

Nichts als Überraschungen: Das Scala-Orchester mit starkem Auftritt im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Leidenschaftliche Einsätze:
Riccardo Chailly leitet das
Orchestra Filarmonica Della
Scala. Foto: Petra
Coddington

Impressionen eines Konzertes, die, so dahingewürfelt, seltsam klingen mögen. Doch gemacht: Die Symbolkraft und Besonderheit der Beobachtungen wird sich alsbald erschließen. Also halten wir fest, dass Daniil Trifonov jetzt Vollbart trägt, dass die Zugabe dieses spannenden Nachmittages ein zeitgenössisches Stück ist – der Komponist sitzt im Saal – und dass Schumanns Musik teils wie von Fieber geschüttelt, teils ungewohnt introvertiert klingt.

Wir hätten das so nicht erwartet, bei diesem Gastspiel des Mailänder Orchestra Filarmonica Della Scala in Dortmunds Konzerthaus, am Pult der Chefdirigent, Riccardo Chailly. Andererseits gehört es ja zur Philosophie der Dortmunder

Veranstalter, dem Publikum immer aufs Neue scheinbar Bekanntes im veränderten Klanggewand zu präsentieren. „Raus aus deinen Hörgewohnheiten“ ist das Motto. Nun, in diesem Konzert mit Schumanns „Manfred“-Ouvertüre, dem Klavierkonzert und seiner 2. Sinfonie ist das auf Eindrucksvollste gelungen. Nichts als Überraschungen, wohin sich Aug' und Ohr auch wenden.

Beginnen wir mit dem Solisten. Der 25jährige Daniil Trifonov scheint aus seiner übervirtuosen Sturm-und-Drang-Phase schon herausgewachsen, technische Schwierigkeiten können ihm offenkundig kaum noch etwas anhaben, sein Spiel hat an Reife und Reflektion enorm gewonnen. Bei Schumann jedenfalls nimmt er sich extrem zurück. Versinkt in der Musik, artikuliert zartfühlend, wirkt wie ein scheuer Zeremonienmeister. Oder auch, die Assoziation sei ob des Barts gestattet, wie ein Eremit, der ganz im Klang gefangen ist.



Daniil Trifonov spielt das Schumann-Konzert überaus introvertiert. Foto: Petra Coddington

So einer will nicht auftrumpfen, nicht voller Überschwang durchs lebhaftes Finale fegen. Stattdessen rhythmische Strenge, das Virtuose fest unter Kontrolle, auf dass der Satz ja nicht zu viel Gewicht bekomme. Schumanns Konzert atmet gewissermaßen romantische Clarté, hell im Klangbild und wie abgespeckt. Dies ist dem fulminanten Dirigat Chaillys zu danken: Nie wird das Klavier vom Mailänder Orchester zugekleistert, vielmehr hören

wir eine dynamisch wunderbar ausbalancierte Musik.

Trifonov spielt Schumann im Geiste Chopins. Das mag nicht jedermanns Sache sein, wenn hier und da die gestelzte Dekadenz eines Salons durchschimmert, doch am Ende hat der Pianist das Publikum auf seiner Seite. Überraschung gelungen. Wie denn auch das Orchester staunen macht. Ein Klangkörper, der mit warmen Holzbläserfarben überzeugt, dessen Violinschmelz wohltönt, der überhaupt ungemein wach agiert auf Chaillys Dirigat. Der Chef der Mailänder ist ein Kapellmeister der alten Schule, ohne körperliche Verrenkungen und andere Marotten.

Und er ist, was nun die Aufführungspraxis angeht, ein Vollblutmusiker, der etwas wagt. Weil er, in Schumanns Ouvertüre und Sinfonie, nicht der Originalklangbewegung nachspürt, die ja längst in der Spätromantik angekommen ist, sondern vielmehr die Retuschen Gustav Mahlers verwendet. Und da geht es nicht um Kleinigkeiten, sondern um beherztes Eingreifen in die Originalpartituren. Da klingen plötzlich Blechbläser mit Dämpfer auf, die Schumann niemals verwendet hat, da tummeln sich allein 26 erste und zweite Geigen sowie neun Kontrabässe auf der Bühne. Eine großorchestrals Besetzung, als gelte es, bloß ordentlich Effekt zu machen.



Maestro Chailly, ein Dirigent, der etwas wagt in Sachen Aufführungspraxis.
Foto: Petra Coddington

Doch Chailly ist kein fahrlässiger Maestro am Pult, der es mal richtig knallen lassen will. Er stellt zur Diskussion. Und wenn in der „Manfred“-Ouvertüre das Klangbild hell und aufreizend funkelt, der musikalische Verlauf wie im Rausch vorüberflitzt, jede Beruhigung mehr Schein als Sein ist, wenn es schroff und wild zugeht, dann fällt es schwer, „ja, aber...“ zu rufen. Immerhin sei angemerkt, dass die Holzbläser oftmals kaum zu hören sind. Erst am Ende, wenn die Spannung nach und nach verebbt, Schumann (mit Mahler) auf Reduktion setzt, entdecken wir den balsamischen Klang von Flöten, Oboen oder Klarinetten.

Ähnlich geht es in der Sinfonie zu. Deren Hauptmotiv wird anfangs zwar noch etwas unstrukturiert vorgetragen, doch alsbald liegt alles so offen wie fiebrig und dynamisch exaltiert vor Ohren. Als Höhepunkt darf der langsame Satz gelten, dessen tristaneskes Sehnsuchtsmotiv sich ins Hymnische weitet. Da ist der Weg zu Bruckner nicht mehr fern. Dann wieder Atemlosigkeit im auftrumpfenden Finale, kraftstrotzend und roh wie bei Beethoven, teils in grenzwertiger Lautstärke. Alles vom Mailänder Orchester souverän gemeistert, präzise und mit unbedingter Leidenschaft. Überraschung erneut gelungen.

Doch damit nicht genug. Das Orchestra Filarmonica Della Scala tritt zur Zugabe an. Rasch huschen noch ein paar Musiker herbei, darunter das Personal für kleine und große Trommel sowie Becken. Sollten die Italiener als Rausschmeißer noch einen Rossini in Petto haben, serviert aus dem Mutterland der Oper? Weit gefehlt. Angekündigt wird Carlo Boccadoros „Fast Motion“. Eine vierminütige Raserei mit scharfen harmonischen Reibungen, teuflisch komplexer Rhythmik und in zumeist eminenter Lautstärke. Maschinenmusik wie von futuristischer Hand, garniert indes mit allerlei Jazzidiomatik. Ein neues Stück, wie sich herausstellt, der Komponist sitzt gerührt im Publikum, von vielen italienischen Fans frenetisch bejubelt. Überraschung gelungen: Hier, im Konzerthaus Dortmund, erklingt das Stück – eine Zugabe (!) – tatsächlich als deutsche

Erstaufführung. Respekt.

Hymnische Hundertschaften: Die Neue Philharmonie Westfalen feiert ihr Jubiläum

geschrieben von Anke Demirsoy | 29. September 2016



Rasmus Baumann,
Generalmusikdirektor
der Neuen
Philharmonie
Westfalen (Foto:
Pedro
Malinowski/MiR)

Ist dies nun Größenwahn? Ein musikalischer Exzess? Ein

monumentales Spätwerk oder eine „metaphysische Riesenschwarte“, wie Theodor W. Adorno meinte? Ein Universum in Tönen oder eine „missglückte Wiederbelebung des Kultischen“, um noch einmal Adorno zu zitieren? Wie immer man zu Gustav Mahlers 8. Sinfonie stehen mag, leicht zu fassen ist sie beim besten Willen nicht.

Da sind zum einen die schieren Dimensionen des Riesen-Werks, das bei seiner Uraufführung am 12. September 1910 in München mehr als 1000 Sänger und Musiker vereinte: verteilt auf diverse Chöre, ein üppig besetztes Orchester, ein Fernorchester und acht Gesangssolisten. Zum anderen kostet es erhebliche Mühen, den utopischen Gehalt der Texte zu durchdringen. Mahler vertonte einen mittelalterlichen lateinischen Pfingst-Hymnus und die Schluss-Szene aus Goethes „Faust II“. Wiewohl seine Musik die zwei unterschiedlichen Teile miteinander verzahnt, hebt die Tonsprache sich von allen anderen Mahler-Sinfonien ab. Sie ist ein sperriger Solitär, diese 8. Sinfonie, die ein findiger Marketing-Experte im Jahr 1910 flugs als „Sinfonie der Tausend“ bewarb.

Um mit einem Ausrufezeichen in ihre Jubiläumsspielzeit zu starten, entwickelten Dirigent Rasmus Baumann und die Neue Philharmonie Westfalen jetzt den Ehrgeiz, das kolossale Werk aus eigener Kraft zu stemmen. Das Landesorchester besitzt die dafür nötige Größe. Was vor 20 Jahren aus der Fusion der Orchester von Gelsenkirchen und Recklinghausen entstand, ist heute ein Klangkörper von etwa 130 Musikerinnen und Musikern, die rund 300 Auftritte im Jahr absolvieren.

Minister, Regierungspräsident, Landräte, Bürgermeister und zahlreiche Freunde und Förderer kamen ins Ruhrfestspielhaus Recklinghausen, um das Ereignis zu feiern. Recklinghausens Bürgermeister Christoph Tesche sprach in seinem Grußwort die finanzielle Unsicherheit an, die das Orchester in den vergangenen Jahren seiner komplizierten Trägerstruktur wegen ertragen musste. Er erinnerte daran, dass es die Bürger selbst waren, die in schwierigen Zeiten den Erhalt des Orchesters

gefordert hatten. Bis zum Jahr 2021 sei dessen Existenz zwar gesichert, aber er hoffe, dass es auch darüber hinaus eine Lösung geben werde. Rainer Nörenberg vom Orchestervorstand erwähnte den ehemaligen Generalmusikdirektor Johannes Wildner als wichtigen Motor für das Gelingen der Fusion, die weit glückreicher verlief als die bereits nach fünf Jahren gescheiterte Vermählung der Opernhäuser von Gelsenkirchen und Wuppertal zum „Schillertheater NRW“.



