und Dönerbude:
Szene aus „Götterdämmerung“
mit Attila Jun als Hagen und
dem Festspielchor. Foto:
Enrico Nawrath

Dass Castorf ein Ende verweigert, versteht sich nach allem, was in den sechzehn Ring-Stunden zur monströsen Collage verklebt wurde, von selbst: Hagen treibt auf einem Schlauchboot von einem Ufer weg ins Wasser. Vielleicht gibt es Castorf-Fans, denen angesichts eines solch metaphysischen Bildes der Atem stockt. Wahrscheinlicher ist: Wir sehen eine Szene, deren Belang sich im Augenblicklichen erschöpft. Das Spiel ist aus, ganz einfach.

Für diese banale Weisheit sind vier Abende fehlinvestiert – trotz allen bunten Volksbühnen-Klamauks –, wären da nicht Kirill Petrenko und das Festspielorchester gewesen: Die eigentliche innovative Arbeit findet unsichtbar im Graben statt. Petrenko schafft es tatsächlich, diese so oft und so erstklassig vergegenwärtigte Musik aufregend neu zu erschaffen. Wie bei früheren Wagner-Dirigaten, etwa „Tristan und Isolde“ bei der [Ruhr-Triennale](#), denkt er die Musik eher in die Tiefe als in die Weite. Petrenko meidet das Pathos, strebt einen feinnervigen, kammermusikalisch geprägten Klang an, beleuchtet die Details und setzt sie in vielfältige Beziehungen miteinander. Eine moderne „Ring“-Linie, wie sie etwa auch Sebastian Weigle in Frankfurt verfolgt hat.

Das Ergebnis ist ein sorgsam abgemischter, aber nie ins Ungefähre vermischter Klang, eine kristallene Klarheit der Artikulation. Prägnante Einzelstimmen, die man so kaum gehört hat, verbinden sich zu einem musikalischen Geflecht, das genau das auszeichnet, was der Bühne fehlt: innerer Sinn. Petrenko meidet das Blühende, Schäumende in Wagners Musik nicht, aber er opfert manchmal den spontanen Schwung, die zehrende, drängende Dynamik, die sie vorwärts treibt. Ein überlegt-überlegener Dirigent, der das Wort von der „Werkstatt“ Bayreuth im musikalischen Sinn voll einlöst. Wenn er sich tatsächlich, wie Gerüchte sagen, 2015 vom „Ring“ zurückziehen sollte, wäre der Verlust nicht absehbar.



Catherine Foster
als Brünnhilde in
der
„Götterdämmerung“.
Foto: Jörg Schulze

Das Ensemble, angeführt von dem stets untadeligen Chor Eberhard Friedrichs, hat mit Catherine Foster eine der besten Brünnhilde im derzeitigen internationalen Sänger-Markt zu bieten. Foster bildet die Töne frei und unverkrampft, ohne Druck und Verfärbung, mit einer ermüdungsfreien Schwerelosigkeit, wie sie im dramatischen Fach heute so gut

wie ausgestorben ist. Wie schwer das ist, demonstriert Lance Ryan als Siegfried: eine kraftvolle Stimme mit strahlendem Timbre, aber mit steif gebildeten Tönen, hilflosem Vibrato und ganzen Passagen, die ins Deklamatorische abgleiten. Die drei Rheintöchter müssen sich als aufgemotzte Prostituierte oder Edel-Spielpuppen im blauen Mercedes-Cabrio aufführen; stimmlich harmonieren Mirella Hagen, Julia Rutigliano und Okka von der Damerau ausgezeichnet miteinander: ein Rheintöchter-Gesang ohne das übliche Geschrei.

Auch die Sieglinde von Anja Kampe und der Siegmund Johan Bothas sorgen für stimmliche Glanzpunkte, nicht zuletzt durch ihr engagiertes Spiel. Kwangchul Youn ist ein wie immer profunder, textverständlicher, psychologisch genau färbender Hunding; die andere große Basspartie des „Ring“, Hagen, ist mit Attila Jun nicht überzeugend besetzt: Seine Stimme klingt immer wieder unfrei, als könne er sich mit seiner Rolle als bulliger Punk nicht recht identifizieren. Der Wotan Wolfgang Kochs hat starke Momente, aber auch flache Passagen; das Nibelungenpaar Alberich (Oleg Bryjak) und Mime (Burkhard Ulrich) übertreibt's mit der Deklamier-Schärfe und den spitztönigen Auswüchsen. Warum sich Claudia Mahnke als Waltraute einige Buhs gefallen lassen musste, bleibt rätselhaft. Norbert Ernst und Nadine Weissmann zeigen als Loge und Erda stimmliche Charakterisierungskunst, präzise Tonansprache, rhetorische Zuspitzung und weich geformtes Legato.

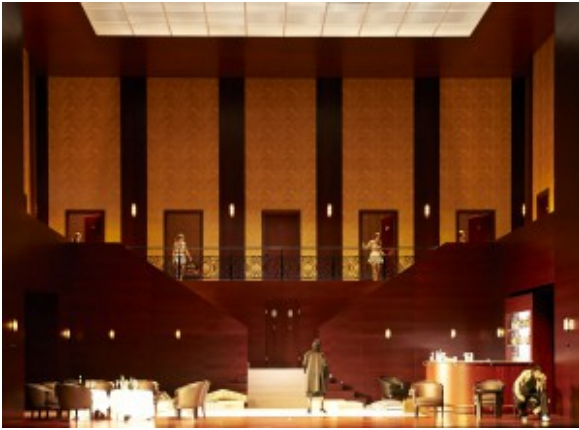


Impression aus Bayreuth:
Wohin führt der Weg? Foto:
Werner Häußner

Bayreuths Ausflüge ins postdramatische Theater könnten weitergehen, wenn sich 2015 Katharina Wagner an „Tristan und Isolde“ macht und 2016 Meeses „Parsifal“ folgt – wobei bei beiden die Erwartungen nicht so eindeutig vorauszuberechnen sind wie bei Castorf. Wenn dann 2017 Barrie Kosky, Intendant der Komischen Oper Berlin, die „Meistersinger“ inszeniert, kommt wieder einmal ein Regisseur vom Fach zum Zuge; ebenso 2018 bei „Lohengrin“, für den der Lette Alvis Hermanis vorgesehen ist. Er hat in Salzburg mit Bernd Alois Zimmermanns „Die Soldaten“ 2012 einen großen Erfolg errungen und sich in Verdis „Trovatore“ in diesem Jahr nicht schlecht geschlagen. Und für den „Tannhäuser“ 2019 ist Tobias Kratzer im Gespräch – ebenfalls ein vielversprechender junger Regisseur, der die „Große romantische Oper“ bereits 2011 in Bremen inszeniert und etwa mit den „Meistersingern“ in Karlsruhe, aber auch mit Meyerbeers „Die Hugenotten“ in Nürnberg große Hoffnungen geweckt hat.

Festspiel-Passagen XI: Mozart und Strauss – Neuinszenierungen in Salzburg

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Dich, düstre Halle, grüßte
keiner: Rolf Glittenbergs
Hotel-Einheitsbühnenbild für
den Salzburger „Don
Giovanni“. Foto: Michael
Poehn

Wenn sich nach sexueller Bedrängnis und ohnmächtiger Eifersucht Zerlina und Masetto in einem Moment der Ruhe wiederfinden, wenn sie sich in Duettino und Arie der Zerlina („Vedrai carino“) nach allen emotionalen Stürmen wiederfinden, entkleiden sich Valentina Nafornta und Alessio Arduini, schlüpfen in Unterwäsche in eines der Zimmer des düsteren Hotels, entziehen sich dem Zugriff des allgegenwärtig scheinenden Don Giovanni. Und dem sehnsuchtsvoll dem Paar nachblickenden Don Ottavio zeigen sie, was die Sinnspitze sexuellen Begehrens sein sollte: die liebende Begegnung, auf die er – mit Donna Anna – vergeblich hofft.



Sven-Eric Bechtolf.

Foto: Julia Stix

Das war einer der flüchtigen Momente im Salzburger „Don Giovanni“ Sven-Eric Bechtolfs, der gezeigt hat, wohin diese Inszenierung hätte führen können. Es gab noch andere solche Augenblicke verdichteter Deutungs-Energie in der Arbeit des Salzburger Schauspielchefs: Etwa, wenn Donna Anna ein Messer in der Hand hält und Don Giovanni ihren Arm zum Todesstoß gegen den Komtur führt.

In solchen Momenten gewinnen Personen eine Dimension, die über das konkrete Spiel hinausgeht – sie werden zu Symbolgestalten des psychischen Dramas: Donna Anna befreit ihre Persönlichkeit, vom triebhaften Impuls Giovannis geleitet, aus patriarchalischen Fesseln. Dass sich dann ihre Schuldgefühle in Rachegeleuten manifestieren, für die sie Don Ottavio benutzt, bleibt in der Inszenierung unausgeleuchtet – so wie manche Ecken in der ragenden Halle eines Dreißiger-Jahre-Hotels, die Rolf Glittenberg als Einheits-Schauplatz auf die breite Bühne des „Hauses für Mozart“ gebaut hat.

Kraftlose Bühne für einen überflüssigen „Don Giovanni“

Es mag an dem unverbindlich kraftlosen Schauplatz liegen, dass Bechtolfs Inszenierung die konsequente Verortung auf der Meta-Ebene des existenziellen Dramas verfehlt hat und letztlich

doch bei der Komödie um einen Testosteronbolzen hängengeblieben ist, dem der Teufel den Cocktail für die „Champagnerarie“ mixt. Es mag auch am plakativen Don Giovanni von Ildebrando d’Arcangelo liegen, der die Zwischentöne der Figur weder szenisch noch stimmlich präsent zu setzen verstand: Wenn auch von der Anlage der Rolle her Eleganz oder Subtilität nicht gefragt waren, sind doch massive Attacke im „Ständchen“ und uniformierter, klobiger Ton selbst in Rezitativen nicht angemessen.



Salzburg: Ildebrando
D’Arcangelo als Don
Giovanni. Foto: Michael
Poehn

Wie überhaupt die Salzburger Sängerbesetzung enttäuschte. Selbst Luca Pisaronis stimmschönem Leporello gelang es nicht, sich zu flexibler Leichtigkeit zu befreien. Die Donna Anna der Lenneke Ruiten schlug sich mit dünn-gefährdetem Timbre und verquälten Spitzentönen durch ihre Partie.

Anett Fritsch dagegen überzeugte als Donna Elvira mit substanzreichem Klang und ausgeglichenen Koloraturen. Andrew Staples gab Don Ottavio in der Tradition englischer Kathedraltenöre mit dünn-blassem Klang und substanzlos verengter Höhe; Tomasz Konieczny bewegte sich als Komtur am anderen Ende der Tonskala mit unfreiem Bass. Nur das Paar Zerlina – Masetto (Valentina Naforrita und Alessio Arduini) ließ den Reiz entspannten Singens und drucklos gebildeter

Phrasen erleben.

Auch das Dirigat von Christoph Eschenbach rettete die Aufführung nicht: zu spannungslos schon das Adagio der Ouvertüre, die Tempi ohne vibrierende Brillanz, die Artikulation ohne Prägnanz. Den Wiener Philharmonikern gelangen Momente faszinierender Piano-Kultur.

Doch Festspiel-Faszination blieb aus – dafür stellt sich die Frage ein, wozu man in Salzburg nach nur drei Jahren überhaupt eine „Don Giovanni“-Neuinszenierung, einen „Da Ponte-Zyklus“ braucht. Einen echten Zyklus mit den vorzüglichen Libretti des Dichters hat es noch nie gegeben – da müssten sich Theater oder Festspiele einmal verständigen, auch diejenigen zur Diskussion zu stellen, die Antonio Salieri, Vicente Martín y Soler, Stephen Storace oder auch Francesco Bianchi vertont haben. Und Mozart – Da Ponte – Zyklen sind, mit Verlaub, überflüssig, da die drei Opern sowieso überall und ständig im Repertoire zu finden sind.

Atmosphäre des Epochenabschieds in Kupfers „Rosenkavalier“



Krassimira Stoyanova als Feldmarschallin im Salzburger „Rosenkavalier“ Harry Kupfers in den atmosphärisch dichten Bildern von Hans Schavernoch. Foto: Monika Rittershaus

Die zweite Neuinszenierung dieser Festspiele gilt einem ihrer Mitbegründer: Richard Strauss. Zum 150. Geburtstag dieses so bedeutenden wie schillernden Komponisten des 20. Jahrhunderts hatte Noch-Festspielchef Alexander Pereira ausgerechnet das gängigste Werk gewählt: „[Der Rosenkavalier](#)“ ist als Epochen-Abschiedswerk mit Blick auf den Ersten Weltkrieg keine originelle, aber eine sinnvolle Wahl – und Altmeister Harry Kupfer vergegenwärtigte dieses unbestimmte Gefühl des Abschieds – für das die Fürstin Maria Theresia von Werdenberg steht – mit einer sich jeder plumpen Aktualisierung enthaltenden Regie.

Entscheidende Anteil an der atmosphärischen Dichte des Abends haben die Bühnenbilder von Hans Schavernoch: Raumfüllende Projektionen illustrieren beziehungsreich Schauplätze und geistige Haltungen: vergehende Barock-Herrlichkeit, aber auch zeitgeistiger Klimt-Jugendstil für die Marschallin; gusseiserne Dachkonstruktionen für den aufsteigenden Faninal, der sich freilich zu gerne im Glanz herrschaftlichen Barocks spiegeln würde. Und die Riesenrad-Gestänge des Praters drohen hinter einem Beisl, das als Illusionsarchitektur unter doppeltem Aspekt aufzufassen ist: In seinem imitierten Realismus steht es für die Kulisse des Schmierentheaters, das ebenso für den Lerchenauischen Gefoppten gespielt wird wie es der Ochs selbst als tragikomischer Wiener Vorstadt – Don Juan aufführt.



Sophie Koch (rechts, als Octavian) und Mojca Erdmann

(Sophie). Foto: Monika
Rittershaus

Dass sich Harry Kupfer keiner Regie-Outrierung bedienen muss, um seine Figuren in Ruhe und Tiefe zu entwickeln, wird auch sichtbar. Intensive, beziehungsvolle Momente – wie die vor dem Bild herbstlich kahler Praterbäume im Nebel in Gedanken versunkene Marschallin – entstehen nicht im unermüdlichen Drang von Regisseuren, deutungswütig auch noch die marginalste Szene mit Bewegung füllen zu müssen.

Für dieses Konzept war Krassimira Stoyanova die passende Besetzung: eine Marschallin, die in einem Moment jugendlich spontan, im anderen abgeklärt, ja melancholisch wirkt. Auch die feinen Mezzo-Lasuren ihrer positionssicheren Stimme, der ruhevollen Atem der Legati, die ausgeglichenen Register, die lyrische Innigkeit leuchten den Charakter einer Frau aus, die nicht nur die eigene Jugend im Wissen um die Zeit schwinden sieht.

Kupfer deutet den Epochenabschied fein aus, wenn er es am Ende offen lässt, ob nicht der dunkelhäutige Chauffeur ihres Luxuswagens an die Stelle des Grafen Rofrano treten wird. Kupfer gibt der Marschallin so einen Zug ins Ambivalente, der sie ihrem Vetter Ochs annähert und ihre philosophische und moralische Unfehlbarkeit mildert.



Den „Walfisch“ gab es wirklich. Das Traditions-Restaurant im Wiener Prater

ist abgerissen; auf Hans Schavernochs Salzburger „Rosenkavalier“-Bühne ist es Schauplatz des Dritten Aktes. Foto: Monika Rittershaus

Mit Günther Groissböck rührt Kupfer auch an der überkommenen Konzeption des Barons Ochs auf Lerchenau: Nicht der gemütliche rotwangige Tölpel, sondern ein schneidiger, gewandter Typ, skrupellos, hochmotiviert, wenn es darum geht, die Frauenzimmer auf die vielerlei Arten, wie sie es (angeblich) wollen, zu nehmen.

Die aufgemachten Striche in diesem ungekürzten „Rosenkavalier“ verdeutlichen die aggressive Sexualität dieses Vertreters der Moderne, der Moral auf Konvention eindampft, die nur zu beachten ist, wenn sie nützlich ist oder dem adligen Blute dient.

Kupfer braucht keine Braunhemden oder Hakenkreuze, um zu zeigen, wohin der Weg dieser Moderne führt. Ochs ist einer ihrer Protagonisten, und Kupfer zeigt nach dem so wundervoll konzentriert wie virtuos inszenierten dritten Aufzug, dass der Rückzug seiner Truppe – auch die keine lerchenauischen Tölpel, sondern bedrohliche Schläger – keine Niederlage sein muss.



Melancholie des Abschieds – und eines Neubeginns? Sophie

Koch (Octavian), Mojca Erdmann (Sophie) und Krassimira Stoyanova (Feldmarschallin) im Finale des „Rosenkavalier“. Foto: Monika Rittershaus

Groissböck ist Niederösterreicher und beherrscht das Idiom perfekt, um dem Charakter seiner Figur Ausdruck zu geben; für den Sänger gibt es noch Entwicklungspotenzial, nicht nur in der Tiefe, auch in der Freiheit der Tonbildung.

Die Liste der luxuriösen Besetzung setzt sich fort mit Sophie Koch, wohl derzeit die prominenteste Darstellerin des Octavian, und Mojca Erdmann als selbstbewusst zu ihrem „Ich“ vordringender Sophie, deren kleiner Soubrettenstimme freilich blühender Glanz und eine tadellose Höhe fehlt. Adrian Eröd bestätigt als Faninal seinen Rang, für den er als Bayreuther Beckmesser die Messlatte hoch gelegt hatte.

Andere blieben hinter ihren Möglichkeiten zurück, so Silvana Dussmann als zu spitzstimmige Marianne Leitmetzerin, Rudolf Schasching als Valzacchi und Stefan Pop als italienischer Sänger mit flackerndem Legato und dünn gefüllter Höhe.

Die Wiener Philharmoniker durften im wie zu Karajans Zeiten hochgefahrenen Graben demonstrieren, wie vertraut sie mit dem Strauss'schen Idiom umgehen. Franz Welser-Möst bemüht sich, leider oft vergeblich, die Lautstärke zu zügeln, die Sänger nicht zu verdecken. Er legt offen, etwa im Vorspiel, dass die „Rosenkavalier“-Musik bei aller silbrigen Geschmeidigkeit und süßen lyrischen Verführung auch mit „Salome“ verwandt ist. Doch den schimmernden Glanz der Übergabe der „Silbernen Rose“ lässt er nicht geheimnisvoll-innig, das weltentrückte Terzett am Ende nicht ätherisch enthoben aus dem Orchester fließen. Ein handfester, kein subtiler „Rosenkavalier“: Welser-Möst hat noch einen Weg vor sich, bis er die Deutungs-Raffinesse seiner Vorgänger erreicht hat.

Festspiel-Passagen X: „Tannhäuser“ in Bayreuth – Keine Erlösung aus dem System

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Wichtig für das Funktionieren der Wartburg-Gesellschaft im Bayreuther „Tannhäuser“: der „Alkoholator“ in Joep van Lieshouts Bühnen-Installation. Für das Publikum eine Provokation.
Foto: Enrico Nawrath

Wieder einmal funktioniert die „Werkstatt [Bayreuth](#)“. So war die Erwartung 2011, als Sebastian Baumgartens neue „Tannhäuser“- Inszenierung den „Grünen Hügel“ und die Wagner-Welt in Aufregung versetzte. Immerhin ist Baumgarten einer der Vordenker des (Musik-)Theaters in Deutschland.

Und der Dirigent der damaligen Premiere, Thomas Hengelbrock, steht für eine kompromisslose Sicht auf die Musik, nicht nur

in ihrem von den Schlacken der Interpretationsgeschichte gesäuberten Text, sondern auch in den aufführungstechnischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit. Dazu kommt die Bühne von [Joep van Lieshout](#), der mit seinem „AVL“-Atelier in Rotterdam und seinem utopischen Kunstprojekt „AVL-Ville“ alles andere als einen exklusiven zeitgenössischen Formalismus oder Ästhetizismus vertritt.

Dass es dann ganz anders kam und drei Jahre nach dem Premieren-Aufreger ein müder Abschied von dieser „Tannhäuser“-Episode ansteht, ist bedauerlich, aber zu erklären. Der Grund ist nicht das Publikum, auch wenn die „Buh“-Rufer nach wie vor eine starke Fraktion stellen. Die Bayreuther Wagner-Pilger haben schon ganz andere Provokationen weggesteckt und – von Wieland Wagner über Patrice Chéreau bis Christoph Schlingensief – sogar zu bewundern gelernt. Der Grund liegt darin, dass Sebastian Baumgarten der „Hölle des Interpretationstheaters“ entkommen wollte und im Orkus des postdramatischen Erklärtheaters gelandet ist.

Dabei war die Idee brilliant: Ganz im Sinne Joep van Lieshouts eine hermetische Gesellschaft agieren zu lassen, die inmitten ihrer alltäglichen Lebensverläufe ein rituelles Stück namens „Tannhäuser“ aufführt. Daher die offene Bühne und die Aktionen vor „Beginn“ des Stücks und während der Pausen, zu denen auch die Parodie einer heiligen Messe gehörte – mit Heine-Texten aufs Deutschlandlied, einem persiflierten „O Haupt voll Blut und Wunden“ und einem Lob auf „Apoll und Dionysos“. Passend auch der Raum van Lieshouts: eine Halle voller Tanks und Maschinen, bestimmt zur autarken Selbstversorgung der Wartburg-Gesellschaft. Ein in sich geschlossenes System, zu dem auch der Venusberg gehört.



Monochrom: der „Venusberg“
im Bayreuther „Tannhäuser“.

Foto: Enrico Nawrath

Im Keller der rationalen Bewirtschaftungsräume hausen vorgeschichtliche, äffische Triebwesen in monochromem Rotlicht, das alle Farben erstickt. Und Frau Venus ist die mütterliche Verwalterin. Sie sieht ein bisschen aus wie Mathilde Wesendonck, die sich auf eine Party der Gesellschaft der Freunde Bayreuths verirrt hat (Kostüme: Nina von Mechow). Dass sie am Ende ein Kind kriegt, das zum Erlösungs-Preisgesang des Schlusschores herumgereicht wird, ist kein Bruch. „Ein Kind ist uns geboren ...“ möchte man unwillkürlich die weihnachtliche Weise auf die Lippen nehmen.

Nur: Trotz der Video-Maria, die in der Inszenierung immer wieder in den Hintergrund projiziert wird, glaubt niemand, wohl am allerwenigsten das Regieteam, an einen Erlöser. Sondern eher an ein (irreguläres?) Produkt der biologistischen Reproduktionsmaschinerie, die in Christopher Kondecks Videos – mit Spermienangriffen, Bakterien-Fressattacken und Zellteilungen – von innen ausgeleuchtet wird.

Gang ins Gas als Rückzug aus der Gesellschaft

Keine Erlösung, auch nicht durch oder für Elisabeth, die eigentliche Außenseiterin in diesem „Tannhäuser“. Camilla Nylund muss sich händeringend auf einem Steg über oder mit großen Stummfilmgesten in die Schar der Wartburg-Hörigen werfen. Dass sie am Ende ins Biogas geht, hat 2011 ungeheuer

provoziert, liegt aber genau in der Konsequenz dieser hermetischen, menschlichkeitsentkleideten Welt.

Schon Vera Nemirova realisierte in ihrem durchdachten [Frankfurter](#) „Tannhäuser“ einen von Wolfram von Eschenbach assistierten Suizid. In Bayreuth entzieht sich Elisabeth mit dem Gang in den Gastank – und Wolfram drückt den Sicherungshebel herab und macht ihre Entscheidung unumkehrbar: Auch er teilt das Konzept Elisabeths einer Liebe jenseits venerischer Niederungen und wartburgischer Erhebung nicht; er besingt lieber den Abendstern als entferntes Objekt entsagungswilligen Schmachstens.

Auch wenn es nicht so scheint: Baumgartens Inszenierung trifft Grundintentionen Wagners und versucht, sie über das Konfliktfeld des christlichen Manichäismus hinaus zu aktualisieren. Dass der kühne Wurf nicht gelungen ist, liegt jedenfalls nicht an der gedanklichen Vorarbeit. Es liegt vor allem an der hermetischen Art des postdramatischen Theaters. Mit ungeheurem Einsatz von Gehirnschmalz von Dramaturgen und Regisseuren zu reibungslosem Lauf geschmiert, gleitet es dennoch an den rezeptiven Organen auch des aufgeschlossenen Mitakteurs im Publikum vorbei. Mit gewaltigem Aufwand von Signalen, Chiffren und Bildern versucht es die Synthese von Vorlage, kreativem Zugriff und aktiver Rezeption – und scheitert oft genug an der fragilen inhaltlichen Gespinnst von nachvollziehbaren Mustern und privaten Mythologien und Obsessionen der „Macher“, an ihren biografisch verschlüsselten Bildwelten oder ihrer assoziativen Fantasie.



Bayreuth: Torsten Kerl als Tannhäuser. Der Tenor stammt aus Gelsenkirchen. Foto: Jörg Schulze

Mit Frank Castorfs „Ring“ ist derzeit in Bayreuth ein Beispiel dafür zu erdulden. Und Sebastian Baumgartens „Tannhäuser“ ist – im Verbund mit van Lieshouts „Technokrat“-Landschaft – an seinem Erklärungsbedarf zerschellt. Genau das ist auch der Unterschied zu Castorfs Arbeit: Die geniert sich nicht einmal mehr, die Streifzüge assoziativer Fantasie auszustellen und mit einem Zug ins Wollüstig-Zynische dem Zuschauer zum Fraß vorzuwerfen.

Baumgarten arbeitet strenger, stringenter, deswegen aber nicht theatralischer. Denn an der Frage nach der Funktion und den Grenzen von Theater entscheidet sich, ob Baumgartens Entwurf als „gescheitert“ anzusehen ist. Aber vielleicht ist angesichts der ökonomischen Zwänge des Theaters heute und der damit verbundenen Rückkehr zum widerstandslosen Konsumangebot eine solche Debatte nur noch in elitären Kreisen relevant?

Gebrochen ist auch der Wille zur klangsinnlichen Neuentdeckung der „Tannhäuser“-Partitur: Hengelbrock am Hügel, das ist Geschichte, nicht zuletzt, weil es nicht funktionierte. Axel

Kober, GMD der Deutschen Oper am Rhein, macht im Abgrund keinen mystischen, sondern einen sehr klar strukturierten Job. Auch er durchleuchtet Wagners Webmuster auf relevante Einzelstimmen hin, will durch feinnervigen Klang und gemäßigte Dynamik den Bezug Wagners zur deutschen romantischen Oper, aber auch das innovative Potenzial der Komposition freilegen. Das gelingt, weil Kober auf übertriebene Tempi verzichtet und dem Mischklang kein Kainszeichen aufdrückt. Dass es mit der Balance zwischen Bühne und Graben im zweiten Aufzug hapert, das Finale zu zerfallen droht, mag auch mit der Aufstellung der – wie stets ausgezeichneten – Chöre Eberhard Friedrichs zu tun haben.



Camilla Nylund als Elisabeth. Foto: Jörg Schulze

Bei den Sängern verteilen sich Licht und Schatten gleichmäßig: Auch Torsten Kerl, der untadelige Tannhäuser, hat seine Probleme, wenn er die Höhe mit einem druckvollen Ansatz in präsent und hell klingender Maske bildet, aber den Klang damit raumlos eng beschneidet. Markus Eiche singt einen freien, im Piano allerdings fragwürdig verflachenden Wolfram. Kwangchul Youn ist ein stimmungsgewaltiger Landgraf ohne Noblesse. Camilla Nylund ist nach wie vor eine engagierte, berührende Elisabeth

mit subtil abgeschatteten Piano-Momenten, in der jubelnden Emphase etwa der „Hallen-Arie“ diesmal mit einem aufgerauten Vibrato, das vielleicht der Tagesform geschuldet ist. Michelle Breedt kann als Venus mit ihren eng geführten Tönen nach wie vor nicht überzeugen; Katja Stuber bringt die wenigen Sätze des Hirten mit sympathischem Leuchten über die Rampe.

Wenn wir eines aus dieser unglücklichen Inszenierung mitnehmen, dann dies: Baumgarten hat in seiner in sich geschlossenen Wartburg das Ende innergesellschaftlicher Perspektiven gespiegelt. Erlösung kann nur von außen kommen: Eine Erkenntnis, die auch Wagner von den „Feen“ bis zum „Parsifal“ umgetrieben hat.

Festspiel-Passagen IX: „Jedermann“ als bilderreiches Mysterienspiel in Salzburg

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



„Jedermann“ in Salzburg
2014: Cornelius Obonya ist
die Titelfigur, Brigitte

Hobmeier die Buhlschaft.

Foto: Monika Forster

„Veronica Ferres war besser“, sagt der Mann auf der Holzbank nebenan. Soeben war mit kitschiger Engelsmusik das Sterben des reichen Mannes zu Ende gegangen; die bunte Truppe von Schauspielern hatte ihm mit Händen voll Erde die letzte Ehre erwiesen.

Bedeutend aber scheint nicht die Moral von der Geschicht', sondern die Darstellerin der Buhlschaft: Die Vierzig-Sätze-Partie ist Vorzeigerolle gerade populärer Schauspielerinnen, seit 1920 der Berliner Star Johanna Terwin in Max Reinhardts Regie die Rolle auf dem Salzburger Domvorplatz kreiert hat.

Dabei wäre es dem Stück angemessener, auf andere Rollen zu achten. Auf den Tod etwa, den unheimlichen Boten des Endgültigen. Den spielt anno 2014, erhaben und mit lapidarem Grandeur, der dürre, hochgewachsene Peter Lohmeyer mit kantigem Nosferatu-Schädel und nahezu knochenlos: Sein Gewand weht um die Gestalt wie Nebelschleier, und wenn er dem Jedermann sagt, was Sach' ist, zieht er mit dem riesigen gebeinfarbenen Tafeltuch samt der metallisch klappernden Trinkgefäße davon, während sich die Gesellschaft furchtsam hinter den Tischen verschanzt. Kennen ihn manche noch aus seiner Anfänger-Zeit am Bochumer Schauspielhaus ab 1984? Als Serebrjakow in Tschechows „Onkel Wanja“ kehrt der gebürtige Westfale am 20. September dorthin zurück.



Peter Lohmeyer, im Herbst am Schauspielhaus Bochum in

„Onkel Wanja“ zu erleben,
spielt in Salzburg den Tod.
Foto: Monika Forster

Der Tod und der Glaube – „das ist das Stück“, sagt das Regieteam im Programmheft: Brian Mertes und Julian Crouch haben Hoffmannsthal aus der Zeit gefallene Moritat im vergangenen Jahr neu erarbeitet und Christian Stückls erfolgreiche Version abgelöst. Ein Amerikaner und ein Engländer – die Globalisierung ist im Kerngebiet deutscher Sprechlandschaften angekommen.

Der Tod und der Glaube: Das sind ursprüngliche Wahrheiten, die sie weder einer distanzierenden Überformung noch einer kritischen Relativierung aussetzen wollten. Die sie aber auch nicht im Sinne eines alten Illusions- oder Allegorie-Theaters ausinszenieren, als gäbe es zwischen Hoffmannsthals artifiziellem Mittelalter und heutiger Nachaufklärung keinen kritischen Graben. Und als würde heute jeder fraglos akzeptieren, was der Dichter an christlicher Botschaft in das Stück integriert hat.



Pandämonium des
Figurentheaters:
Julian Crouchs

riesige Puppenköpfe,
hier porträtieren sie
Max Reinhardt und
Hugo von
Hoffmannsthal. Foto:
Monika Forster

Doch ohne die nach Moritatenart verknappte Botschaft bliebe eben doch nur ein „aufgeblasenes Spektakel“, ein „deutungs- und ironiefreies Brimborium“, wie Rezensenten im letzten Jahr gallig vermerkten. Mertes und Crouch lassen sich auf die künstliche Zeitreise Hoffmannsthals ein. Sie führen ein farbenfrohes Spektakel vor, machen aber in jedem Moment bewusst, dass sich eine „Aufführung“ ereignet. Sie lassen Olivera Gajic die überbordende Kostüm-Fantasie ausleben, bremsen sie aber wieder ein, wenn Jedermann im Smokinghemd über die Bretter fegt und der „Glaube“ im schlichten dunklen Anzug mit einer zugbrückenähnlichen Maschinerie erhöht wird.

Die Ausrufer mit ihren Cuts und einige Musiker erinnern an Varietés oder Hotelkapellen aus den Zwanzigern. Auch die Miniaturhäuser der Bühne, die an das Mittelalter animierter Märchenfilme denken lassen, distanzieren sich in ihrem Zitat-Charakter von Illusion und Illustration.

Die Fantasie von Julian Crouch prägt die drastische, im Volks- und Straßentheater verortete Symbolik: Eine überlebensgroße Skelettpuppe führt die Prozession der einziehenden Darsteller an. Riesige Köpfe als Schreckgestalten aus Hanswurstiaden, der Mammon als gewaltiger goldener Kopf mit formatfüllendem Maul: Crouchs Puppen zitieren lustvoll das Pandämonium des Figurentheaters. Am Ende zieht die ganze bunte Truppe mitten hinein in die Zuschauer, die Tribüne hinauf.