Die Neue Philharmonie Westfalen ist mit rund 130 Musikerinnen und Musikern eines der größten Orchester der Region (Foto: Pedro Malinowski/MiR)

Wer danach gespannt Mahlers ekstatische Anrufung des Schöpfer-Geists erwartete, sah sich zunächst vor allem mit einer schwierigen akustischen Situation konfrontiert. Wohl war die Bühne des Ruhrfestspielhauses so weit wie möglich nach hinten geöffnet worden, um den immerhin mehr als 400 Mitwirkenden Raum zu geben. Dass der Recklinghäuser Rahmen dem Riesenwerk nicht genügen konnte, war dennoch keine Überraschung. Wo die Hymne auf den „Creator spiritus“ sonst über den Hörer hinweg braust wie ein Orkan, kam – zumindest auf dem Rang – eine wenig strukturierte Klangmasse an.

Weit mehr zahlten sich die Mühen aller Beteiligten im zweiten Teil aus. Von der schier hypnotischen Wirkung der mystischen

Anachoreten-Musik ausgehend, entfalteten Chöre, Solisten und Orchester unter der Leitung von Rasmus Baumann ein himmlisches Panorama, das in Engels- und Erlösungsmusik gipfelte. Acht Gesangssolisten verkörperten christlich-faustische Figuren, unter anderem die „Mater gloriosa“, die von den Klängen von Celesta und Harfe umrauscht entschweben konnte.

Gänsehaut-Momente waren durch starke Chorleistungen garantiert: Zu nennen sind hier der Opernchor des Musiktheaters im Revier (Einstudierung: Alexander Eberle), der Chor der Universität Duisburg-Essen und der Konzertchor Unna (Einstudierung Hermann Kruse), der Projektchor „Sinfonie der Tausend“ (Einstudierung: Christian Jeub), der Knabenchor Gütersloh und die Jugendkantorei Gütersloh (Einstudierung: Sigmund Bothmann). Mit dem Erreichen des Chorus Mysticus wurde das Unzulängliche – um Goethes Schlussvers zu zitieren – am Ende doch Ereignis.

(Informationen zu weiteren Konzerten der Neuen Philharmonie Westfalen:

<http://www.neue-philharmonie-westfalen.de/konzerte.html>)

Deklamationen am Rande der Kohlenhalle – Johan Simons inszeniert in Marl „Die Fremden“

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



Sandra Hüller
(rechts), weitere
Mitwirkende (Foto:
JU/Ruhrtriennale)

In seinem Roman „Der Fremde“ läßt Albert Camus den Franzosen Meursault in Algerien einen einheimischen Mann ermorden, der namenlos bleibt. Für den Gang der Geschichte ist das sinnvoll, aber etwas kränkend für die arabische Seele war es offenbar auch. Vor wenigen Jahren – auf Deutsch erschien das Buch im Februar – hat der algerische Schriftsteller Kamel Daoud seine Version der Camus-Geschichte verfaßt: „Der Fall Meursault – eine Gendarstellung“.

Daoud erzählt den Plot aus der Perspektive der Familie des Opfers, das hier den Namen Moussa trägt. Sein Bruder, ein alter Mann mittlerweile, erinnert sich, und Camus' Geschichte über einen vorgeblich zufälligen Mord wird zu einem Lehrstück über Kolonialismus, Rassismus, Identität, über Verhältnisse kurzum, deren logische Folge geradezu dieser Mord war. Nun gut.

Steiniger Untergrund

Jetzt hat sich Johan Simons, Ruhrtriennale-Intendant, des Buchs von Daoud bedient, um daraus eine Bühnenproduktion zu machen. Spielort von „Die Fremden“ (!) – Bühne kann man es

nicht nennen – ist die Kohlenmischhalle der kürzlich stillgelegten Zeche Auguste Victoria in Marl, ein steiniger, staubiger Untergrund, auf dem zu agieren sicher keine Freude ist.

Das Orchester Asko/Schönberg hat auf dem Spielfeld seinen Platz bezogen und intoniert während der rund 100 Minuten Spielzeit Kompositionen von Mauricio Kagel, Claude Vivier und György Ligeti. Dominiert wird die Szene von einer riesigen Maschine auf Schienen, der Kohlenmischmaschine wohl, die sich irgendwann im Mittelteil sinnfällig in Bewegung setzt und langsam und lautlos nach hinten wegfährt.



Im Hintergrund ist die Videoarbeit von Aernout Mik zu sehen (Foto: JU/Ruhrtriennale)

Bedeutungsschwer

Die Maschine ist aber auch das Originellste an dieser Inszenierung, deren Ende man nach einiger Zeit doch sehr herbeisehnt. Wie im letzten Jahr schon in Simons' Einrichtung von „Accattone“ nach Pasolini – in einer großen Kohlenhalle in Gladbeck – besteht der gesprochene Text fast nur aus bedeutungsschweren Deklamationen, deren akustische Verständlichkeit zudem dadurch erschwert ist, daß die Mimen vorwiegend niederländische Muttersprachler zu sein scheinen. Mit dem Deutschen und seiner richtigen Betonung tun sie sich

schwer. Gerade einmal Sandra Hüller, die jüngst im Film „Toni Erdmann“ neben Peter Simonischek brillierte und die man offenbar als Star eingekauft hat, gibt manchmal eine Ahnung von dem, was Schauspielkunst (auch hier) sein könnte.



Szenenfoto (Foto: JU/Ruhrtriennale)

Flachbild

Mit dem Spielort, ein weiteres Ärgernis, weiß Simons wenig anzufangen, sieht man einmal von der erwähnten Kohlenmischmaschine ab. Der größte Teil des riesigen, tiefen Raums bleibt für die Inszenierung praktisch ungenutzt, alles spielt sich an einem Kopfende der Halle ab, vor dem die Zuschauerränge aufgebaut sind.

Hier offenbaren sich die Grenzen eines „freien“, improvisationsfreudigen Theaters nach Simons' Art, das fast überall Spielräume zu schaffen weiß, sich mit vorgegebenen Räumen aber schwertut. Mit einer gewissen Wehmut denkt man da an bombastische Produktionen der Ära Heiner Goebbels, die lustvoll mit der Tiefe spielten, an ausschwenkende Lichtkräne über nächtlicher Jahrhunderthalle und an bedrohliche, in das Publikum hineinrollende Dampflokomotiven. Tempi passati.

Flüchtlingslager im Video

Natürlich wurde auch das Migrationsthema nicht ausgelassen. Eine Videoinstallation von Aernout Mik zeigt die

Kohlenmischhalle als Flüchtlingslager, erschöpfte Menschen, Kinder, Verwaltungsbeamte, Polizisten. Natürlich gibt da Zusammenhänge; trotzdem wirkt das Video wie der etwas ungelenke Versuch, möglichst viel Aktualität in einen Stoff zu pressen, der auch aus sich heraus bestünde.

Erwähnt sei noch, daß auch der Bundespräsident im Publikum saß. Sein Auftritt mit Gefolge und ein bißchen Händeschütteln vollzog sich glücklicherweise in wenigen Minuten, und die erhöhten Sicherheitsmaßnahmen blieben erträglich. Leider konnte man ihn nicht nach seiner Meinung fragen. Wie immer sie auch ausgefallen sein mag – gewiß hätte er sie in die richtigen Worte gekleidet.

- Termine: 4., 8., 9., 10. September
- www.ruhrtriennale.de

Endlich Dortmund: Ruhrtriennale-Konzert in der Jugendstilhalle der Zeche Zollern

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



MusicAeterna aus Perm beim Auftritt in der Dortmunder Jugendstil-Halle (Foto: Martin Steffen/Ruhrtriennale)

Es hat wirklich lange gedauert. 2002 fand die erste Ruhrtriennale statt, die Anfänge des Westfälischen Industriemuseums reichen in die 80er Jahre zurück. Doch erst in diesem Jahr haben die beiden kulturellen Großprojekte des Reviers intensive Berührung miteinander.

Das wohl berühmteste Gebäude des Museums, die jüngst renovierte Jugendstilhalle der Zeche Zollern in Dortmund-Bövinghausen, wurde zum Aufführungsort für ein bewegendes Konzert von „MusicAeterna“ aus Rußland. Neben viel Bochumer Jahrhunderthalle und Duisburger Landschaftspark und etlichen weiteren, vorwiegend im westlichen Ruhrgebiet gelegenen Spielstätten (was sämtlich nicht zu kritisieren ist) nun also endlich auch Dortmund. Und einmal mehr ist man geneigt, dem Intendanten des Festivals Johan Simons dafür zu danken, daß er keinen Spielstättenentunnelblick entwickelt hat und sich dem ganzen Ruhrgebiet in erfreulicher Offenheit annähert.

Künstler aus Perm

Die Künstler kamen aus Perm, gelegen etwa 1150 Kilometer Luftlinie nordöstlich von Moskau (wie Wikipedia zu entnehmen ist). Doch die ersten Permer (sagt man so?) bei der Ruhrtriennale waren sie nicht, letztes Jahr schon spielte das Permer Opernorchester zu Simons' „Rheingold“-Inszenierung druckvoll auf. Die Damen und Herren in ihren strengen, bodenlangen schwarzen Gewändern entstammen dem Permer Opernchor. Unter Leitung von Vitaly Polonsky widmen sie sich in der Formation „MusicAeterna“ („ewige Musik“) christlichen Chorgesängen und haben auf diesem Feld große Bedeutung.



Vitaly Polonsky leitet den Chor MusicAeterna (Foto: Martin Steffen/Ruhrtriennale)

Mäßige Akustik

Am Anfang und am Ende des 90-minütigen Chorabends, den ein abnehmendes Tageslicht durch die großen Fenster der Maschinenhalle stimmig durchleuchtete, stand Thomas Tallis' „Spem in alium“ (nur annähernd korrekt übersetzt als eine religiös grundierte „Hoffnung auf anderes“) – zu Beginn dargeboten aus der Ferne im hinteren Hallenbereich, am Schluß auf der Bühne direkt vor dem Publikum.

Fraglos entfalten Klangdarbietungen an verschiedenen Punkten in einem großen Raum, in Kirchen zumal, durch Hall und Echo

unterschiedliche ästhetische Valeurs; die Maschinenhalle indes tat dem Vortrag aus weiter Ferne nicht gut. Sie ist eben nicht als Konzertsaal konzipiert worden, und etliches an Klang und Differenzierung verbröselte deshalb irgendwo zwischen nackten Wänden und funktionalem Stahlfachwerk der Deckenkonstruktion. Besser, noch ein Satz zur Akustik, war der Vortrag direkt vor Publikum, wenngleich auch hier der Raum an seine Grenzen stieß. Wäre der Chor eine Lautsprecherbox, würde man sagen, daß sie bei großen Lautstärken erheblich klirrt (fachlich: hoher „Klirrfaktor“). Vielleicht könnte man für anspruchsvolle Konzerte noch etwas nachbessern.



Chorgesang bei abendlichem Tageslicht in der renovierten Halle (Foto: Martin Steffen/Ruhrtriennale)

Begeisternde Filmmusik

Wenn auch der mittelalterliche Gesang „Spem in alium“ von Thomas Tallis dem Abend seinen Titel gab, war doch ein anderes Werk eindrucksvoller: György Ligetis quasi zeitgenössisches „Lux Aeterna“, ein vermeintlich ununterbrochener Sangesklang mit verstörenden Höhenverschiebungen im Vierteltonbereich, die in ihrer ungleichmäßigen polyphonen Darbietung eigentümlich instabil wirken. Man kennt den Gesang aus dem Film „Odyssee im Weltraum“ von Stanley Kubrick, in dem der Raumschiffcomputer HAL Größenphantasien entwickelt und verrückt spielt. Eine

kongeniale Filmmusik, dem Göttlichen nah.

Weitere Komponisten des Abends waren Henry Purcell und Alfred Schnittke, und ich bitte um Nachsicht, wenn ich mich wg. unzureichender Kompetenz nicht an einer weiteren Würdigung der Darbietungen versuche.

Das unvermeidliche Drumherum bei Konzerten an besonderen Spielstätten – Parkplatzsituation, Wegweisungen, Toiletten, etc. – war gut organisiert, kein Grund zu Klagen. Auch deshalb steht zu hoffen, daß es bei der nächsten Ruhrtriennale wieder Konzerte in der Zollern-Halle geben wird.

Mit Glucks „Alceste“ und Theater in der Moschee: Ruhrtriennale startet am 12. August

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



Pressegespräch in karger Halle. Intendant Johan

Simons sitzt in der Mitte.
(Foto: Pfeiffer)

„Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ hat Johan Simons auf seine Programmhefte geschrieben, „Alle Menschen werden Brüder“ zitiert er Schiller in seiner Ansprache an das (Abonnenten)-Volk, und auch die Zeile „Seid umschlungen, Millionen“ aus desselben Dichters Feder findet Eingang in seinen Zitatenschatz.

Wenn unsereiner bei diesen Worten möglicherweise eher an die Panzerknackerbande aus den Mickymausheften der 60er Jahre und deren geniale Texterin Dr. Erika Fuchs denkt, die Disneys Mäusen und (mehr noch) Enten deutsche Klassik in die Sprechblasen schrieb, so ist dies ein anderes Thema.

Aufklärung und Humanismus

Johan Simons jedenfalls, nunmehr im zweiten Jahr Intendant der Ruhrtriennale, wähnt sich in seiner Programmgestaltung der Aufklärung und dem Humanismus verpflichtet, aber kritisch natürlich, zweifelnd und hinterfragend. Die „Brüderlichkeit“ auf der gut gestalteten Programmübersicht ziert deshalb ein Fragezeichen, was eine Pressekonferenzteilnehmerin im Genderwahn nicht davon abhielt, „Schwesterlichkeit“ einzufordern oder, besser noch, „Menschlichkeit“. Die aber gibt es schon, und sie hat in der deutschen Sprache eine etwas andere Bedeutung als die intendierte. Das Dilemma ist auf die Schnelle wohl nicht zu lösen, und etwas Respekt vor des Dichters Wort wäre sicher auch nicht schlecht. Glücklicherweise blieb die längere Diskussion aus.

Carolin Emcke hält Eröffnungsrede

Also denn: Am 12. August startet die Ruhrtriennale 2016, und als Festrednerin wurde Carolin Emcke engagiert, Publizistin und diesjährige Preisträgerin des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Ihr neues Buch „Gegen den Hass“ soll im

Oktober erscheinen, „Vom Übersetzen“ ist ihr Vortrag überschrieben, in dem es laut Ankündigung um den „Wert der Gleichheit“ geht (Jahrhunderthalle Bochum, 18 Uhr).

Strenge Opernfassung



René Jacobs dirigiert „Alceste“. (Foto: Molina Visuals/Ruhrtriennale)

Am selben Tag auch hat die erste Großproduktion des Festivals Premiere, die Oper „Alceste“ von Christoph Willibald Gluck in der frühen, strengen Wiener Fassung. Hier, erläutert Dirigent René Jacobs, spielt der Chor gerade so wie in der antiken griechischen Vorlage Euripides' eine tragende Rolle – was das Premierenpublikum des Jahres 1767 gar nicht recht goutierte. Im Spätbarock war man auf gute Show und Kurzweil abonniert, verlangte nach virtuosen Kastraten und Publikumsliebblingen. Doch ein gestrenger Chor, so ganz im Dienst des Dramas? Oder gar einer neuen künstlerischen Freiheit? Johan Simons ist sicher, mit dieser Regiearbeit seinem Aufklärungsthema ganz nahe zu sein (Premiere 12. August, 20 Uhr, Jahrhunderthalle Bochum).



Johan Simons inszeniert auch in der Moschee (Foto: Edi Szekely/Ruhrtriennale)

Zwischen den Religionen

Auch die zweite Regiearbeit des Intendanten ist bereits am ersten Wochenende zu sehen, allerdings nicht in der Jahrhunderthalle, sondern in der DITIB-Merkez-Moschee in Duisburg-Marxloh. Hier gelangt das Stück „Urban Prayers Ruhr“ von Björn Bicker zur Aufführung.

Chorwerk Ruhr sowie fünf Darstellerinnen und Darsteller geben sich, wenn ich es recht verstanden habe, an eine Glaubensdiskussion, die jedoch daran leidet, daß zunächst keiner richtig ausreden kann, weil es so vieles zu sagen, zu diskutieren gibt. Trotzdem konturieren sich bald Positionen, Haltungen und Ansichten.

Bickers Stück ist flexibel, die jeweilige Glaubensgemeinschaft, in deren Räumen „Urban Prayers Ruhr“ aufgeführt wird, liefert eigene Beiträge zum Text. Das Stück ist also immer wieder anders, wenn es bei den verschiedenen Religionsgemeinschaften gespielt wird – im Hindu Shankarar Sri Kamadchi Ampal Tempel in Hamm, in der Lutherkirche in Dinslaken-Lohberg, in der serbisch-orthodoxen Kirche in Dortmund-Kley, in der Synagoge Bochum, im (freikirchlichen) House of Solution in Mülheim an der Ruhr und, eben, in der Moschee in Marxloh.



Schlurp! Teil der Installation „The Good, The Bad and the Ugly“ vom Atelier Van Lieshout (Foto:Pfeiffer)

Andere Mentalität

Autor Björn Bicker hat ein ähnliches Projekt schon einmal in München realisiert und zeigte sich im Pressegespräch immer noch erstaunt über die großen Versammlungsräume der Religionen im Revier. In München seien die alle viel kleiner, was sicherlich auch an den horrenden Mieten und Immobilienpreisen liege.

Das Stück mal eben so ins Ruhrgebiet umzusetzen (wie er sich das zunächst zugegebenermaßen vorgestellt hatte), sei unmöglich gewesen. Ein zweiter Grund stand dem entgegen: Die Mentalität im Ruhrgebiet sei anders, in jeder Gemeinde sei man sehr schnell beim Thema Jugend gelandet, bei Ängsten und Befürchtungen in Bezug auf die Zukunft der Kinder. In München hingegen habe „eine gewisse Sattheit“ geherrscht, ein gelassener Optimismus, den es im Ruhrgebiet in gleicher Weise offenbar nicht gebe.



Die rostigen Klos gehören auch zur Installation „The Good, the Bad and the Ugly“ vor der Jahrhunderthalle (Foto: Pfeiffer)

Tempeltänzerinnen

Doch allzu trist wird es auch im Revier nicht werden. Bei den Hammer Hindus gibt es Tempeltänzerinnen, in Marxloh dreht sich der Derwisch, in der Synagoge tritt (neben Kantor Tsah) das Nodelman-Duo auf. Und so fort.

Die „städtischen Gebete“ versprechen muntere Veranstaltungen zu werden, Ausdruck eines fröhlich-friedliches Nebeneinanders der Religionen, bei denen Haß und Intoleranz sich, wenn überhaupt, an den radikalen Rändern finden. Seit dieses Programm geplant wurde, gab es islamistischen Terror auch in Deutschland, hat sich die tolerante Grundstimmung im Land eher eingetrübt. Doch wäre das ein Grund, auf dieses Religionen-Projekt zu verzichten? Ganz gewiß nicht, im Gegenteil.

Der namenlose Araber

Simons' dritte Regiearbeit wird ihre Aufführung am 2. September erleben, in der Kohlenmischhalle der Zeche Auguste-Victoria in Marl, wo bis 2015 tatsächlich noch richtige Kohle gemischt wurde. Das Stück „Die Fremden“ erzählt, ausgehend von Kamel Daouds Buch „Der Fall Meursault – eine Gendarstellung“, die Geschichte des in Albert Camus' Roman

namenlos gebliebenen ermordeten Arabers weiter, dessen Nachfahren fremd bleiben in einer gottverlassenen Welt. Fremdheit auch in der Musik von György Ligeti und Mauricio Kagel, die dazu erklingt: Das wird kein lauschiger Spätsommerabend werden.