Der Teufel (Simon Schwarz) und der Glaube (Hans-Peter Hallwachs). Foto: Monika Forster

Der Tod und der Glaube: Cornelius Obonya ist kein fettgefressener Lebenswollüstling. Er zitiert die Regeln des Geldverkehrs so überzeugend als Glaubenssätze, dass sie auch dem armen Nachbar (mit wenig Profil: Johannes Silberschneider) und dem aufbegehrenden Schuldknecht (stark und energisch: Fritz Egger) einsichtig sein müssten.

Jedermann hat ein Einsehen mit der Not dieser Menschen – aber zweifelt keinen Moment daran, dass ihre individuelle Schwachheit, nicht das erbarmungslose System der Zinswirtschaft für ihr Scheitern ursächlich ist. Das Geld wird's schon richten: Diesen tiefen Glauben bekennt Jedermann sogar noch, als Jürgen Tarrach als großartiger, geldscheißender Zirkusdirektor aus dem Riesenmaul des Goldkopfs steigt und ihm klar macht: Der Reichtum mag zwar zur Verfügung stehen, der eigentliche Herrscher aber ist er, der Mammon. Die Szene, sinnlich-sinnbildhaftes Puppentheater und große Deklamationskunst verbindend, ist ein Höhepunkt dieses [Salzburger](#) „Jedermann“.

Zwischen Tanz und Tod brüllt, prahlt und flegelt Obonya, lacht und heult, fleht und greint. Er ist kein so charismatischer Sprachkünstler wie sein Großvater Attila Hörbiger, kein dominierender Darsteller wie die Großen der siebziger und achtziger Jahre, Curd Jürgens, Maximilian Schell oder Klaus Maria Brandauer. Er passt in seiner pragmatischen Alltäglichkeit ins 21. Jahrhundert. Doch er ist ein Jedermann, dem schon vor den Rufen des Todes irgendwie klar wird, dass der überquellenden Orgie des Daseins eine Dimension der Existenz abgeht, die ihm „unwohl“ werden lässt, weil er sie nicht erfassen kann.

Der Tod bestätigt – so gesehen –, was Jedermann bereits unbewusst in sich trägt: Das Wissen um das Wesentliche der Existenz, das der „Glaube“ dann mit einer präzisen Theologie von Buße, Barmherzigkeit und Erlösung umreißt. Hans-Peter Hallwachs, ein Patriarch des Sprechtheaters, kündigt sie völlig locker und unaufgeregt von oben, überschüttet den Jedermann dann mit Wasser, das sich unschwer als das Taufwasser der Wiedergeburt deuten lässt.



Brigitte Hobmeier als „Buhlschaft“. Foto: Monika Forster

Ach ja, und die Buhlschaft? Brigitte Hobmeier, bis 1999 Studentin der Essener Folkwang Hochschule, erlöst sie aus der Knechtschaft des Vollweibs, brüstet sich nicht mit den Primärreizen des Sexuellen. Sie radelt in den zwischen tiefrot

und grellorange changierenden Teufelsfarben (Simon Schwarz, der chancenlose Teufel, trägt sie später auch) fröhlich um ihren Jedermann herum – und man glaubt ihr, dass sie sich mit ihm auf mehr als auf eine lüsterne Beziehung einlassen könnte. Der Tod fegt sie ins Blumenbeet. Jedermann ist allein, im Moment der Entscheidung.

Emsige Proben und guter Vorverkauf – in wenigen Tagen startet die Ruhrtriennale 2014

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 16. September 2014



Gebläsehalle im
Landschaftspark Duisburg-
Nord, zentraler
Aufführungsort der
diesjährigen Ruhrtriennale.

Hier realisiert Heimer
Goebbels „De Materie“. Foto:
Matthias Baus/Ruhrtriennale

Intendant Heiner Goebbels probt schon seit Wochen „De Materie“ in der Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord, der Italiener Romeo Castellucci justiert rund 40 Maschinen, die für seine Inszenierung des Balletts „Le Sacre du Printemps“ „Knochenstaub zum Tanzen bringen“ sollen.

Der Schweizer Boris Nikitin hat in der Halle der Zeche Zwickel in Gladbeck eine Art Raum im Raum installiert, in dem seine sehr eigenwillige Musikproduktion „Sänger ohne Schatten“ nun zur Vorführungsreife gebracht werden soll. Und Katja Aßmann von den Urbanen Künsten Ruhr kann verkünden, daß die rund 50 polierten Aluminiumplatten, aus denen das interaktive Kunstwerk „Melt“ von Rejane Cantoni und Leonardo Crescenti besteht, auf dem Weg nach Duisburg seien. Kurz: Das vielgestaltige Kulturspektakel Ruhrtriennale schickt sich wieder an, ganz unübersehbar Wirklichkeit zu werden. Am 15. August geht es los.

Die Zahlen, die man jetzt schon hat, geben wie stets Anlaß zur Zuversicht. Von den rund 40 000 Eintrittskarten sind 75 Prozent bereits verkauft. Ausverkauft jedoch, so Goebbels, sei noch nichts, mit Ausnahme der Filmoper „River of Fundament“, die nur ein einziges Mal im Essener Kino Lichtburg gezeigt wird (31. August).

Die begehbare und wohl auch ein wenig bedrohliche Großskulptur „Totlast“ von Gregor Schneider wird, wie berichtet, nicht im Duisburger Lehmbruck-Museum zu sehen sein. Die Schau wurde, grantelt Goebbels, „gecancelt oder zensiert, wie immer man das nennt“.

Man kann sicherlich auch nicht ganz ausschließen, daß das Duisburger Loveparade-Trauma bei dieser vermeintlich überängstlichen Entscheidung eine Rolle gespielt haben könnte.

Bekanntlich springt kurzfristig Bochum ein und zeigt die „Totlast“ im Kunstmuseum. Start ist wegen des verspäteten Aufbaus allerdings nicht zu Beginn der Triennale, sondern erst am 29. August. Dafür läuft die Ausstellung länger, bis Mitte Oktober. Wird das unselige Hin und Her um Gregor Schneiders begehbare Skulptur ein juristisches Nachspiel haben? „Ich hatte noch keine Zeit, darüber nachzudenken“, sagt Goebbels.

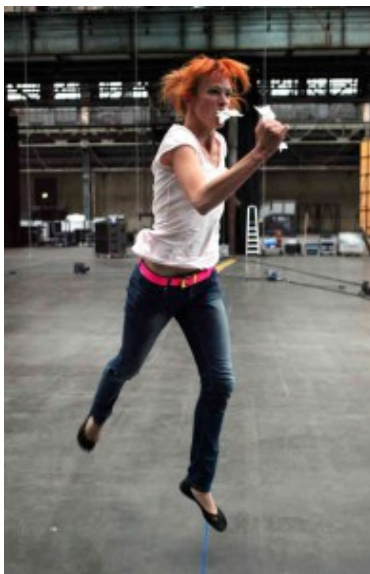


Ungefähr so soll es aussehen: Das interaktive Kunstwerk „Melt“ aus begehbaren Aluminiumplatten von cantoni crescenti. Bild: Leonardo Crescenti/Ruhrtriennale

Als die Videoinstallation „Eine Einstellung zur Arbeit“ für das Essener Folkwang-Museum geplant wurde, ahnte noch niemand, daß diese Schau zur postumen Würdigung des Ende Juli plötzlich verstorbenen Filmemachers und Videokünstlers Harun Farocki werden würde. Am 24. August sollten er und seine Frau Antje Ehmann in der Gesprächsreihe „tumbletalks“ zu Gast sein. Nun ist offen, wer an diesem Tag diskutieren wird.

Der Intendant wirkt ungeduldig, die Proben zu „De Materie“ warten. Geradezu beseelt ist er vom Stück des niederländischen Komponisten Louis Andriessen, das er als grandiosen Opener der Triennale auf die Bühne stellen wird. Nichts weniger als „eine kopernikanische Wende in der Oper“ sei dieses Werk, „in dem

sich Verlust und Erfolg auf fast unerträgliche Weise begegnen“. Wegen der Probenarbeit schlafe er derzeit schlecht, fährt Goebbels fort, er sei auch letzte Nacht um drei Uhr wach gewesen und habe seine Mails gecheckt. Und da habe ihm Gregor Schneider rund 40 Fotos zu seinem „Totlast“-Projekt geschickt, offenbar schlafe auch der derzeit nicht gut. Man sieht an dieser Episode: In den letzten Tagen vor Festivalstart hat der Streß die abgebrühten Kulturprofis fest im Griff.



Szene aus „manger“
von Boris
Charmatz. Foto:
Ursula
Kaufmann/Ruhrtrien
nale

So startet die Ruhrtriennale 2014 am Wochenende 15./16./17. August:

Freitag (15.8.) ist ab 15 Uhr der interaktive Aluminiumsteg „Melt“ auf der Straße unter den Hochöfen im Landschaftspark Duisburg-Nord begehbar. Nur wenn hier Menschen unterwegs sind, „lebt“ die Installation. Auch Radfahren soll auf der Alu-Piste möglich sein. Der Eintritt ist frei.

Um 17 Uhr rieselt zum ersten Mal „Le Sacre du Printemps“ in Duisburg über die Bühne (Musik: Igor Strawinsky, Inszenierung: Romeo Castellucci). Dauer 1. Stunde, Tickets 20 bis 30 €.

Um 19.30 Uhr hat in Duisburg das Mammutwerk „De Materie“ des Niederländers Louis Andriessen in der Regie von Festivalchef Heiner Goebbels Premiere. 1. Stunde 50 Minuten, Tickets 20 bis 80 Euro.

Am **Samstag** (16.8.) sind außerdem im Angebot:

Ab 12 Uhr die Videoinstallation „Eine Einstellung zur Arbeit“ des jüngst verstorbenen Harun Farocki und seiner Frau Antje Ehmann im Essener Folkwang-Museum.

Ab 10 Uhr die Filminstallation „Levée“ von Boris Charmatz und César Vayssié, ebenfalls im Essener Folkwang-Museum (Eintritt frei).

Die „freitagsküche“, die immer samstags stattfindet und in der im Anschluß an die wichtigsten Aufführungen gegessen und getrunken, geschwärmt und diskutiert werden kann. Die erste „freitagsküche“ lädt am 16.8. nach „Le Sacre du Printemps“ im Landschaftspark Duisburg-Nord ein. Ticket 15 € (exkl. Getränke).

Als „Pas de deux mit der Musik von Arnold Schönberg“ ist Anna Teresa De Keersmakers Tanzproduktion „Verklärte Nacht“ ausgeflagt. Ab 21 Uhr in der Jahrhunderthalle Bochum, 40 Minuten, Tickets zwischen 15 und 25 Euro.

Schließlich ist für 20 Uhr in der Zeche Carl in Essen das erste „Nachtkonzert“ angesetzt. 2 Stunden, eine Pause.

Am **Sonntag** (17.8.) geht das Spektakel weiter, um 12 Uhr ist im Essener Folkwang-Museum zudem die erste Diskussion der Reihe „tumbletalk“ angesetzt. Auf dem Podium sitzen dann Louis Andriessen und Heiner Goebbels.

So, das soll mal reichen. Das weitere Programm läßt sich in

den mustergültigen Programmheften der Ruhrtriennale, die an allen Spielorten kostenlos erhältlich sind, oder im Netz nachlesen.

www.ruhrtriennale.de

Tel. 0209 / 60 507 100

Festspiel-Passagen VIII: Die Phrasen des Bösen – „Die letzten Tage der Menschheit“ in Salzburg

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Dörte Lyssewski in Karl Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“ in Salzburg.
Foto: Georg Soulek

Servus, Erster Weltkrieg. Bist' auch angekommen in der Jetztzeit des Theaters. Zeigst dein Fratzerl von den Brettern herunter. Und wir sitzen im blassen Glanz des k.u.k. Neubarock

im Salzburger Landestheater, ein Festspielpublikum, das dich, du Krieg, erlebt wie damals die feinen Herrschaften auf der Wiener Ringstrass'n.

Nicht in Dreck und Blut, zerfetzten Leibern und wahnsinnig gewordenen Augen. Sondern im prickelnden Schauer der Bilder des Grauens, der Feuilletons von Schlacht und Tod. In Schicksalen, zurechtgemacht für das Format der Nachrichten, hingeschnitten auf die Reportage-Schnipsel raschbildriger Magazine, passend für's Twitter-Format.

Vor 100 Jahren gab's das auch. Nicht Facebook-Einträge und bunt sprühende Raketeneinschlagsvideos. Die medialen Mittel waren anders, aber nicht weniger verschleiern. Nur gibt's heute keinen Sprach-Wüterich wie Karl Kraus, der ingrimmig und inbrünstig die verlogene Wahrheit des „Unmittelbaren“ aufkratzt. Der aus all den mephistophelischen Phrasen montiert, was Sprache als Wahrheit entlarven kann. Der die tarnvernetzten Sprachregelungen zerfetzt und darunter die nackte, schmutzige Lüge hervorzerrt. Das mag auch der Zeit geschuldet sein: Sprache hat gegen die wahnwitzige Macht der Bilder keine Chance mehr.

Georg Schmiedleitner, den Regisseur der „Letzten Tage der Menschheit“ bei den [Salzburger Festspielen](#), interessiert das Mediale. Und die Funktion der Sprache. Schmiedleitner hat eine schier unlösbare Aufgabe übernommen, als er kurzfristig für den geschassten Burgtheaterchef Matthias Hartmann eingesprungen ist. Kraus' monströses Drama, das gar kein Bühnenstück sein will, sperrt sich gegen die „Inszenierung“.

Schon der Autor sträubte sich, erteilte so gewieften Theatermännern wie Max Reinhardt eine Absage. Einem „Marstheater“ habe er es zugedacht, schreibt Kraus im Vorwort; Theatergänger dieser Welt vermöchten ihm nicht standzuhalten. Dass er später selbst eine Bühnenfassung erstellt hat, steht auf einem anderen Blatt.



Szene aus „Die letzten Tage der Menschheit“ in der Regie von Georg Schmiedleitner. Im Vordergrund der großartige Darsteller Christoph Krutzler. Foto: Georg Soulek

Schmiedleitner wählt gut 50 der 220 Szenen aus, die jede für sich stehen, und versucht sie mit den Auftritten des „Nörglers“ – einer Figur, die Karl Kraus selbst spiegelt – und des „Optimisten“ zu gliedern: Ritornell und Variation. Struktur gewinnt der über vierstündige Abend damit nicht, weil ihm dazu innere Dynamik fehlt.

Im zweiten Teil steigert sich zwar der Einsatz der Technik auf der kahlen Bühne Volker Hintermeiers (bis 2005 am Bochumer Schauspielhaus), aber Gegenlicht-Scheinwerfer, Stahlgerüste, Nebelmaschine und Showtreppe intensivieren das, was sich ereignet, nicht. Das ist Peter Eschberg 1995 in Frankfurt besser gelungen, der die Offizierstreffen an der Sirk-Ecke (zu Beginn der Akte) als „Ankerpunkte“ der Handlung und als Wegmarken in den Abgrund nutzte.

So bleiben vor allem die Szenen in Erinnerung, in denen die dreizehn Schauspieler ihr Können zeigen: Elisabeth Orth etwa, die als vertrockneter Lehrkörper, mit dem Rohrstock die „Disziplin“ einfuchtelnd, vor der nicht mehr vorhandenen Klasse einen grotesken Dialog über Gerüchte und Fremdenverkehr zum halbirren Monolog deformiert. Oder Stefanie Dvorak, die als Oberstleutnant Demmer von Drahtverhau das schrille

Gekreisch früherer Szenen hinter sich lässt und in einem Lazarett voll Sterbender die „Direktive, Ehrenbezeugungen betreffend“ verliest wie eine Kabarettnummer. Oder Peter Matic, der als Kaiser Franz Joseph noch als Untoter in einem Couplet mit dünner Greisenstimme sein Geschick beklagt wie das gespenstische Zerrbild einer Nestroy-Figur. Oder auch der junge Laurence Rupp, der zwar, wie heute üblich, nachlässig artikuliert, aber wenigstens entspannt sprechen kann.

Dazwischen: Vier Stunden erhellendes Phrasendreschen. Montage von Sätzen, die so abgründig banal sind, dass man sie für schlechte Erfindung halten könnte, hätte nicht Kraus eine furchtbar reale Sprache montiert: „Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen. ... Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik“, schreibt er im Vorwort.

Missratene Karikaturen, der Wirklichkeit abgelauscht

Typen treten uns entgegen, die man für missratene Karikaturen halten könnte, wären sie nicht so zwingend der Wirklichkeit abgelauscht: Der zynisch-kriecherische Hofrat Nepalleck, der die telefonischen Bücklinge en gros abliefert; der Dichter Ludwig Ganghofer, der Kaiser Wilhelm mit seinem Feuilleton umschleimt. Vor allem der Viktualienhändler Vinzenz Chramosta, der als dämonischer Wiener Prolet zu geifernder Monstrosität anschwillt: der großartige Darsteller Christoph Krutzler erinnert mit diesen Gestalten an die Darsteller-Legenden des abgründigen Volkstheaters. Oder das Trio der Journalisten, die sich aus dem Wortmaterial der Schauspielerin Elfriede Ritter (in dieser Szene überzeugend, in anderen zu überdreht: Alexandra Henkel) ihre Wahrheit basteln: Thomas Reisinger und Laurence Rupp sind zusammen mit Krutzler ein infernalisches Trio, zuständig für die Vivisektion der Sprache. Bestürzender könnte man auch heute einen Journalismus, der Lesernähe

behauptend das filtert, was „die Leut‘“ lesen wollen, nicht beschreiben.



Nahe am Leser:
Kriegsberichterstat-
teri Alice Schalek
(Dörte Lyssewski)
verwandelt die
Traumata der Front
(Soldat: Sven
Dolinski) in
Infotainment für
Wiener Ringstraßen-
Großbürger. Foto:
Georg Soulek

Krieg als mediales Ereignis, Berichterstattung als personality show, Reportage als performance und urban journalism. Alles schon mal dagewesen: Schmiedleitner rückt nicht umsonst die Figur der Kriegsberichterstatterin Alice Schalek in den Vordergrund. Für Karl Kraus war die „Kriegsverherrlichung“ dieser einzigen Frau im k.u.k. Kriegspressequartier im Ersten Weltkrieg ein rotes Tuch; für Schmiedleitner ist sie eine Studie über die ungeheuerliche Funktion der Sprache im Vernebelungsprozess von Wirklichkeit.

Dörte Lyssewski windet sich in die Szene wie ein Model auf dem Laufsteg: eine Schlange in feldgrauem Rock. Sie konkurriert mit riesigem, haarigen Kopfbesatz mit den Rosshaarpracht des kaiserlich-wilhelminischen Helms (die Kostümbildnerin Tina Kloempken aus Mülheim kennen viele noch von ihren Bochumer Arbeiten). Lyssewski setzt die Sprache mal bajonettspitz, mal sammetweich an. Sie schwärmt vom „Stahlbad“ und sät mit der floskelhaften Frage der stets quietschvergnügten Interview-Blondinen aus dem Privatfernsehen den Verdacht aus, der Journalismus habe in hundert Jahren nichts gelernt: „Wie fühlen sie sich?“ Und wenn der idealisierte „gemeine Mann“ nicht die passende Antwort gibt, schreitet die Schalek weiter die Isonzo-Front ab, bis „in der Stellung“ eine Flasche Extra-Champagner und Speisen in „dampfenden Schüsseln“ auf Damast serviert werden.



Optimist und Nörgler: Georg Bloéb (links) und Dietmar König. Foto: Georg Soulek

Vom schaurigschönen Bericht von den Helden an der Front für den Wiener Salon zu den schönschaurigen Sensationsbildern des Infotainments ist der Schritt nicht groß. Die zwerchfellkitzelnden Donnerschläge, die Schmiedleitner in die Szenen einschlagen lässt, sind akustische Deutesignale ganz in diesem Sinne: Keinen unangebrachten theatralischen Realismus hat er da im Sinn. Das Dröhnen kommt eher aus „Star Wars“ oder aus den Ego-Shooter-Derivat-Filmen Hollywoods. Krieg als großes Kino. Die krachend aufmarschierende Postmusik Salzburg

unter Franz Milacher stellt als Kontrast die Brücke dar zum verlogenen Operetten-„Zauber der Montur“ der guten alten Zeit.

Diese Zuspitzung des Kraus'schen Universal dramas bezahlt Schmiedleitner mit nicht unerheblichem Tribut: Eine Reihe von Szenen driften ab in die Sphäre kabarett hafter Eindeutigkeit, andere – wie die Familie Wahnschaffe – büßen in schriller Übertreibung ihre bö sartige Selbstverständlichkeit ein. Der dürre, kahlköpfige Nörgler Dietmar König spuckt dem jovialen Optimisten Gregor Bloéb seine galligen Einwände in so viel Bedeutung eingepresst entgegen, dass gerade diese Dreh- und Angelpunkte der Dramaturgie ihr Gewicht verlieren.

In einer Welt, in der Jesus Christus auf Feldpredigerformat verkleinert ist und das Universum vielleicht noch als Wirtschaftsraum durchgeht, gehört das letzte Wort nicht Gott. Der Optimist nimmt es sich, und es geht noch einmal unter die Haut: Er schlüpft in die Uniform des Hauptmanns Prasch, vielleicht die verstörendste der entmenslichten Figuren des Dramas. Mit dem lakonischen Grinsen von jemandem, den das alles nichts angeht, lässt er Mord, Marter und Vergewaltigung Revue passieren: „Man darf den Mut nicht sinken lassen. Kopf hoch!“

Wiederaufnahme am Wiener Burgtheater am 5. September. Eine weitere Inszenierung der „letzten Tage in Menschheit“ kündigt das Pfalztheater in Kaiserslautern an (Premiere 31.01.2015).

Festspiel-Passagen VII: Spaß am Ungehörten – Francesco

Morlacchi in Wildbad wiederentdeckt

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Beifall für Morlacchis Oper
„Tebaldo e Isolina“ in
Wildbad. Foto: Elias Glatzle

Der gemeinhinnige Kulturbetrieb setzt auf die Freude am Wiedererkennen: Spielen wir Beethoven, dann kommen die Leut'. Die Schwergewichte unter den Musikfestivals setzen schon aus Überlebens- und Konkurrenzgründen auf dieses probate Mittel, bemäntelt mir mehr oder weniger geschickten programmatischen Schlagworten oder mit ein paar Nischenkonzerten, in denen man Aufgeschlossenheit demonstriert. Und um Zeitgenossenschaft zu dokumentierten, empfiehlt es sich, Wolfgang Rihm einzuladen, der mit seiner stets freundlichen Ausstrahlung des genießenden Intellektuellen mit schwer genießbarer Musik versöhnt.

Es gibt aber auch ein paar Festivals, die sich diesem probaten Rezept entziehen. Rossini in Wildbad zum Beispiel. Da halten in einem Tal im nördlichen Schwarzwald eine Handvoll idealistischer Freaks um den Intendanten Jochen Schönleber und dem intellektuellen Überbau-Manager Reto Müller einen Komponisten hoch, den der Betrieb sonst meist nur mit komischen Figuren aus Gewerben duldet, die längst ausgestorben sind: Barbieri zum Beispiel – heute auf den Friseur reduziert

– oder Küchenhilfen am aschigen Herd.



Frisch renoviert: Das
Wildbader Kurtheater.
Foto: Marcel Menz

Auch „Rossini in Wildbad“ hat seine zeitgenössische Komponente: Adriana Hölszky hatte man eingeladen, und die in Stuttgart lebende Komponistin brachte gleich zwei Uraufführungen mit, gespielt im hübschen, mühe- und kostenträchtig renovierten Kurtheater, einer frisch herausgeputzten Perle gründerzeitlicher Unterhaltungs-Architektur. Aber ansonsten gab es etwa eine „Hommage“ an jemanden, den heute nur noch Eingeweihte kennen: Adolphe Nourrit, führender Tenor der Pariser Oper zur Rossini-Zeit, zwischen 1826 und 1836 der König des hohen „D“.

Zum Profil des Festivals im einstigen königlichen Bad in Württemberg gehört auch, sich vergessenen Komponisten der Rossini-Zeit anzunehmen. In diesem Jahr rückte der Dresdner Hofkapellmeister Francesco Morlacchi ins Blickfeld. Für den 1784 in Perugia geborenen Komponisten kannte die ältere – und bis heute nachwirkende – Musikgeschichte nur verächtliche Urteile: Außerordentlich dürftiger Satz, flache Brillanz, dürftige Homophonie der Instrumentation, lärmende Verwendung

der Blechbläser – so ist etwa in „Musik in Geschichte und Gegenwart“, einem wissenschaftlichen Standard-Lexikon, aus dem Jahr 1961 zu lesen.

Morlacchi, lange nur als Dresdner Rivale Carl Maria von Webers rezipiert, ein Fall für's Archiv? Die Wildbader Aufführung lässt an solchem Urteil zweifeln. „Tebaldo e Isolina“, 1822 für den Star-Kastraten Giovanni Battista Velluti entstanden, im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt, für eine Dresdner Aufführung 1825 gründlich überarbeitet und für Mezzosopran umgeschrieben, beweist eindrucksvoll, dass Morlacchi sich unter den „Tonsetzern“ seiner Epoche sehr wohl behaupten kann.

„Tebaldo e Isolina“ variiert einen Romeo-und-Julia-Stoff mit einem glücklichen Ende: Zwei Adelsgeschlechter werden durch einen heimtückischen Mord zu erbitterten Feinden, versöhnen sich aber, als die beiden ursprünglich einander versprochenen Kinder in einem dramatischen Finale um Einsicht, Menschlichkeit und Vergebung flehen. Falsche Identitäten, ein unbekannter Ritter, ein wiedergefundener Sohn und ein zurückkehrender Rächer garantieren Spannung und überraschende Wendungen. Und Schauplätze wie ein alter Friedhof mit einer Kirchenruine und einem schwarzen Ritter könnten einem der Romane Sir Walter Scotts entnommen sein. In diesem italienischen „Melodramma romantico“ sind Donizettis „Lucia di Lammermoor“, aber auch Heinrich Marschners „Der Templer und die Jüdin“ nicht mehr weit.

Der Berliner Musikwissenschaftler Michael Wittmann vermutet in seinem informativen Beitrag im Programmheft, die Harmonien in der Musik könne nur jemand erdacht haben, der den „Freischütz“ kannte. Tatsächlich weckt die farbenreich instrumentierte Musik Morlacchis den Eindruck des „Romantischen“: Schon die Holzbläser der Ouvertüre, die Klarinette in der Einleitung der Cavatina der Isolina, aber auch die Soli des Cello zu Beginn des zweiten Akts und die Hörner in der Einleitung zu Scena und Romanze des Tebaldo lassen auf den ersten Eindruck an Weber denken. Doch in der formalen Anlage seiner Musik nähert sich

Morlacchi seinem Dresdner Konkurrenten nicht – und die instrumentale Raffinesse lässt sich mit einem Blick auf die Opern eines Simon Mayr und vor allem eines Gioacchino Rossini schlüssig erklären.

Verknüpfungen zwischen deutscher und italienischer Opern-Entwicklung

Abwegig ist Wittmanns These dennoch nicht, Morlacchi habe einen späten Versuch unternommen, die auseinander driftenden Entwicklungen in der italienischen und der deutschen Oper noch einmal zusammenzuführen. Manches in „Tebaldo e Isolina“ klingt nach frühem Heinrich Marschner; der Komponist war ab 1824 die italienische Oper in Dresden angestellt und hat den Klavierauszug zu Morlacchis Werk erstellt. So könnten sich durch das Werk überraschende Einsichten in Tradition und Entwicklung der deutschen Oper ergeben. Als Ergebnis bleibt: Die dunklen Schatten der „Titanen“ dieser Epoche – Beethoven, Rossini, Weber – aufzuhellen, bringt Musik zutage, die nicht nur handwerklich oder musikhistorisch aufschlussreich ist. „Tebaldo e Isolina“ befriedigt keineswegs nur Archivare.

Mit der Aufführung in Bad Wildbad hat das Rossini-Festival seine Nische erfolgreich besetzt und ist aus dem Schatten „großer“ Festivals herausgetreten, denen – wie Salzburg in diesem Jahr – etwa zum Strauss-Jubiläum nichts anderes einfällt als ein „Rosenkavalier“. Der musikalische Leiter von „Rossini in Wildbad“, Antonino Fogliani, hat das Händchen für die federnde Rhythmik der Rossini-Anleihen, aber auch die Phrasierungslust und das Gefühl für den atmenden Bogen, die für die Kantilenen und die romantisierenden Harmoniefolgen nötig sind. Dass die Virtuosi Brunenses, das Orchester des Festivals, nicht mehr auf der Höhe der Konzentration waren, ist nach den anstrengenden Aufführungen der Vortage nicht verwunderlich: die Intonation ließ zu wünschen übrig, auch Präzision der Einsätze und Formung des Tons waren schon zuverlässiger.

Zweifelhaftes aus Italien

Deutlich zeichnet sich im diesjährigen Festival ab: Intendant Jochen Schönlebers Weg, sich auf junge, italienisch ausgebildete Sänger zu stützen, geht nur zum Teil auf. Die Gesangsschulen jenseits der Alpen können nicht mehr an die großen Traditionen anknüpfen, die bis in die sechziger Jahre hinein für erstklassigen Sängernachwuchs sorgten.

In Wildbad war zu hören, wie sich technisch unzureichend gebildete, harte und vibratogesättigte Stimmen an anspruchsvollen Aufgaben abarbeiten. Laura Polverelli, kein unbekannter Name in der italienischen Opernszene, tremoliert sich durch die Partie des Tebaldo. Ihr schneidend-metallischer Ton wird im piano flach, für die Kantilenen fehlt ein gleichmäßig gebildeter Klang. Sandra Pastrana, in Spanien ausgebildet, hat mit Geläufigkeit und lyrischer Noblesse keine Probleme, wohl aber auch mit einer harten Tonbildung und angestrengt herausgeschleuderten, dabei überflüssigen hohen Finaltönen.

Anicio Zorzi Giustiniani als Boemondo d'Altemburgo zählt unter die positiven Eindrücke der Wildbader Aufführungen: ein Tenor mit einer gelösten, abgerundeten Tonbildung, der nur das kehlige Timbre und die zu weit hinten sitzenden Vokale „e“ und „i“ entwickeln müsste. Als Geroldo erfüllt Gheorghe Vlad seine Rolle als Bruder Isolinas in einem kurzen Auftritt zuverlässig; mit Raúl Baglietta als Ermanno di Tromberga – Vater Isolinas und Gegenspieler der Familie d'Altemburgo – wurde man nicht glücklich: Ein flach positionierter Bass mit mühevoll gedrückten Höhen.

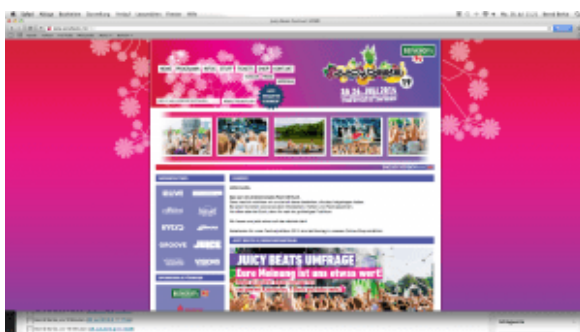
Wieder einmal hat „Rossini in Wildbad“ wertvolle Erkundungsarbeit in einem Repertoire geleistet, das nur über solche einfallsreiche Initiativen eine Chance hat, auf aktuelle Relevanz geprüft zu werden. Im Falle von Morlacchis Oper wäre eine szenische Realisierung nur zu begrüßen.

Dortmund als Spaghettiträger-Metropole: „Juicy Beats“ mal anders betrachtet

geschrieben von Rolf Dennemann | 16. September 2014

Um 12 Uhr mittags gehen im Dortmunder Kreuzviertel die Türen auf. Heraus strömen die Freiluftlivemusikfreunde. Gelassen und lässig wandern sie zum Westfalenpark. Manche sind ausgerüstet wie für einen Kurzurlaub, anderen reichen Flipflops und ein Jutebeutel mit Proviant. Die meisten sind zwischen 15 und 30.

Die Palette ihrer Lieblingsmusiken reicht von Raggaе bis House, von Ethno bis Hiphop. Um 12 eröffnete das diesjährige 19. Juicy Beats Festival, das zum ersten Mal (damals noch unter dem Titel „Juicy Fruits“) am 26. Juli 1996 die Live-Musik in Dortmund unter dem Sonnensegel im Westfalenpark bereichern wollte. Inzwischen haben sich Programmumfang und Publikum vervielfacht. Ausverkauft. Früchte sind die Wegweiser zu den Veranstaltungen – über 40 Live-Acts und 100 DJs, die dafür sorgen, dass hier keine Ruhe einkehrt.



Alles so schön bunt hier:
Screenshot der „Juicy
Beats“-Homepage.

Als „Alter Sack“ fühle ich mich wie Methusalem und beobachte das Treiben und sehe nur einige Ü40er und Ü50er oder sogar mehr, manche in Erinnerung an früher, andere, um sich das Jungsein zumindest musikgeschmacktechnisch zu erhalten, manche auch, weil sie so sind, wie sie sind. Alle verlassen sich auf den Wetterbericht. Sommerliche Kleidung, zuversichtliche Gesichter, hier eine lange Party zu feiern. Kein Regen, also kein Woodstock in Dortmund mit vermatschten Böden und klitschnassen Liebespaaren.

Schon lange bin ich kein regelmäßiger Konzertbesucher mehr. Nur ab und an schlägt es mich zu Pop- oder Rockmusikveranstaltungen. Meist muss man stehen oder wird gar zu Bewegungen aufgefordert, die allgemein als Tanzen bezeichnet werden. Ganz anders natürlich „früher“. In den 70ern gab es eine Band namens „Juicy Lucy“ (<https://www.youtube.com/watch?v=qcPGtxUqAVU>), die ich live im Londoner Marquee-Club gesehen habe, auch „Cream“ und „Tyrannosaurus Rex“. Wow! Die Liste der Bands war übersichtlich. Es wurde nicht getanzt, sondern gewackelt. Ich erinnere mich an die Rolling Stones Konzerte in Stadien, wo gleich mehrere Generationen zugegen waren. Ich war einer unter Tausenden auf der Isle of White, erinnere mich aber nur dürftig daran. Der Alkohol war mein Festivalbegleiter. Wäre ich fit wie die Turnschuhe, die in variabelsten Variationen mit den Füßen der Juicy Beatler verankert sind, würde ich Wacken in Angriff nehmen, aber dort wird heftige Kondition verlangt. Dagegen ist es im Westfalenpark eher beschaulich, allerdings mit gefühlten tausend Musikrichtungen. Das macht es dem Flaneur und der Begleitung einfach.

Viele Spezialisten versammeln sich, aber ebenso welche wie ich, die keinen Überblick über Bands und Musikgruppen haben, sondern einfach flanieren, rein in die Menge und ab die Post. Das Dortmunder Festival gehört inzwischen sicher zu den beliebtesten im Lande, gut organisiert, große Auswahl, gute Stimmung, angemessener Preis.

Meine Begleiterin ist partyerprobt und schmeißt sich als Mid-Agerin ins Vergnügen. Hier ein paar ihrer Eindrücke:

15 Uhr Wallis Bird aus Irland – eine sympathische rote, blonde, kleine Rockröhre begeistert mit ihrem Gitarrenrock auf der Rentless Energy Stage. Es ist jetzt schon voll mit Leuten. 16.30 Frittenbude. „Mit Heißhunger geht man nicht auf solche Veranstaltungen“, denke ich, aber Frittenbude ist eine Band. Three guys on stage auf der Mainstage gefallen meiner Begleitung mit ihrem Remix über die Liebe, Elektro, Punk und Hip Hop. 17 Uhr: Kalle Mattson im Spatengarten, kanadische Band, wunderbar sonore Stimme aus Kanada, Akustik- und E Gitarre und Horn. Findet sie sehr relaxt. Der Frontmann sagt, er habe noch nie so viele Spaghettiträger-Shirts (Tank Tops) in seinem ganzen Leben gesehen, wie heute. Dortmund ist also die Spaghettiträger-Metropole. Oma Doris Indiestage gefällt ihr am besten, mit dem Sofa unter Nadelbäumen.

17.30: Swimming TV – ein wie ein Nerd aussehender, sehr junger DJ mit Laptop und Schlagzeug, knarzige Klick-Klacksounds bis treibende Beats. Lange Schlangen an den Klos. 19:15: Frans Zimmer nennt sich „Alle Farben“, gefällige Elektrobeats...sehr tanzbar. Ein kleiner Mann bringt Hunderte zum Tanzen. Zwischendurch gibt's ne knallrote Konfettibombe im Sonnenuntergangslicht... „Wow“, sagt sie. 21.00: Auf der Funkhaus Europa-Bühne bringt uns Ebo Taylor mit seiner 6-köpfigen Band zum Grooven. Der 78jährige Erfinder des Afrobeat (0-Ton) begeistert sie mit seinem jazzig funkigen Hip-Hop. 22.20: An der FH Drum'n'Bass, Dubstep & Bassmusik Floor legt Doc Scott auf, wohl einer der prägendsten Persönlichkeiten der Drum 'n' Bass Szene, bringt die Menschen im Nebel zum Schwingen und hüpfen und zucken.

Ansonsten gab es noch einen Junggesellinnenabschied, die einem verdutzten Mid-Ager unbedingt das Waschetikett aus der Unterhose trennen musste...die Sammlerleidenschaften! Um 22.00 Uhr waren die großen Bühnen fertig und das wilde Gesuche, wo noch was ist, geht los. Daddy Blatzheim und See-Pavillon war

wohl das vollste. Aus dem Spatengarten klang 80-er Groove. Und nachts geht die Party ab. Damals waren DJs auf Live-Bühnen noch nicht zu sehen. Sie standen in sogenannten Diskotheken hinter ihren Plattentellern und kündigten um 22.00 Uhr die Ausweiskontrolle des Jugendamtes an.

Juicy Beats ist eine Massenveranstaltung, die sich auf dem Gelände in kleine Massen aufteilt, ein Festival mit Auswahl, für ahnungslose neugierige Musikfreunde aller Altersklassen zu empfehlen. Da kann man auch mal als älteres Paar nach langer Zeit mal wieder heimlich hinter dem Gebüsch knutschen und dabei Raggaesounds lauschen. Die Duftwelle süßen Qualms führt zur notwendigen Lässigkeit. Heute hab ich wieder was gelernt und bin noch nicht soweit, Makramee-Kurse für Senioren zu besuchen.

Ruhrtriennale doch nicht ohne Gregor Schneider: Bochum springt für Duisburg ein

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Gregor Schneider. Foto:

Linda Nyland/Ruhrtriennale

Nun realisiert Gregor Schneider doch noch ein neues Werk für die Ruhrtriennale: Nach der Absage seines Raumkunstwerks „totlast“ durch den Duisburger Oberbürgermeister Sören Link baut Schneider im Kunstmuseum Bochum eine Rauminstallation mit dem Titel „Kunstmuseum“. Ab 29. August ist das Werk zu besuchen und bleibt bis in den Oktober hinein zugänglich.

Schneider will sich mit Ort und Funktion des Kunstmuseums auseinandersetzen: „Ich freue mich, den Haupteingang des Museums zu schließen. Durch einen neuen Eingang – ‚ein Abflussrohr‘ – uns ins Museum in verborgene Räume, in eine normalerweise im Museum nicht zugängliche ‚abseitige Welt‘ zu führen“, zitiert eine Pressemitteilung den Künstler. Schneider setzt für „Kunstmuseum“ einen neuen Baukörper in das Bochumer Museum und verändert das Gebäude in Form, Funktion und Aussehen vollständig. Der Zugang zum Museum erfolgt durch eine „Hintertür“. Der Museumsparcours wird „buchstäblich umgestülpt“ und führt durch normalerweise nicht zugängliche Funktionsräume.



Ab Ende August durch die Hintertür: Im Bochumer Kunstmuseum wird Gregor Schneiders neue Arbeit für die Ruhrtriennale realisiert. Foto: Lutz Lehmann/Presseamt Stadt

Bochum

Heiner Goebbels, Intendant der Ruhrtriennale, zeigt sich erfreut: „Wir sind froh, dass Gregor Schneider trotz der Umstände mit ‚Kunstmuseum‘ eine neue, große Arbeit für die Ruhrtriennale entwickeln kann. Dass wir in dieser kurzen Planungszeit die Ausstellung eröffnen können, verdanken wir vor allem unseren Partnern. Mein herzlicher Dank gilt neben Gregor Schneider dem Museumsdirektor Hans Günter Golinski und vielen weiteren Akteuren der Stadt Bochum.“

Im Lehmbruck Museum Duisburg findet 2014 keine Veranstaltung der Ruhrtriennale statt. Auch das Künstlergespräch am 14. September wird in das Kunstmuseum Bochum verlegt. Bereits erworbene Tickets für das Lehmbruck Museum sind für Bochum gültig, können aber auch über ein auf der Homepage der Ruhrtriennale verfügbares Formular erstattet werden.

Festspiel-Passagen VI: Kabale am Königshof – Rossinis „Adelaide di Borgogna“ in Bad Wildbad

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Margarita Gritskova als Ottone in Rossinis „Adelaide di Borgogna“ in Bad Wildbad. Im Hintergrund Cornelius Lewenberg als Ernesto. Foto: Patrick Pfeiffer

Das ist der Stoff, aus dem echte Opern sind! Adelheid von Burgund, eine der einflussreichen Frauen des Mittelalters, verliert ihren Gatten Lothar. Durch Giftmord, verübt von dessen Kontrahenten Berengar. Der will sich die Macht über Italien sichern und versucht, die junge Witwe gegen ihren Willen mit seinem Sohn Adelbert zu verheiraten.

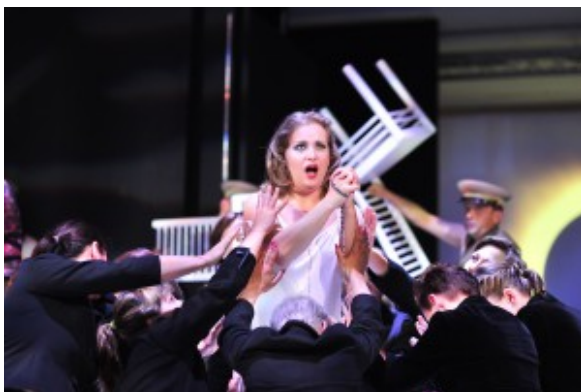
Adelheid wendet sich an Otto I. Der deutsche König kommt ihr zu Hilfe, verliebt sich auf den ersten Blick in die attraktive Regentin und kann sie schließlich trotz erbitterten Widerstands Berengars und Adelberts ehelichen.

Die historischen Fakten hat der neapolitanische Librettist Giovanni Schmidt zu einem Textbuch für Gioacchino Rossinis erste römische Opera seria zusammengeschmiedet: Doch „Adelaide di Borgogna“, uraufgeführt am 26. Dezember 1817 zur Eröffnung der Karnevalssaison im Teatro Argentina, war kein Erfolg. Die Oper wurde nur ein paar Mal nachgespielt und später von Rossini als Reservoir für „Eduardo e Cristina“ und das verschollene englische Projekt „Ugo, Re d'Italia“ benutzt. Moderne Aufführungen – zuletzt beim Rossini-Festival in Pesaro

– konnten letztlich ebenfalls nicht überzeugen. Jetzt kam die unglückliche „Adelaide“ in [Bad Wildbad](#) zur späten deutschen Erstaufführung.

Der durchaus verdienstvolle Abend in der württembergischen Ausgrabungsstätte für belcanteske Relikte der Rossini-Zeit bestätigt: „Adelaide di Borgogna“ bleibt ein Artefakt der Vergangenheit, das nur Kenner und Liebhaber in Entzücken versetzen wird. Das hat unterschiedliche Gründe, ein entscheidender ist das Libretto Schmidts. Rossini vertonte viele der erklärenden Rezitative nicht. Die Figuren bleiben eindimensional, die Konflikte verlaufen schematisch. Und die mäßig inspirierte Personenführung in der Regie von Antonio Petris hilft diesen Schwächen auch nicht auf die Sprünge.

Die Botschaft des Stücks, der Sieg der beharrlichen Liebe, ist etwa von Händel oder von Rossini selbst in anderen Opern musikalisch spannender und differenzierter gestaltet worden. Die politischen Konflikte – hier eine selbstbewusste, auf ihre Selbstbestimmung pochende Frau, dort zwei skrupellos um ihre Macht kämpfende Männer – gewinnen kaum Brisanz. Der einzige spannende Zwiespalt ist Adelberts innerer Kampf zwischen seiner ehrlichen Liebe zu Adelaide und der Pflicht, seinen Vater aus der Gefangenschaft zu befreien. Schmidt porträtiert einen vom Vater abhängigen Sohn, dem es nicht gelingt, sich vom patriarchalen Unterdrücker eigener Lebensregungen zu befreien. Und Rossini gibt den kolportagehaften Sätzen der Szene mit seiner Musik eine berührende Tiefendimension.



Inszenierung, Bühne und
Kostüme für Rossinis
„Adelaide di Borgogna“
stammen von Antonio Petris.
Auf dem Foto: Ekaterina
Sadovnikova als Adelaide.
Foto: Patrick Pfeiffer

Um diesen seelischen Kampf, in dem der Chor die Rolle eines Freud'schen „Über-Ich“ einnimmt, adäquat auf die Bühne zu bringen, braucht es einen Sänger, der über die stimmlichen Mittel verfügt, die Ausdrucksmittel des Belcanto mit psychologischer Klugheit einzusetzen. Der Tenor Gheorghe Vlad kämpft in Bad Wildbad eher mit der Technik als mit den inneren Impulsen von begehrender Liebe und Sohnespflicht. Das Timbre seiner Stimme wirkt unfertig steif; die hohen Töne tippt er nur an. Auch als Darsteller kommt er über Stereotypen nicht hinaus. Es ist alleine die Musik Rossinis, die in dieser Szene und Arie des zweiten Akts ihren Zauber entfaltet.

Wobei auch diese Magie ihre Grenzen hat: Luciano Acocella leitet das Orchester „Virtuosi Brunenses“ über weite Strecken steif, mit mechanisch geschlagenem Rhythmus, der Rossinis Dreiertakt etwa in gefährliche Nähe zu dem früher spöttisch bemühten Begriff der „Leierkastenmusik“ rückt. Die Finessen metrischer Variabilität, die leichte, elegante Formulierung der Phrasen, eine akzentuierte Tongebung, eine flexible Agogik: Acocella achtet zu wenig auf solche essentiellen Parameter, die Rossinis Musik erst zu dem spritzig-federleichten Kunstwerk machen, das seine Meisterschaft auszeichnet.

Zum Glück stehen auf der niedrigen, von Antonio Petris mit zweckmäßigen schwarzen Wandelementen gestalteten Bühne der ehemaligen Bad Wildbader Trinkhalle Sängerinnen und Sänger, die mit versierter Technik und geschmackvoller Gestaltung überzeugen: An erster Stelle ist Margarita Gritskova als

androgynen Ottone zu nennen. Die russische Mezzosopranistin brillierte bereits an der Wiener Staatsoper. Ihr wandlungsfähiger Mezzo hat geschmeidige Noblesse für die zärtlichen Momente der Begegnung mit Adelaide ebenso wie schneidenden Schliff für das Quartett des zweiten Akts und den Triumph des Finales.



Baurzhan Anderzhanov, Ensemblemitglied des Aalto-Theaters Essen, als Berengario in Rossinis „Adelaide di Borgogna“ in Bad Wildbad. Foto: Patrick Pfeiffer

Als Adelaide ist Ekaterina Sadovnikova eine gleichwertige Partnerin: Für den Ausdruck des Leidens und der Ausweglosigkeit hat der klangvolle Sopran die abgeschatteten Farbtöne; für die Hoffnung auf Liebe und Respekt – genährt durch Ottones Zuwendung – ließen sich die Phrasen noch eine Idee flexibler, der Klang etwas weicher bilden. Doch vor allem im Duett des ersten Akts, aber auch im Quartett des zweiten zeigt Sadovnikova Stilgefühl und Sicherheit in der Platzierung des Tons.

Sehr ansprechend sind auch die flankierenden Rollen besetzt,

etwa die des Bösewichts Berengario mit Baurzhan Anderzhanov, seit 2013 im Ensemble des Aalto-Theaters Essen. Er ist dort unter anderem als Arzt in [Verdis „Macbeth“](#) angenehm aufgefallen. Im Herbst wird er als Don Alfonso in „Cosi fan tutte“ seine erste größere Rolle singen. In Bad Wildbad gestaltet er seine Partie mit einem kontrollierten, gleichmäßig geformten Bariton.

Das Wildbader Plädoyer für „Adelaide di Borgogna“ wird – nach menschlichem Ermessen – trotz einiger bemerkenswerter Nummern wohl folgenlos bleiben. Das ist nicht ungewöhnlich, sind doch selbst Meisterwerke der opera seria des „Schwans von Pesaro“ über das nördliche Schwarzwaldtal nicht hinausgekommen – ein Zeichen für die leider immer noch nicht überwundene Schwerfälligkeit der über 80 (!) Musiktheater in Deutschland.

Im Falle der Oper über Adelheid von Burgund wird's aber auch am Werk liegen: Zwischen den ehrgeizigen Arbeiten für Mailand („La gazza ladra“) und Neapel („Armida“, „Mosé in Egitto“) erscheint „Adelaide di Borgogna“ eher als die Erfüllung einer Freundespflicht dem Impresario Pietro Cartoni gegenüber.

Festspiel-Passagen V: Colmar im Elsass – Monumentale Musik in russischer Tradition

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Er spielte in Colmar sein Schubert-Skrjabin-Programm:
Evgeny Kissin. Foto: Bernard Fruhinsholz

Einst war Colmar eine richtige Hauptstadt: Im Saal des „Koïfhus“ versammelten sich die Vertreter des Zehnstädtebunds. Seine Mitglieder unterstützten sich gegenseitig, um in den unruhigen Zeiten des späten Mittelalters ihre Rechte und Freiheiten zu sichern. Heute wird die elsässische Stadt einmal im Jahr zur Hauptstadt der Musik.

Das „[Festival International de Colmar](#)“ versammelt in knapp zwei Juli-Wochen Größen des Musiklebens zu einem weit über die Region hinaus strahlenden Zyklus von Konzerten. Und immer noch trifft man sich – wie vor 500 Jahren – in dem ehemaligen Zoll- und Warenlager im Zentrum der alten Stadt. Doch diesmal sind es die Liebhaber der Musik, die dort den Stellenwert der Musik im Reigen der Künste eindrucksvoll unterstreichen.

Das Festival rühmt sich der bedeutenden Künstler, die es für seine 27 Konzerte in seine ehrwürdigen Spielstätten holt. Nicht ohne Grund: Evgeny Kissin kam zwischen [Klavier-Festival Ruhr](#) und zwei Auftritten im schweizerischen Verbier in die großartige gotische Hallenkirche St. Matthieu; Grigory Sokolov spielte – wie vorher in Essen – sein viel gerühmtes, faszinierendes Chopin-Programm. Und wenn Ensembles wie Prazak-, Schumann-, Sine Nomine- und Talich-Quartett zu hören sind und mit dem Moskauer Kopelman-Quartett eine russische Spitzenformation gastiert, ist das auch für den Kammermusik-

Liebhaber ein Argument, ins Elsass zu fahren.



Ungestörte
Mittelalter-Romantik:
Fachwerkfassaden in
Colmar. Foto: Werner
Häußner

Colmar bietet Gelegenheit, Künstler zu erleben, die zumindest im deutschen Musikbetrieb nicht ständig und überall herumgereicht werden. Zum Beispiel der Pianist David Bismuth, Schüler der bei uns viel zu wenig bekannten Französinen Anne Queffélec und Brigitte Engerer. Oder Boris Giltburg, der 2013 den Concours Reine Elisabeth in Brüssel gewann und jetzt einen Exklusivvertrag mit dem Label Naxos geschlossen hat. Oder die Cellisten Edgar Moreau, Alexander Kniazev und Pavel Gomziakov. Solche Begegnungen erweitern den Horizont und lassen Musiker entdecken, die vielleicht im hochgezüchteten internationalen Betrieb – aus welchen Gründen auch immer – nicht mithalten oder mithalten wollen, die aber mit überraschenden individuellen Aspekten in Ausdruck und Klang für sich einnehmen.

In jedem Jahr widmet sich das Colmarer Festival der Würdigung eines herausragenden Musikers. Begonnen hat diese Serie, als

1989 der russischer Geiger und Dirigent Vladimir Spivakov zum künstlerischen Leiter berufen wurde; Glenn Gould war der erste der auf diese Weise Geehrten. Im nächsten Jahr wird die französische Trompeten-Legende Maurice André (1933 – 2012) die geistige Präsidenschaft des Festivals einnehmen. In diesem Jahr stand der Name des großen russischen Dirigenten Evgeny Fjodorowitsch Svetlanov (1928 – 2002) über dem Programm. Er hat das ehemalige Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR zu einem führenden Klangkörper entwickelt und mit ihm rund 2000 Einspielungen aufgenommen, war aber auch international rege unterwegs, so mit dem London Symphony Orchestra oder dem Het Residentie Orkest Den Haag.



Bei Warner Classics
erhältlich: Evgeny
Svetlanovs Mahler-Zyklus.
Cover: Warner Classics

Svetlanovs Liebe zum romantischen russischen Repertoire und zu einem prachtvoll-voluminösen Klangbild spiegelt sich in der Auswahl der in Colmar gespielten Werke: Da reiht Festival-Leiter Spivakov als Dirigent mit seiner Russischen Nationalphilharmonie Tschaikowsky an Rachmaninow, erinnert mit Mahlers Erster an die Verdienste Svetlanovs für die Mahler-Rezeption in Russland – unter anderem mit einer Gesamtaufnahme

der Sinfonien. Auch streut er ein belcantoseliges Sängerfest ein, statt seiner Solistin Albina Shagimuratova die Gelegenheit zu geben, dem französisch und deutsch geprägten Publikum ein paar der ungehobenen Schätze der russischen Oper zu entdecken.

Wie es überhaupt – und das ist ein Manko dieser Art von Festivals – mit der Entdeckerfreude nicht immer zum Besten steht: Die beiden Eröffnungskonzerte des Orchestre National du Capitole de Toulouse unter Tugan Sokhiev etwa biederten sich in einer fast schon frivolen Art einem Publikum an, das man hemmungslos in seiner musikkulinarischen Lust bestätigt: Tschaikowskys Violinkonzert, Brahms' Zweite, Rimski-Korsakows „Scheherazade“. So mag man leicht Säle füllen, entwickelt aber kein künstlerisches Profil. Der von Svetlanov hoch geschätzte Komponist Nikolai Medtner etwa ist in ein Mittagskonzert mit Elena Filonova verbannt. Die Pianistin spielte Ausschnitte aus seinem Klavierzyklus „Vergessene Weisen“ – ein wohl unfreiwillig bezeichnender Titel.

Immerhin kam Evgeny Svetlanov auch mit einigen seiner Werke zu Wort. Der Dirigent verstand sich in der Tradition Gustav Mahlers nicht als gelegentlich komponierender Kapellmeister, sondern eher als dirigierender Komponist. Aus seinem reichhaltigen Œuvre erklangen in Colmar ein Streichquartett in D-Dur und die Variationen über ein russisches Volkslied für Harfe und Orchester. Bedauerlich ist, dass sich der außergewöhnliche Einsatz Svetlanovs für den Komponisten Nikolai Mjaskowski (1881 – 1950) im Colmarer Festival nicht niederschlug: Vor allem dessen nach dem Ersten Weltkrieg entstandene Werke mit ihrem französischen Einschlag wären ein spannendes klingendes Dokument der musikalischen Verbindung zwischen den Völkern gewesen.



Vladimir Spivakov dirigierte
den Großen Akademischen Chor
Moskau in Colmar. Foto:
Bernard Fruhinsholz

Für Liebhaber geistlicher Musik hatte das Festival an seinem Abschluss-Wochenende einen Höhepunkt parat: Der Große Akademische Chor Moskau sang Ausschnitte aus Tschaikowskys Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus und aus Rachmaninows Vesper op. 37. Die Akustik der ehemaligen Jesuitenkirche Saint Pierre, einem schlicht gehaltenen Barockbau, begünstigte den tragenden Klang der prachtvollen Stimmen der Choristen, ließ die verfeinerte Dynamik wirken, die von schwebendem Pianissimo bis zum glanzvollen Forte wie aus einem Guss geführt war.

Der Chor hatte am folgenden Tag beim Finalkonzert einen weiteren beeindruckenden Auftritt in Rachmaninows „Die Glocken“ (op. 35), einer Tondichtung nach Edgar Allan Poe. Die symbolistisch aufgeladenen Bilder des Poems inspirierten Rachmaninow zu einer enormen, die satten Farben des großen Orchesters und des Chores ausbreitenden Komposition. Spivakov zähmte die gewaltigen dynamischen Wellen nicht; er ließ schon die „goldenen Hochzeitsglocken“ der zweiten Strophe so prächtig dröhnen, dass dynamische Entwicklungen nicht mehr möglich waren. Mussorgskys „Großes Tor von Kiew“ ließ grüßen, allerdings in einer pathetisch übersteigerten Monumentalarchitektur, wie sie in ihrer dramatischen Wucht auch dem Interpretationsstil Evgeny Svetlanovs entsprach.



Herrlicher Konzertraum mit
überraschend klarer Akustik:
Die gotische Hallenkirche
St. Matthieu Colmar. Foto:
Bernard Fruhinsholz

Ähnlich erfüllt von Pathos und Bombast kommt Dmitri Schostakowitschs Festouvertüre op. 96 daher. Spivakov enthüllt mit seiner Interpretation den merkwürdig ambivalenten Charakter von Schostakowitschs Musik. Denn die Ironie, die man gerne hineindeutet, wird von solennen Bläserfanfaren weggefeht; auch das spritzige Thema, das ein Kritiker einmal „überschäumend wie eine soeben geöffnete Champagnerflasche“ beschrieben hat, trägt eher Soldatenstiefel als Kinderschuhe. Dabei kommt es aus dem „Kinderalbum“ op. 69 und trägt den Titel „Geburtstag“. Nun ja: Die Ouvertüre sollte zum 30. Jahrestag der Oktoberrevolution im Moskauer Bolschoi-Theater gespielt werden ...

In der Neunten Sinfonie, die ein Siegesstück werden sollte, ist die Ironie so weit getrieben, dass sie selbst den nicht gerade auf Subtilitäten eingestellten Ohren der sowjetischen Musik-Offiziellen offensichtlich wurde. Schostakowitsch wurde daraufhin geächtet und schrieb erst nach dem Tode Stalins seine nächste Sinfonie. Dirigent Spivakov trat dem Stück nicht zu nahe, ließ die Russische Nationalphilharmonie ihre ganze Brillanz vorführen und setzte auf die unmittelbare Wirkung der absurd regelhaften fünf Sätze. Eine Offenbachade mit dem Brokat-Faltenwurf einer Staatsrobe, die man als maliziöse Abrechnung mit den Erwartungen des sozialistischen Realismus

und seiner falschen Klassizität lesen kann.

Markus Becker beim Klavier-Festival in Essen: Für links geht nicht „mit links“

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Der Pianist Markus Becker.
Foto: KFR/Roland Schmidt

Verlässt das Klavier-Festival Ruhr die breite Straße, um sich auf verschlungenen Wegen in abgelegene Regionen der Klaviermusik zu begeben, eröffnen sich oft reizvolle Ausblicke. So im Konzert mit Markus Becker und den Bochumer Symphonikern unter Steven Sloane. Becker spielte zwei kaum gehörte Werke für die linke Hand.

Das eine hat Alexandre Tansman für den berühmten einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein 1943 skizziert, aber nicht vollendet. In Polen geboren, im Paris der Zwischenkriegszeit sozialisiert, als Emigrant in den USA geschätzt, nach dem Krieg bis ins hohe Alter in Paris aktiv, gehört Tansman zu den

erfolgreichen, heute weitgehend vergessenen Komponisten des wechselvollen 20. Jahrhunderts. Die „Pièce concertante“ für die linke Hand und Orchester hat – wie in vielen anderen Fällen – der einarmige Pianist Paul Wittgenstein bestellt. Ausgeführt wurde das einsätzliche Werk jedoch nicht. Es lag lange im Nachlass Tansmans, bis es sein polnischer Landsmann Piotr Moss 2008 vollendete.

Die Bochumer Symphoniker unter ihrem Chef Steven Sloane stellten sich brillant der farbenprächtigen Instrumentation von Moss: Strawinsky-Anklänge und Tanzrhythmen, üppige Filmmusik und virtuose Einwürfe fordern ihren Klangsinn; Schellen, Glöckchen und allerlei anderes unterhaltsames Schlagwerk zünden Mini-Eruptionen.

Der Rhythmus klingt manchmal nach Jazzband, manchmal nach gezähmtem Schostakowitsch. Becker nimmt Skalen, Figuren und Sprünge als sportliche Herausforderung für seine Treffsicherheit. Eine schräge Fuge mit drei Blasinstrumenten, Klavier und Xylophon wirkt wie ein ironischer Kommentar auf deutsche Gelehrsamkeit – oder auf das Wiederentdecken alter musikalischer Formen, das damals von Ravel bis Respighi sehr en vogue war.

Auch das andere Werk für links lässt sich nicht „mit links“ nehmen: Franz Schmidt – im Klassik-Betrieb ebenso ungerecht wie Tansman an den Rand gedrängt – hat mehr als den glühenden Zwischenspiel-Hit aus seiner Oper „Notre Dame“ geschrieben. Seine Variationen über ein Thema von Beethoven verorten sich in bester Spätromantik: süffige Harmonik, Bruckner'sches Leuchten und die Eleganz Korngold'scher Klanglust.

Für Becker sind die wasserfallartigen Kaskaden, groß bemessenen Arpeggien und die gestochene Präzision der Finger ebenso wenig ein Problem wie die apart rhythmisierten Tanzmusik-Variationen. Wenn ihm da die Holzbläser der Bochumer folgen, zeigen sie die nötige Präzision und den Sinn für die Balance im Klang, die das Orchester an anderen Stellen recht

burschikos rüberkommen lässt.

Schmidts süße Harmonien und der leuchtende, an Antonín Dvořák erinnernde Klangschmelz bleiben streckenweise unerfüllt. Vor allem die Hörner fanden sich diesmal im Klang nicht zusammen; auch das Blech intonierte eher schrill als pastos-samtig.

Was Steven Sloane getrieben hat, die „Eroica“ in zwei Teile zu reißen und je zwei Sätze an den Beginn und das Ende des Konzerts zu stellen, weiß wohl niemand außer ihm. Der Sinn erschließt sich nicht; eher wirkt Beethovens Musik nach der Präsentation spätromantischer Üppigkeit karg. Wenn dann noch die Konzentrationslücken der Symphoniker dazukommen, wirkt Beethovens Dritte umso deutlicher fehlplatziert. Zumal sich Steven Sloane im gestaltenden Zugriff zurückhält, unentschlossen wirkt und im letzten Satz das Tempo schleppt. Zeit wird's, dass die Ferien kommen ...

Ruhrtriennale: Duisburg sagt Gregor Schneiders Installation „Totlast“ ab

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014

Duisburg fürchtet sich. Nicht ganz Duisburg, doch zumindest der Oberbürgermeister: Sören Link hat entschieden, das Projekt „Totlast“ des Künstlers Gregor Schneider in Duisburg nicht realisieren zu lassen. Die begehbare Rauminstallation war als Projekt der [Ruhrtriennale](#) für das Lehmbruck Museum vorgesehen.



Für Duisburg nicht geeignet?
„Liebeslaube“ aus Schneiders
Arbeit „Totes Haus u r“.
Copyright: Gregor
Schneider/VG Bild-Kunst Bonn

Link hat den Intendanten der Ruhrtriennale, Heiner Goebbels, am 7. Juli telefonisch von seiner Entscheidung unterrichtet. Begründung: Duisburg sei – vor dem Hintergrund der Geschehnisse bei der „Loveparade“ 2010 – „noch nicht reif für ein Kunstwerk, dem Verwirrungs- und Paniksituationen immanent sind, welches mit dem Moment der Orientierungslosigkeit spielt“.

Er habe sich die Entscheidung „nicht leicht gemacht und sehr schlecht geschlafen“, bevor er abgesagt habe, ließ der Duisburger Oberbürgermeister in einer Pressemeldung verbreiten. Doch die Wunden der „Loveparade“ seien noch nicht geschlossen und die juristische Aufarbeitung stehe erst am Anfang. „Mir ist völlig klar, dass bei dieser Thematik andere Bewertungen möglich sind. Letztendlich habe ich meine Entscheidung jedoch auf Basis meiner persönlichen Erfahrungen mit dem Thema Loveparade getroffen und werde diese auch so vertreten“, heißt es in der Erklärung von Sören Link.

Entschiedene Kritik meldeten die Ruhrtriennale und der Künstler an. Eine Sprecherin des Lehmbruck Museums wollte sich nicht äußern, sondern verwies auf das Referat für Kommunikation und Bürgerdialog der Stadt Duisburg.

Vor der Ablehnung durch den Oberbürgermeister hatten die Stadt und die Veranstalter im Rahmen des Genehmigungsverfahrens konstruktiv zusammengearbeitet, meldete die Ruhrtriennale. Das bestätigt die Stadt: „Im Rahmen des Genehmigungsprozesses kam es zu einer konstruktiven und deutlichen Annäherung an die Anforderungen der Bauordnung“, heißt es in der Pressemeldung.

Link betont, er habe unabhängig von der baurechtlichen Bewertung entschieden. Die Ruhrtriennale prüft jetzt, ob eine andere Arbeit Schneiders kurzfristig in einer anderen Stadt realisiert werden könne. Bereits gekaufte Eintrittskarten für „Totlast“ bleiben für ein eventuelles Alternativprojekt gültig oder können zurückgegeben werden. Das Erstattungsformular steht zum Download bereit.



Gregor Schneider. Foto:
Linda Nylind/Ruhrtriennale

Der in Rheydt lebende Gregor Schneider wurde er international durch sein „Totes Haus u r“ bekannt, das auf der Biennale Venedig 2001 den „Goldenen Löwen“ gewann. Noch mehr mediales Echo bereitete Schneider, den der „Spiegel“ als einen „der manischsten und gleichzeitig verschlossensten Künstler der Gegenwart“ bezeichnete, sein Plan, zur Biennale 2005 einen schwarzen Kubus von der Größe der Kaaba in Mekka auf der Piazza San Marco aufzustellen. Der Plan war Biennale-Kurator Davide Croff zu politisch. Schneider, 1969 geboren, ist seit 2012 Professor für Bildhauerei an der [Akademie](#) der Bildenden

Künste in München.