Das ist – in der Simulation – der subversive rosa Kanalcontainer im Dortmunder Hafen. (Foto: osa – office-for-subversive-architecture/Ruhrtriennale)

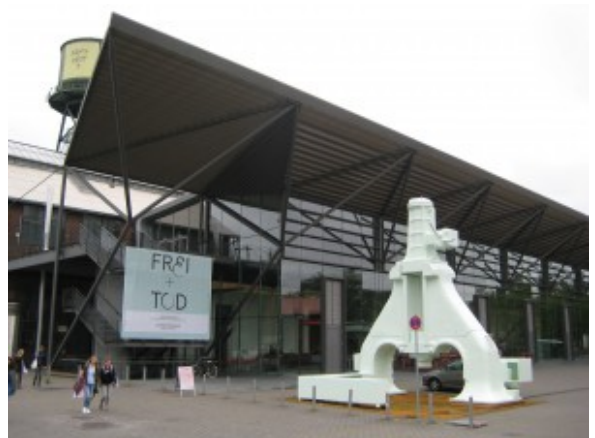
Container im Dortmunder Hafen

Doch zurück zum ersten Wochenende: Am Samstag wird in Dortmund, im Hafen, ein Schwebecontainer für das breite Publikum in Betrieb genommen. Entwickelt hat ihn „osa“, das „office for subversive architecture“, und stationiert ist er bei der Firma SAZ Stahlanarbeitungszentrum Dortmund GmbH & Co. KG.

Für Ortskundige: Der schmucklose Industriebau ragt über das Kanalbecken und ist vom alten Hafenamt und der Hafenbrücke davor gut zu sehen. Hier nun, an diesem klassischen Kultur-Unort, hängt der knallig pink gestrichene Container an einem Hallenkran und wird von diesem über das Wasser transportiert, wo er einige Minuten verharret, bevor es zurück in die Halle geht. 20 Minuten dauert die Ausfahrt in zehn Metern Höhe über

dem Hafenbecken, maximal 15 Personen dürfen an Bord sein.

Oliver Langbein, der die Installation zusammen mit Karsten Huneck und Bernd Trümpler schuf und der einen Lehrauftrag an der Dortmunder Fachhochschule hat, stellt Mitreisenden einen kleinen Adrenalinstoß in Aussicht. „Well, come“ heißt die Arbeit übrigens, will natürlich als Kunstwerk verstanden sein und verweist schon im Titel auf die migrantische Konnotation. Wie willkommen sind die, die auf unübliche Weise über das Wasser reisen?



Neues Van-Lieshout-Objekt
vor der Jahrhunderthalle
(Foto: Pfeiffer)

Cate Blanchett in 13 Rollen

Während der ganzen Triennale-Zeit ist die Videoarbeit „Manifesto“ im Landschaftspark Duisburg-Nord zu sehen, in der die australische Schauspielerin Cate Blanchett in 13 unterschiedlichen Rollen künstlerische und politische Manifeste zum Besten gibt; ab 16 Uhr läuft wieder der große Rock-/Pop-/Techno-Zauber „Ritournelle“ in der Jahrhunderthalle, und während des gesamten Festivals werden Teile des Hallenvorplatzes (der wieder mit der brachialen Skulpturenlandschaft „The Good, the Bad and the Ugly“ aus dem Atelier Van Lieshout bestückt ist) als Teenager-Machtgebiet ausgewiesen, wo die Jugend das Sagen hat. „Mit und von: Mit

Ohne Alles und Mammalian Diving Reflex“, entnehmen wir der Pressemitteilung, „Teentalitarismus“ heißt das Ganze. Und wer mehr wissen möchte, sei auf das Netz verwiesen.

Musik auf Zeche Zollern

Zwei (nach allem, was wir wissen können:) wunderbare Musikproduktionen kündigen sich für die folgende Woche an, „Spem in alium“ in der Dortmunder Zeche Zollern (Maschinenhalle) am Mittwoch, „Carré“ in der Jahrhunderthalle am Donnerstag. In Dortmund wird Musik von Thomas Tallis, Henry Purcell, Alfred Schnittke und György Ligeti zu hören sein, singt der Chor MusicAeterna, dirigiert Vitaly Polonsky; in Bochum nähern Bochumer Symphoniker und Chorwerk Ruhr sich Karlheinz Stockhausen mit vier Chören, vier Orchestern und „gewaltiger Klangwanderung“ an. Über beide Musikereignisse wird zu gegebener Zeit zu berichten sein.

Über 50000 Tickets standen zum Verkauf, zwei Drittel davon, so Kultur-Ruhr-Geschäftsführer Lukas Crepaz, sind schon weg. Doch gebe es für praktisch alles auch noch Karten, zumal dann, wenn man terminlich flexibel sei.

Also dann: Viel Glück mit Glück, Glückauf!

▪ www.ruhrtriennale.de

**Ohne Schock-Orange –
Programmheft der Dortmunder
Philharmoniker in dezenter**

Optik

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



Dunkel der Gesamtspielplan
des Theaters Dortmund, weiß
der der Philharmoniker.
(Foto: rp)

Kurz bevor sich Dortmunds Theaterbetrieb in die Sommerpause verabschiedete, lag noch ein Spielplanheft der Philharmoniker im Briefkasten. Der Anlaß für die Herausgabe dieses Heftes erschließt sich automatisch nicht, scheint doch das Programm unverändert geblieben zu sein. Gedruckt liegt es also schon seit der letzten Spielplan-Präsentation vor, als der dicke Gesamtplan verteilt (und hernach verschickt) wurde, der die Aktivitäten aller Sparten auflistet, neben den Konzerten also Schauspiel, Oper, Ballett und Kinder- und Jugendtheater.

Leistungsbeweis

Weil sie in der Pressestelle jetzt ja alle in Urlaub sind, bleibt für den Erkenntnisgewinn nur die Spekulation. Spekulation eins: Der Spielplan der Philharmoniker soll gezielt das Konzertpublikum ansprechen. Falls dem so ist, muß man die Entscheidung preisen. Denn das große, dicke Gesamtplanbuch ist zwar ein eindrucksvoller Leistungsbeweis, nicht aber unbedingt eine attraktive Einladung an Musikfreunde, für die eigenen Interessen das Richtige zu suchen und zu finden. In Dortmund

wie wahrscheinlich auch anderswo sind die Sparten doch recht unterschiedlich akzentuiert, was für sich genommen kein Fehler ist. Trotzdem irritiert ein gemeinsames Programmbuch möglicherweise, weil das Programm eben kein gemeinsames ist, sondern die Versammlung der einzelnen Spartenprogramme.

Wortgefummel

Nicht zu preisen, um auch dies gleich loszuwerden, ist die Platzierung der Worte „zauber“, „märchen“ und „welten“ auf dem Titelblatt, die, so steht zu befürchten, zusammen gelesen sein sollen: „Zauber-Märchen-Welten“, „Zaubermärchenwelten“. Wenn dies der Programmschwerpunkt der kommenden Spielzeit ist, nun gut. Da sind wir gespannt. Aber das unsinnige Wortgefummel, das übrigens bei der Benamung der einzelnen Konzerte im Heftinneren eine ebenfalls wenig überzeugende Fortsetzung findet („schaffens_kraft“, „sonnen_strahl“ und so fort) möge man an zuständiger Stelle doch bitte einmal überdenken. Es ist peinlich und einfach auch unnötig.

Lichtstimmung des Konzerthauses

Was aber ebenfalls ins Auge sticht und das Wohlbehagen fördert: Das antiquierte Schock-Orange, Logo-Farbe noch des aktuellen Jahresspielplans 2016/17 von Theater Dortmund, fehlt. Offenbar, die zweite Spekulation in diesem Aufsatz, war jemand Wichtiges den Farbton leid. Das Programmbuch der Philharmoniker kommt nun weitestgehend ohne Zusatzfarbe aus, und wo denn doch mal eine nötig war, griff man zu einem weitaus weniger aufdringlichen Ton in etwa zwischen Braun und Gelb, der ein bißchen an Eichenparkett erinnert, aber auch die Farb- und Lichtstimmung der Fotografien aus dem Konzerthaus sehr schön aufnimmt. Eine nachgerade balsamische Gestaltung, für die den im Impressum unverständlicherweise ungenannten Graphik-Designern Lob und Dank zu zollen sind.

Print-Auftritt des Theaters

Es wäre – kleiner Schlußgedanke – sicherlich nicht falsch,

wenn auch die anderen Sparten des Dortmunder Theaters bei ihren Spielplanankündigungen stärkere eigene Akzente setzten. Das Schauspiel pflegt ja schon seit Jahren während der Spielzeit einen eigenen, etwas wilderen Print-Auftritt, in Sonderheit in Zusammenhang mit der Ausweichspielstätte „Megastore“. Da wirkt das Jahrbuch nahezu anachronistisch. Und dieses fürchterliche Orange...

A propos Zusatzfarben: Kann vielleicht einem fußballtechnisch zugegebenermaßen gänzlich Ahnungslosen jemand erklären, warum die Fußballer immer verschiedenfarbige Schuhe tragen? Und ob das einem System folgt, und wer das bestimmt?

„Grenzen soll man überschreiten“ – Gespräch mit „Klangvokal“-Chef Torsten Mosgraber

geschrieben von Bernd Berke | 29. September 2016

Mit dem 8. „Fest der Chöre“ steuert das Dortmunder Musikfestival Klangvokal an diesem Samstag (4. Juni) auf seinen besonders publikumswirksamen Gipfel zu. 140 Chöre mit rund 4000 Sängerinnen und Sängern treten in der gesamten Dortmunder Innenstadt auf.