Der Titel der geplanten und jetzt verhinderten Rauminstallation bezieht sich auf einen Fachbegriff: „Totlast“ bezeichnet das Eigengewicht von Gegenständen, die Lasten transportieren. Gregor Schneider spielt mit seinem Titel auf einen riesigen Baukörper an, den NS-Architekt Albert Speer aus Beton gießen ließ, um zu prüfen, wie tief seine Monumentalbauten im märkischen Sand absacken würden. Noch heute findet man den undurchdringlichen Monolith in Berlin-Tempelhof.

Schneider baut seine Räume so, dass der Besucher nicht bemerkt, sich in einer Art begehbaren Skulptur zu befinden. Sie lassen sich nicht überblicken, verändern sich teilweise allmählich, wirken gerade wegen ihrer vermeintlichen Alltäglichkeit unheimlich. So lassen sie den Besucher an seiner Wahrnehmung und an seinen selbstverständlichen Begriffen von Raum und Welt zweifeln. Das hermetisch Geschlossene, das Unterirdische, das Verborgene spielen in Schneiders Arbeiten eine zentrale Rolle“, heißt es in einer Präsentation der Triennale.

Die eingangs skizzierten Argumente des Duisburger Oberbürgermeisters mögen subjektiv verständlich sein, sind aber weit hergeholt. Denn bei Schneiders begehbaren Installationen gibt es keinen unkontrollierten Massenandrang wie bei der „Loveparade“. Für „Totlast“ werden Eintrittskarten verkauft; der Besucherstrom wäre jederzeit zu überblicken gewesen. Bei einem eventuellen Anflug von Klaustrophobie oder Panik hätte ein Besucher keine anderen Menschen anstecken und jederzeit das Objekt durch Notausgänge verlassen können. Vergleichbar mit einer Situation, wie sie auf der Massenveranstaltung 2010 zur Katastrophe geführt hat, ist Schneiders Installation nicht. Insofern wackelt die Begründung für die Absage auf sehr dünnen Beinen daher.

Festspiel-Passagen IV: Große Momente – Diana Damrau als „Traviata“ in München

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Diana Damrau bei ihrem Münchner Debüt in Verdis „La Traviata“ mit Arturo Chacón Cruz als Alfredo. Foto: Wilfried Hösl

München musste warten – doch die Zeit hat sich gelohnt: Nach New York, Zürich, Mailand, London und Paris ist Diana Damraus Violetta Valéry nun auch an der Bayerischen Staatsoper angekommen.

Das fulminante Hausdebüt unter erschwerten Bedingungen – Joseph Calleja musste kurzfristig vergrippt absagen – ließ eine Sängerin erleben, die das Rollenporträt der „Traviata“ im Vergleich zum Europa-Debüt im Mai 2013 in Zürich noch einmal vertieft hat. Das liegt nicht nur an der älteren, aber in ihrer bildmächtigen Sprache immer noch schlüssigen Inszenierung von Günter Krämer. Vor allem im zweiten Akt, in den Szenen mit Vater Germont, bietet die Bühne Andreas

Reinhardts der Sängerin den Raum, darstellerische Intensität zu entwickeln – ein Kennzeichen der stets durchreflektierten und im Detail durchgestalteten Rollenporträts der Sängerin.

Entscheidender ist: Bei Diana Damrau kompensiert schauspielerisches Talent keine stimmlichen Fragwürdigkeiten. Sondern potenziert das idiomatisch zutreffende und technisch abgesicherte Singen im Sinne einer Ganzheit der Expression, wie sie in dem Begriff vom „Sänger-Darsteller“ oder „Sing-Schauspieler“ idealtypisch anvisiert, doch nicht allzu häufig auch erreicht wird.

Damrau muss sich nicht zu Mitteln eines – gern mit Expressivität verwechselten – Deklamier-Verismo flüchten. Sie muss auch nicht um die Koloraturen des ersten oder die mit intensiver Tongebung geschlagenen Bögen des zweiten Akts fürchten. Vor allem hat sie schier endlose Varianten von Stimmfarben zur Verfügung: Ob sie mädchenhaft belustigt auf die linkische Vorstellung Alfredos reagiert oder sich über den Ernst seiner Liebesworte irritiert zeigt. Ob sie sich zaghaft freuend fragt, was dieses Bekenntnis für sie bedeuten könnte, oder ob sie mit trotziger, sarkastischer Rebellion auf die aufkeimende Ahnung einer echten Liebe in ihrer eigenen Gefühlswelt reagiert. „É strano“ ist ein Meisterstück differenzierter Psychologie und dazu technisch tadellos bewältigt.



Eindringliches
Kammerspiel: Diana
Damrau (Violetta)
und Simon
Keenlyside (Giorgio
Germont) in der
Münchner
„Traviata“. Foto:
Wilfried Hösl

Im zweiten Akt hat Diana Damrau mit Simon Keenlyside einen Bariton-Partner, der die Noblesse der anspannungsfrei entfalteten Gesangslinie mit der subtilen musikalischen Gewichtung der Worte verbinden kann. Bei diesem Vater Germont hört man den von der Würde der Kurtisane beeindruckten Gentleman, aber auch den berechnenden Patriarchen, der ohne Erbarmen die gesellschaftliche Reputation seiner Familie sichern will. Krämer hat mit dem Einfall, die Schwester Alfredos als stumme Rolle einzuführen, eine nach wie vor überzeugende Ebene emotionaler Spiegelung eingeführt. Das Gespräch zwischen Germont und Violetta ist von beiden Darstellern mit einer stimmlich abgesicherten Eindringlichkeit geführt, die es zu einem ganz großen Moment gestalteten Musiktheaters werden lässt.

Dass Diana Damrau – auf dem Weg zu weiteren bedeutenden

Frauengestalten Bellinis, Donizettis und Verdis – mit den leuchtend erfüllten Tönen des Zentrums keine Probleme hat, zeigten exemplarisch die herrlichen Bögen des zweite Bilds im zweiten Akt: Drei Mal beklagt Violetta ihr Erscheinen beim Fest Floras, drei Mal bittet sie Gott um Beistand und Gnade. Damrau lagert diesen großbogigen emotionalen Ausbruch aus der bedrohlichen „sotto voce“ – Atmosphäre der Szene traumsicher auf dem Atem, zeigt nicht die Spur forcierter Attacke. Im Gegenteil: Sie färbt diese Ausbrüche jedes Mal anders, gibt ihnen den sehrenden Seelenschmerz der Situation mit.

Für den dritten Akt mit seiner emotionalen Spannweite zwischen erschöpfter Resignation und verzweifelter Aufbegehren ist Damraus auch in den Piani und Pianissimi tragender, sicher gestützter und locker geführter Sopran ideal. „Addio del passato“ ist mehr als ein wehmutsvoller Rückblick, mehr als eine Klage über unwiederbringlich verlorene Lebensmöglichkeiten. Die Arie ist der bewusste Abschied vom Leben, eine Bilanz in der Rückschau, auch eine Abrechnung mit einer trügerischen Hoffnung, gipfelnd in dem von jeder Sentimentalität freien Aufschrei „Or tutto finì“. Der Stoß der Posaune wird wenig später die Endgültigkeit dieses Abschieds nach dem letzten Flackern einer Hoffnung in „Parigi o cara“ besiegeln.

In diesem Duett gelang mit dem Einspringer Arturo Chacón Cruz der einen Tag vorher noch Alfredo am Theater an der Wien gesungen hatte – ein intensiv-berührender Moment. Chacón Cruz zeigte sich in dem über die Demonstration tenoraler Schmelzwerte hinausgehenden gestalterischen Zugriff auf „De' miei bollenti spiriti“ als Sänger mit Potenzial, das er stimmtechnisch und im Timbre noch einzulösen hätte, wenn ihm günstigere Umstände winken. Paolo Carignani am Pult des diskret agierenden Bayerischen Staatsorchesters hatte einen glücklichen Abend: Verdi klang nicht knallig-brillant und mit vordergründigem „Schmiss“, sondern mit Rücksicht auf die Sänger, mit sensibler Agogik und mit feinen Lasuren einer

reichen Palette von Piano-Farben.

Schade, dass Diana Damrau in der Rhein-Ruhr-Region so gut wie nie zu erleben ist. Am 23. September kann man die Gewinnerin der Auszeichnung „Beste Sängerin“ bei den „Opera Awards“ 2014 in einem „Belcanto-Konzert“ im Amsterdamer Concertgebouw hören. Ihre nächsten Auftritte in Deutschland führen sie nach Baden-Baden (Mozarts „Entführung aus dem Serail“) und 2015 wieder an die Münchner Staatsoper, dann in der Titelpartie in einer Neuinszenierung von Donizettis „Lucia di Lammermoor“.

Highland-Games oder die Lust am Verkleiden

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 16. September 2014

Allerorten finden sie in den letzten Jahren statt, die Mittelalter-Feste oder die Fantasy-Treffen, mit Menschen in den wildesten Verkleidungen, am liebsten aus alter Zeit. Neuerdings kommen an allen Ecken und Kanten sogenannte „Highland-Games“ hinzu, und gerade sie ziehen Unmengen an Zuschauern an.



„Schottisches
Leben“ auch
hier im
Hülsebecker

Tal.

(Foto: H. H.

Pöpsel)

So ein schottisches Wettkampf-Ereignis konnte man am Wochenende – zum zweiten Mal – auch in Ennepetal erleben. Im ansonsten beschaulichen Hülsenbecker Tal ging es unter anderem mit Baumstammwerfen und Sackschlagen zur Sache. Lautstark angefeuert wurden die Kämpfer in ihren Schottenröcken von Fanclubs der Heroen ebenso wie von „normalen“ Zuschauern.

An den bedruckten T-Shirts der Mannschaften kann man erkennen, in wie vielen Orten es inzwischen solche Highland-Games gibt, ob in Lochtrup oder Rheken, in Borken oder Borgentreich. Offensichtlich gibt es ein ganzes Netzwerk dieser Gruppen. Natürlich muss eine ausreichende Biermenge bei den Spielen gesichert sein, und entsprechend stieg der Lärm Spiegel im Laufe des Tages deutlich an – die Rehe und Füchse im benachbarten Wald konnte man nur bedauern. Übrigens, wer kein Bier mochte, der konnte auch auf edlen schottischen Whisky zurückgreifen.

Die Hinwendung zum angeblich ursprünglichen Leben und Kämpfen scheint eine partiell unaufhaltsame Entwicklung zu sein, angefeuert noch durch die fast allen Menschen eigene Lust am Verkleiden. Interessant wäre, zu erfahren, ob es in Köln und Düsseldorf auch diese Highland-Games gibt oder ob der Karneval auch solche Entwicklungen schlucken kann.

Festspiel-Passagen

III:

Rossinis „Guillaume Tell“ in München – Rebellion der Spießer

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



München; Rossinis „Guillaume Tell“.
Foto: Wilfried Hösl

Das gilt es festzuhalten: Ein Haus wie die Münchner Staatsoper mit knapp sechzig Millionen Staatszuschuss kümmert sich – endlich einmal – um ein Schlüsselwerk der Oper, Gioacchino Rossinis „Guillaume Tell“. Und streicht und kürzt in der Partitur herum, als habe es in den letzten Jahrzehnten keine kritische Neuerschließung des Materials und keinen Wandel in den ästhetischen Anschauungen zu Rossinis Arbeitsweise und Werkgestalt gegeben.

Ein Jahr vorher stellte ein Festival mit nicht einmal einer Million mühsam erkämpftem Zuschuss einen „Tell“ auf die wacklige Bühne einer ehemaligen Trinkhalle im württembergischen [Bad Wildbad](#), der alle Striche öffnet und dem staunenden Zuhörer erstmals in vier Stunden und zwanzig

Minuten den ganzen musikalischen Kosmos Rossinis erschließt.

In Bad Wildbad hörte man nicht die durchlöcherten musikalischen Formen üblicher Strichfassungen, kam Rossinis subtile Kunst der Ensembles, der groß geschlagenen musikalischen Bögen, der spannungsvollen Entwicklung zum Tragen. Und in München, bei der „Festspiel“-Premiere dieses Jahres? Die handlungsbezogenen Tänze, die zum Besten gehören, was Rossini je aus der Feder geflossen ist: gestrichen. Die Großformen der Ensembles: zerstückt. Dazu ein Dirigent, dem das Gespür für Transparenz, Finesse und freies Ausströmen der Musik abgeht, der die Gewittermusik knallen und scheppern lässt, der in der Ouvertüre weder Konturen ausbildet noch die subtilen Stimmungen der Naturlyrik ausphrasiert. Und der es zulässt, dass diese grandiose Konzentration des musikalischen Dramas in den dritten Akt – nach dem Apfelschuss – versetzt wird.

Nun ist Oper keine akademisch-philologische Angelegenheit, das stimmt. Und ein Abend ohne Kürzungen muss nicht der Weisheit letzter Schluss sein. Aber gerade von einem Haus wie München wäre zu erwarten, dass es sein Potenzial einsetzt, um ein seit jeher verstümmeltes opus magnum der Opernliteratur in ein ungefiltertes Licht zu setzen. Die Länge kann kein Gegenargument sein: Man kürzt auch die „Meistersinger“ nicht, nur weil das Festspielpublikum zu lange sitzen müsste.

Regie und Dramaturgie hätten, so war zu lesen, auf den Kürzungen bestanden. Hätten sie das Ergebnis dieser ersten Operninszenierung des erfolgreichen Schauspielregisseurs Antú Romero Nunes wenigstens gerechtfertigt oder einsichtig gemacht. Nichts dergleichen: Die Chöre drängen sich an der Rampe oder stehen in Appellplatzformation herum; Solisten agieren mit überdeutlicher Gestik am vorderen Bühnenrand. Gesler, ein netter, grauhaariger Uniformierter, spaziert zwischen Schweizern und Habsburger Soldaten einher. Arnold bejammert seinen inneren Zwiespalt im Spot an der Rampe.



Säulen, Stämme, Rohre:
Florian Lösches Bühnenbild
sorgt für bezwingende
Bilder, aber seine Wirkung
schleift sich im Laufe des
Abends ab. Foto: Wilfried
Hösl

Ein Fall für sich ist Florian Lösches Bühne: Wenn sich bleifarben schimmernde Röhren im dunstigen Licht Michael Bauers herabsenken und einen Wald abweisender, metallglänzender Stämme bilden, durch die sich die Schweizer in Hochzeitskleidern schieben, sieht man einen beklemmenden Raum, in dem Menschen ihre kleinen Freiheiten suchen. Wenn sich die Röhren dann heben und mit ihren schwarzen Öffnungen wie Kanonen von oben auf das Volk starren, stellt sich das Gefühl einer gewaltigen, unfassbaren Drohung ein. Wirkmächtige Bilder.

Doch Löscher lässt in den folgenden drei Stunden diese Röhren in den verschiedensten Formation rauf und runter fahren: Mal liegen ein paar Stämme quer, mal bilden sie das Dreieck eines Hausdachs. Nach einer halben Stunde geht diese Dauerdemonstration der Münchner Bühnentechnik auf die Nerven. Selbst dem innehaltenden Naturbild von Mathildes „Sombre forêt“ gönnt sie keine Ruhe. Der Fluss der Szenerie bleibt beliebig, die Wirkung schleift sich ab.



Anmerkungen zu
Europa? Die
„Aktualisierung“
geht nicht auf.
Foto: Wilfried Hösl

In Nunes' Regie rebellieren die Spießer. Ein Tell, von Annabelle Witt in einen Strickpullover gesteckt, spuckt seine Freiheitsideen als ideologische Tiraden aus – Michael Volle poltert und röhrt, als habe er einen veristischen Reißer zu überstehen – und bringt den alten Melcthal (mit wenigen gestemmen Sätzen: Christoph Stephinger) um die Ecke, um Arnold zum Kampf zu gewinnen. Gesslers Mannen sind von einer dunkelblau uniformierten kleinen Mussolini-Ausgabe kommandiert (schneidend militärisch: Kevin Connors als Rodolphe), der Landvogt selbst wirkt wie ein unwilliger Aristokrat, der versehentlich in einen Volksauflauf geraten ist. Im dritten Akt darf er sich einen Stierkopf überstülpen – aber die Maskerade hat nichts mit dem Wappen des Kantons Uri zu tun, sondern mit einer apokryphen Europa-Symbolik, die sich auch im Schwenken einer grau-schwarzen Fahne mit dem europäischen Sternenkreis manifestiert. Die EU alias Habsburg, die das bieder-spießige Schweizervolk bedrängt?

Nunes will uns zeigen, dass die Welt nicht so eindeutig in Gut und Böse einzuteilen ist, wie es das Freiheitspathos der

Rossini-Oper suggeriert. Aber er kann nicht klären, was das letztlich bedeutet. Die Erzählung des Münchner „Guillaume Tell“ endet mit der stumpf musizierten Verklärungsmusik und den „Liberté“-Rufen von Revoluzzern, die gerade einmal das Erregungsniveau von Wutbürgern erreichen. Emblematisch dafür kann Tells Frau Hedwige – die schönstimmige Jennifer Johnston – stehen, die sich entschlossen die Schürze vom Kostüm reißt. Immerhin lässt Nunes uns nicht im Unklaren, wie die Liebesgeschichte zwischen Arnold und Mathilde endet: Die „Liberté“ macht ihn unempfindlich gegen die zärtlich auffordernde Annäherung der Frau.

Würde das Bayerische Staatsorchester Wagner so spielen wie diese Grand Opéra, der Protest im Publikum wäre programmiert. Aber es ist ja „nur“ Rossini. Und so dürfen Flöte und Oboe abschmieren, braucht es weder ein sanglich-weich phrasierendes Cello noch transparente Violinen. Die Anfeuerungsarbeit leistet Dan Ettinger, Mannheimer GMD, der bisher nicht durch Großtaten im Belcanto- oder französischen Fach aufgefallen ist. Er nimmt Rossini im Geiste des mittleren Verdi mit viel Saft und Kraft.

Zwischen der bewusst primitiv-martialischen Aufmarschmusik Rossinis und den entrückten Lyrismen könnte die Skala expressiver Möglichkeiten weiter aufgespannt sein. Die Chöre Sören Eckhoffs schlagen sich tapfer; einige Wackler und abgeflachte Phrasen sind bei den derzeitigen Festspiel-Übungen in Ausdauer und stilistischem „Umschalten“ mehr als verständlich.

Vokales Niveau auf Weltspitze präsentiert Marina Rebeka als Mathilde: Ihr gelingt das ariose Naturidyll von Wald und Bergen als Fluchtort vor ihrer Realität mit geschmeidigem Legato ebenso wie die heroisch punktierte Höhe oder der dramatisch geladene Einsatz für Tells Sohn Jemmy gegen die brutale Willkür Geslers. Evgeniya Sotnikova singt mit flexibler Stimme die Rolle des vorpubertären Buben, der mit kindlicher Radikalität den Ideen des Freiheitskampfes folgt.

Bryan Hymel als Arnold überzeugt vornehmlich mit sicher gesetzten Spitzentönen, nicht so sehr mit der unflexiblen, einfarbigen Tongebung und einem gerne ins Gaumige rutschenden Timbre. Im vierten Akt hatte er sich für seine berühmte Szene „Asile héréditaire“ frei gesungen und brillierte mit einem überwältigenden Vortrag. Auch Enea Scala in der zweiten Tenorpartie des Fischers Ruodi beeindruckte mit brillanter Höhe und sicherer Position. Günther Groissböck ist ein eleganter Gesler mit einem warmen Timbre – fast zu schön für den sadistischen Tyrannen. In der Premiere wurde der Regisseur mit Buhrufen überzogen; auch am besuchten Abend waren entschiedene Missfallenskundgebungen zu hören, die diesmal den Dirigenten trafen.

Rund um das neue Weltkulturerbe Corvey: Klosterlandschaft mit Leben erfüllt

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014

Die Nachricht war lang ersehnt: Das westfälische Kloster Corvey, heute auf dem Stadtgebiet von Höxter, ist von der Unesco in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen. Als 39. Kulturstätte in Deutschland dürfen sich das karolingische Westwerk und die „civitas“ Corvey nun im Glanz des begehrten Titels sonnen. Seit 1999 standen die Reste der 822 gegründeten Benediktinerabtei auf der Warteliste.

Mit seinem 885 geweihten und im 12. Jahrhundert umgestalteten Westwerk, mit seiner reichen Geschichte und der barocken

Klosteranlage – heute Schloss Corvey – ist das neue Weltkulturerbe wohl das bedeutendste, aber nicht das einzige Kloster im Raum zwischen Weserbergland und Teutoburger Wald. 28 monastische Stätten zählt die Region – von der Einsiedelei bis zu aktiven Frauenklöstern mit modernem spirituellem Leben. Das [Netzwerk Klosterlandschaft](#) Ostwestfalen-Lippe arbeitet seit Jahren erfolgreich daran, diese Orte der Kunst-, Kultur- und Glaubensgeschichte zu vernetzen und mit Leben zu erfüllen. Das Ziel ist, ein lebendiges Erbe zu gestalten: Klöster als Orte der Gemeinschaft, der inneren Einkehr, als Räume des Rückzugs und Oasen der Stille, aber auch als Bereiche des Glaubens und der Reflexion.

Um sich die Kirchen, Klöster, Gärten und Orte der Kultur zwischen Gütersloh und Höxter, Minden und Warburg zu erschließen, bietet sich der Sommer mit seinen zahlreichen Veranstaltungen an. In einer Broschüre hat das Netzwerk Klosterlandschaft zusammengestellt, was es an Musik und Kunst, aber auch an Freizeit und Kulinarik zu entdecken gibt.



Die 1180 fertiggestellte romanische Kirche kündigt noch vom ersten Kloster der Benediktinerinnen in Gehrden, das bis 1810 bestand. Foto: Kulturland Höxter

Das vierte „Klosterfestival“ etwa füllt die Räume und

Landschaften mit Musik – von Vorbarock bis Jazz. Die ehemalige Benediktinerinnen-Abtei Gehrden ist ein reizvoll gelegener Ort für den Auftakt am 25. Juli: Die um 1140 erbaute romanische Klosterkirche ist ein idealer Auftrittsraum für das Collegium Vocale aus Hannover, das unter Florian Lohmann das Eröffnungskonzert gestaltet. Anschließend taucht ein „Hörspiel“ den zauberhaften Ort in Licht und Klang.

Einen Tag später, am 26. Juli, dürfte die ehemalige Abteikirche Marienmünster die Freunde der Musik Johann Sebastian Bachs anziehen: An der 1738 erbauten Orgel von Johann Patroclus Möller spielt um 20 Uhr Harald Vogel (Bremen) Werke des Thomaskantors, um 22 Uhr singt und spielt das Ensemble Marescotti Musik des 14. bis 17. Jahrhunderts. Drei Mal stehen „Bach-Wanderungen“ im Programm. Die dreistündigen Wege durch die Landschaft enden jeweils mit einem Konzert in Corvey (27. Juli), Willebadessen (10. August) und Marienmünster (17. August). Im Abschlusskonzert am 30. August, 18 Uhr, singt der Deutsche Ärztechor Bach-Motetten in der früheren Abteikirche in Corvey.

Ein breit gefächertes Programm für Orgelfreunde bietet der „Herforder Orgelsommer“ zwischen 6. Juli und 31. August. Eröffnet wird er mit Händels „Dettinger Te Deum“ im Herforder Münster am 6. Juli, 18 Uhr. Meist sonntags folgen Orgelkonzerte, etwa mit „Orgelmusik aus Venetien“ (13. Juli) und – dem diesjährigen Thema „Hansestädte“ folgend – mit Musik aus Belgien, den Niederlanden, Skandinavien und dem Ostseeraum. Unter den Gästen sind Kathedralorganisten wie Hans Leitner (München), Ignace Michiels (Brügge) oder Markku Hietaharju (Turku).

Ein Besuch des Orgelmuseum in [Borgentreich](#) – zwischen Brakel und Warburg – und der größten Barockorgel Westfalens in der Pfarrkirche St. Johannes Baptist sollte für Orgelfreunde auf dem Weg liegen. Das dreimanualige Instrument mit 45 klingenden Registern wurde bis 2011 für 1,7 Millionen Euro restauriert. Das Wochenende 19./20. Juli lockt mit einem Konzert der

„Musica fiata“ Köln, einem Festhochamt und der Besichtigung von Museum, Orgel und Kirche bei Rundgängen. Außerdem wird die erste CD-Aufnahme nach der Restaurierung vorgestellt.

In Corvey selbst dürfe das Gartenfest vom 1. bis 3. August zu einem vielbesuchten Dank- und Jubelfest anlässlich der Erhebung zum Weltkulturerbe werden. Ein Tipp für Jazz-Fans sind die Jazz-Tage Corvey & Holzminden von 18. bis 21. September. Und in Kloster Dalheim mit seinem LWL-Landesmuseum für Klosterkultur findet vom 1. bis 27. August das Kulturfestival „[Dalheimer Sommer](#)“ statt – mit Heinrich von Kleists „Der zerbrochene Krug“ im „Schafstall“, dem Eröffnungskonzert am 3. August mit Geistlicher Musik aus Italien, Spanien und Mexico oder einem Konzert zum 300. Geburtstag Carl Philipp Emanuel Bachs am 17. August in der Klosterkirche. Anziehungskraft über die Region südlich von Paderborn hinaus hat der [Dalheimer Klostermarkt](#), der in diesem Jahr am 30. und 31. August stattfindet.

Wildes Wirbeln beim Klavier-Festival Ruhr – Antonii Baryshevskyi liebt es handfest

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



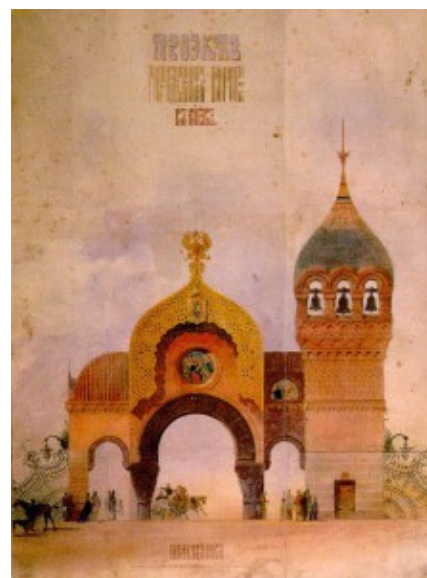
Der ukrainische Pianist Antonii Baryshevskyi, voller Konzentration. Foto: KFR

Antonii Baryshevskyi ist ein echter Typ. Urtümlich wirkt er mit dem dunklen, gewellten Haar und dem noch um einige Grade schwärzeren Vollbart. Kraft und Entschlossenheit strahlt er aus, wie er da steht auf dem Podium im Gelsenkirchener Schloss Horst. Diese Energie wird er sogleich in aufregende musikalische Bahnen lenken. Als ein junger Pianist, der mit gehöriger Souveränität „Papa“ Haydn alles Zopfige austreibt, Schumanns wilde Leidenschaften in teils rauschenden Klang gießt, mit Messiaen gen Himmel blickt und mit Mussorgsky ins Museum geht.

Baryshevskyi ist Preisträger des Rubinstein Wettbewerbs Tel Aviv und damit als „Bester der Besten“ Gast des Klavier-Festivals Ruhr. Er weiß seinen Auftritt eindrucksvoll zu nutzen, offenbar ohne Lampenfieber, mit großen Gestaltungswillen und interpretatorischem Mut. Seine Körpersprache redet von Selbstbewusstsein. Die Sensibilität im Spiel scheint seine Sache (noch) nicht, sie entgleitet ihm bisweilen ins Buchstabieren.

Gleichwohl ist ihm große Musikalität und Präzision zu bescheinigen. Das zeigt sich bereits in Haydns später Es-Dur-Sonate, die der ukrainische Pianist mit untrüglichen Gespür dafür angeht, wie der Komponist die klassische Sonatenform dem Experiment unterwarf. Wo eben noch dunkles Legato herrschte, blitzt urplötzlich ein helles Staccato auf. Baryshevskyi

präsentiert uns all diese Effekte konturengewaltig, ohne indes vor lauter Struktur das große Ganze aus dem Auge zu verlieren. Eher lässt ihn seine Emphase etwas über die Stränge schlagen, aber bei Haydn sei's erlaubt.



Viktor Hartmanns
Bildvorlage für
Mussorgskys „Das
große Tor von Kiew“.

Ohnehin konzentriert sich des Pianisten Leidenschaft zunächst auf Schumanns 2. Sonate. Er pflügt sich geradezu durch die Verwirbelungen des Anfangssatzes, kraftvoll, aber nicht roh, doch im Stile des Lisztschen Virtuosentaumels. Baryshevskyi scheint auch im Scherzo und Rondo kaum ein Halten zu kennen, das Andantino aber gestaltet er mit schönem, wenn auch insistierenden Erzählton, mit wunderbaren Pianissimo-Atempausen.

Solcherart Rausch versagt er sich in den zwei (von insgesamt 20) „Jesusbildern“ Olivier Messiaens, gibt vielmehr der Struktur allen Vorrang. Das wird der Musik, die ja zwischen Ekstase und Kontemplation pendelt, gegossen in Klänge, die manchmal nicht von dieser Welt scheinen, nur bedingt gerecht. Für den Pianisten, so scheint's, muss es handfestere Kost

sein, die es effektiv zu interpretieren gilt.

Da kommt ihm Mussorgskys Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ gerade recht. Der Komponist hat überaus stimmungsvoll Gemälde seines Freundes Viktor Hartmann in Klang gegossen und dem Ganzen durch ein vielfach abgewandeltes „Promenade“-Thema Halt gegeben. Und Baryshevskyi verordnet dem Entree eine nahezu imperiale Wucht, lässt den „Gnomus“ mit messerscharfem Staccato toben, den Ochsenkarren (Bydlo) markig des Wegs rumpeln. Der Interpret steigert sich bisweilen ins Berserkertum, sodass etwa die tanzenden Küken kurz davor sind, übereinander zu purzeln. Auch seltsam abrupte Tempoveränderungen machen wenig Sinn, höchstens Effekt. Was Wunder, dass manch untergründiger Klang nichts von Geheimnis hat. Am Ende „Das große Tor von Kiew“ – der Ukrainer erweist seiner Hauptstadt alle erhabene Reverenz.

Leidenschaft und Selbstfindung – der Auftritt Thomas Wypiors beim Klavier- Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Thomas Wypior,
mehrfacher
Preisträger und Gast
des Klavier-
Festivals. Foto: KFR

Wenn er Franz Schuberts 14. Sonate beginnt, mit ihren akkordischen Fortgängen, den Generalpausen und einem schwarzen, schweren Grollen, dann scheint's, als wolle uns der Pianist Thomas Wypior in eine düstere Trauermarschwelt führen. Er musiziert das so starr wie markant, gibt jeder Phrase Gewicht und zeichnet so den Komponisten als einen Zerrissenen. Dass die aufgehellten, sanglichen Passagen des 2. Satzes entsprechend gebrochen klingen – dieses Risiko geht der Solist mutig ein. Um desto heftiger in die vermeintliche Idylle dreinzufahren.

Keine Frage: Wypior hat ein Konzept, das so aufregend wie des Diskutierens würdig ist. Doch dies erklärt sein Spiel nicht allein. Das nämlich mit technischen Problemen behaftet ist, sich also mischt aus der Gedanken Stärke und einer bisweilen manuellen Schwäche. So ist seine Schubert-Interpretation auch ein Spiegel für des Solisten Befindlichkeiten.

Der Auftritt beim Klavier-Festival Ruhr in der Reihe „Die Besten der Besten“ zeugt von gewisser Nervosität, gespeist

wohl von einer Sensibilität, die ihn zum Suchenden, ja Zweifelnden macht. Daraus leitet sich, im Dortmunder Harenberg-Haus, einerseits Wypiors Hang zum Zelebrieren ab, auf der anderen Seite der Drang, Selbstbestätigung in kantig-markanten Ausbrüchen zu suchen.

Die Sensiblen, sie haben oft das Glück, Liebling der Zuhörer zu werden. Das brachte dem 1985 geborenen Künstler 2013 den Publikumspreis beim Deutschen Pianistenpreis in Frankfurt ein, sowie beim Bonner Beethoven-Wettbewerb einen Favoritenpreis. Thomas Wypior ist ja auch, trotz aller Sturm-und-Drang-Mentalität, beileibe kein Kraftprotz, was etwa bei den Rasereien in Beethovens „Appassionata“ nur allzu deutlich wird. Vielmehr gleicht das wilde Figurieren einem dramatischen Drahtseilakt – und noch sind kleine Fehlritte, die der Pianist indes wieder auszubalancieren weiß, nicht zu überhören.

Wenn dann aber Robert Schumanns „Kreisleriana“ erklingt, teils fiebrig nervös, teils sich in dunkler Schwärmerei ergehend, wenn Wypior zum leidenschaftlichen Gestalter wird, uns aufs Schönste die Wirkmacht von Modulationen beweist, dann scheint der Interpret ganz seiner selbst sicher. Des Komponisten Poesie mag auch hier aufgebrochen sein, oder durch ein herb expressives Klangbild überlagert, anderes jedoch zeugt von bestechend reflektierendem Zugriff. Viel Applaus.

Festspiel-Passagen II: Händels „Giove in Argo“ in

Bad Lauchstädt mit Sinn fürs Komische

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014

Jupiter, das wissen wir aus der antiken Mythologie und von Jacques Offenbach, war nicht zimperlich, wenn es um seine Amouren ging: Europa näherte er sich als Stier, Leda als Schwan, Danae als Goldregen und, naja, Eurydike sogar als dicke goldene Fliege. Zu Georg Friedrich Händels Zeiten waren die erotischen Histörchen um den Göttervater noch wohlbekannt, und so konnten sich die Besucher seiner Oper „Giove in Argo“ schon denken, was Jupiter im Nordosten der Peloponnes zu suchen hatte ...

2014 herrscht in Griechenland allerdings Depression, und so verlegt Kay Link in seiner Inszenierung von „Giove in Argo“ für die Händel-Festspiele Halle die göttlichen Eskapaden in einen verödeten Flughafen. Im angegammelten Ambiente des Terminals, das Olga von Wahl auf die Bühne des historischen [Goethe-Theaters](#) in Bad Lauchstädt gebaut hat, treffen sich die an den Abfertigungsschaltern des Schicksals Gestrandeten: Iside, Tochter eines ermordeten Königs und dürstend nach Rache. Osiris, ägyptischer König, ihr Verlobter, getarnt als biederer Tourist Erasto. Calisto, Tochter eines Mörders und Tyrannen, ein blondes Girl aus einem teuren College. Und Licaone, der den König von Argos ermordet und damit alle Unbill entfesselt hat, ebenfalls auf der Flucht: mit silbernem Geldkoffer durch den Zuschauerraum und über die Bühne. Die Flüge sind alle gecancelt: Aus dem Terminal entkommt die nächsten drei Akte keiner.

Flughäfen sind heute, was Bahnhöfe für das letzte Jahrhundert waren: Schauplätze des Abschieds, der Flucht, der Heimatlosigkeit, zufälliger Begegnungen und unaufhaltsamer Abläufe. Eine passende Metapher also, um das komplizierte Netzwerk der Handlung, aufgespannt von einem Libretto, das

ursprünglich von Antonio Lotti für Dresden vertont wurde, zu verorten. Händel hat es benutzt, um 1739 in London in Windeseile eine Oper aus der Feder zu schütteln. Mit ihr wollte er zwei neue Sängerinnen präsentieren und der Konkurrenz in Covent Garden die Stirn bieten.

Für das Komponieren neuer Musik blieb wenig Zeit: „Giove in Argo“ ist ein „Pasticcio“. Die Arien entnahm Händel aus neun eigenen und einer fremden Oper, zwei Serenaden und einem Oratorium. Immerhin sechs Arien sind neu, ebenso einer der acht Chöre, zwei Ariosi und die Secco-Rezitative. Letztere sind allerdings nur für den ersten Akt erhalten; die der beiden anderen schrieb der Rekonstrukteur des Werkes, John H. Roberts, neu.

Lange hielt man die Oper für nicht mehr aufführbar, bis Roberts 2001 die fehlenden Arien entdeckte: Sie stammen von Francesco Araia, Kapellmeister der italienischen Oper am Hof in St. Petersburg, und sind an Qualität und Wirkung den Händel'schen Arien gleichwertig. „Giove in Argo“ blieb dennoch selten gespielt: Die Inszenierung anlässlich der Händel-Festspiele in Halle ist – laut der Datenbank des Händel-Hauses – erst die zweite nach der modernen Erstaufführung in Bayreuth 2006.

Die Flughafen-Metapher macht es dem Regisseur dank der Kostüme Olga von Wahls möglich, die Machtverhältnisse zu verdeutlichen. Die Götter treten als Flugpersonal auf – ohne das der Passagier an die Erde gefesselt bleibt: Jupiter in Pilotengala in Weiß und Gold, Diana und ihr Damen-Gefolge in adrettem Fliegerblau mit engen Röcken und Schiffchen im Haar. Als Jupiter sein erstes Opfer Iside umgurt, rückt das Stück aus dem Schema der „opera seria“ in die Nähe einer Offenbachiade des 18. Jahrhunderts: Der gefährliche Unernst der Avancen des Gottes entspricht der rührend pubertären, schockierend radikalen Entschlossenheit der Iside: Für ihre Rache ist sie sogar zum Sex mit einem Mann bereit, der ihr sonst von Herzen gleichgültig wäre.

Beim zweiten Opfer, der höheren Tochter Callisto in knallrotem Dress, kommt der Göttervater seiner Tochter Diana ins Gehege: Die hat mit ihren militärisch gedrillten Jungfrauen im Sinn, das Oberschicht-Mädel für Abstand von den Männern und „Keuschheit“ zu gewinnen – aus welchen durchsichtigen Gründen, zeigt der unverhohlene Annäherungsversuch der Göttin. Wenn nach dem Hin und Her der drei Akte nach gut drei Stunden die Lösung naht, hat das Finale etwas von der ironisch-abrupten Art Offenbachs: Jupiter bestimmt einfach, wie es zu laufen hat, macht aber die Rechnung ohne seine düpierte Tochter Diana: Die ersticht den Mörder Licaone durch die Kulisse und lässt den obersten Gott durch ihre Damen in der Versenkung verschwinden, als fahre Don Juan in die Hölle. Frauen-Power trägt den Sieg davon.

Da Händel die Arien mit Bedacht auswählte, haben wir in „Giove in Argo“ eine Hitliste bezaubernder Musik von „Alcina“ bis „Teseo“. Und die Musik Francesco Araiás in seinem großen Accompagnato „Iside, dove sei“ und der Arie „Ombra che pallida“ bewegt sich auf Augenhöhe mit Händel: Dessen Accompagnato des zweiten Akts eröffnet eine expressive Wahnsinns-Szene, mit der jede Sängerin brillieren kann, und die Händel mit grellen Dissonanzen selbst für Ohren des 21. Jahrhunderts musikalisch bezwingend aufrüstet.

Nun ist die Iside der Bad Lauchstädter Aufführung, Roberta Mameli, zwar eine höchst präzise Darstellerin, kann aber mit ihren gesanglichen Mitteln nicht überzeugen. Ihre Expressivität ergibt sich aus einer zweifelhaften Methode deklamierenden Sing-Sprechens, das aufs erste Hören wirkungsvoll ist, aber im Lauf des Abends eher verärgert als erfreut: Das beginnt bei einem mal kopfigen, mal in die Nase getriebenen Klang, führt sich fort über unklare Artikulation und endet bei dünnen, sentimental-pianen. Von einer gleichmäßigen Bildung der Töne, einer stetigen Führung des Atems oder einer kontrollierten Emission – alles Grundforderungen des „Belcanto“ des 18. Jahrhunderts – kann

keine Rede sein. Verwunderlich, dass „historisch informierte“ Dirigenten, die sich sonst um jede Darmsaite kümmern, mit einem solchen Gesangsstil zufrieden sind. Er hätte in der Tat eher seinen Platz in den Offenbach'schen Bouffes-Parisiens als im Theater Georg Friedrich Händels.

Erfolgreicher zeigt Natalia Rubiś als Einspringerin in der Partie der Callisto, wie solide Technik dem Ausdruck des Singens zuträglich ist: Mit ihrem hell timbrierten, schlanken Sopran lässt sie Staccati, punktierte Noten und elegante Figuren keck abspringen; erfüllt ihre Klagearie im dritten Akt mit feiner Wärme. Barbara Emilia Schedels harter, präziser Sopran, technisch fragwürdig, passt zur Figur der Diana als energischer Lesbe. Unter den Männern positioniert sich Krystian Adam als Jupiter – unter dem Decknamen Arete – vorteilhaft: Er lockert die anfangs angespannte Stimme, singt zunehmend geschmeidig, kann auch mit nuancierten Farben gestalten. Thilo Dahlmann (Erasto) artikuliert nicht sehr elegant, aber deutlich; Johan Rydh (Licaone) bietet festgefahrene, auf dem Atem gestoßene Töne.

Mit Werner Ehrhardt am Pult seines 2004 gegründeten Orchesters „l'arte del mondo“ stellen sich erlesenere Händel-Freuden ein. Ehrhardt pflegt einen gelasseneren, metrisch unangestregten, freier schwingenden Klang als etwa Laurence Cummings in Göttingen. Lockere Tempi, ein nuanciertes Spiel der Streicher, entspannte Phrasierungen und angenehm saubere Bläser kennzeichnen das Ensemble. Ehrhardt entlockt seinen Musikern für jede Arie eine eigene, charakterisierende Färbung, schaut genau auf den Rhythmus, lässt auch Effekte nicht aus – etwa die düsteren Forte-Akzente der tiefen Streicher oder die dissonanten Blitze des zweiten Akts. Und auch der Chor, das mit vibratolos „weißen“ Stimmen singende Vokalensemble „l'arte del mondo“, findet einen locker schwingenden, rhythmisch aparten oder verdichtet dramatischen Klang.

Die Händel-Festspiele Halle haben mit „Giove in Argo“ wieder verdienstvolle Ausgrabungs-Arbeit geleistet. Die Regie Kay

Links bricht mit Gespür für komische Nuancen das böse Spiel um Macht und Begehren auf, ohne ihm seine Brisanz zu nehmen. So gesehen könnte dieses Pasticcio das Händel-Repertoire durch eine ungewöhnliche Farbe ergänzen.

Festspiel-Passagen I: „Faramondo“ als überzeugende Händel-Rarität in Göttingen

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Das edle Tier im Fadenkreuz:
Die Allegorie des
Bühnenvorhangs passt zu
Händels „Faramondo“. Fotos:
Händel-Festspiele Göttingen

Der edle Hirsch bäumt sich auf, fällt, bedrängt von der Meute der Hunde. Gary McCann hat den Vorhang zu seinem Bühnenbild für Händels „Faramondo“ in Göttingen mit einer dramatischen Jagdszene bemalt. Wenn er sich schließt, verändert er sich: ein Fadenkreuz wird auf den König des Waldes projiziert, später leuchten die Augen der hetzenden Hunde tückisch auf.

Die Allegorie auf den dramatischen Kern von Händels Oper spricht deutlich: Mag der Edle auch stark sein, er ist gefährdet durch die Meute seiner Feinde, durch die Hatz von Niedertracht und Intrige.

Im Falle der zentralen Opernaufführung der 94. Göttinger [Händel-Festspiele](#) heißt der Titelheld Faramondo: Der Urvater der Merowinger, dem die Historiker heute nur noch eine legendäre Existenz zugestehen, liegt im Kriege mit den Kimbern und verliert auch noch seine Verbündeten, die Schwaben, weil er sich unabsichtlich in die Angebetete des Schwabenkönigs verliebt. Diese heißt Rosimonda und ist dummerweise ausgerechnet die Tochter des Feindes, des Königs Gustavo. Der wiederum hat Faramondos Schwester Clotilde als Geisel in der Hand – und verliebt sich, genau wie sein Sohn Adolfo, in die Dame aus dem fränkischen Lager.

Zwei Frauen, jede von zwei Männern begehrt, dazu ein unheilvoller Racheschwur und ein vertauschter Sohn: Ein Gebräu von Beziehungen und Emotionen, das am Ende nur ein Ziel hat: die Edlen als edel zu erweisen, die Liebe über das Schicksal triumphieren zu lassen und zu zeigen, wie Tugend die Leidenschaften zähmt.

Händels Opern – eine Herausforderung für die Regie

Für einen Regisseur sind Händels verwickelte Konstellationen stets eine Herausforderung, aber „Faramondo“ erschwert mit einem getöteten Königssohn, der gar keiner war, die Durchschaubarkeit noch einmal erheblich. In Göttingen lässt sich Paul Curran nicht einschüchtern: Er setzt auf deutlich abgegrenzte zwei Parteien und eine konturenreiche Personenführung, die er situativ entfaltet, ohne sich in den Zusammenhängen zu verkrampfen. Damit ist er nahe an Händel, der mit einer – auch im Falle dieses selten aufgeführten Werks – immer wieder überraschenden Musik tief in die seelischen Abgründe seiner Figuren eindringt.



Georg Friedrich Händel.
Stich von William
Bromley nach einem
Gemälde von Thomas
Hudson.

Händel schrieb die Oper Ende 1737, von einem Schlaganfall genesen, in nicht einmal zwei Monaten in wiedererstarkter Schaffenskraft, um seine Position als führender Opernkomponist in London zu bekräftigen. Dass er auf einen „Faramondo“ des Italieners Francesco Gasparini zurückgriff, schmälert die Qualität seiner Musik nicht. Im Vergleich mit Gasparinis Arien zeigt sich eher, wie bewusst Händel auch mit vorliegendem Material umging und wie sensibel er es musikalisch an die Charaktere anpasste.

Curran legt seine Regie auf eine moderne Körper- und Gestensprache an, scheut sich auch vor leiser Ironie nicht. Ein mondänes Casino – dunkelrote, schwere Tapeten, dunkle, kostbare Hölzer – lässt Politik zunächst als Spiel erscheinen, aber der Racheschwur des Chores zeigt schnell, dass es mit dem Spielen zu Ende ist. Der Beinahe-Mord an der Geisel Clotilde auf dem Spieltisch lässt die Kurve der Erregung schnell steigen. Zwei mafiöse Banden bekriegen sich: Waffen stehen im Wandschrank bereit, sitzen locker im Halfter und fliegen schnell in die Hand.

Die Franken um Faramondo sind gefährlich gerüstete schwarze Krieger. Sie brechen mit einem gekonnten Coup de théâtre in den Salon ein: Curran setzt den Effekt punktgenau ein und macht ihn damit überwältigend und glaubwürdig. Die düsteren Pläne und zwielichtigen Vereinbarungen werden draußen ausgeheckt, in einer trostlosen Atmosphäre zwischen dem nackten Grau von Beton und irgendwelchen obskuren Rohrleitungen. Wenn im dritten Akt der rote Salon zerstört ist, die Tapeten in Fetzen hängen und Soldaten zerstreute Papiere am Fußboden sichten, passt das Bild zur desaströsen Gefühlslage aller Beteiligten.



Krieg und Gewalt sind in Händels „Faramondo“ allgegenwärtig. Szene aus der Göttinger Inszenierung Paul Currans mit Emily Fons in der Titelpartie (stehend).

Das Libretto von Apostolo Zeno, einem der damals maßgeblichen Theaterdichter, lässt den Personen keinen Raum, sich zu entwickeln. Gustavo, König der Kimbern und Gegner Faramondos, ist verbohrt in Rachsucht und Begierde und bereit, diesen Affekten sogar seinen verbliebenen Sohn Adolfo zu opfern: ein negativer Charakter von königlichem Format. Der Bass Njáll Sparbo charakterisiert ihn mit harter Stimme mit schnellem Vibrato und im dritten Akt mit zu brachial gebrüllten Rezitativen.

Eine komplexere Persönlichkeit steht mit dem Schwabenkönig Gernando auf der Bühne: zärtlich, aber vergeblich verliebt, erst loyal, dann schäumend vor Eifersucht gegen seinen Rivalen Faramondo, aber auch intrigant und listig. Der Counter Christopher Lowrey hat die Stimme, die gegensätzlichen inneren Antriebe auszudrücken; pendelt zwischen zärtlicher Hoffnung mit einem Hauch von Resignation („Non ingannarmi ...“), düsterer Entschlossenheit („Voglio che mora ...“) und ungebremster Wut („Nella terra, in ciel, nell'onda ...“).

Koloraturen und kantable Linien

Lowrey zeigt sich nicht nur den Koloraturen gewachsen, sondern kann auch die kantable Linie mit einem schönen, gestaltvollen Ton erfüllen. Doch nicht nur gesanglich setzt er sich an die Spitze des Ensembles: Dass seine Liebe zu Rosimonda obsessive Zügen trägt, stellt er in Haltung und Gestik treffend dar. Dass er sich offenbar eine ganze Sammlung Slips seiner Geliebten zugelegt hat, gibt der Figur einen Zug ins Abseitige. Auch Maarten Engeltjes, der zweite Countertenor der Produktion, kann als Adolfo mit rhythmischer Prägnanz und facettenreichem Klang punkten, nur in den Höhen der Kadenzen geraten ihm manche Töne zu dünn-falsettig.

Unter den nach Timbre und Tessitura sorgfältig ausgewählten Damen-Ensemble sticht Emily Fons als Faramondo heraus: Der amerikanische Mezzosopran brilliert mit einer tadellosen technischen Durchbildung der Stimme – Voraussetzung für eine musikalisch vielgestaltige Ausdeutung ihrer Rolle, die sich keiner rhetorischen oder stimmlichen Tricks bedienen muss, um den Text expressiv auszudeuten. Nicht nur das seelenvolle Zwiegespräch mit Rosimonda im ersten Akt und das erhabene Arioso „Si, torneró a morir“ werden so zu Höhepunkten des Abends, sondern auch das Schlussduett des zweiten Aktes und die auch psychologisch zentrale fünfte Szene des dritten Aktes.



Anna Devin als Clotilde in
„Faramondo“ in Göttingen.

Anna Starushkevych hat als Rosimonda den etwas präsenteren, metallischeren Mezzo-Klang, den sie in Rezitative ausdrucksstark intensiviert, in ihrer Arie „Vanne, ché più ti miro“ aber etwas zu affektiert ausstellt und in der Kadenz zu flach führt. Als Clotilde hat Anna Devin einen starken Auftritt in der Eröffnungsszene, in der sie das Trauma aus dem grausam-zynischen Spiel mit ihrem Leben beeindruckend darstellt. Aber sie ist auch eine starke Frau, die ihre Selbstbestimmung trotz allen Leidens nicht aus der Hand geben will. Der präsente Sopran Devins passt zum Charakter, auch wenn manchmal flache, manchmal gestoßene Töne und eine nicht immer optimal kontrollierte Emission den Eindruck trüben.



Laurence Cummings,
Dirigent und seit

2012 Künstlerischer
Leiter der Händel-
Festspiele Göttingen.

Mit dem Festspielorchester bewährt sich Laurence Cummings als Dirigent, der straff artikulieren lässt, einen unverstellten, präsenten Klang sucht, übertriebene Eile meidet. Den intensiven Ausdruck der langsamen Arien unterstreicht Cummings mit organisch pulsierendem Tempo, das den Stimmen Raum gibt, Farbe und Klangdetails zu entwickeln. Auch die Solisten des Orchesters demonstrieren, wie aus einer schlichten Streicherbegleitung eine nuancenreiche Palette von feinen Farben zu gewinnen ist.

Wieder hat Göttingen bewiesen, wie ein selten gespieltes Werk – „Faramondo“ war in Deutschland nur 1976 in Halle zu sehen – zu einem kraftvollen Stück Musiktheater wird. Dazu braucht es solch sensible Regisseure wie Paul Curran, aber auch ein engagiertes Ensemble und nicht zuletzt einen musikalischen Leiter, dem der aktuelle Blick auf Raritäten von Händel ein Anliegen ist.

Ruhrfestspiele: Boris Eifmans russisches Ballett-Spektakel mit klaren Botschaften

geschrieben von Katrin Pinetzki | 16. September 2014



„Beyond Sin“ bei den
Ruhrfestspielen. © Souheil
Michael Khoury

Sie sind ein Garant für ein volles Haus: die Ballett-Abende mit der Eifman State Academy aus St. Petersburg. Wobei „Ballett-Abend“ ein viel zu schwaches Wort ist für das atemlose Show-Spektakel, das die Russen bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen veranstalten. Am Mittwoch feierte ihr neues Stück „Beyond Sin“ Deutschlandpremiere. Als Vorlage dient Dostojewskis letzter Roman „Die Brüder Karamasow“.

Boris Eifman hat mit seinen Inszenierungen ein eigenes Genre erfunden: Er steht für getanztes Theater (aber kein Tanztheater), für ein stark szenisches und sehr gestisches Handlungsballett, bei dem nahezu jede Bewegungsfolge in Sprache und Bedeutung übersetzt werden kann. Seine Tanzsprache ist neoklassisch bis modern, gerne mixt er auch akrobatische Elemente in die Choreografie. Musik hat dabei eine ähnliche Funktion wie im Film, sie dient vor allem zur Erzeugung oder Verstärkung von Emotionen: Zu hören sind fast ausschließlich pathos-geladene Ausschnitte aus Werken von Wagner, Mussorgski, Rachmaninow.

Nach „Onegin“ und „Red Giselle“ in den Vorjahren hat sich der russische Choreograf nun also „Die Brüder Karamasow“ vorgenommen: Vordergründig die Geschichte des Untergangs einer Familie, handelt das vielschichtige Werk von der Verantwortung und Freiheit des Einzelnen in der Gesellschaft.

Gleich das erste Bild katapultiert den Zuschauer in die Atmosphäre des Romans: dunkle Choräle, eine Kirche, Aljoscha (Dmitrij Fisher) unter seinen Klosterbrüdern. Sein Tanz erzählt vom Erdulden und Leiden, von der Bürde des Lebens.



Foto: Ekaterina
Ktavtsova

Eifman konzentriert sich auf das Verhältnis der drei Brüder zu ihrem verantwortungs- und zügellosen Vater. Durch unsichtbare Bande sind sie an ihn gekettet, leiden unter seiner Omnipräsenz – und stoßen doch immer wieder auf die Ähnlichkeit – etwa, wenn Vater und Sohn im Kampf plötzlich spiegelgleiche Bewegungen machen.

Großartig besetzt ist Igor Polyakov als polternder Patriarch mit Wahnsinn im Blick, der noch in gesetztem Alter seine drei Söhne in Potenz und Dummheiten übertrumpfen will. Es ist ein Genuss, diesen vier Herren zuzusehen, ihren Pas-de-deux und Pas-de-trois, ihren Sprüngen und halb artistischen Rauf- und Kampfszenen.

Dem klassischen Pas-de-deux zwischen Mann und Frau gibt Eifman auch genug Raum: Gruschenka (Ljubov Andreeva) wird sowohl von Dimitrij Karamasow (Oleg Gabyshev) als auch von dessen Vater begehrt, was sich das Mädchen in einem hinreißendem

Wechselspiel aus Ablehnung und Zuwendung zunutze macht.

Nicht auf der Spitze, aber auf Spitzen-Niveau tanzen sie alle; noch das hinterste Ensemble-Mitglied begeistert in den Massen-Szenen durch ungeheure Präsenz und Energie.

Die Inszenierung ist nicht subtil, im Gegenteil: Wenn die tote Mutter den Söhnen weiß gewandet erscheint und voller Harmonie mit ihnen tanzt, bis der betrunkene Vater sie weggagt und im Hintergrund auf sie einschlägt – dann ist das hart an der Kitsch-Grenze.

Eifman setzt eingängige, klare Botschaften, will überwältigen und beeindrucken, seine professionelle Regie kontrolliert und steuert die Zuschauer-Emotionen.

Man muss das nicht mögen, aber man muss anerkennen: Es funktioniert. Das Publikum ist von der Virtuosität, dem Tempo, der Kurzweiligkeit buchstäblich so gefangen wie Dimitrij, der am Ende des ersten Teils in Christus-Pose an Seilen schwebt.

Das jubelnde Publikum wollte die Truppe kaum von der Bühne lassen.

Mehr zum Stück und Termine

**Keine Genre- und
Generationengrenzen – das
Festival in Moers zeigt, wie**

das geht

geschrieben von Wolfgang Czesla | 16. September 2014

Es gibt keine Genres mehr. Dieser Gedanke kann nur den erschrecken, der Kunst, Literatur oder Musik verwalten, beschreiben oder verkaufen muss. Für den Betrachter, Leser oder Zuhörer aber dürfte die Aufhebung der Genre-Abgrenzungen eine Bereicherung mit sich bringen. Seit seiner Gründung 1972 hat das Festival in Moers vielfältige Experimente gewagt und bereits vor acht Jahren konsequenterweise die Bezeichnung „New Jazz“ aus seinem Namen gestrichen. Das Moers Festival lädt seine treuen und neuen Besucher zu einer lustvollen Odyssee in die Grenzregionen des musikalischen Kosmos ein, in denen Begriffe wie Free Jazz, Neue Musik, Elektronik und Post-Rock ihre Bedeutungen verlieren oder eine neue gewinnen.

Mögen die Veranstalter eines anderen, räumlich nicht weit entfernten Festivals durch ihr breitgefächertes Angebot die verschiedensten Zielgruppen am Hofen versammeln – zu etwas Neuem verschmolzen werden die Genres nicht in Duisburg, sondern in Moers. Es geht weniger darum, beispielsweise einen eingefleischten Thrash-Metal-Fan zu verführen, sich auch einmal einen lyrischen Songwriter anzuhören. Vielmehr lösen sich solche Begriffe im Verbrennungsprozess auf der Moerser Bühne in Schall und Wasserdampf auf.

Erfolgreiche Duo-Reihe

Die Inklusion des Andersartigen wird nicht zuletzt durch die gut etablierte Duo-Reihe erreicht, die bereits auf vorangegangenen Festivals die heterogensten Künstlertypen zusammenbrachte. In diesem Jahr traten vier Duos auf, deren jeweilige Bestandteile unterschiedlicher kaum sein können.



Frauen spielen eine zunehmend stärkere Rolle im Jazz

Ava Mendoza by Peter Gannushkin

Die in der Neuen Musik beheimatete Robyn Schulkowsky (nach eigener Aussage zieht sie „Drummer“ den Bezeichnungen „Perkussionistin“ oder „Schlagwerkerin“ vor) und der Jazz-Schlagzeuger Joey Baron begrüßten es, einmal nicht vor ihrem gewohnten Fachpublikum zu spielen. Zwei durchkomponierte Stücke von Christian Wolff – neben John Cage, Morton Feldmann und David Tudor der Vierte der sogenannten „New York Four“ – brachten sie dem begeisterten Publikum gekonnt zu Gehör. Gerade bei den leiseren Partien machte sich die neue Festivalhalle im Vergleich zum bisherigen unruhigen Zirkuszelt bezahlt.

Moers vereint nicht nur Genres, sondern auch Generationen (das mag beim Traumzeit Festival in Duisburg auch der Fall sein, doch dort besuchen die unterschiedlichen Generationen vermutlich unterschiedliche Konzerte). Ein Altersunterschied von einundvierzig Jahren liegt zwischen dem niederländischen Schlagzeuger Han Bennink, der bereits im Jahr der Festivalgründung in Moers auftrat, und seinem Duo-Partner an den Tasteninstrumenten, Oscar Jan Hoogland. Han Bennink setzt sich beispielsweise breitbeinig auf den Bühnenboden, auf den er mit zwei Stücken trommelt. So unterhält er das Publikum mit Witz, Gymnastik und Clownerien in lässiger Durchlässigkeit von

Lebensaltern und Stilen.

Aus unterschiedlichen Generationen und Musikwelten stammen auch die beiden Kölner Jaki Liebezeit und Marcus Schmickler. Jaki Liebezeit, seinerzeit bekannt geworden als Schlagzeuger der Gruppe Can, trommelt auch mit 76 Jahren konzentriert und präzise seine repetitiven Schlagfolgen, die durch Komplexitätsreduktion und Ausdauer auf eine hypnotisierende Wirkung abzielen scheinen. Marcus Schmickler, in der Kölner Club- und DJ-Szene heimisch, fügt von seinem kleinen Elektronikpult aus synthetische Sounds hinzu, was optisch und akustisch ein bisschen an die Düsseldorfer von Kraftwerk erinnert.

Arto Lindsay's punkig-schräge Gitarrenklänge und der norwegische Hochgeschwindigkeitsdrummer Paal Nilsson-Love bildeten am Sonntag das vierte Duo des Fests. Ihr erster gemeinsamer Auftritt im Club Audio Rebel in Rio de Janeiro, meint Arto Lindsay, sei magisch gewesen. Mag sein. Leider lässt sich Magie nicht planen. In Moers war das improvisierte Zusammenspiel der beiden gut, ein halbstündiges Vergnügen ohne Zweifel; Arto Lindsay schien Spaß zu haben, und der Drummer arbeitete und schwitzte enorm. Lediglich der Eindruck von Magie sprang nicht aufs Publikum über.

Denn schließlich pilgern viele Menschen zu Pfingsten nach Moers, um das Unglaubliche zu erleben – „jazz has to be exceptional, not normal“, wie das Zitat von Sonny Rollins an einem der Tragpfeiler der neuen Festivalhalle lautet. Das Außergewöhnliche bekam das Publikum in der Nacht von Sonntag auf Montag nach Mitternacht mit dem Auftritt von Sarah Neufeld und Colin Stetson zu spüren. Beide sind keine unbeschriebenen Blätter; Sarah Neufeld aus der Montréal-Szene, wo Colin Stetson ebenfalls seit einiger Zeit lebt; beide aus dem Umfeld der Post-Rock-Gruppe Arcade Fire, mit denen sie auf Tournee waren beziehungsweise sind; Sarah Neufeld, die Violinistin, die bereits vor zehn Jahren mit dem Bell Orchestre ihr erstes, stark beeindruckendes Album aufgenommen hat; Colin Stetson,

der alle Saxophonarten, einschließlich des gigantischen Basssaxophons sowie Klarinette, Flöte und Waldhorn beherrscht und dessen Kunst der Zirkulationsatmung schier endlose Arpeggio-Bögen hervorbringt; Sarah Neufeld und Colin Stetson, die sich gegenseitig werbend umspielten, schufen wahrhaft magische Passagen. Musik, für die ein Genre-Name erst noch erfunden werden muss – oder auch nicht.

Colin Stetson ist bereits zu Pfingsten 2009 solo in Moers aufgetreten; Sarah Neufeld dürfte nun zehn Jahre nach ihrem Debüt endlich auch als Solo-Künstlerin gefragt sein.

Big Bands als Kontrapunkte in der Komposition des Programms

Der musikalische und optische Gegenpol zu den Duos und dem Ein-Mann-Auftritt von Marc Ribot, der am ersten Festivalabend seine thematische und spieltechnische Ausweitung der Gattung „Protestsongs“ präsentierte, waren die Big Bands. Mit einer unüblichen Orchester-Variante bestand die neue Festivalhalle am Freitagabend ihre Feuerprobe. Das Orchester bestand nur aus einer Sorte Instrument, das aber gleich vierundvierzig Mal. Vierundvierzig gleiche Kontrabässe? Nicht ganz. Einer davon war das auratisch besonders aufgeladene Instrument, das einstmals dem Pionier des Free Jazz Peter Kowald gehört hatte. Was aus einem solch monoinstrumentalen Orchester an Nuancen zu erzielen ist, hat Sebastian Gramms' „Bassmasse“ aus dem Holz herausgeholt.



Greg Haines begleitete die Zuhörer in den frühen

Pfingstmontag

Foto: Moers Festival

Natürlich gab es auch „richtige“ Big Bands, mit Blech- und Holzblasinstrumenten; vor allem zum Abschluss eines jeden Programmtags, wenn am Rand der Halle getanzt wird. Das begann am Freitagabend mit den Finnen der Ricky-Tick Big Band & Julkinen Sana, die drei Größen des finnischen Hip-Hop dabei hatten. Den Sonntag schlossen zwanzig weißgekleidete Musiker von Letieres Leite und seinem Orkestra Rumpilezz aus dem warmen Salvador de Bahia ab. Und in der Mitte, am Samstag, trat das legendäre Sun Ra Arkestra auf, geleitet vom 90-jährigen Marshall Allen, der seit Ende der Fünfzigerjahre mit dem 1993 gestorbenen Sun Ra zusammenspielte. Das Sun Ra Arkestra bewies auch in Moers, wie großartig es noch immer ist; es bezieht seinen Glanz aber auch ein bisschen aus der Legende, den farbenfrohen, glitzernden Gewändern und dem extravaganten Kopfschmuck, der bei manchen Musikern ägyptische Mythologie zitiert. Mythos und Show greifen hier ineinander.

Aber nicht nur die groovenden, zum Mitswingen und Tanzen einladenden Formationen zum Abschluss der jeweiligen Festivaltage (für den Pfingstmontag wären die in Moers gut bekannten „Mostly Other People Do The Killing“ zu ergänzen) waren die Highlights unter den Big Bands. Die positiven Überraschungen traten manchmal mitten am Nachmittag auf.

Es sei unüblich, bei einem Indie-Festival wie Moers Gruppen einzuladen, die das Wort „National“ im Namen tragen, sagt die unverzichtbare Hanna Bächer bei der Ankündigung des Orchestre National de Jazz Olivier Benoit. „Bei diesem speziellen Ensemble aber sind die Leute deutlich besser, als der Name vermuten lässt“. Die Moderatorin hat nicht zu viel versprochen. Die elf Musiker sind allesamt große Könnern und schaffen gemeinsam ein über das ohnehin hohe Festival-Niveau herausragendes Werk.

Die nicht mehr so jungen Jazz-Kenner, denen Fred Frith' Album

Gravity aus dem Jahr 1980 bekannt ist, mochten am frühen Sonntagabend mit großen Erwartungen der „Gravity Band“ entgegengesehen haben, die Stücke des Albums vierunddreißig Jahre nach ihrem Erscheinen zum ersten Mal live spielten. Zweifellos war das experimentelle Werk bei der Veröffentlichung seiner Zeit um gut und gern vierunddreißig Jahre voraus, doch heute klingt es nicht wie eine aktuelle Komposition, sondern wie eine historische, die um 1980 ihrer Zeit um vierunddreißig Jahre voraus war. Trotzdem gut.

Von Frauen geleitete Quartette

Mit fünf Musikerinnen hat Fred Frith eine korrekte Frauenquote in seiner elfköpfigen Gravity Band. Qualität geht selbstverständlich über Quote, aber auch die stimmt. Mit der Ausnahme-Gitarristin Ava Mendoza, die am Pfingstmontag zusätzlich mit ihrem eigenen Trio „Unnatural Ways“ auftrat, und der das Publikum begeisternden Akkordeonspielerin Marié Abe seien hier inkorrekterweise nur zwei Namen genannt.