Hier ein Gespräch mit dem Klangvokal-Direktor Torsten Mosgraber über Konzept und Zukunftspläne des Festivals, das vor allem Grenzbereiche zwischen verschiedenen Musikrichtungen auslotet:



Klangvokal-Direktor
Torsten Mosgraber
(© Jan Schürmann)

Revierpassagen: *Denkt man ans Konzerthaus, an die Oper, die Chorakademie, das Orchesterzentrum und nicht zuletzt an Ihr Festival, so muss man Dortmund inzwischen wohl als Musikstadt bezeichnen, oder?*

Torsten Mosgraber: Auf jeden Fall. Hinzu kommen domicil, FZW, künftig die neue Pop-Halle auf dem Phoenix-Gelände, Veranstaltungen wie Juicy Beats und Mayday. Es ist sehr wichtig für eine Stadt, so ein ausgeglichenes Musikleben zu haben und Akzente in den unterschiedlichsten Bereichen zu setzen. Gerade in den letzten zehn Jahren hat sich hier vieles zum Guten entwickelt. Das Konzerthaus nimmt eine exzellente Entwicklung, die Oper hat jetzt wieder bessere Besucherzahlen, auch die Philharmoniker haben mehr Publikum als zuvor.

Große Gesangstradition der Stadt

Revierpassagen: *Klangvokal hatte 2009 Premiere. Jetzt sind Sie beim 8. Festival angelangt. Wie ist das Konzept entstanden?*

Mosgraber: Ich hatte das Glück, das Festival von Anfang an entwickeln zu können. 2010 war ja Dortmund als Teil des Ruhrgebiets Kulturhauptstadt Europas. In diesem Zusammenhang

hat der Kulturdezernent Jörg Stüdemann mich gefragt: Was können wir hier Neues entwickeln? Ich bin dann sehr schnell auf die Gesangstradition in Dortmund gestoßen, zu der Bergmanns-Chöre und andere Chöre beigetragen haben. Diese Tradition wird bis heute wunderbar fortgeführt. Daher auch das „Fest der Chöre“ als Herzstück des Festivals.

Doch die Idee reicht weiter. Wir haben das erste Festival gegründet, das Vokalmusik aller Arten zusammenführt – von der Oper über hochqualitativen Pop und Jazz bis zur Weltmusik. Auf diese Weise können wir auch unterschiedliches Publikum ansprechen und beispielsweise Jazzfreunde für Klassik begeistern. Oder umgekehrt.

Revierpassagen: *Gelingt diese Durchmischung des Publikums?*

Mosgraber: Gestern ist die marokkanische Sängerin Hindi Zahra im domicil aufgetreten. Wir hatten ein unglaublich buntes Publikum. Die Künstlerin hat nachher gesagt, eine so tolle Publikumsmischung habe sie noch nie erlebt. Überhaupt sagen viele Künstler, gerade aus den südlichen Ländern: Ihr habt ein wahnsinnig tolles und offenes Publikum bei eurem Festival. Das finden wir europaweit nur ganz selten.

Musikalische Entdeckungsreisen

Revierpassagen: *Wie erklären Sie sich diese Offenheit?*

Mosgraber: Ich habe früher u. a. in Dresden gearbeitet. Dort ist man vergleichsweise weniger aufgeschlossen, gerade anderen Kulturen gegenüber. Das ist das Aufregende an Dortmund, dass es sich mit Einwohnern aus über 140 Nationen sehr weltoffen zeigt.

Wir erreichen mit unserem ungewöhnlichen Ansatz ein Publikum, das sich gemeinsam mit dem Festival weiter entwickelt hat.

Künstler und Publikum gehen gemeinsam auf musikalische Entdeckungsreisen. Irgendwann sind die Leute dann auch in Konzerte gegangen, um sich einfach überraschen zu lassen. Sie sind neugierig und hören sehr konzentriert zu. Das ist heute

nicht mehr selbstverständlich.

Mir war übrigens auch immer wichtig, dass wir nicht gleich zu radikal werden. Die Kommunikation mit dem Publikum darf nicht abreißen. Und es ist wichtig, dass wir unsere moderaten Kartenpreise halten können.



Screenshot der „Klangvokal“-Homepage (© Klangvokal)

Neue Spielstätten erschlossen

Revierpassagen: *Das Festival hat sich also im Laufe der Jahre verändert?*

Mosgraber: Ja. Nicht nur, was das Publikum anbetrifft. Wir haben nach und nach auch neue Spielstätten einbezogen, zum Beispiel mehrere Innenstadt-Kirchen. In Zukunft wollen wir weitere Orte bespielen, vor allem in den Dortmunder Außenbezirken. Wir wollen damit auch zeigen, wie viele Facetten diese Stadt hat.

Es ist mir generell wichtig, dass wir uns immer weiter entwickeln und nicht stehen bleiben. Auch musikalisch wollen wir immer wieder Neues erkunden.

Revierpassagen: *Das alles setzt auch eine gewisse finanzielle Ausstattung voraus.*

Mosgraber: Wir sind gerade in Gesprächen über die kommenden Jahre. Seit 2014 hatten wir eine relativ konstante Förderung. Jetzt müssen wir mit der Politik zusammen schauen, wie es weiter geht. Die Finanzen sind – wie in allen anderen

Bereichen – sehr, sehr knapp.

Fest steht: Klangvokal ist längst ein fester Bestandteil des kulturellen und sozialen Lebens dieser Stadt. Und es ist ein Werbefaktor für Dortmund.

Besucher aus Berlin und Hamburg

Revierpassagen: *Wie sehen Sie Klangvokal im kulturellen Zusammenhang des Ruhrgebiets, etwa mit ebenfalls grenzgängerischen Festivals wie der RuhrTriennale, den Jazztagen in Moers usw.*

Mosgraber: Es gibt recht wenige Überschneidungen mit anderen Festivals. Wir hatten einige Künstler, die danach bei der RuhrTriennale aufgetreten sind. Insofern gibt es auch gewisse Verbindungen.

Grundsätzlich aber versuchen wir, etwas Eigenes, Individuelles zu entwickeln und damit auch ein Publikum anzuziehen, das – wie bei RuhrTriennale und Ruhrfestspielen – durchaus nicht nur aus der Region kommt. Wir haben immer wieder Besucher aus den Niederlanden und Belgien. Bei manchen Konzerten reisen nicht wenige Leute aus Berlin, Hamburg oder München an. Ansonsten kommen die meisten unserer Besucher aus einem Radius von 50 Kilometern rings um Dortmund.

Monteverdi trifft Gospel und Blues

Revierpassagen: *Welche kommenden Klangvokal-Termine liegen Ihnen besonders am Herzen?*

Mosgraber: Wir haben einige Projekte entwickelt, bei denen es um Dialoge verschiedener Musikrichtungen geht, so auch heute (*Freitag, 3. Juni, 20 Uhr im domicil, HansasträÙe – d. Red.*), wenn die Popsängerin Mine und das Berliner Barockensemble Lautten Compagney ein Monteverdi-Programm gestalten – eine sehr spannende Konstellation.

Am Sonntag (*5. Juni, 19.30 Uhr, Orchesterzentrum, d. Red.*) gastiert das Ensemble Matheus aus Frankreich. Sie kombinieren Monteverdi mit traditioneller Musik des Mittelmeer-Raumes,

außerdem mit Gospel und Blues. Klingt zunächst ein bisschen verrückt. Aber genau solche Begegnungen liegen mir am Herzen. Man kann und soll Grenzen überschreiten.

Das Motto unseres Festivals lautet ja auch „grenzenlos“. Es geht vorwiegend, aber eben nicht nur um musikalische Grenzen, sondern auch um Grenzen zwischen den Kulturen. Damit gewinnt das Festival gesellschaftliche Relevanz. Auch in diesem Sinne ist es gut, dass wir diesmal zum Beispiel Künstler aus Aserbaidschan und dem Iran im Programm haben.

Das Wetter im Blick behalten

***Revierpassagen:** Die Wetterlage verheißt allerdings nicht nur Gutes für eine Freiluftveranstaltung wie das „Fest der Chöre“.*

Mosgraber: Wir haben einige Vorsichtsmaßnahmen ergriffen. So steht die Kinderbühne nicht mehr unter freiem Himmel, sondern zieht kurzfristig in die Rathaushalle um. Falls es Gewitter gibt, werden die Open-Air-Bühnen unverzüglich geräumt.

***Revierpassagen:** Apropos. Wegen des Wetters fällt am Wochenende im Westfalenpark das A-cappella-Festival komplett aus, an dem Sie ebenfalls organisatorisch beteiligt sind.*

Mosgraber: Ja, das war eine schwierige Entscheidung, aber die Wetterberichte besagen, dass es dort gefährlich werden könnte. Und die Sicherheit geht natürlich vor. Wir holen das Festival am 8. und 10. Juli nach. Nur die „Wise Guys“ können dann nicht dabei sein.

Beruhigt in die City kommen

***Revierpassagen:** Ganz leidiges Thema: In Dortmund kommt es an diesem Samstag zu einer Neonazi-Demo, zu der Rechtsradikale aus ganz Deutschland anreisen. Wird das „Fest der Chöre“ dadurch beeinträchtigt?*

Mosgraber: Ich habe gerade eben die Information erhalten, dass hauptsächlich die westliche Innenstadt („Unionviertel“, d.

Red.), Dorstfeld und Huckarde betroffen sein werden. Wir hatten viele Vorgespräche mit der Polizei und fühlen uns sehr gut geschützt und unterstützt. Die Menschen können beruhigt zum „Fest der Chöre“ in die Innenstadt kommen.