Doch auch außerhalb der Band von Fred Frith wirkt sich der gestiegene Frauenanteil im Jazz erfreulich aus. Als „Improviser in Residence“ arbeitet Julia Hülsmann ein Jahr in Moers und hat für das Festival neue Songs komponiert, teils unter Verwendung von Textteilen von Margaret Atwood, Emily Dickinson oder Walt Whitman. Gesunden werden die Texte von dem in New York lebenden gebürtigen Dortmunder Theo Bleckmann, ein Sänger, Schauspieler und Stimmkünstler, der unter anderem für die Aliens aus Steven Spielbergs *Men In Black* ihre Sprache schuf. Der neuseeländische Saxophonist Hayden Chisholm und der Schlagzeuger Moritz Baumgärtner vervollständigen das Quartett. Der Aufbau der Kompositionen von Julia Hülsmann weist das auf, was man im Roman als klug gestaltete Spannungsbögen bezeichnen könnte; die Leistung aller vier Musiker ist hervorragend; und doch wirkt das Ganze ein bisschen zu kunstsinnig, zu sehr wie für den Kultursender ARTE geschaffen, der alle Konzerte mitschneidet und auf seiner Website veröffentlicht. Es fehlte vielleicht das Gefühl von Freiheit, mit dem Jazz auch zu tun

hat, oder, wie mein Sitznachbar in der Pause meinte, dass die Band „mal so richtig die Sau rauslässt“ (er dürfte später bei Arto Lindsay und Paal Nilssen-Love auf seine Kosten gekommen sein).

Ein anderes Quartett mit einer Frau als Chefin schuf ebenfalls kunstvolle Songs, Johanna Borchert mit „Wayside Wayfarer“, doch machte sich der hohe künstlerische Anspruch hier keineswegs störend bemerkbar – vielleicht weil sich die von Schneeweiß & Rosenrot bekannte Sängerin die Verbindung zum Pop bewahrt hat?

Als vorletzte Gruppe am Pfingstmontag hat Ava Mendoza wieder einmal bestätigt, dass ein Trio aus Gitarre, Bass, Schlagzeug völlig ausreicht; wie am Festival-Samstag bereits die französische – fast möchte man sagen: Rockgruppe – Jean Louis mit der Variante Trompete, Bass, Schlagzeug. Die hier nicht eigens besprochenen Gruppen waren nicht schlechter, aber es liegen eben vier sehr volle Festivaltage hinter uns, zusätzlich eine Sonntagnacht, in der nach dem sensationellen Duo Sarah Neufeld / Colin Stetson und dem eher meditativen Elektroniktüftler Tim Hecker das schöne Pianospiel von Greg Haines die ausharrenden Hörer in den frühen Morgen begleitete.

Die neuen „Night Sessions 2.0“, die im bisherigen Zirkuszelt aus Emissionsschutzgründen nicht gestattet waren, versprach Festivalleiter Rainer Michalke bei der abschließenden Pressekonferenz in den nächsten Jahren fortzusetzen. Wir dürfen uns freuen.

Pierre-Laurent

Aimard

verortet György Ligetis Klavieretüden in ihrem historischen Kontext

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Der Pianist Pierre-Laurent Aimard in tiefer Versenkung und höchster Konzentration am Klavier. Foto: Mohn/KFR

Er zählt zu den Intellektuellen unter den Pianisten. Zu denen, die sich erst einmal Gedanken über die Programmgestaltung machen, bevor ein Konzert beginnt. Um dann zwischen einzelnen Werken sinnfällige Beziehungen aufzuzeigen, zu verdeutlichen, dass Komponisten nicht im luftleeren Raum agieren, sondern stets in die Musikgeschichte eingebunden sind.

Von Pierre-Laurent Aimard ist hier die Rede, dessen analytischer Zugriff – als Interpret und indirekt ja auch als des Publikums Lehrer – uns Anregungen, zudem ästhetische Sinneserweiterung schenkt. Das hat er nun beim Klavier-Festival Ruhr erneut aufs Schönste bewiesen. Ihm zu folgen, staunend, anerkennend und mitdenkend, bedeutet Genuss und Herausforderung zugleich. Und am Ende eines solchen Konzeptkonzertes applaudiert das Publikum sowohl für Aimards nie zur Schau gestellte Virtuosität als auch, diesen Abend im

Essener Haus Fuhr, für die Erkenntnis, dass Neue Musik mitreißend und sinnlich sein kann.

Der französische Pianist verknüpft zwei Stränge, die das Festival in diesem Jahr als Schwerpunkte ausgegeben hat. Vieles dreht sich dabei um das Thema Etüden, manches um den Ungarn György Ligeti. Der gilt, in Nachfolge Bartóks, gewiss als bedeutendster Komponist seines Landes im 20. Jahrhundert. Und schrieb zwischen 1985 und 2001 ein Konvolut von 18 Klavieretüden. Eine rhythmisch vertrackte, fingerakrobatische, teils klanglich aufreizende Musik, die sich so wahnwitzig wie vermeintlich unspielbar anhört. Dann müssen zehn Finger raschest quirlige Figurationen die Tastatur rauf und runter treiben, und dabei noch die Illusion ungleicher Geschwindigkeiten wecken.



Pierre-Laurent Aimard: ein kluger Kopf, der die musikalische Moderne bei seinen Konzeptkonzerten geschickt in die Historie einbettet. Foto: Borggreve/KFR

Ligeti hat sich als Vorbild die Musik für Player Pianos des Amerikaners Conlon Nancarrow genommen. Nur dass der Ungar einen lebendigen Pianisten als Interpreten vorsah, und nicht ein Selbstspielklavier – also eine Maschine. Doch abseits davon hat Ligeti die Etüden Chopins genauso intensiv studiert

wie jene Claude Debussys oder eben Béla Bartóks. Und dem Solisten Aimard gelingt es nun, diese Beziehungen ohrenfällig zu illustrieren. Indem er seinem Programm einen Kunstgriff verordnet: Die Etüden, die erklingen, werden gemischt – auf Debussy folgt Ligeti, folgt Chopin, wieder Ligeti, dann Bartók...

Und es ist schon erstaunlich, dass wir plötzlich die Umspielungen einer Chopin-Etüde im Lichte der Moderne ganz neu hören. Dass die rauschhafte Sturm-und-Drang-Musik der frühen Bartók-Etüden problemlos als eine von Ligetis Wurzeln zu erkennen ist. Oder dass Alexander Skrjabin's Beitrag zu Gattung, in ihrer Farbenpracht und orchestralen Wucht, klar auf Zukünftiges verweist. Nehmen wir nur das letzte Werk des Abends, Ligetis 13. Etüde, „Die Teufelstreppe“. In aberwitziger Geschwindigkeit, die der Komponist bis zum Exzess treibt, rast Satan umher. Um letztlich dort zu landen, wo er hergekommen ist: in der vom Clusterklang dominierten bassschwarzen Hölle.

Ein Finale furioso, das Pierre-Laurent Aimard bravourös inszeniert. Mancher mag danach Ligeti, den Modernen, für sich entdeckt haben.

Begeisterndes Panorama des Ausdrucks: Evgeny Kissin beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Evgeny Kissin bei seinem
Konzert in Dortmund. Foto:
Mark Wohlrab/KFR

Seine Auftritte sind nicht häufig, aber die Verknappung ist kein Programm zur Förderung einer Aura, sondern schlicht künstlerischer Verantwortung geschuldet: Evgheny Igorewitsch Kissin gehört zu den ganz Großen seiner Zunft, nicht weil er anderen technisch etwas vorzumachen hätte, sondern weil er in seinem Spiel den einführenden, gestaltenden, souveränen Geist erkennen lässt. Weil es ihm gelingt, das innere Erleben, das ihm nach eigener Aussage wichtiger ist als das äußere, in seinem Spiel zu kommunizieren. Weil er, der Distanzierte, Scheue, ein bisschen aus der Welt Gefallene, in diesen Momenten sich mit seinem Publikum tief verbindet.

Und die Menschen in den Sälen merken das: Der Beifall bei Kissins Auftritt beim [Klavier-Festival Ruhr](#) im Konzerthaus Dortmund war nicht nur der Überwältigung durch ein makellostes Spiel geschuldet – das können viele andere Pianisten ja auch –, sondern drückte etwas aus von der „Begeisterung“ im wahrsten Sinn des Wortes. Wenn Kissin sich in Schubert, in Skrjabin versenkt, dann be-geistert er, dann nimmt er mit in die unergründlichen Welten, die Musik aufschließen kann. Vor wenigen Tagen wies [Claus Leggewie](#) beim Festkonzert zu zehn Jahren Philharmonie Essen auf die immense Kraftquelle hin, die Orte wie ein Konzerthaus für eine Stadt und ihre Gesellschaft bedeuten. Nach dem Kissin-Konzert möchte man mit Wotan sagen: „Heut hast Du’s erlebt“.

Man erlebt's, selbst wenn nicht alles wie aus einem Guss gelingt: Warum Kissin in Schuberts „Gasteiner Sonate“ D 850 den einleitenden, später formal so bedeutenden rhythmischen Ruf so hastig zusammenzieht, wird nicht verständlich. Seine Artikulation wirkt unwirsch und verschwommen, sein Akkordspiel beruhigt sich erst im klar formulierten Seitenthema. Will man bei den oft strapazierten Naturbildern gerade für diese, in Schuberts Ferien in Bad Gastein entstandenen Sonate bleiben, könnte man für den ersten Satz sagen: ein Sturm im Gebirge. Allerdings einer, in dem sich mehr und mehr die Nebel lichten und im Wüten rauschender Triolen die vollgriffige Harmonik deutlich fassbar wird. Wie er das Signal des Beginns durch die harmonische Entwicklung immer wieder aufleuchten lässt, zeigt: Kissin ist ganz bei sich.

Im zweiten Satz bringt Kissin die harmonischen Wendungen zum Leuchten, sentimentalisiert sie aber nicht. Auch wenn er verzögert, mit der Agogik spielt, will er nicht verzücken, sondern vertiefen. Wie differenziert er die Wiederholungen färbt, ist ein Beispiel großer Kunst für sich. Das Scherzo lässt er aus der heftigen Bewegung und den scharfen Kontrasten Kraft gewinnen: Hier selbstbewusster Rhythmus, scharf konturiert; dort silbern filigranes melodisches Gespinnst. Und im letzten Satz schaut Kissin weniger auf die humorigen Momente – die trockenen Staccato empfand Schumann als Satire auf den „Schlafmützenstil“ von Pianisten wie Pleyer oder Vanhal –, sondern auf die einfache, unverkünstelte Poesie, mit der die Sonate endet.

Bei seinem Landsmann Alexander Skrjabin bewegt sich Kissin dann auch manuell auf Gipfeln, auf denen die Luft für andere sehr dünn wird: Das polymetrische Gewirk im zweiten Satz der Sonate-Fantaisie gis-Moll (op.19) muss erst einmal jemand so präzise und souverän entflechten. Die Presto-Kaskaden muss erst einmal jemand so hindernisfrei abrauschen lassen. Und wem das nicht genug ist, dessen Blick stellt Kissin in all dem Trubel noch scharf auf die motivischen Bezüge zum Andante; denn die

Sonate vergisst im Finale nicht die Ostinato-Glockenschläge des Beginns.

Auch in der Auswahl der sieben Etüden aus dem Zyklus Opus 8 von 1894 erweist sich das dramaturgische Geschick, mit dem Kissin seine Programme gestaltet. Nie verrät er die technisch anspruchsvollen Stücke an das bloß Triumphal-Zupackende. Nie umwölkt er die leisen Töne, das nachdenkliche Innehalten mit dem Parfüm, das Skrjabin noch vor dreißig Jahren in Westeuropa gerne nachgesagt wurde. Das „tempo rubato“ etwa in der Nummer acht ist kein sensualistischer Effekt, sondern unterstreicht die poetische Note des Stücks. Und das „Andante cantabile“ der Nummer elf wird herb, fast schmerzlich formuliert und endet in einem fragenden Dunkel, auf das in der abschließenden dis-Moll-Etüde Nummer 12 eine heroisch aufbegehrende Antwort gegeben wird.

Kissin entrollt ein unglaubliches Panorama pianistischer Ausdruckskunst – und seine Zugaben sind keine netten Schmankerln, um das Publikum noch einmal „Ah“ und „Oh“ rufen zu lassen, sondern erweitern den Blick um weitere Aspekte: von Skrjabin zu Chopin und von den Meistern des 19. Jahrhunderts zurück zum Meister aller Meister, Johann Sebastian Bach, gesehen durch die Bearbeiter-Brille eines der signifikanten Ausdrucksmusiker der verebbenden Romantik, Wilhelm Kempff.

**Schreckensklänge in der
Idylle – Beatrice Rana
debütiert beim Klavier-**

Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Eine Entdeckung: Die junge italienische Pianistin Beatrice Rana. Foto: KFR/Julien Faugere

Der Mann vom Rundfunk ist ganz aus dem Häuschen: Ein Wasserschloss, liebevoll restauriert, idyllisch gelegen, als Spielstätte fürs Klavier-Festival Ruhr. Ja, mancher mag noch immer staunen angesichts des Hauses Opherdicke, das so gar nicht ins Klischee vom düsteren Ruhrgebiet passen will, sich vielmehr harmonisch einfügt ins ländliche Westfalen. Das Festival jedenfalls hat das Schloss in Holzwickede, dessen bewegte Geschichte bis ins 12. Jahrhundert zurück reicht, schon vor etlichen Jahren als Kunst-Domizil für sich entdeckt.

Im Spiegelsaal gilt's der Musik, ein lichter, hoher Raum, der Platz bietet für etwa 120 Besucher. Doch das hübsch anzusehende Kleinod hat seine Tücken, und die sind akustischer Art. Wer hier auftritt, darf den dynamischen Pegel nicht zu weit aufziehen. Andernfalls wird der Hörgenuss zur Gehörüberreizung. Ein Glück also, dass die junge italienische Pianistin Beatrice Rana, während ihres Debütkonzerts beim Festival, nur einen B-Flügel spielt und nicht das größere, voluminösere D-Modell.

Ranas Interpretationen sind auch so von ausreichend Kraft und Leidenschaft geprägt. Sodass sich die Klänge nicht im ungefähren verlieren. Verbunden ist ihr Spiel indes mit einer leicht angestrengt wirkenden Konzentration, die dazu führt, dass etwa in der 1. Partita Johann Sebastian Bachs die barocke Rhetorik nicht frei fließt. Zudem kleidet die Solistin alles in ein romantisches Gewand, das sich alsbald in Schumanns Symphonischen Etüden voll entfaltet.

Das Andante-Thema, das Rana düster-dramatisch zelebriert, um dann die Variationen ähnlich dunkel timbriert und wie im Rausch aneinander zu reihen, gibt gewissermaßen die Charakteristik dieses orchestral anmutenden Schumann-Werkes vor. Kaum einmal gönnt sich die Pianistin ein versonnenes Innehalten, liebt vielmehr die virtuose Geste und spielt durch Harmonik bedingte Stimmungswechsel so, als sei sie selbst davon überrascht.



Blick aufs Wasserschloss
Haus Opherdicke, dessen
Spiegelsaal Spielstätte des
Klavier-Festivals ist. Foto:
-n

Doch nach und nach, etwa mit Leopold Godowskys Elegie für die linke Hand, die Rana in aller Ruhe dynamisch differenziert aufklingen lässt, gewinnt ihr Spiel an Souveränität. Kulminierend in einer faszinierenden Deutung der 6. Sonate

Sergej Prokofjews. 1940, also zu Kriegszeiten entstanden, gibt sie mit ihren Bruitismen, die an Maschinenmusik erinnern, beredtes Zeugnis von den Schrecken des massenhaften Mordens. Hier reizt Rana die Dynamik so weit als möglich aus. Trotzdem entsteht im Spiegelsaal nicht das Gefühl, einer Schlacht um den lautesten Ton beizuwohnen.

Und mag in den Mittelsätzen auch ein wenig der traurig-ironische Biss fehlen, gestaltet sie das Finale umso mehr in aller Unerbittlichkeit, nutzt eine kurze Legato-Passage zur Reflexion, um am Ende die harschen, gleißenden Klänge in einem Cluster zu kulminieren – größer kann der Kontrast zur idyllischen, friedvollen Umgebung wohl nicht sein.

Schwerkraft, nein danke – umjubelter Auftritt des Cirque Éloïze bei den Ruhrfestspielen

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 16. September 2014



Schwerkraft
scheint an dieser
Stange nicht zu
existieren. Foto:
Ruhrfestspiele
(Valérie Remise)

Die Dinge, die sie für ihre Kunststücke brauchen, wirken schlicht: eine Stange, ein langes Tuch, einige Hüpfseilchen, einige Stühle. Ein Fahrrad leistet gute Dienste, der Jongleur braucht seine Kugeln, die Breakdancer kommen gänzlich ohne Werkzeug aus. Was die jungen Artisten vom kanadischen Cirque Éloise aber mit schlichtem Werkzeug auf der Bühne des Marler Theaters veranstalten, ist schier unglaublich.

Die Schwerkraft scheint nicht zu existieren, wenn ein leichtfüßiger Athlet die wackelige Stange erklimmt, als befände sie sich in der Horizontalen; wenn er an ihr hängt wie eine Fahne im Wind, sich nur mit seinen Beinen an ihr festhält, ungebremst an ihr herabgleitet und erst im letzten Moment abbremst, so daß man für Sekundenbruchteile sein sicheres Ende befürchtet.

Vor dem bühnenhohen Hintergrund (Bühne: Robert Massicotte) – ein bemerkenswertes Bauwerk mit zahlreichen Podesten und türgleichen Öffnungen – hüpfen junge Männer mit ihrem

Mountainbike munter von Vorsprung zu Vorsprung, bis nach ganz oben. Die Gefahr des Umkippens scheint es für ihn nicht zu geben. Vergleichsweise konservativ mutet der Auftritt des Jongleurs mit seinen gelben Kugeln an. Sind es acht? Sind es zehn? Ihr Flug gleicht einem flirrenden Insektentanz, nicht dem virtuosen Wirken menschlicher Hände. Und so reiht sich eins ans andere. Auch die Schlangenfrau fehlt nicht, die sich verbiegt, daß man Angst um sie bekommt. Wie werden ihre Bandscheiben in 30 Jahren aussehen, fragt man sich als älterer Mensch. Doch vielleicht ist eine solche Frage ja im Zirkus unzulässig.



Jonglage in Rückenlage.
„Partner“ des Artisten ist
bei dieser Nummer eine
Glasscheibe rechts im Bild.
Foto: Ruhrfestspiele
(Valérie Remise)

Das Stück heißt „iD“, aber natürlich ist das hier Zirkus, in seiner Art – nur Akrobaten, keine Tiere – wahrscheinlich nicht zu übertreffen. Artistik in einer solchen Qualität kennt man möglicherweise von Roncalli, doch anders als der Cirque Éloize gibt sich Roncalli ja sehr konservativ, hegt und pflegt die altertümlich-glamouröse Anmutung, was auch sehr schön ist.

Diese junge kanadische Truppe um ihren Chef Jeannot Painchaud aber grenzt sich sehr absichtsvoll von der traditionellen „Artisten-in-der-Zirkuskuppel“-Anmutung ab, vom Idealbild der

Akrobatenpärchen in ihren leuchtenden, straßglitzernden Trikots, vom dramatischen Trommelwirbel vor der Todesnummer und was der Eigentümlichkeiten von, wenn ich einmal so sagen darf, „Opas Zirkus“ mehr sein mag. Sie betten ihre artistischen Highlights in eine Art Handlung ein, und mit diesem Ansatz ähneln sie den Eiskunstläufern, die ihren doppelten Rittberger oft allerdings eher schlecht als recht ins dramatische Konzept packen. Der Cirque Éloize ist da ungleich geschmeidiger.

Ihre Rahmenhandlung finden die Kanadier auf der Straße, bei den jungen Leuten, die dort abhängen, dort Liebe und Gewalt erleben. Aus mehr oder weniger differenzierten Massenszenen entwickeln sich Mal um Mal die akrobatischen Nummern, an denen besonders bemerkenswert ist, daß sie auch ohne konzentriertes Scheinwerferlicht und dramatischen Trommelwirbel das Publikum vollständig in ihren Bann schlagen. Die Musik hämmert derweil ununterbrochen ihren Rhythmus und ist für ein Theaterpublikum vielleicht etwas zu laut.



Der Biker weiß
genau, wo er
landet; ein
Bißchen hat seine
Nummer auch von

der Kunst des
zielgenauen
Messerwerfens.

Foto:

Ruhrfestspiele/Val
érie Remise

Jedenfalls hat die Show einen ausgesprochen souveränen Lauf, keine Längen, keine Peinlichkeiten, ein begeisterndes Stück Akrobatik, wie man es selten zu sehen bekommt. (Übrigens wird man in Deutschland auch lange warten müssen, bis der Cirque Éloize mal wieder hier ist. Auf seinen Internetseiten reihen sich Tourneestationen in aller Welt aneinander. Vielleicht aber hat Intendant Frank Hoffmann ja ein Einsehen und bucht die Truppe für die Ruhrfestspiele 2015...)

Die Schlußnummer ist auch der Höhepunkt des Abends. Hier springen die Männer aus der Kulissenwand metertief auf ein (hinter einer Verkleidung unsichtbar bleibendes) Trampolin und werden meterhoch wieder in die Luft geworfen – höher als sie starteten. Einmal mehr scheint die Schwerkraft gänzlich aufgehoben zu sein. Wie sie da so durch die Luft fliegen ähneln die Artisten Figuren eines Videospiels auf dem Bildschirm, sind bunte, hüpfende Flummibälle.

Der Saal, wie nicht anders zu erwarten, raste. Und zu den Standing Ovations erhob das Publikum sich wie ein Mann (sagt man so). Gehört ein solches artistisches Programm zu den Ruhrfestspielen? Natürlich, denn es ist Inszenierung und Illusion und Geschichtenerzählen und spielt außerdem notabene auf einer Theaterbühne. Außerdem ist dies angesichts all dessen, was heutzutage im Theater und drumherum geschieht, sowieso die falsche Frage.

Tja.

Vor einigen Tagen erinnerte sich das Recklinghäuser Publikum an den großen Schauspieler Otto Sander, der viele Jahre bei

den Ruhrfestspielen umjubelte Auftritte hatte und im September 2013 mit 72 Jahren gestorben ist. Meret und Ben Becker, seine beiden (böses Wort!) Stiefkinder, waren in einer Produktion des St. Pauli-Theaters so etwas wie persönlich betroffene Laudatoren, die einige Kindheitserinnerungen beisteuerten, einige Balladen und Lieder vortrugen. Deutsche Balladen hat Otto Sander den Kindern nämlich früh beigebracht, ebenso hat er ihre Liebe zu diesen Texten geweckt. Zudem gab es viele Filmausschnitte zu sehen, „Sommergäste“, „Das Boot“, „Der Himmel über Berlin“ und mehr, auch lustige Sachen. Eine gleichermaßen würdige wie anrührende Veranstaltung war dies, die übrigens auch zeigte, was für ein treues Publikum die Ruhrfestspiele haben: es war restlos ausverkauft.

Cirque Éloize: „iD“. Weitere Termine: Samstag, 31.5., 15 Uhr und 20 Uhr, Sonntag, 1.6., 18 Uhr.

www.ruhrfestspiele.de

www.cirque-eloize.com

Fotos: © 2010 Theatre T&Cie/ Valérie Remise

**Zwei machen auf Skandal:
Alice Sara Ott und Francesco
Tristano beim Klavier-**

Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Alice Sara Ott und Francesco Tristano – zwei Pianisten, harmonisch vereint immerhin zum Schlussapplaus. Foto: Mohn/KFR

Neue Musik ist nicht gerade ein Publikumsrenner. Wenn sich die Klänge im Konzert avantgardistisch geben, nehmen viele Hörer Verteidigungsstellung ein. Oder schütteln erschrocken, verdrossen, fragend, vielleicht auch altersmilde lächelnd ihr Haupt. Atmen auf, wenn endlich, etwa mit einer Beethoven-Symphonie, wieder sicheres ästhetisches Fahrwasser erreicht ist. Doch eines ist selten geworden bei der Beurteilung tönender Moderne: der (handfeste) Skandal.

„Scandale“ rufen die Pianisten Alice Sara Ott und Francesco Tristano. Die französische Wortvariante ist bewusst gewählt, geht es ihnen doch darum, musikalische Eklats ins Gedächtnis zu rufen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der aufregenden Kulturmetropole Paris ereigneten. Die entsprechende CD soll im Herbst erscheinen, einen Vorgeschmack hat es nun beim Klavier-Festival Ruhr gegeben.

Fürs Plattencover – und das Festival-Programmheftchen – haben

die beiden das elegante Konzertoutfit abgelegt und sich ganz existenzialistisch schwarz gekleidet. Alice Sara blickt uns in herausfordernder Gleichgültigkeit an, Francesco wiederum schaut auf seine Klavierpartnerin, als sei sie ein fleischgewordenes Rätsel. Man mag auch über die Botschaft dieser Ikonographie nachdenken – beider Auftritt in Duisburgs Gebläsehalle jedenfalls bedient eher das konventionelle Bild zweier junger Pianisten, die eben Werke für zwei Klaviere zu spielen gedenken.

Am Beginn steht Maurice Ravels „Bolero“, ein Stück, zu dem der Komponist selbst anmerkte, es sei eigentlich keine Musik. Sie wurde geschrieben für die Tänzerin und Mäzenin Ida Rubinstein, und war, wohl erst in Verbindung mit einer lasziven Choreographie, skandalträchtig. Die Fassung für zwei Klaviere stammt nun von Tristano. Er zupft zunächst im Klavierbauch an einer Saite den charakteristischen Trommelrhythmus, später verlagert sich die repetitive Dauerfigur auf die Tasten. Alice Sara Ott ist für die zweiteilige Melodie zuständig, die sich aus aller Zartheit ins Orgiastische steigert.



Das Paar in Aktion. Foto: Mohn/KFR

Das alles macht mächtig Effekt, ohne noch irgendwie verstörend zu wirken. Die Interpretation zeigt indes exemplarisch die Probleme, die dieser Abend mit sich bringt. Und die ergeben sich nicht zuletzt daraus, dass hier zwei stark verschiedene Pianistentypen am Werk sind. Wobei Tristano den Takt vorgibt, auf dass die Musik nur ordentlich groove. Handwerkliche Probleme, die sich etwa dadurch ergeben, dass beide auf Umblätterer verzichten, fallen auf, spielen aber bloß eine

Nebenrolle.

Im „Bolero“ also tackert's rhythmisch, gewinnt die Dynamik an Intensität, bevor Tristano (aus welchen Gründen auch immer) auf die Bremse tritt. Dann ertrinkt das Trommeln im Hall, wird die Lautstärke zwei Mal extrem zurückgeführt. Das Ergebnis hat mit Skandal wenig zu tun. Viel mehr aber mit Nivellierung und einem faden Groove, den der Pianist aus seinem eigenen Werk ableitet, hier aus einer impressionistisch, jazzig und minimalistisch angehauchten Lounge Music namens „A Soft Shell Groove Suite“.

Da ist nun alles auf Wellness gebürstet und so wundert es kaum, dass Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“, 1913 das Skandalstück schlechthin, in dem der Komponist nicht zuletzt die Emanzipation des Rhythmus feiert, seine archaische Kraft nur bedingt entfalten kann. Tristano und Ott setzen auf Struktur, skelettieren beinahe das Werk. Feine Linien schimmern auf, in Kontrast gesetzt zur futuristischen Maschinenmusik der stampfenden Bässe. Doch Ekstase und harsche Dissonanzen kommen in dieser Interpretation recht harmlos daher.

Das ungleiche Paar findet nicht wirklich zusammen. Damit ist kein Skandal zu machen. Da hilft auch keine existenzialistische Pose.

„Mutti“ bei den Ruhrfestspielen: Die Große

Koalition in Gruppentherapie

geschrieben von Katrin Pinetzki | 16. September 2014



Nadja Robiné (Angela) /
Foto: Kerstin Schomburg

Auf den ersten Blick ist es eine seltsame Idee: ein Theaterstück über eine Koalitionskrise im Jahr 2014, mit den Protagonisten Merkel und Gabriel, Seehofer und Von der Leyen, im Hintergrund läuft das WM-Finale. Ein Stück, dermaßen in der Gegenwart verhaftet, dass man einen vielleicht kurzweiligen, jedoch nicht unbedingt nachhaltigen Abend erwartet. Doch dann kommt „Mutti“. Das Stück von Charlotte Roos und Juli Zeh wurde jetzt bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen uraufgeführt.

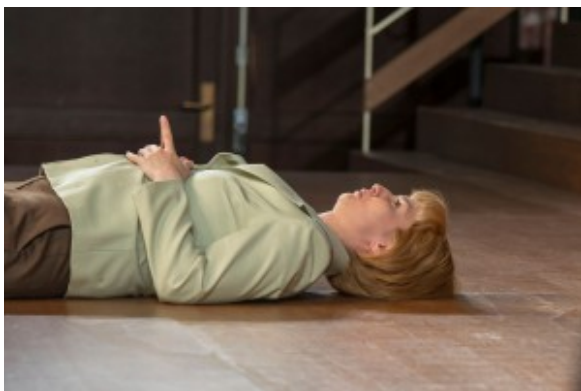
Roos und Zeh bringen Theater und Tagespolitik zusammen und haben damit bereits zum zweiten Mal ein Genre erwählt, das man eigentlich vor allem aus Film und Fernsehen kennt: „Mutti“ ist eine politische Komödie, grandios umgesetzt in der Inszenierung des Deutschen Nationaltheaters Weimar unter der Regie von Hasko Weber.



Stephan Grossmann
(Hellmann), Nadja Robiné
(Angela), Michael Wächter
(Sigmar) / Foto: Kerstin
Schomburg

Die vier Politiker treffen sich zur „Systemaufstellung“, einer Art Gruppentherapie, um bei Therapeut Hellmann (Stephan Grossmann) „soziale Interaktionen effektiver“ und „Konflikte sichtbar“ zu machen. „Entweder, Angela unterzieht sich einer Behandlung, oder ich lasse die Koalition platzen“, tönt Sigmar (Michael Wächter) in arroganter Chauvi-Pose. Horst (Sebastian Kowski) hat die heftigsten Widerstände: „Ich spiele hier doch kein Theater.“ Doch da liegt er ganz falsch: „Wir befinden uns stets im Zustand der Performance“, erklärt Hellmann.

Los geht es mit einer Familienaufstellung, bei der jeder Politiker die Rolle eines Familienmitglieds einnehmen und seine Gefühle in dieser Rolle offenlegen muss. Schnell fallen alle Beteiligten in die bekannten Muster: Sigmar und Ulla gifteten sich an, Angela (Nadja Robiné) hört mit heruntergezogenen Mundwinkeln vor allem zu, Horst will zurück nach Bayern.



Nadja Robiné (Angela) /
Foto: Kerstin Schomburg

Echte Kommunikation kommt erst in Gang, als es gilt, gemeinsam Gefahren abzuwenden: Während des laufenden WM-Finales in Rio (Deutschland gegen Spanien!) werden 70 Arbeiter auf Baustellen für die WM 2022 in Katar von Sicherheitskräften ermordet, was

einen Aufstand vor dem brasilianischen Stadion provoziert. Bald herrscht Sicherheitsstufe rot. Zudem rücken Angela und Sigmar damit heraus, dass am Montag eine historische Rede ansteht: Griechenland ist endgültig zahlungsunfähig, Deutschland muss seine Milliarden-Bürgschaft einlösen. Angela braucht dringend den deutschen WM-Sieg, um die schlechte Nachricht im Siegerjubiläum untergehen zu lassen.



Nadja Robiné (Angela),
Sebastian Kowski (Horst),
Michael Wächter (Sigmar),
Anna Windmüller (Ulla) /
Foto: Kerstin Schomburg

Also übt Angela ihre Rede, ballt zaghaft ihre Faust, spricht selbst in freier Rede steif von „Aggregatzuständen“ und „Parametern“ – ein hoffnungsloser Fall in den Augen von Sigmar und Ulla, die sich bei erstbestener Gelegenheit in den Vordergrund drängen und zeigen, wie man „die Menschen da draußen“ wirklich begeistert.

Saukomisch, wie Sigmar dickbäuchig den Moonwalk tanzt und die nervtötend gut gelaunte Ulla (Anna Windmüller) mit schwarz-rot-goldenen Cheerleader-Pompons auftrumpft. Doch Angela bleibt dröge: „Für mich kommt Pathos nicht in Frage. Die Leute wollen in Ruhe gelassen werden.“ Nur wenn es um Fußball geht, taut die Kanzlerin auf, reckt die Arme und bellt dem Bundestrainer energische Anweisungen in den Hörer.

Der Therapeut wechselt resigniert die Methode: Tango! Wer führt, wer lässt sich führen? Sigmar behält tanzend scheinbar die Oberhand, lässt Angela drehen und sich rückwärts neigen –

und liegt plötzlich strauchelnd am Boden. Hat Angela ihm etwa ein Bein gestellt? Dieser Tangotanz, soviel sei verraten, nimmt das Ende des Stücks quasi vorweg.

Natürlich: Die vier Politiker sind so angelegt, dass der Zuschauer schmunzelnd bis laut lachend alle bekannten, weil medial vermittelten Klischees bestätigt findet. Ursula von der Leyen unterstützt Merkel allzu offensiv, sieht sich aber schon als Kanzlerin. Der ein wenig bräsige Seehofer hat vor allem den bayerischen Mittelstand und seine nächste Brotzeit im Sinn. Wie könnte es anders sein, wenn Personen der Zeitgeschichte als Theaterfiguren auf der Bühne stehen.

Doch die Schauspieler haben ihre Rollenvorbilder zu genau studiert und sind zu gut, um ihre Figuren zur Karikatur verkommen zu lassen. Den Autorinnen wiederum ging es offenkundig auch nicht darum, Psychografien der politischen Klasse auf die Bühne zu bringen. Es ging darum, (bekannte) Macht-Mechanismen geistreich, unterhaltsam und entlarvend in Szene zu setzen, mit den Mitteln der Komödie und am Theater – einem Ort, an dem politische und gesellschaftliche Realitäten ansonsten mit arger Verzögerung ankommen.

Details zum Stück und Termine hier

**Klavier-Festival Ruhr beginnt
mit Werken für die linke Hand
– Gedenken an den 1.**

Weltkrieg

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Die Pianisten Leon Fleisher (l.) und Nicholas Angelich sowie die Neue Philharmonie Westfalen mit Dirigent Dennis Russell Davies (r.) eröffneten das Klavier-Festival Ruhr 2014. Foto: Mohn/KFR

In der Geschichte des Klavier-Festivals Ruhr, wurzelnd im Klaviersommer, den Jan Thürmer 1984 in Bochum ins Leben rief, ist die Nutzung großer Industriehallen als Spielstätte zunächst kein Thema gewesen. Erst 2002 gab es die Premiere auf Zollverein in Essen, mit einer sensationellen Doppelvorstellung von George Antheils skurriler Maschinenmusik namens „Ballet mécanique“. Ein Jahr später folgte die Bochumer Jahrhunderthalle, das Festival wurde hier Teil der „Extraschicht“.

Dabei ist es kein Zufall, dass die neuen Podien erst so spät ins pianistische Rampenlicht rückten. 2002 ist das Gründungsjahr der Triennale, die ihre Theaterbretter

vornehmlich in eben jenen Werkshallen der Kohle- und Stahlindustrie aufbauen wollte. Dafür bedurfte es allerdings zunächst einer millionenschweren baulichen Aufhübschung. So bekam etwa die Bochumer Jahrhunderthalle ein gläsernes Foyer. Und das Dach wurde ausgebessert, um den Regen fernzuhalten.

In diesem Ambiente wurde nun das diesjährige Klavier-Festival Ruhr eröffnet. Es war zu erfahren, dass der Vertrag des seit 1996 amtierenden Intendanten Franz Xaver Ohnesorg um fünf weitere Jahre verlängert wurde. Es war zu erleben, dass prasselnder Regen ein akustischer Störfaktor sein kann. Denn es handelt sich hier nicht um einen isolierten Konzertsaal. Nur gut, dass der Hagelschauer vor Beginn der Aufführung niederdonnerte, sonst hätte es wohl eine Zwangspause geben müssen.



Seit 2003 ist das Klavier-Festival bei der „Extraschicht“ in Bochums Jahrhunderthalle präsent. Es lockt so durchaus neue Publikumsschichten. Foto: -n

Im Vorlauf des eigentlichen Aufführungs-Raumes durfte sich das Publikum übrigens einer erheblichen olfaktorischen Reizung stellen. Der Gestank gab durchaus Anlass zur Beschwerde. Wie denn auch das Imbissangebot im Foyer von der eher mageren Art war. Keine Frage, die Spielstätte mag ihren Reiz haben. Und das Ansinnen des Klavierfests, vor allem durch die

„Extraschicht“ neues Publikum zu gewinnen, ist natürlich legitim. Doch die äußeren Bedingungen, der hauseigene Service zumal, sollten schon, soweit möglich, einen gewissen Standard erfüllen. Nun, für Herbst 2015 ist die Eröffnung der Bochumer Symphonie geplant – ein Konzertsaal als ernstzunehmende Alternative.

Musikalisch wurde die Jahrhunderthalle jetzt zum Schauplatz des Gedenkens an den 1. Weltkrieg. Diese „Urkatastrophe“ führte nicht zuletzt dazu, dass sich ein neues pianistisches Repertoire herausbildete, Klavierstücke für die linke Hand entstanden. Das war dem unglücklichen Umstand geschuldet, dass es Pianisten wie Paul Wittgenstein gab, die im Krieg den rechten Arm verloren hatten. Viele Komponisten schrieben für ihn Konzerte, aber auch Kammermusik. Manches davon gilt es neu zu entdecken. Eine Spurensuche, der sich das große Pianistentreffen nun annimmt. Zum Einstieg erklingen deshalb die Klavierkonzerte für die linke Hand von Sergej Prokofjew, mit Leon Fleisher als Solisten, und Maurice Ravel, gespielt von Nicholas Angelich.



Der rote Flügel, Markenzeichen des Festivals, vor dem Bochumer Industriedenkmal. Foto: Wohlrab/KFR

Fleisher geht das in seiner Struktur klassizistisch anmutende

Werk Prokofjews behutsam an, in nuancierter Tongebung. Manches aber wirkt allzu zaghaft, der spöttische Biss fehlt, den diese Musik eben auch bietet. Schön ist dabei, dass die Neue Philharmonie Westfalen (in erweiterter Kammerbesetzung) mit Dirigent Dennis Russell Davies die Klangbalance hält, den Solisten trägt.

Düsterer, teils monumentaler, herber und fiebriger gibt sich das Ravel-Konzert. Die Jazzelemente mögen den Großstadtsound der wilden 20er widerspiegeln, doch die vorangegangene Katastrophe wird nicht ausgeblendet. Solist Nicholas Angelich spielt entsprechend mit packendem Zugriff, zudem elegant, teils rhythmisch pointiert.

Der Abend ist indes auch einer des Orchesters. Wie die Neue Philharmonie Westfalen Ravels „Rhapsodie Espagnole“ interpretiert, beseelt, leidenschaftlich, den Klangfarbenreichtum des Werks auf Schönste herausstellend, verdient allen Beifall. Und zu Beginn, mit Prokofjews Opern-Suite „Die Liebe zu den drei Orangen“, stürzen sich die Musiker mutig, manchmal allerdings allzu plakativ, ins Brachiale, Martialische.

Informationen: <http://www.klavierfestival.de>

**Zwischen Repertoire und
Experiment – Theater Dortmund
stellt Spielplan 2014/2015**

vor

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 16. September 2014



Die Theater-Reihe „Das goldene Zeitalter“ – hier ein Bild aus der letzten Produktion – wird fortgesetzt: „100 neue Wege dem Schicksal das Sorgerecht zu entziehen“ kommt im Januar 2015 heraus. Foto: Edi Szekely/Theater Dortmund

Spielzeit 2014/2015 – das Theater Dortmund mit den Abteilungen Oper, Ballett, Philharmoniker, Schauspiel und Kinder- und Jugendtheater hat seine Pläne vorgestellt. Ein einheitliches Bild ist nicht auszumachen, zu unterschiedlich sind die Fachabteilungen und die Menschen, die sie prägen. Hier eine erste kleine Übersicht, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit.

Den französischen Friseur Arthur hat es auf eine Insel fern ab von aller Zivilisation verschlagen. Hier, die Welt ist ja voller verrückter Zufälle, lernt er die hübsche Häuptlingstochter Atala kennen, und alles könnte richtig schön werden. Leider aber kündigt Häuptling Biberhahn, Herrscher über die Nachbarinsel Papatutu, kurz darauf seinen

Staatsbesuch bei Atalas Vater Abendwind an, und das verlangt nach einem Festmahl. Die Tragik nun liegt darin, daß man in dieser Gegend der Welt dem Kannibalismus zugetan ist, und daß der französische Friseur nach einhelliger Meinung ein wunderbares Schmorgericht abgeben dürfte. Was ihm naturgemäß gar nicht schmeckt, um im Bild zu bleiben. Und wie er aus der Nummer wieder herauskommt, erfährt man ab dem 24. Januar im Dortmunder Schauspielhaus. Dann hat dort nämlich das Stück „Häuptling Abendwind und Die Kassierer: Eine Punk-Operette“ Premiere.

Der Stückettitel verlangt nach Erklärungen. Zunächst „Die Kassierer“: Sie gelten, sagt Schauspielchef Kay Voges, seit 30 Jahren als die kultigste Punk-Band aus dem Ruhrgebiet. In Sonderheit sei die Revier-Lebensweisheit „Das schlimmste ist, wenn das Bier alles ist“ ihr Leib- und Lebensmotto. Den Spruch kann man ja etwas umrubeln auf „Das schlimmste ist, wenn das Fleisch alle ist“, womit man dann sozusagen schon beim Grundmotiv des hier zur Aufführung gelangenden Kannibalen-Stoffes wäre, welcher ursprünglich ein Opernlibretto war, geschrieben von Philippe Gille und Léon Battu zur Musik Jacques Offenbachs. „Vent du soir ou l’horrible festin“ hieß das Werk auf französisch, und Johann Nestroy machte daraus eine Burleske mit dem (annähernd exakt übersetzten) Titel „Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl“. Diese Burleske nun, der Anlauf hat etwas gedauert, wird von Den Kassierern mit Offenbachs Klängen zur Punk-Operette verwurstet. Es wird absehbar schräg und laut und lustig, zumal Die Kassierer auch auf Musikfeldern wie Country oder Jazz zu Hause sind.



Die Oper „Carmen“
wird auch in der
neuen Spielzeit
gegeben. Foto:
Birgit
Hupfeld/Theater
Dortmund

Das Projekt habe sich auch deshalb geradezu angeboten, weil Punk und Operette sich doch recht ähnlich seien, merkt Kay Voges treuherzig an. Doch, doch! Der hohe Mitsingfaktor sei durchaus vergleichbar. Jedenfalls ist diese Punk-Operette des Schauspielhauses in der Spielzeit 2014/2015 und in der Abteilung Originalität unangefochtener Spitzenreiter. Regie führt übrigens Andreas Beck, den man aus dem Ensemble und bislang vor allem „vor der Kamera“ kennt. Daneben, wir bleiben beim Schauspiel, wird ein bunte, anspruchsvolle Themenmischung geboten.

Schauspiel

Kay Voges selbst inszeniert für den Spielzeitauftakt am 12. September einen „Hamlet“, bei dem ihn Video-Artist Daniel Hengst („Tannhäuser“) und Musikchef Paul Wallfisch unterstützen werden. Jetzt, so Voges, fühle er sich alt genug für diesen Shakespeare-Stoff. Und man wüßte jetzt schon gerne,

wie er wohl den Hamlet-Monolog anlegen wird. Oder ob er ihn einfach weglässt?

Der notorische Wenzel Storch, der durch seinen Film „Die Reise ins Glück“ einer größeren Zahl von Menschen bekannt wurde, führt Regie bei einer „Pilgerreise in die wunderbare Welt der katholischen Aufklärungs- und Anstandsliteratur“. „Komm in meinen Wigwam“ heißt die Produktion mit Premiere am 17. Oktober. Jörg Buttgeriet ist wieder da und verkündet mit breitem gesellschaftlichen Bezug, daß „Nosferatu lebt!“. „Ein Mystery-Crime-Science-Fiction-Hospital-Theater-Web-Adventure in sieben Teilen“ steht auf dem Programm, das sich Alexander Kerlin, Anne-Kathrin Schulz und Kay Voges ausgedacht haben und das so eine Art Krankenhausserie ist. „The Madhouse of Ypsilantis“ heißt es. Fans des „Goldenen Zeitalters“, von denen es etliche gibt, dürfen sich auf eine weitere Folge freuen. Der neue Theaterabend mit unvorhersagbarem Verlauf hat im Februar 2015 das Motto „100 neue Wege dem Schicksal das Sorgerecht zu entziehen“. Das kann einen schon nachdenklich machen.

In der nicht-experimentellen Abteilung, auch das soll nicht unerwähnt bleiben, ist ebenfalls Leben: Arthur Millers „Tod eines Handlungsreisenden“ (Premiere 18. Oktober) gelangt zur Aufführung, ebenso eine Adaption von Ingmar Bergmans „Szenen einer Ehe“ (Premiere 28. November). Für die „Elektra“ am 7. Februar 2015 werden Sophokles, Euripides und Hugo von Hoffmannsthal als Autoren genannt, doch zuvörderst plant Regisseur Paolo Magelli eine Beschäftigung mit Deutschland und Dortmund in den Zeiten nach den Weltkriegen. Paul Wallfisch steuert seine musikalischen Interpretationen von Richard Strauß' „Elektra“ bei.

Schließlich ein Hinweis auf „Identity“. Mit diesem „Jugendclub-Projekt der Theaterpartisanen 16+“ will das (Erwachsenen-) Schauspiel auch Schulklassen besuchen und wildert damit scheinbar im Revier von Voges' Kollegen Andreas Gruhn, dessen Kinder- und Jugendtheater (KJT) ja eigentlich

zuständig für diese Altersklasse ist. Überhaupt fällt auf, daß das Schauspielhaus – beispielsweise auch mit dem „UNRUHR Festival“ im Juni 2015 – jugendliches Publikum umwirbt. Doch das ist vermutlich mit dem KJT abgesprochen.

Kinder- und Jugendtheater

Für die Theaterleute von der Sckellstraße bleibt genug zu tun, und auch sie überschreiten Grenzen. So wendet sich Lutz Hübners Klassiker „Frau Müller muß weg“ (Premiere 13.2.2015) eher an Eltern und Erzieher als an Kinder. „Sneewitte“ von Sophie Kassies und Jens Joneleit (Premiere 19. März 2015, Regie Antje Siebers) entsteht in Zusammenarbeit mit der Jungen Oper Dortmund und will Kinder ab sieben Jahren in musikalisches Neuland führen. „Industriegebietskinder“ – ein Arbeitstitel angeblich, den sie ruhig so lassen sollten – vergleicht als Projekt dreier Theater die Lebenssituationen an drei mehr oder weniger entindustrialisierten Orten. In Dortmund hat sich das KJT in den (neuerdings noblen) Stadtteil Hörde aufgemacht, das Berliner Theater Strahl blickt auf den ehemaligen DDR-Unterhaltungselektronik-Standort Oberschönweide, das Neue Theater Halle auf die streckenweise verwaiste Neustadt. Am Anfang des Projekts steht ein Camp in Berlin, geplant sind weiterhin Recherche-, Entwicklungs- und Produktionsphasen, und am 8. Mai 2015 soll das Ding zum ersten Mal über die Bühne gehen.

Ach ja: Das Weihnachtsmärchen heißt in diesem Jahr „Peters Reise zum Mond“. Andreas Gruhn hat Bassewitz' langjähriges Erfolgsstück „Peterchens Mondfahrt“ gründlich überarbeitet und aktualisiert und zu einem „Weltraummärchen“ für Kinder ab sechs Jahren gemacht. Erster Mondstart von Peter und Anna ist am 13. November.

Oper

Sechs Premieren kündigt Opernchef Jens-Daniel Herzog an, was formal auch zutreffend sein dürfte. Aber Richard Strauss'

„Rosenkavalier“, Mozarts „Don Giovanni“ oder Verdis „Ein Maskenball“ halten sich landauf, landab, so hartnäckig in den Repertoires, daß es geradezu unglaublich wirkt, ihren Wiedereinrichtungen das Etikett „neu“ aufzukleben. Das sagt natürlich nichts über die Qualität der Dortmunder Produktionen aus, um die es so schlecht nicht bestellt sein kann. „Ein Maskenball“ zum Beispiel entsteht in Kooperation mit dem Royal Opera House Covent Garden in London.

„Jesus Christ Superstar“ von Andrew Lloyd Webber steht am 19. Oktober erstmals auf dem Programm des Opernhauses, das szenische Oratorium „Saul“ von Händel ist am 25. April 2015 die letzte Premiere der neuen Spielzeit. So weit, so gut.

Ein strahlendes Highlight hat die Oper aber doch im Programm: Die Vaudeville-Operette „Roxy und ihr Wunderteam“ von Paul Abraham, den die Theater seit einigen Jahren wiederentdecken. Der Plot klingt so herrlich doof, daß er fast in einem Satz erzählt werden kann: Fußball-Nationalmannschaft findet kein Quartier und wird notgedrungen im Mädchenpensionat untergebracht. Zum Finale treffen sich alle im Stadion.

Man darf gespannt sein, wie Regisseur Thomas Enzinger „Roxy und ihr Wunderteam“ umsetzen wird. Auch wenn der Stoff es nahezulegen scheint, muß die Inszenierung nicht zwangsläufig ein burlesker Schenkelklopfer werden. Die Verfilmung aus dem Jahr 1937, entstanden im damals noch nicht von den Nationalsozialisten regierten Österreich, wohin der jüdische Komponist Paul Abraham geflohen war, macht aus dem Stoff einen eleganten Tanzfilm, der an Fred Astaire, Ginger Rogers oder Gene Kelly denken läßt. 15 Termine zwischen dem 29. November 2014 und dem 15. März 2015 hat das Opernhaus schon angesetzt. Im fußballverrückten Dortmund hat man guten Grund, auf ausverkaufte Häuser zu hoffen (wenn nicht zeitgleich ein Pokalspiel läuft).



Streifen statt Farben: Der aktuelle Ballett-Dreiteiler heißt „Drei Farben: Tanz“ (Bild). In der nächsten Spielzeit ist „Drei Streifen: Tanz“ zu sehen... Foto: Bettina Stöß/Theater Dortmund

Ballett

Xin Peng Wang hat Motive aus Thomas Manns Roman „Zauberberg“ zu einem Ballett verarbeitet, dessen musikalische Leitung bei Motonori Kobayashi liegt (Premiere 8. November 2014). Zweite Premiere der kommenden Spielzeit ist wieder einmal ein Dreiteiler, der diesmal „Drei Streifen: Tanz“ heißt. Das Drittel mit dem Titel „Closer“ choreographiert Benjamin Millepied zur Musik von Philip Glass, jenes mit dem Titel „The Piano“ – eine Uraufführung – Jiri Bubenicek. Und die Uraufführung von Dennis Volpi hat noch gar keinen Titel. „Schwanensee“ wird wieder zu sehen sein, ebenso „Der Traum der roten Kammer“ in der Hongkonger Fassung von 2013. Außerdem gibt es etliche „kleinere“ Ballett-Aktionen: „Internationale Ballettgala XX & XXI“, Sommerakademie, NRW Juniorballett und so fort.

Konzerte

Bleibt, von der Musik zu künden, der konzertanten zumal. Die üppigen Spielpläne liegen detailliert vor, man findet sie im

soeben erschienenen Spielzeitprogramm und auf dem Internetauftritt des Theaters Dortmund. Der Eindruck hier: Viel solide Arbeit im klassischen Repertoire, wenig Starkino. Zwei prominente Namen fallen ins Auge, zum einen der Sopranistin Edita Gruberova, die den mit 25.000 Euro dotierten Preis der Kulturstiftung Dortmund erhält und ihn sich am 5. Dezember im Konzerthaus abholen wird, zum anderen der Sebastian Kochs, fernsehbekannter Schauspieler („Speer“), der, finanziert mit etwas Sponsorengeld, beim 5. Philharmonischen Konzert am 13. und 14. Januar in Beethovens Bühnenmusik zu Goethes „Egmont“ den Sprecher gibt.

Bei den Philharmonikern ist man übrigens auf die Idee gekommen, die Wörter, die die Titel der Reihen und Veranstaltungen bezeichnen, silbenweise zu zerhacken und dann mit so genannten Underlines zu verbinden. Deshalb heißt die philharmonische Reihe in diesem Jahr „helden_innen_leben“ und die Veranstaltung mit Herrn Koch im Januar „spiel_zeiten“. (Davor, nur als Fußnote, gibt es „gefühls_welten“, danach „helden_mut“.) Darf man in Blogs ungestraft das Wort Schwachsinn verwenden?

Fünf Konzerte der philharmonischen Reihe werden von Generalmusikdirektor Gabriel Feltz dirigiert, fünf von Gästen, unter denen sich in dieser Spielzeit doch tatsächlich auch eine Frau befindet: Das 9. Konzert (12. und 13. Mai 2015) leitet die Amerikanerin Karen Kamensek, Generalmusikdirektorin in Hannover. Es gibt Kissenkonzerte und Kammerkonzerte und Babykonzerte (immer ganz schnell ausverkauft!) und „Konzerte für junge Leute“, deren Titel neugierig machen: „Groove Symphony“, „Superhelden der Filmmusik“, „Romeo und Julia in New York“. Und ganz am Schluß dieses Aufsatzes das schöne Gefühl, von der darstellenden Kunst geradezu umzingelt zu sein. Zumal seit kurzem auch das Programmbuch des Konzerthauses raus ist (grauenvoller Titel: „Stell dich der Klassik.“, mit dem Punkt). Es wiegt über ein Pfund und damit sogar noch etwas mehr als das von Oper und Theater.

<http://www.theaterdo.de/startseite/>

www.konzerthaus-dortmund.de

„Mittelalter“ als Mummenschanz für Millionen

geschrieben von Bernd Berke | 16. September 2014

Am Sonntag hat Familie B. ein paar Stunden auf einem so genannten „Mittelalterfest“ verbracht. Nun könnte man das unter dem bewährten Blutdrucksenkungs-Motto „Hingehen – gucken – weggehen“ abhandeln. Doch dann stünden hier nur wenige Zeilen.

Das Festival hat in Dortmund volle fünf Tage gedauert. Täglich strömten viele Tausend zum Fredenbaum, dem weitläufigen Grün in der Nordstadt. Man wüsste gern, was die Kommune den Veranstaltern abknöpft und wie dann die Umsätze und Gewinne so aussehen. Wahrscheinlich kann man beim Schätzen ziemlich hoch greifen, denn die ganze Chose ist – allem beschaulichen Retro-Anstrich zum Trotz – auf sehr heutige Weise kommerzialisiert. Nur, dass die meisten Verkaufsstände wie notdürftig gezimmert und beschriftet wirken. Aber das gehört zum Konzept.



Ritter auf dem Turnierplatz (Foto: Bernd Berke)

Man kann hier alle möglichen Accessoires kaufen, um sich dem „Mittelalter“ gemäß auszustaffieren. Die Sparsamen behängen sich einfach mit einem Fell und/oder laufen barfuß übers Gelände. Andere betreten in schwerer Rittersrüstung, als Kreuzfahrer, Mönche, Bettler, Gaukler, Hofnarren, Piraten, Burgfräulein, Mägdelein, Marketenderinnen oder „mittelalterliche“ Handwerker die Szenerie. Auch stakst der Tod höchstpersönlich übers Areal. Dazu wummert im Hintergrund „keltisch“ inspirierte Rockmusik oder dergleichen.



Rüstungs-Geschäft (Foto: Bernd Berke)

Manchen steht die historisierende Kleidung ausgesprochen gut, anderen eher nicht. Man sieht lange, wallende Gewänder und rauschende Bärte sonder Zahl, auch imponierend große und umfängliche Gestalten. Überhaupt laufen nicht wenige originelle „Typen“ herum, die hier eine Ausdrucksform gefunden haben. Und ganz offenkundig haben sich zahlreiche Paare über diese spezielle Gemeinsamkeit gefunden. Glück zu!



Die passenden Kostüme (Foto: Bernd Berke)

Wir haben es natürlich nicht mit einem geschichtlich eingegrenzten Mittelalter zu tun, die Kostümierungen spielen auf etliche verflossene Jahrhunderte an, vom Wikinger bis zum Barockfürsten ist alles möglich. Überdies kann der Mummenschanz in allerlei Stilrichtungen großzügig erweitert werden, es fließen auch Zeichen aus Genres wie Fantasy, Science-Fiction, Gothic, Metal, Punk und Horror ein.



Stilistische Variante (Foto: Bernd Berke)

Manche Feinheiten erkennen sicherlich nur Eingeweihte. Da schiff' ich mich auf meine älteren Tage nicht mehr ein. Da geh' ich doch lieber hinüber zum Turnierplatz und schaue

halbedlen Rittern beim Kampf Mann gegen Mann zu, ob zu Pferde oder im Staube. Im Zeitalter der ferngesteuerten Drohnen kann man sich solche direkten Duelle ja kaum noch vorstellen. Mag es also ein Einspruch gegen virtuelle Welten sein.

Ach so, ja. Auch politisch lässt sich hier nichts eindeutig „festmachen“, wenn auch manche das vielleicht gerne hätten. Eher linke oder grüne Authentizitäts-Folklore scheint ebenso kompatibel wie am anderen Rand martialische Erscheinungsbilder, Runen und Frakturschrift. Dazwischen ergeht sich das ganze Spektrum bundesdeutscher Bürgerlichkeit. Jekami heißt die Parole. Wo hat man das sonst noch?

Man muss sich also gar nicht wundern, dass praktisch an jedem Wochenende irgendwo in Deutschland ein solches Zusammentreffen stattfindet. Die vielfältige Szene, die da ansprechbar ist, scheint in die Hunderttausende zu gehen, wenn nicht in die Millionen. Migranten sind dabei übrigens eindeutig unterrepräsentiert. Ohnehin fragt man sich, ob es das Phänomen auch in anderen europäischen Ländern so ausgeprägt gibt.



Auf zur nächsten
Bühne (Foto: Bernd
Berke)

Insgesamt ist das alles ein vorwiegend harmloses Verkleidungs-

und Anverwandlungsspiel für Erwachsene, an dem aber auch Kinder ihre Freude haben. Karnevalstauglich ist offenbar der Verbrauch an alkoholischen Getränken. An jedem zweiten oder dritten Stand kann man sich gepflegt volllaufen lassen – auch schon mal mit „Met“ oder ähnlich auf Gestern getrimmten Flüssigkeiten. Im Mittelalter war Saufen halt nicht verpönt, sondern eher die Regel. Ob man aber nach ein paar Humpen noch beim allfälligen Bogenschießen oder Axtwerfen trifft? Und wenn ja: wohin?

Etwaigen historischen Besserwissern nimmt man beim „Mittelalterlich Phantasie Spectaculum“ ® den Wind gleich aus den Segeln, indem das Motto lautet: „nicht authentisch, sondern phantastisch“. Was das eingekreiste Trademark-„R“ soll? Nun. Das laut Eigenwerbung weltweit größte reisende Festival seiner Art hat seinen Namen beim Deutschen Patent- und Markenamt als eingetragene Wortmarke registrieren lassen. Damit das klar ist.

Phantasie oder nicht: Etliche Teilnehmer haben als Hobby-Historiker wohl auch Wissen über längst vergangene Zeiten angesammelt. Vielfach bemüht man sich, einen irgendwie „altdeutschen“ Zungenschlag zu imitieren. Und bis sie abends zum Parkplatz zurückkehren, geben sich viele gern den Anschein, als trügen sie nicht einmal ein neumodisches „Zeiteisen“ am Handgelenk...

**Zwischen historischem
Spektakel und modischer**

Revue: Händel-Festspiele und Premieren auf deutschen Bühnen

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Georg Friedrich Händel.
Stich von William
Bromley nach einem
Gemälde von Thomas
Hudson.

Intriganten und Tyrannen, Liebende und Leidende, Herrscher und Heroen: Georg Friedrich Händels Opern bringen ein Personal auf die Bühne, das denkbar weit von unseren Alltagserfahrungen entfernt ist. Ihre hochfahrenden Affekte, ihre extremen Leidenschaften wirken in einem Zeitalter, das sich – zumindest vordergründig – leidenschaftslosem Pragmatismus verschreibt, seltsam überspannt, die Beziehungen und Verflechtungen zwischen den Personen schematisch und vorhersehbar. Händel hat 42 Opern und 14 Pasticci, Bearbeitungen und fragmentarische Bühnenwerke hinterlassen: Nach seinem Tode wurden sie nicht mehr aufgeführt. Heute ist das anders.

2014 werden – so listet es die Website www.operabase.com auf – weltweit in 38 Städten 48 Händel-Produktionen in 201 Aufführungen gezeigt. Damit rangiert Händel zwar hinter Musiktheater-Giganten wie Verdi, Wagner oder Puccini, steht aber nahe vor dem Anschluss an die statistische Spitzengruppe der weltweiten Opernaufführungen.

Spätestens seit den Feiern zu Händels 300. Geburtstag 1985 gibt es ein neues Interesse an den Opern und für die Szene geeigneten Oratorien der musikalischen Leitfigur aus Halle an der Saale. Sicher, Händel-Opern wurden seit Ende des 19. Jahrhunderts hin und wieder ausgegraben, ehrfürchtig bewundert von den Zeitgenossen wie wiederentdeckte Artefakte aus längst vergangener Zeit: kunstfertig, aber fern und fremd. Und es gab auch die Händel-Festspiele in Göttingen seit 1920 und Halle seit 1922. Aber sie waren der Initiative einzelner Enthusiasten entsprungen und begannen erst allmählich auf die Theaterlandschaft auszustrahlen.

Händel-Renaissancen gab es einige: Nationalsozialistische Kulturpolitiker wollten in ihm einen deutsch-nationalen Komponisten erkennen, die DDR entdeckte in ihm den Aufklärer und Erzieher – nachzulesen in den Ergebnissen einer Forschungsgruppe, die sich seit 2010 in Halle mit der „Händel-Rezeption in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts“ beschäftigt hat. Doch als fester Bestandteil des Repertoires abseits spezialisierter Festivals oder individueller Interessen sind Händel-Opern erst seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts anzusprechen.

Woran liegt das? Entdeckt eine Zeit, in der postmoderne Beliebigkeit, kühle Kalkulation und pragmatische Selbstoptimierung den einsamen, leistungsorientierten Alltag bestimmen, die maßlosen Emotionen der Händel'schen Opernhelden wieder? Haben wir ein Gespür für die Grenzen der menschlichen Selbstbestimmung zurückgewonnen – sichtbar etwa in der Debatte um Willensfreiheit versus genetische oder biochemische Determination? Erkennen wir in den Personen auf der Bühne, die

im Netz ihrer Affekte und Passionen verstrickt ihre Freiheit einbüßen, die an den unsichtbaren Fäden eines undurchschaubaren Schicksals hängen, unsere eigene Existenz wieder: ausgeliefert an anonyme Großstrukturen, eingebunden in unbeherrschbare Systeme, kontrolliert von dunklen Netzwerken, unterworfen modernen Götzen, getrieben von Beautywahn und Bankenkrise?

Das neue Interesse für Händel hat wohl nicht nur mit musikalischer Entdeckerfreude rund um die historisch informierte Aufführungspraxis, sondern auch mit unserer Befindlichkeit zu tun – wie unscharf solche Kategorien auch sein mögen. Die postmoderne Spaßgesellschaft ließ sich in den neunziger Jahren in München ihren Händel genießerisch und lasziv-ironisch zurichten. Das ist vorbei. Die Suche nach überzeugenden szenischen Lösungen führt über den Rückgriff auf barocke Affektdarstellung in Gestik und Bewegung über existenzielle Zuspitzung durch das Hässliche, das Fragmentarische, die Collage von Raum und Virtualität, etwa durch Video und Licht, bis hin zur beziehungsreichen, ironisch aufgebrochenen Revue, wie sie Stefan Herheim mit „Serse“ („Xerxes“) in Berlin und Düsseldorf überaus erfolgreich vorgeführt hat.



Das Karlsruher
Staatstheater. Foto: Häußner

Das historische Ausdrucksrepertoire für eine zeitgenössische

Expressivität fruchtbar zu machen, ist ein Ziel der Opernpremiere bei den [Karlsruhe Händel-Festspielen](#) 2014: Regisseur Benjamin Lazar will die Sprache der Barockbühne ins Jetzt transferieren. Er strebt keine Imitation an, sondern schöpft aus alten Wurzeln, aber mit dem Blick des 21. Jahrhunderts. Adeline Caron und Alain Blancot schaffen ihm dafür Bühne und Kostüme für „[Riccardo Primo](#)“. Händels erste Oper mit einem englischen Helden – König Richard Löwenherz – wird ab 21. Februar als deutsche Erstaufführung im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe im Staatstheater Karlsruhe erklingen – in einem Raum, der wie vor 300 Jahren von Hunderten von Kerzen erleuchtet wird. Der international beachtete Countertenor Franco Fagioli übernimmt die Titelrolle, die bei der Uraufführung 1727 der legendäre Altkastrat Senesino gesungen hat.

Ab 1. März bringen die – seit 1978 bestehenden – Karlsruher Händel-Festspiele ein Gastspiel des Mailänder [Marionettentheaters](#) Carlo Colla & Figli: „Rinaldo“ ist wie „Riccardo“ ein Sujet aus der Kreuzritterzeit und enthält einige der populärsten Arien, die Händel je geschrieben hat. Leider ist es den Karlsruher Festspielen nicht möglich, mit Wiederaufnahmen ein Festspiel-Repertoire aufzubauen oder gar die Opernproduktion ins Repertoire des Staatstheaters aufzunehmen. Grund sind finanzielle Kürzungen, die schon einige Jahre zurückliegen – und deren Revision dem Land Baden-Württemberg, immerhin eines der reichsten Bundesländer – gut anstünde.



Laurence Cummings,
Künstlerischer Leiter
der Göttinger Händel
Festspiele. Foto:
Händel Festspiele
Göttingen

Unter dem Thema „Herrschaftszeiten!“ widmen sich die [Göttinger Händel Festspiele](#) 2014 dem 300-jährigen Jubiläum der Personalunion zwischen Großbritannien und „Kurhannover“: Georg Ludwig bestieg als George I. 1714 den britischen Thron. Im Zentrum der Festspiele in Göttingen steht die kaum gespielte Oper „Faramondo“ über den legendären Stammvater der Merowinger Faramund, die in Deutschland zuletzt 1976 in Halle zu sehen war. Göttingen bringt das Werk in einer Inszenierung von Paul Curran; am Pult steht der Künstlerische Leiter der Festspiele, Laurence Cummings. Der Premiere am 31. Mai folgen bis 10. Juni fünf weitere Vorstellungen.