Festival-Infos / Karten: www.klangvokal.de

Aufbruch ins Ungewisse – eine Nachlese zum Moers Festival 2016

geschrieben von Wolfgang Czesla | 29. September 2016

„Das Moers Festival, das steht für Risiko, für neue Klänge, für ungewöhnliche Klänge, für phantastische Musiker und Musikerinnen und für ein phantastisches Publikum“, sagte vor ihrem Auftritt Carolin Pook, die gegenwärtig als Improviser in Residence in Moers zu Gast ist. „Das moers festival bleibt der musikalische Gegenentwurf zu einer Welt, in der Menschen dabei sind, wieder Grenzzäune hochzuziehen, und es kann vielleicht einen kleinen Beitrag leisten und zeigen, dass Zukunft nur ohne Grenzen lebenswert ist“ – so der künstlerische Leiter Reiner Michalke im Vorwort seines Programms. Zwei Statements vorweg, die die Besonderheit auch des diesjährigen Pfingstereignisses in Moers auf den Punkt bringen.

In diesem Jahr schien das Festival weniger auf die großen Namen der jüngeren Jazzgeschichte abzuheben als – noch stärker als in der Vergangenheit – den Wandel der Szene verdeutlichen zu wollen.



Von links: Jóhann
Jóhannsson, Hildur
Guðnadóttir, Robert Aiki
Aubrey Lowe
© Nick Schonfeld / Rune
Kongsro / Liz Deleo

Zu den – nicht zuletzt durch seine Filmmusiken – bekannteren Musikern im Programm zählte der isländische Komponist Jóhann Jóhannsson, der allerdings seinen Auftritt wegen einer Erkrankung absagte. Hildur Guðnadóttir (Cello) und Robert Aiki Aubrey Lowe (Gitarre, Gesang, Perkussion) übernahmen den vom Komponisten bereitgestellten Elektronikpart und spielten live zu dem von Jóhannsson produzierten Super-8-Schwarzweißfilm mit Naturaufnahmen aus der Antarktis „End of Summer“ – ein ruhiges, meditatives Konzert mit wundervollen Klängen und der Wehmut des sich ankündigenden antarktischen Winters.

Am nächsten Tag hatte das Publikum bei freiem Eintritt in der renovierten Stadtkirche Gelegenheit, die Cellistin Hildur Guðnadóttir in einem Solokonzert zu erleben – konzentriert, meditativ, ruhig.

Moers meditiert

Maja Osojniks & Patrick Wurzwallners Programm „Let Them Grow“ beginnt mit einem Mantra, dem „Om“, und auch hier liegt in der Stille die Kraft; manche der Stücke entwickeln eine umwerfende Wucht. Großartig. Jeremy Flowers, der anschließend mit seiner Band und dem auf Musik des 20. und 21. Jahrhunderts spezialisierten EOS Kammerorchester Köln auftrat, bezeichnet sich als einen „stillen Musiker aus Boston“, und tatsächlich

sind seine von Carla Kihlstedt gesungenen Stücke aus „The Real Me“ durchweg gefällig und ausgezeichnet orchestriert, an der Grenze zur – besseren – Popmusik.

David Virelles, der mit seinem Projekt *Mbókò* Spuren ritueller afro-kubanischer Musik neu bearbeitet, versteht sich ohnehin in einer Tradition von *sacred music*. Aber auch die ganz auf Improvisation basierende Formation Warped Dreamer, von denen man angesichts der Mitwirkenden – Arve Henriksen (Trompete), Stian Westerhus (E-Gitarre), Jozef Dumoulin (Piano) und dem jungen Belgier Teun Verbruggen virtuos am Schlagzeug – größte Radikalität erwartet (die sich auch zeigte), schaffen zwischendrin wunderbar meditative, zum Teil an eine Litanei erinnernde Momente. Das Spirituelle ist ein durchgehendes Element während des gesamten Festivals, als gelte es den Kriegen der Gegenwart eine massive Stille entgegenzusetzen.

Harriet Tubman & Cassandra Wilson

Vor kurzem ging die Nachricht durch die Presse, auf den neuen 20-US-Dollar-Scheinen sei das Porträt von Harriet Tubman (ca. 1820-1913) abgebildet. Die ehemalige Sklavin entwickelte sich zur bekanntesten Fluchthelferin der Hilfsorganisation *Underground Railroad*. Nach ihr benannte sich das 1998 gegründete Trio, bestehend aus Brandon Ross (Gitarre und Banjo), Melvin Gibbs (Bass) und J. T. Lewis (Drums). Als Special Guest war Cassandra Wilson mit angereist und hatte – eine Besonderheit – ihre rote Fender-Gitarre dabei, auf der sie ein kurzes, ziemlich schräg klingendes Solo spielte. Sie sang unter anderem die Stücke „I’ll Overcome Some Day“, „Run The Voodoo Down“, den titelgebenden Song des Konzerts „Black Sun“ und mit interessanter Flanger-Bass-Begleitung den Beatles-Klassiker „Tomorrow Never Knows“.

Weder Binnen- noch Außengrenzen der Musik

Die beschworene Grenzenlosigkeit des Festivals meint sowohl die Binnengrenzen der Musik (zwischen den musikalischen

Genres) als auch ihre Außengrenzen, die Öffnung zu anderen Kunst- und Ausdrucksformen. Mit musiktheatralischen Mitteln arbeitet das Trio The Liz, zwei experimentelle Klangkünstlerinnen aus den USA, Liz Kosack und Liz Albee, die in Berlin den türkischstämmigen Korhan „Liz“ Erel trafen und gemeinsam neue Möglichkeiten ausprobieren. Eine Ödipus/Sphinx-Geschichte, die sich in ihrer Ästhetik teils an Jean Cocteau, teils an Texten von Kathy Acker orientiert.

Dem blind suchenden Ödipus und der Erzählerin fügt sich als dritte Figur die mit einer Anubis-Maske auftretende Keyboarderin hinzu. Die Klänge erinnern teilweise an Stockhausens Kompositionen aus den 50er-Jahren, an „Kontakte“ oder an den „Gesang der Jünglinge“. Dazu werden im Auge einer Pyramide auf der Bühne künstlerische Videos projiziert. Wie bei dem bereits erwähnten Film „End of Summer“ von Jóhann Jóhannsson bilden auch hier Optik und Akustik ein komplexes Kunstwerk.

Politischen Anspruch eingelöst

Der politische Anspruch des Festivals wird in vielfältiger Weise eingelöst. Bei Tim Isfort sind es beispielsweise die Ankündigungen der jeweiligen Titel, die – eindeutiger noch, als die textfreie Musik es sein kann – die Botschaft transportieren, wie „Cherbourg Blues“, ein auf die Flüchtlingscontainer entlang des Ärmelkanals anspielender Titel, oder das Bedrohliche der Neufassung von „New Dark Age“, einem Stück der Post-Punk-Band „The Sound“ von 1981.

Dass die in Moers auftretenden Musiker aus aller Welt kommen, ist eine Tradition seit der Gründung des Festivals im Jahr 1972. Aus der Vielzahl der Nationen, die 2016 am Start sind, sollte als Besonderheit das Trio Dawn Of Midi erwähnt werden, ein marokkanischer Pianist, ein indischer Bassist und ein aus Pakistan stammender Schlagzeuger. Was sie spielen, klingt streckenweise sehr nach Techno, nur eben mit akustischen Instrumenten gespielt, und die Einflüsse entstammen ebenso

sehr westafrikanischen Rhythmen wie elektronischer Musik.



Dawn Of Midi

© Falkwyn de Goyeneche

Junge Talente

Den Schlusspunkt setzten zwei junge Talente: die in New York lebende Jazz-Sängerin Becca Stevens, die sich als ihren Begleiter für dieses Konzert den 21-jährigen Londoner Shooting Star Jacob Collier gewünscht hatte. Jacob Collier hat sich vor allem durch die von ihm im Alleingang produzierten YouTube-Videos einen Namen gemacht, mit hochkomplexen, originellen Arrangements, bei denen er sämtliche Instrumente selbst spielte und ganze Chöre aus seiner Stimme mixte. Musiker wie Chick Corea, Pat Metheny und Herbie Hancock sehen in ihm einen der großen Hoffnungsträger des Jazz; mit dem Management von Quincy Jones schloss Jacob Collier einen Vertrag; Anfang Juli soll sein erstes Album erscheinen.

Auf der Bühne kann Collier freilich nicht alle Instrumente gleichzeitig spielen und begnügte sich in Moers mit Keyboards, Bass, Ukulele und Gesang. Im Duo mit Becca Stevens, die neben ihrem Gesang ebenfalls Ukulele und Gitarre spielte, bekam das Publikum neben Eigenkompositionen von Becca Stevens und Jacob Collier bekannte Stücke von Bob Dylan oder Stevie Wonder in ungewöhnlicher Bearbeitung zu hören – Klänge, die uns aufhorchen lassen.

Das Abschlusskonzert war jedoch – zumindest für die noch

anwesenden Journalisten und Medienvertreter – bereits getrübt durch die vorangegangene Pressekonferenz. Dort gab der Künstlerische Leiter des Festivals, Reiner Michalke, bekannt, er habe der Aufsichtsratsvorsitzenden der Moers Kultur GmbH angesichts des fehlenden Rückhalts durch die Stadt Moers und der sich daraus für die Zukunft ergebenden Unsicherheit die Auflösung seines Vertrages mit sofortiger Wirkung angeboten. Ob das Festival in der bisherigen Qualität auch im nächsten Jahr noch stattfinden wird, entscheidet sich nicht zuletzt in der Moerser Kommunalpolitik.

Das Moers Festival steht für keine Grenzen, bis auf solche, die dem Festival von den Oberbuchhaltern der Stadtverwaltung aufgezeigt werden. Bleibt zu hoffen, dass das Moers Festival auch diese großen Hemmnisse überwindet und in Zukunft weiterhin mit einem einzigartigen Musikprogramm aufwarten kann.

Auf der Website des TV-Senders arte in der Rubrik [concert jazz](#) werden die Konzerte des Hauptprogramms noch eine Weile nachklingen.

Ab 2018: Stefanie Carp und Christoph Marthaler sollen die RuhrTriennale leiten

geschrieben von Bernd Berke | 29. September 2016



Ab 2018 für die RuhrTriennale verantwortlich: Stefanie Carp und Christoph Marthaler beim Pressetermin in der Bochumer Jahrhunderthalle. (Foto: Bernd Berke)

Für die Kulturszene, zumal im Ruhrgebiet, ist dies eine Nachricht von größerem Kaliber: Von 2018 bis 2020 werden die Dramaturgin [Stefanie Carp](#) (Jahrgang 1956) und der Schweizer Theatermacher [Christoph Marthaler](#) (64) an der Spitze der [RuhrTriennale](#) stehen. Zwei hochkarätige Namen, fürwahr.

Die Entscheidung war gestern noch ziemlich frisch. Man hatte sie, so gut es eben ging, geheim gehalten. Und so konnte NRW-Kulturministerin Christina Kampmann in der Bochumer Jahrhunderthalle tatsächlich den allermeisten Medien eine Neuigkeit verkünden. Der zum Scherzen aufgelegte Christoph Marthaler flunkerte gar, ihm selbst sei das alles auch neu. Die Einladung nach Bochum hätte er demnach einfach mal so als schicksalhaft hingenommen...

„Das schönste aller Festivals“

Gleichfalls anwesend war der jetzige Triennale-Intendant [Johan Simons](#), der hier – beim „schönsten aller Festivals“ (Simons) – noch zwei Spielzeiten vor sich hat. Der Niederländer versicherte glaubhaft, dass er die Entscheidung für Carp und Marthaler sehr begrüße („Eine richtig gute Wahl“), denn gerade die Mischformen zwischen Theater, Musik (und anderen Künsten),

die die RuhrTriennale prägen, lägen den beiden „Neuen“ am Herzen.

Kennzeichnend für die Triennale sind auch die teilweise monumentalen Spielstätten mit industrieller Vergangenheit. „Das ist meine Welt“, rief Christoph Marthaler aus. Er habe als Künstler in Garagen und Fabriken begonnen.

Geschichte der monumentalen Räume

Marthaler schwärmt noch heute von unvergesslichen Revier-Ortsbesichtigungen im Gefolge des Triennale-Gründungsintendanten Gerard Mortier und leidet offenbar am herkömmlichen Guckkasten-Theater: „Auf Bühnen verkümmere ich.“ Neue, ungeahnte Räume erfassen und entwerfen, darum ist es ihm zu tun. Es gelte, auch die Geschichte dieser Räume aufzunehmen und fortzuführen, die nicht zuletzt eine Geschichte der Arbeit sei.

Natürlich verrät das künftige Führungs-Duo (Carp fungiert als Intendantin bzw. Direktorin, Marthaler sozusagen als „Chefregisseur“) noch nichts Konkretes über Planungen und weitere Personalien; erst recht nicht, weil Johan Simons ja noch in seiner Festivalarbeit steht, bevor er 2018 die Leitung des Bochumer Schauspielhauses übernimmt. Carp und Marthaler betonten, sie hätten bislang nicht einmal ihre engste berufliche Weggefährtin, die Regisseurin und Bühnenbildnerin Anna Viebrock, eingeweiht. Man darf aber – bei aller Vorsicht – wohl davon ausgehen, dass sie auch bei der Triennale zum engeren Kreis zählen wird.

„Zwischenzeiten“ als Leitmotiv

Stefanie Carp, die vor allem in Hamburg, Zürich, Wien (Festwochen) sowie Berlin (Castorfs Volksbühne) gewirkt hat und mehrfach als Dramaturgin des Jahres ausgezeichnet wurde, blieb also notgedrungen eher allgemein und vage, als sie „grenzgängerische und hybride“ Produktionen als Mischformen zwischen den Künsten in Aussicht stellte. Dazu gebe es schon

etliche Ideen, die aber noch reifen müssten.

Jedenfalls, so Carp, vertrage gerade die RuhrTriennale kein Verharren im Konventionellen. Gefragt seien Experimente, und zwar „im großen Format“. Ein übergreifendes Motto für die Spielzeiten 2018-2020 schwebt ihr und Marthaler auch schon vor: „Zwischenzeiten“. Das Dazwischen sei nicht nur zeitlich zu verstehen, sondern beispielsweise auch kulturell. Allerdings könne sich die Leitidee in den nächsten Jahren noch wandeln.

Große Erwartungen geweckt

In einem unscheinbaren, aber vielleicht bezeichnenden Nebensatz erklärte sich Stefanie Carp vorwiegend fürs Pragmatische zuständig, während Marthaler offenbar vor allem als künstlerischer Anreger wirken soll; was aber sicherlich nicht heißt, dass sie das Kreative allein ihm überlässt. Als Leitungsteam haben sie schon gemeinsam in Zürich bewiesen, welch reiche Früchte ihre Zusammenarbeit tragen kann. Sie sind bestens aufeinander eingespielt. Und wir wagen mal die beherzte Prognose, das vom neuen Duo tatsächlich einige Großtaten zu erwarten sind.

Kurz zurück in die Niederungen. Über die finanzielle Ausstattung der RuhrTriennale und die Dotierung der Leitungsposten mochte man im Überschwang nicht reden. Kulturministerin Kampmann sagte, das sei noch kein Thema gewesen. Christoph Marthaler gab sich unterdessen zuversichtlich: „Wir werden uns schon einigen.“

Sie freue sich besonders, dass erstmals eine Frau das renommierte Festival leiten werde, befand die Direktorin des Regionalverbands Ruhr (RVR), Karola Geiß-Netthöfel. Schmerzliche Einschränkung: 2006 war Marie Zimmermann bereits als Triennale-Chefin für 2008 bis 2010 vorgestellt worden. Sie starb im Jahr 2007. Man hat also nie erfahren dürfen, was sie bewirkt hätte.

Der Sound des Aufbruchs im Revier: Ruhr Museum zeigt 60 Jahre „Rock & Pop im Pott“

geschrieben von Bernd Berke | 29. September 2016



Plakat zum Auftritt der Rolling Stones in der Dortmunder Westfalenhalle, 1967 (Ruhr Museum)

Essens Kulturdezernent Andreas Bomheuer erinnert sich: [Essener Songtage 1968](#), ein singuläres Ereignis in der neueren Musikgeschichte des Ruhrgebiets. Der legendäre Frank Zappa entstieg auf der Bühne einem Sarg und fragte das Publikum schlankweg: „How do you feel?“ Dann legte er los. – Bomheuer ist heute noch ergriffen von dem Moment: „So etwas vergisst man nie.“

Just in Essen, im Ruhr Museum auf dem Gelände des Weltkulturerbes Zeche Zollverein, schickt sich jetzt eine Ausstellung an, derlei kostbare Erinnerungen en gros zu wecken: „Rock & Pop im Pott“ erzählt die Geschichte der populären Musik im Revier über 60 Jahre hinweg. Dazu bietet man die immense Fülle von rund 1500 Exponaten auf (etwa die Hälfte davon Schallplatten).

Historischer Startpunkt sind die damals bundesweit beispiellosen Dortmunder Jugendkrawalle im Spätherbst 1956. Deutsche Radiosender spielten seinerzeit keinen Rock'n'Roll, also musste man sich die Schaffe im Kino „reinziehen“. Es lief der Film „Rock Around the Clock“ (deutscher Titel „Außer Rand und Band“) mit Bill Haley.

Dortmunder Jugendkrawalle

Nach dem Lichtspiel waren nahezu 2000 Jugendliche tatsächlich dermaßen aufgekratzt, dass gar Scheiben zu Bruch gingen – ein in jenen Jahren ungeheuerlicher Vorgang, über den etwa der „Spiegel“ breit berichtete und der schon die Energien ahnen ließ, die sich in dieser Musik Bahn brachen. Fotos und aufgeregte Zeitungsartikel erinnern daran. Interessanter Nebenaspekt: In den Anfangszeiten war – neben dem Kino – auch die Kirmes ein Ort, an dem Rock'n'Roll zur Geltung kam. Auch hier konnte man für ein paar Stunden aus der landläufigen Spießigkeit der Adenauer-Ära ausbrechen.



Blick in die Ausstellung (Ruhr Museum/Foto: Brigida Gonzáles)

Die Schau beginnt mit markanten Songzitaten und dem Durchgang durch einen Sound-Raum, in dem Highlights des Ruhrgebiets-Rock zur 15minütigen Bild- und Toncollage komprimiert sind. Eine Ausstellung über Musik geht halt nicht ohne Musik. Es ist freilich eine Gratwanderung: Man kann Rock & Pop zwar nicht nur in Vitrinen einsperren, doch andererseits muss man im Museum weit übers bloße „Zuballern“ mit Musik hinaus gelangen.

Sperrholzkisten-Ästhetik

Das Rock-Spektrum im Westen der Republik reicht von Nena bis Herbert Grönemeyer, von Phillip Boa bis Extrabreit (die heute zur längst überbuchten Eröffnung der Ausstellung spielen), von Franz K. bis Geier Sturzflug, von Grobschnitt bis Bröselmaschine. Auch die Humpe-Schwestern Inga und Annette stammen aus dem Ruhrgebiet, genauer: aus Hagen. Die berühmte Schlagzeile [„Komm nach Hagen, werde Popstar“](#) brachte ein neues Selbstbewusstsein zum Ausdruck.



In den frühen Jahren:
Auftritt der Gruppe „The
Kepa Beatles“ in
Gelsenkirchen, 1964. (Foto:
Herribert Konopka)

Nach dem akustischen Einstieg wird man über einen Boden mit starken Farben (nach passender Maßgabe der Pop Art) durch die Jahrzehnte geleitet, unterwegs waltet eine dem Gegenstand angemessene Sperrholzkisten-Ästhetik. Bloß nicht zu schick und gediegen werden, lieber ein wenig „schmutzig“ bleiben! Einige Seitenkabinette vertiefen die Themen des Hauptstrangs, da geht es beispielsweise um veränderte Tanzstile und vielfach ausdifferenzierte Moden.