Zum Jubiläum präsentieren die Händel-Festspiele Halle und Göttingen einen gemeinsamen Zyklus von Kompositionen für die britischen Monarchen aus dem Haus Hannover. Gleichzeitig werden damit auch die populären Krönungshymnen Georg Friedrich Händels in einen musikalischen Kontext gesetzt, das Spektrum der Musik reicht von Psalmenvertonungen Henry Purcells bis zu einer konzertanten Sinfonie von Johann Christian Bach. So

erklingen am 30. Mai in der Jakobikirche Göttingen die Musik zur Krönung Georges I. und am 7. Juni in der Stadthalle die Coronation Anthems für George II.

Für den Abend des Pfingstmontag, 9. Juni, kündigen die Festspiele eine Uraufführung an: Das „Oratorium auf das Absterben des Königs von Großbritannien Georg I.“ des Händel-Zeitgenossen Johann Mattheson steht im Mittelpunkt eines Gastkonzertes des Händelfestspielorchesters Halle. Das Werk blieb zu Matthesons Lebzeiten auf Wunsch der königlichen Familie unaufgeführt. Mit dem Werk eröffnet Halle bereits am 5. Juni in der Marktkirche seine Händel-Festspiele. In Halle steht ab 6. Juni die Oper „Arminio“ – als Erstaufführung nach der Hallischen Händel-Ausgabe – auf dem Programm. Nigel Lowery inszeniert, Bernhard Forck dirigiert.



Das Opernhaus in Halle. Foto: Häußner

In Bad Lauchstädt, dem reizvollen Goethe-Theater vor den Toren Halles, lässt sich die Karlsruher Version von „Riccardo Primo“ mit einer Inszenierung in einem kleinen, den Opern Händels akustisch entgegenkommenden Raum vergleichen: Elmar Fulda setzt die Oper in Szene, die LauttenCompagney Berlin spielt unter Wolfgang Katschner. Es singen Teilnehmer des Weimarer

Meisterkurses für Barockoper 2014 der Musikhochschule Franz Liszt, Weimar. Auch die Oper „Almira“. Händels Erstling, wird wieder aufgenommen: Als Höhepunkt der Festspiele 2013 gedacht, die aufgrund des Hochwassers abgesagt wurden, hatte sie im Herbst ihr Premiere am Opernhaus Halle. Dort erklingt sie am 11. Juni unter Leitung von Andreas Spering.

Und ein unterhaltsames Pasticcio aus Händels Feder – eine Zusammenstellung vorhandener Musikstücke zu einem neuen Inhalt – gibt es drei Mal in Bad Lauchstädt zu sehen: „Giove in Argo“ behandelt die amourösen Abenteuer des Göttervaters Jupiter. Das Barockensemble l'arte del mondo unter Leitung von Werner Ehrhardt bringt diese Rarität am 13., 14. und 15. Juni zu Gehör; die Inszenierung besorgt Kay Link.

Einige Schlaglichter auf das Händel-Repertoire der Opernhäuser zeigen, dass der Opernfreund inzwischen aus einer reichen Auswahl schöpfen kann: beginnend in Aachen, wo am 6. April der Klassiker „[Alcina](#)“ Premiere hat, über Essen, wo ab 19. April in „Ariodante“ der Belcanto triumphiert, bis Hamburg, wo ab 25. Mai „[Almira](#)“ unter Alessandro de Marchi an den Ort ihrer Uraufführung (1705) zurückkehrt. In Magdeburg inszeniert am 15. März Arila Siegert eine Oper mit Lokalbezug: „[Ottone](#)“. Ihr Titelheld ist der mittelalterliche deutsche Kaiser Otto II., bearbeitet hat das Werk kein Geringerer als Georg Philipp Telemann. Und in Ulm hat am 8. Mai ein anderer Händel-Klassiker Premiere: „Serse“. 1924 in Göttingen wiederentdeckt, ist sie eine der meistgespielten Bühnenwerke Händels – nicht zuletzt wegen des Arioso „Ombra mai fú“, das als „Largo“ fernab seiner musikdramatischen Funktion ein Eigenleben als Wunschkonzert-Stück entwickelt hat.

Etüden und Entlegenes: Klavier-Festival Ruhr 2014 mit überzeugenden Programmlinien

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014



Klavier-Festival
Ruhr, Leitmotiv 2014
(c) Norbert
Hüttermann

Der arme Karl Czerny. Er hat das Beste gewollt und sich für immer auf einen undankbaren Platz in der Musikgeschichte gebannt: Seine Etüden gelten als Schreckgespenst für jeden Klavierschüler, seine seriösen Kompositionen stehen im Schatten des bieder Bemühten. So gibt das [Klavier-Festival Ruhr](#) 2014 zwar der Etüde als Gattung einen besonderen Platz im Programm, aber der Etüden-Protagonist aus Wien kommt im Programm nicht vor.

Die ursprünglich als technische Übungsstücke gedachte Form der Klavierkomposition bildet nicht umsonst eine der fünf

Programmlinien der Tastenfestspiele 2014. Sie hat sich – siehe Frédéric Chopin – im Lauf der Geschichte zu einer wichtigen Ausdrucksform gemausert. Und so dürfen sich die Besucher einiger der 64 Konzerte des Festivals auf Etüden des 20. Jahrhunderts freuen: Von Bartók über Liszt bis Szymanowski reicht die Liste.

Intensiv widmen sich Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich dieser Gattung in ihren Konzerten: Aimard stellt am [2. Juni](#) in Haus Fuhr in Werden Bartók, Chopin, Debussy und Skrjabin den Etüden von György Ligeti gegenüber. Und Stefanovich hat dort bei einem interdisziplinären Abend am [18. Juni](#) unter anderem noch Liszt, Rachmaninow und den nicht häufig zu hörenden, in der Sowjetunion verfemten [Nikolaj Roslawez](#) im Programm. An diesem Abend klärt der Neurowissenschaftler Eckart Altenmüller darüber auf, was das Üben von Etüden so schwer macht, aber auch, welche Prozesse sie im Gehirn auslösen.



Sorgt für markante
Programmlinien:
Festival-Intendant
Franz Xaver
Ohnesorg. Foto:
Peter Wieler

Die Programmlinien werden für Festivals immer wichtiger: Sie sichern individuelles Profil im Angebot von High-Class-Events, sie garantieren im günstigen Fall ein Alleinstellungsmerkmal. Auch das Klavier-Festival Ruhr – als eines von zwei großen weltweit – will darauf nicht verzichten.

Akzent auf Richard Strauss

Der Akzent auf den 150. Geburtstag von Richard Strauss wirkt auf den ersten Blick ungewöhnlich, denn diese prägende Gestalt des 20. Jahrhunderts ging nicht als Klavier-Komponist in die Geschichte ein. Dennoch: Strauss hat ein paar spannende Werke für Klavier geschrieben. Gerhard Oppitz widmet seinem bayerischen Landsmann am [14. Mai](#) einen ganzen Abend in Düsseldorf, bei dem fünf Lieder, bearbeitet für Klavier solo, die frühe h-Moll-Sonate op.5 und das Melodram „Enoch Arden“ op.38 erklingen. Und Marc-André Hamelin stellt sich am [11. Juni](#) in der Philharmonie Essen einer weiteren Strauss-Rarität: der Burleske für Klavier und Orchester.

Den Ausbruch des ersten Weltkriegs vor 100 Jahren hat Intendant Franz-Xaver Ohnesorg zum Anlass genommen, einen Schwerpunkt auf Werken für die linke Hand ins Programm zu nehmen. Jedem Kenner fällt dazu der Pianist Paul Wittgenstein ein, der in einem Gefecht seinen rechten Arm einbüßte, sich aber nicht geschlagen gab. Er hatte die Mittel, bei führenden Komponisten Werke für die linke Hand zu bestellen. Das bekannteste ist dasjenige von Maurice Ravel, zu hören beim Eröffnungskonzert in der Jahrhunderthalle Bochum am [9. Mai](#), gespielt von Nicholas Angelich. Er ist Meisterschüler von Leon Fleisher – und dieser Nestor der Pianisten ist mit Sergej Prokofjews viertem Klavierkonzert – ebenfalls für die linke Hand – mit von der Partie. Auch Fleisher war wegen einer neurologischen Erkrankung jahrelang auf das Spiel mit der linken Hand beschränkt. Am [10 Mai](#) wird Fleisher in einem Gesprächskonzert in Essen von dieser Herausforderung berichten.



Eines der jungen Talente:
Charlie Albright. Foto: KFR

Vieles, was „mit links“ genommen werden muss, ist heute vergessen. So führt der Schwerpunkt des Klavier-Festivals auch dazu, entlegenes Repertoire wiederzuentdecken, etwa eine Suite für zwei Violinen, Cello und Klavier von Erich Wolfgang Korngold, und Solo-Werke von Skrjabin, Godowsky, Kapustin, Rosenthal oder Paul Wittgenstein, der Klavierwerke bearbeitete, um sie für sich spielbar zu machen. Der junge Pianist Charlie Albright, Stipendiat des Klavier-Festivals 2013, wagt sich am [4. Juli](#) im Ibach-Haus in Schwelm an eigene Improvisationen für die linke Hand – und setzt so einen spannenden zeitgenössischen Akzent zu dem Thema.

„Beethoven-Gipfel“

Konventioneller wirkt dagegen der „Beethoven-Gipfel“: Die drei letzten Sonaten des Wiener „Titanen“, die stets mit der besonderen Aura eines quasi überzeitlichen Erbes umkleidet wurden, lassen sich in drei Konzerten in der Interpretation von drei führenden Pianisten vergleichen: am [3. Juni](#) in der Stadthalle Wuppertal aus der Hand des Preisträgers des Klavier-Festivals Ruhr 2014, Krystian Zimerman, am [16. Juni](#) in Düsseldorf, wo András Schiff auf einem Bechstein-Flügel aus dem Jahr 1921 spielt, den schon der große Wilhelm Backhaus genutzt hatte. Und am [30. Juni](#) präsentiert in Mülheim ein Aufsteiger der letzten Jahre, Igor Levit, seine Sicht auf die Sonaten-Trias.



In der JazzLine: Till Brönner. Foto: Andreas H. Bitesnich

Manchmal vergessen wird die „JazzLine“ des Festivals, die auch das Programmbuch auf Seite 80 eher versteckt zusammenfasst: Acht Konzerte bieten die neun Festwochen des Klaviers, beginnend am [13. Mai](#) in der Philharmonie Essen mit Chilly Gonzalez, der mit höchst individuell wohl nur unzureichend beschrieben ist, und endend am [12. Juli](#) am gleichen Ort mit einem Jazz-„Klassiker“: Till Brönner, der „his piano friends“ Jacob Karlzon und Antonio Faraó mitbringt. Erstmals mit Jazz bespielt wird am [28. Juni](#) die Henrichshütte in Hattingen. Die „JazzLine“ ist auch als Abo zu buchen: für alle Fans des Genres ein attraktives Angebot.

Selbstverständlich ermöglicht das Klavier-Festival wie in jedem Jahr wieder die Begegnung mit berühmten Pianisten und einmal berühmt sein wollendem Nachwuchs. Daniel Barenboim, Evgeny Kissin, Grigory Sokolov und Martha Argerich gehören zu den Publikumsmagneten. Aber auch Elisabeth Leonskaja, Maria João Pires, Herbert Schuch, Rafał Blechacz und Marc-André Hamelin sind Künstler, deren Kommen viele Fans – und nicht nur die – begrüßen dürften.



Kommt am 11. Mai nach Essen:
Anne-Sophie Mutter. Foto:
Harald Hoffmann

Anne-Sophie Mutter, deren [Absage vor zwei Jahren](#) einigen Wirbel verursacht hat, kommt am [11. Mai](#) nach Essen und bringt gleich zwei deutsche Erstaufführungen mit: die Solo-Sonate „La Follia“ von Krzysztof Penderecki und die Sonate Nr. 2 für Klavier und Violine von André Previn. Dass der verdienstvolle Pianist Graham Johnson die Sparte des Liedes gepachtet hat – und seit Jahren eher mittelmäßige Sänger mitbringt – ist schade. In diesem Jahr vergoldet er die Schar seiner Schützlinge in Schloss Herten mit Dame Felicity Lott, einer der renommierten Strauss-Sängerinnen der jüngeren Zeit. Auf Schloss Herten bindet sie am 29. und 30. Mai ein „[Strauss-Bouquet](#)“. Dennoch: Lied und Liedbegleitung sind ein Aspekt, den das Festival einmal eingehender beleuchten könnte.

Eine der verdienstvollsten Traditionen des Ruhr-Tastenzaubers sind die Debüts junger Klavierkünstler und Preisträger. In diesem Jahr darf sich ein kundiges Publikum, das sich nicht von „großen“ Namen blenden lässt, etwa auf Hye Jin Kim freuen. Die Preisträgerin bei mehreren Wettbewerben debütiert am [17. Mai](#) in Haus Witten. Im Bottrop gastiert am [19. Mai](#) Benjamin Grosvenor mit einem ungewöhnlichen Programm, etwa mit Werken von Mompou und Medtner, das sich eher auf poetischen Gehalt als auf extrovertierte Virtuosität stützt.



Einer der „Neuen“:
Cristian Budu.
Foto: KFR

In Moers präsentieren sich zwei junge Aufsteiger, Nuron Mukumi ([25. Mai](#)) und Aaron Pilsan ([18. Juni](#)). Und die „Besten der Besten“ stehen zum Teil noch gar nicht fest. Von 20. bis 22. Juni spielen Wettbewerbs-Preisträger in Dortmund und Schloss Horst in Gelsenkirchen, etwa der Gewinner des Clara-Haskil-Wettbewerbs 2013, [Cristian Budu](#).

„Ein Jahr mit Ligeti“

Nicht zuletzt sind es neben den ausgefeilten Programmen auch die mit Liebe, Hingabe und Sachkenntnis realisierten [Education-Programme](#) des Klavier-Festivals, die seine Leuchtturm-Funktion über die Region hinaus begründen: Dass ein international renommierter Pianist wie Pierre-Laurent Aimard bei einem altersübergreifenden Projekt für Schüler, Studenten und Erwachsene mitwirkt, ist schon eine Auszeichnung. Dass die Aktivitäten unter dem Thema „Ein Jahr mit Ligeti“ stehen, zeugt von Mut. Ein schöner Beweis, dass die jahrelange, hingebungsvolle Arbeit des Education-Teams um Tobias Bleek reiche Früchte trägt. Bei Karl Czerny jedenfalls muss keiner der Glücklichen stehenbleiben, die in den Genuss der Programme kommen!

Tanz hat Gewicht

geschrieben von Rolf Dennemann | 16. September 2014

Das oft „verflixte 7. Jahr“ war im Falle des Essener Tanz- und Schmausfestival „638 Kilo Tanz“ mitnichten ein verflixtes.

Vom 7. Bis 10. November präsentierten die beiden Tanzdamen Jelena Ivanovic und Sabina Stücker kleine Leckerbissen der Tanzszene. Dazu hat das Publikum die Möglichkeit, in den Pausen Speisen einzunehmen. Das Publikum muss sich also nicht in Einzelteile auflösen und die umliegenden Restaurants ansteuern oder zu Hause die Reste in die Mikrowelle schieben. Man ist da ganz in der Sehgewohnheit – gucken und dann essen oder umgekehrt.

Das Schmausen gehört dazu

Dazwischen oder davor gibt es reichlich Bewegung zu goutieren. Die Anstrengung, durch Sondermaßnahmen neues oder zusätzliches Publikum zu gewinnen, geht hier auf. Die Zahlen sind gestiegen. Am Samstagabend im Katakomben-Theater im Girardet-Haus in Essen war kein Platz mehr frei und hier konnten die Besucher Essbares mitbringen für das Buffet. Davon wurde reichlich Gebrauch gemacht. In der zeitlich breit angelegten Pause wurde allerlei Kuchen, Salat, Obst und fein hausgemachte Speisenarrangements verzehrt. Die Lieferanten hatten freien Eintritt. Es fehlt nur die Raucherlounge und der lange Abend wäre für manchen noch länger geworden.

Aber natürlich kommen die Gäste nicht wegen der selbstgemachten Muffins, sondern in erster Linie wegen der Tanzdarbietungen. Wie auf der Bühne, so auch im Saal: Es

überwiegen die Frauen, die sich als Freundinnen der Bewegungskunst auf den Weg machen, Überraschungen mitzuerleben, denn die meisten Stücke sind entweder eigens für das Festival kreiert oder aber andernorts kaum zu sehen.

Weg vom Dogma des Abendfüllenden

Hier gibt es nicht das Dogma des „Abendfüllenden“. Die Länge der Choreografie, des Stückes, bestimmen die Macher und das ist schon bemerkenswert. Und die Auswahl treffen die beiden charmanten Leiterinnen höchst selbst. Die ZuschauerInnen zwischen zehn und achtzig können sich ein Bild machen von der Arbeit der Choreografen, so unterschiedlich sie auch sein mögen.

Am Samstag hatten wir es mit drei Soloarbeiten und zwei Gruppenchoreografien zu tun. Folkwang dominiert. Luiza Braz Batista zeigte in ihrem ersten Solo, „Olorun“, mit brasilianischer Musik unterfüttert, eine kontrollierte Temperamentsstudie – apart, erotisch und unterhaltend. Ihre zweite Arbeit, „Eter“, hat einen ernsteren Ansatz. Zur Musik von Scarlatti war ihre Präsenz mit bruchhafterer Linie gezeichnet. Anca Humas „T.I.G.R.E. interieur“ ging an die Schmerzgrenze mancher Zuschauer. Die Tänzerin zeigte zu einer dumpfen Soundkreation die Selbstkasteiung der Kreatur. Im Laufe des Stückes verlor man etwas den Weg, kam am Ende jedoch wieder zurück in die Zone der Gewalt.

„Gegen Grenzen atmen“

Paul Hess lieferte zwei Werke. Sein „Kompreno“ (Auffassung, Verständnis) zeigt zwei hinter einer Rundgaze agierende Tänzerinnen, die den Kreis, in dem sie sich befinden, als kleine künstliche Welt betanzen, eine hoch konzentrierte Arbeit, die in Erinnerung bleibt. Das letzte Stück des Abends, „Gegen Grenzen atmen“, von Paul Hess schon vor einigen Jahren zum ersten Mal choreografiert, entließ das Publikum mit einem Schmunzeln. Drei Wesen begegnen sich auf einem knisternden

Laubfeld als seien sie dort ausgesetzt, um sich zurechtzufinden und wir – das Publikum – beobachten sie dabei wie in einem Terrarium. Linda Pilar Brodhag, Elisa Marschall und Luiza Braz Batista haben das anschaulich und komisch gemacht.

Zum Tod von Christian Tasche

geschrieben von Nadine Albach | 16. September 2014

Gestern kam mein Mann die Treppe runter, ganz blass, und fragte: „Du kennst doch Christian Tasche, oder?“ Ich nickte. „Er ist tot.“

Das hier wird kein Nachruf, keine Ansammlung von Daten und Fakten. Ganz sicher gibt es Menschen, die Christian Tasche sehr viel besser und enger kannten. Das hier ist eine Sammlung persönlicher Erinnerungen, ein Fluss von Gedanken, es ist das Mindeste, was ich jetzt für Christian tun kann und es ist auch der ganz persönliche Versuch, diesem Gefühl von Irrealität zu begegnen, das ich seit gestern habe. Vor anderthalb Wochen habe ich noch mit Christian Tasche telefoniert – und jetzt ist er gestorben, am letzten Donnerstag, 7. November, „plötzlich und unerwartet“, wie es der WDR schreibt.

Hüftschwung

Viele kennen Christian Tasche als Staatsanwalt Wolfgang von Prinz im Kölner Tatort, an der Seite der Kommissare Ballauf und Schenk. Ich habe ihn in einer weitaus weniger knorrigen, sehr viel schillernderen Rolle kennengelernt – als Dortmunder Ensemble-Mitglied bei den „Liebesperlen“. Als ich als Kulturredakteurin in Dortmund anfang, kannte ich die Kult-Revue nicht. Aber als Elvis-Fan fielen mir sein Hüftschwung und sein Timbre natürlich direkt auf. In dieser bunten

Sammlung von Akteuren aufzufallen, ist nicht einfach – Christian Tasche hat es immer geschafft.



Christian Tasche in einem Kölner „Tatort“ (© WDR/Uwe Stratmann)

Und das gilt für ihn auch neben der Bühne. Als Journalist kommt es häufig vor, dass man für Andere vor allem für einen bestimmten Zweck wichtig ist. Christian Tasche begrüßte mich schon nach der zweiten Begegnung mit Namen, ganz ohne Allüren. Er fragte nach, er interessierte sich für Menschen, nicht allein für ihre Funktion.

Von Herzen

Ich habe Christian Tasche als jemanden kennengelernt, der sagte, was er dachte – und gleichzeitig stets Humor zeigte. Selbst, als er einmal bei einer Probe ein wenig grummelte, weil die Choreographie nicht passte, trällerte er im nächsten Moment gut gelaunt ein von Herzen kommendes „Viiiiita bella!“

Apropos Herz. Christian Tasche hatte ein ganz großes. Das habe ich persönlich erlebt, als die Redaktion der Westfälischen Rundschau schloss und er mich sofort empört anrief. Das hat aber auch sein Handeln allgemein bestimmt – im Großen wie im Kleinen: Er hat sich mit dem Verein „Tatort – Straßen der Welt“ für benachteiligte Kinder engagiert. Und das Festival „FatPictures“ in Unna zur Förderung des Filmnachwuchses zur

Herzensangelegenheit gemacht.

Ungerechtigkeit trieb ihn zur Weißglut. Um einer Freundin in Not jüngst zu helfen, lotete er jede Möglichkeit aus, telefonierte, fragte, bat.

„Nur Mut“

Wenn ich mit ihm sprach, schien vieles aus seinem Mund leicht – ohne oberflächlich zu sein. Als ich ihm erzählte, dass meine Tochter sieben Wochen zu früh zur Welt gekommen war, meinte er: „Nur Mut, die Kleinen werden später mal ganz groß!“

Sein sonores Lachen habe ich immer noch im Ohr.

„Möge Euch 2013 alles gelingen“ schrieb er in einer Mail zum neuen Jahr. Das geht jetzt nicht mehr.

Kaputtlachen in Dortmund

geschrieben von Rolf Dennemann | 16. September 2014

Dortmund hat sich als Metropole des Humors entwickelt, zumindest innerhalb der Metropole Ruhr.

Da können die Essener noch so scherzen, die Herner noch so fröhlich sein oder die Gelsenkirchener den schwarzen Humor noch so hervorfordern, in Dortmund wird das ganze Jahr gelacht, und zwar überwiegend gegen Bezahlung. Da geben sich die Humorfestivals die Klinke in die bereitwillig winkende Hand.

Von Juni bis Oktober kann man sich alle schlechten Wetter weglachen, wenn man ins Spiegelzelt lustwandert, um das

„RuhrHochDeutsch“-Programm zu besuchen. Da wird sich gefreut, dass sich die Balken biegen und die Spiegelbilder verzerren.



Eines von mehreren Dortmunder Comedy-Ereignissen:
„Geierabend“-Plakat von 2012 auf einer Tür des Lokals „Tante Amanda“. (© Geierabend/Ablichtung Bernd Berke)

Sind wir so – wie wir es von der Bühne hören? Ist die Comedy nicht der wahre Spiegel der Gesellschaft? Muss wohl so sein, denn der Dortmunder und die Besucher aus dem landwirtschaftlichen Umfeld freuen sich über jeden Spaß, selbst, wenn sie ihn schon zigmal gehört haben. Das muss doch auch die Stimmung in der Stadt spiegeln.

Und weil die Herbstabende dunkler werden, folgt „Watt’n Hallas“, das nächste Festival, das uns bei der Stange hält, denn ansonsten gibt es ja kaum Lachenswertes im Leben, in der Politik, im Zoo oder zuhause auf der Couch.

Im Schauspielhaus gibt’s auch nicht viel zu lachen. Da wirft

man mit Senf. Und die Oper ist nicht für laute Äußerungen aus dem Publikum gedacht. Das Lachen ist in Dortmund eine ernste Sache. Deshalb gibt es auch noch eine dritte Reihe, die uns durch den Winter führt: den „Geierabend“. Es wird also hier im Revier fast ganzjährig durchgegeiert.

In so einer Stadt will man doch wohnen und die Zahlen zeigen es. Es gibt Zuwanderung aus anderen Teilen der Republik, Menschen, die sich am Lachen beteiligen wollen. Aber es gibt auch Gelegenheit, das subtile Lächeln zu pflegen, wenn man durch die Stadt geht. Ich, zum Beispiel, habe auch meine Freude. Jedes Mal, wenn ich das Dortmunder „U“ betrete, kann ich ein Grinsen nicht verhindern, vor allem, wenn wieder so einiges geschlossen oder nicht betretbar ist.

Heute habe ich wieder lachen können, als ich sah, wie die gesamte Innenstadt zu einem Kirmesbetrieb umgestaltet wurde. Das ist doch komisch, wenn der traditionsreiche Fahrbetrieb „Raupe“ sich, zusammen mit dem Kettenkarussell und einem Gauklerwagen mit der Aufschrift „Charlatan“, in die Innenstadt schmiegt und gleichzeitig verschiedene Schlager zu hören sind, bevor der Weihnachtsmarkt die Schlagerbühne übernimmt.

Wenn ich Segelboote auf dem Phoenixsee sehe, muss ich auch lächeln. Allerdings gehöre ich nicht zu den Leuten, die bei Spielen des BVB den Gegner auslachen. Wer nun gar nichts findet, um die Griesgrämigkeit loszuwerden, der beschäftige sich mit kommunaler Bürokratie, wo immer er oder sie auch sein mag. Das ist die beste Quelle fürs Totlachen.

Phänomen an der Orgel:

Giampaolo di Rosas meisterliches Konzert im Essener Dom

geschrieben von Werner Häußner | 16. September 2014

Es gibt viele vorzügliche Organisten, aber dieser Mann ist ein Phänomen: Giampaolo di Rosa, Titularorganist der portugiesischen Nationalkirche S. Antonio in Rom, weltweit als Organisator von Orgelfestivals, musikalischer Berater, Lehrer und Inspirator unterwegs. Di Rosa beschloss mit einem Konzert den 10. Internationalen Orgelzyklus am Essener Dom: Schlusspunkt unter einer Reihe von Auftritten weltbekannter Virtuosen an der „Königin der Instrumente“.

Zu nennen sind unter den fünf Gästen etwa die Londonerin Jane Parker-Smith, wegen ihrer atemberaubenden Virtuosität und ihres unstillbaren Temperaments die „Martha Argerich der Orgel“ genannt. Oder Hans Fagius aus Kopenhagen, der für die traditionsreiche skandinavische Orgelkunst steht. Das Eröffnungskonzert spielte Jörg Josef Schwab. Der seit 2008 amtierende Domorganist verantwortete den Internationalen Orgelzyklus zum letzten Mal: Er verlässt Essen und tritt schon im Oktober eine neue Stelle als Münsterorganist in Freiburg an. Wie weit die Nachfolge für Schwab gediehen ist, war trotz mehrmaliger Nachfrage bei der Bischöflichen Pressestelle nicht zu erfahren.

Di Rosa ist in der Region kein Unbekannter: In Wuppertal spielte er im Mai an der Sauer-Orgel der historischen Stadthalle Liszts B-A-C-H-Fantasie, dazu Guilmant und Widor. Bei den 33. Bochumer Orgeltagen im April war er in St. Marien in Witten zu Gast – mit demselben Programm, das er jetzt in Essen spielte. Auch bei den Orgelwelten Ratingen ließ sich der Schüler des legendären Jean Guillou hören.

Ob die Wahl der von ihm selbst für Orgel bearbeiteten „Pathétique“ von Ludwig van Beethoven eine glückliche sei, ist trotz der ambitionierten Gestaltung di Rosas in Frage zu stellen: Beethovens Klaviersonate verändert sich zu einer üppigen romantischen Pièce, die ohne Ecken und Kanten durch die Werke fließt. Die Register der Orgel geben Farbe, die spieltechnische Brillanz des Organisten verbindet sich mit seinem Formgefühl. Der sangliche zweite Satz strömt erlesen dahin. Aber Konturen verschwimmen; Beethovens harsche Kontraste, sein Widerstand gegen allzu glatte Verläufe geht verloren. Vom Standpunkt Beethovens misslungen – vom Standpunkt des Orgelvirtuosen ein glückliches Experiment!

Anders bei Julius Reubkes 94. Psalm. Im monumentalen Werk des schon mit 24 Jahren verstorbenen Liszt-Schülers nutzt Giampaolo di Rosa die exquisite Farbpalette der Rieger-Orgel aus. Die dichten Akkorde leuchten; die leisen Momente geben dem Organisten Gelegenheit zu reizvollen Pianissimo-Finessen. Und über das Eingangsthema des Kirchenlieds „Ave Maria zart, du edler Rosengart“ improvisiert di Rosa fern jeder konventionellen Entwicklung bis zur Apotheose des Themas in einem rhythmisch hinreißenden Parforceritts. Der Beifall des Publikums war begeistert und ließ di Rosa noch einmal an die Orgelbank zurückkehren – zu einer weiteren kurzen Improvisation über Marc-Antoine Charpentiers bekanntes „Te Deum“.

**Ruhrtriennale: Heiner
Goebbels zeigt in „Stifters**

Dinge“ Kunst als Ablaufmechanischer Vorgänge

geschrieben von Martin Schrahn | 16. September 2014



Friedhof der Klaviere: die zentrale Installation für „Stifters Dinge“. Foto: Wonge Bergmann/Triennale

Nun hat Ruhrtriennale-Intendant Heiner Goebbels selbst Hand angelegt. Als Konzeptkünstler, Regisseur und Komponist hat er dem Festival seinen ureigenen Stempel aufgedrückt. Auf dem zu lesen ist: „Stifters Dinge“. Angekündigt als Klavierstück ohne Pianisten, Theaterstück ohne Schauspieler und als Performance ohne Performer.

Goebbels misstraut offenbar dem Menschen auf der Bühne, setzt stattdessen auf die Macht der Elektronik, des Maschinellen. Zu sehen ist eine Installation, die wirkt wie das Ergebnis von jungenhafter Begeisterung an der Bastelei – mitsamt der hellen Freude, dass alles prächtig funktioniert.

Das Stück, wenn wir es so nennen wollen, passt also prima in die Duisburger Kraftzentrale, einst das energiespendende Herz für die Herstellung von Stahl. Denn auf der „Bühne“ laufen vielschichtige Arbeitsprozesse ab. Diesmal allerdings zur Erzeugung von Lauten, Klängen, bildlichen Illustrationen, Textauszügen. Die allesamt offenbar eine herbe

Zivilisationskritik ausdrücken wollen: Der Mensch zerstöre mehr und mehr die schöne Natur. Goebbels erweist sich damit als Anwalt des französischen Philosophen und Ethnologen Claude Lévi-Strauss.

Aber zunächst wird eben jene Schönheit beschrieben, ertönt aus dem Lautsprecher „Die Eisgeschichte“ Adalbert Stifters, eine literarische Verneigung vor den Geheimnissen eines winterlichen Waldes, einer Terra incognita. Doch Lévi-Strauss verneint kurz darauf in einem eingespielten Interview, dass es auf der Welt noch unberührte Orte gebe. Und Vertrauen in die Menschheit, nein, das habe er nicht.



Natur – das ist nur noch eine Frage der Projektion.
Foto: Wonge
Bergmann/Triennale

Solcherart Pessimismus spiegelt sich nicht zuletzt im zentralen Bühnenaufbau wieder. Fünf (präparierte) Klaviere – zum Teil sind es nur noch deren Torsi – hat Ausstatter Klaus Grünberg an einer Wand aufgeschichtet, dazwischen blattlose Baumkrüppel gesetzt. Wie ein Instrumentenfriedhof wirkt das (oder doch wie ein Altar mechanischer Kunsterzeugung?), dementsprechend wird ein musikalisches Aufzucken inszeniert, das sich in pochenden, knarzenden Geräuschen ausdrückt oder in fragmentierten Läufen, wilden Figurationen. Nur einmal erreicht uns ein Hort der Ruhe: wenn plötzlich der langsame Satz aus Bachs „Italienischem Konzert“ erklingt und aus drei

großen Wasserbecken sanftes Plätschern zu vernehmen ist.

Ähnlich mag Jacob van Ruisdaels Waldbild, als Illustration von Stifters Erzählung, unser Gespür von Ästhetik erfreuen. Doch die farblichen Veränderungen, die das projizierte Gemälde alsbald ereilen, machen alles Wohlgefühl zunichte. Sodass uns Goebbels einerseits verstört zurücklässt. Verhindern aber kann er nicht, dass diese besondere, rätselhafte Art politischen Theaters für manche lediglich ein technisches Faszinosum darstellt. Gleichwohl – der Applaus ist höflich.

Weitere Vorstellungstermine sowie Informationen über eine „Unguided Tour“ unter www.ruhrtriennale.de

(Der Text ist in ähnlicher Form zunächst in der WAZ erschienen.)