Das Team unter Leitung des Museumschefs Prof. Heinrich Theodor Grütter hat kaum eine Facette ausgelassen, die Ausstellung entfaltet ein wahres Kaleidoskop, sie trumps hie und da mit raumgreifenden „Leitobjekten“ (Kinokasse, Jukebox, Synthesizer) auf, lässt aber nebenher auch manche Zwischentöne anklingen.

Wenn Rock historisch wird

Grütter hält dafür, dass eine solche Ausstellung erst jetzt wirklich sinnvoll sei, weil nun manche Entwicklungen abgeschlossen und somit „historisch“ sind. Mitten im Strom der Ereignisse wäre eine museale Aufarbeitung kaum möglich gewesen. Am Konzept beteiligt war übrigens das Dortmunder [Archiv für populäre Musik im Ruhrgebiet](#). Eine Einrichtung, die sicherlich größere Beachtung verdient.



„Schmutzige“ Mode:
Lederkutte von Wolle Pannek,
Gitarrist von „Eisenpimmel“.
(Ruhr Museum)

Zur besseren Gliederung gibt es eine Außen- und eine Innenperspektive, sprich: Hier geht es sowohl um Gastspiele internationaler Rock- und Pop-Stars im Revier, allen voran Beatles (25. Juni 1966) und Stones (12. September 1965) in der Essener Grugahalle, als auch um die zahllosen Bands, die im Ruhrgebiet selbst entstanden sind.

Heinrich Theodor Grütter selbst erinnert sich gern an die Jungs aus seiner Heimatstadt Gelsenkirchen, die als „German Blue Flames“ Furore machten und als eine der ganz wenigen deutschen Gruppen im „Beat Club“ des Fernsehens spielen durften.

Zu großen Teilen ist die Ausstellung eine Angelegenheit für „Best Agers“, wie Grütters selbstironisch anmerkt. Erkennbar ist aber auch das Bemühen, denn doch ein paar jüngere Leute aufs Zollverein-Gelände zu locken, beispielsweise durch Live-Konzerte und musikalische Workshops.

Hymnen aufs Revier

Hunderte, ja Tausende Formationen sind seit Ende der 50er Jahre im Revier entstanden. Zunächst spielten sie Rock'n'Roll und Beat, es folgten z. B. Protestlieder, Krautrock, Neue Deutsche Welle, Punk und Heavy Metal, schließlich Techno und HipHop, wobei in letzterer Stilrichtung Migranten den Ton angeben. Gar nicht mal so erstaunlich: Von den Kindern der Zugewanderten stammen, wie Experten versichern, neuerdings auch die treffendsten „Hymnen“ aufs vielfach geschundene Revier.

Eine regional zugespitzte These der Schau lautet, dass das proletarisch geprägte Revier für Beatmusik fast so

prädestiniert gewesen sei wie die Gegend um Liverpool. Immerhin hat ja der Dortmunder Manfred Weissleder den Star Club in Hamburg gegründet, in dem die Beatles frühen Ruhm erlangten. Auch in späteren Jahrzehnten kann man dem (zuweilen rebellischen) Geist der Ruhrregion nachspüren. So hat das einst stählerne Industriegebiet buchstäblich seine eigenen Spielarten des Heavy Metal hervorgebracht.

Weitere Leihgaben gesucht

Die Essener haben den strammen Ehrgeiz, möglichst die gesamte Band-Landschaft des Ruhrgebiets zu kartographieren. Bereits jetzt zeugen über 700 Tonträger-Exponate von ungeheurer Vielfalt. Und die bis Februar 2017 dauernde Schau soll unentwegt wachsen: Wer selbst noch dergleichen Schätze hortet, soll sich melden und womöglich zum Leihgeber werden. Auch Bands, die schon Tonträger veröffentlicht haben (im Zweifelsfalle reichen Demo-Kassetten), werden aufgefordert, Laut zu geben. Das Ganze könnte zur Unternehmung von geradezu enzyklopädischen Ausmaßen anschwellen...



Plakat des Dortmunder Kult-Clubs „Fantasio“, 1971 (Ruhr Museum / Ruud van Laar / Foto: Bernd Berke)

Man sollte sich jedenfalls für diese Schau reichlich Zeit nehmen, am besten (ganz im Sinne der Veranstalter) mehrmals kommen, sonst entgehen einem vielleicht Feinheiten wie etwa die Catering-Listen von Rockstars (welchen Saft wollten sie

trinken?) oder rare Plakate wie jenes der vom Niederländer Ruud van Laar begründeten Dortmunder Kultstätte „Fantasio“ von 1971, das einen Auftritt des famosen Gitarristen Rory Gallagher avisierte. Oder ein hübsches Detail auf dem Plakat von 1967, das die Rolling Stones in der Dortmunder Westfalenhalle ankündigte und den Eintrittspreis mit schlappen 7 Mark angibt. Man vergleiche, was heute für die Crew von Mick Jagger aufgerufen wird.

Königsweg der Kultur

Rock & Pop haben auch im Revier etliche neue Auftrittsorte (neudeutsch Locations) entstehen lassen, dies ist natürlich gleichfalls Thema im Ruhr Museum, ebenso wie Fanzines, Szene-Zeitschriften und Devotionalien, das technische Equipment (vor allem zahlreiche Gitarren) oder die großen Festivals von „Rockpalast“ bis „Juicy Beats“, wobei die in Duisburg katastrophal beendete Loveparade nur diskret gedämpft zur Sprache kommt.

Glasklar wird allerdings, dass die anfangs so misstrauisch beäugte und niedergehaltene Rock- und Popkultur in den letzten Jahrzehnten recht eigentlich der Haupt- und Königsweg der Kultur gewesen ist. Wer damals jung war, hat es eh im Innersten gespürt.

„Rock & Pop im Pott“. 5. Mai 2016 bis 28. Februar 2017. Geöffnet Mo-So 10 bis 18 Uhr. Ruhr Museum auf Zeche Zollverein, Kohlenwäsche (Gebäude A 14), kostenlose Parkplätze A 1 und A 2, Zufahrt über Fritz-Schupp-Allee. Eintritt 7 Euro, ermäßigt 4 Euro. www.tickets-ruhrmuseum.de Audioguide 3 Euro. Katalog 304 Seiten, 33 Abbildungen (Klartext Verlag) 24,95 Euro. Info-Telefon/Buchung von Führungen: 0201 / 24 681 444.

Vom Florentiner Hut bis zum Tristan: Das MiR Gelsenkirchen stellt sein Programm vor

geschrieben von Anke Demirsoy | 29. September 2016



Das Musiktheater im Revier gehört zu den bedeutendsten Theaterbauten der Nachkriegszeit. Am 15. Dezember 1959 wurde der neugebaute Komplex nach den Entwürfen des federführenden Architekten Prof. Werner Ruhnau eröffnet. (Foto: Pedro Malinowski)

Es ist eigentlich ein ganz einfacher Satz. Aber welchem anderen Stadtoberhaupt in der Region käme er jemals über die Lippen? Frank Baranowski, amtierender Oberbürgermeister von Gelsenkirchen, eröffnet die Pressekonferenz im Opernhaus der Stadt mit einem klaren Bekenntnis zum Theater.

Kurz zählt er die Fördermittel auf, 13 Millionen Euro für das Musiktheater, 4 Millionen für die Neue Philharmonie Westfalen.

Gelder, um die es in Gelsenkirchen zum Glück keine Konkurrenz gebe, wie der OB sagt. Dann fügt er mit großer Selbstverständlichkeit hinzu „Ich bin davon überzeugt, dass dieses Geld gut angelegt ist.“

Der OB bekannt sich zum Theater

Glückliches Gelsenkirchen! Von solcher Rückendeckung durch die Stadtspitze können Kulturschaffende andernorts nicht einmal mehr träumen. Indes weiß Baranwoski als regelmäßiger Theatergänger sehr genau, wovon er spricht. Er lobt die Bandbreite des Angebots, das Intendant Michael Schulz im Folgenden genauer vorstellt. Die Spielzeit wird im Kleinen Haus mit „The Turn of the Screw“ beginnen (10. September 2016), einem psychologisch raffinierten Geister- und Gruselstück, mit dem das Theater seinen Britten-Zyklus fortsetzt. Das Große Haus, vom 1. Juni bis 3. Oktober wegen Baumaßnahmen geschlossen, erwacht am 16. Oktober 2016 mit der Wiederaufnahme des Musicals „Anatevka“ zu neuem Leben.



Szenenfoto aus dem Musical „Anatevka“ (Foto: Pedro Malinowski)

Es sind vor allem zwei Raritäten, die den neuen Opernspielplan würzen. Zu nennen ist zunächst „Der Florentiner Hut“ des Italieners Nino Rota, berühmt vor allem durch seine Filmmusiken zu „La Strada“, „La Dolce Vita“ und „Der Pate I & II“. Der Stoff, eine Hochzeitskomödie mit vielen heiteren Verwicklungen um einen Strohhut, wurde in Deutschland durch

den gleichnamigen Film mit Heinz Rühmann bekannt.

Oper über eine Auschwitz-Überlebende

Einen überaus ernsten Kontrapunkt bildet „Die Passagierin“, Hauptwerk des polnisch-jüdischen Komponisten Mieczysław Weinberg, der vor den Nazis nach Moskau floh. In zwei Akten erzählt die Oper von einer Auschwitz-Überlebenden, die nach dem Krieg auf einem Ozeandampfer einer ehemaligen KZ-Aufseherin wieder begegnet. Nach der szenischen Uraufführung bei den Bregenzer Festspielen im Jahr 2010 wird das MiR das vierte Haus sein, das „Die Passagierin“ aufführt. Um das Thema aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und zu vertiefen, bietet das Haus ein Rahmenprogramm mit Lesungen, Kammermusik, Chansons und Schauspiel.

Die großen Opernproduktionen seien natürlich nicht verschwiegen: Es sind Richard Wagners „Tristan und Isolde“ (4. März 2017, Regie: Michael Schulz), Mozarts „Don Giovanni“ (29. April 2017, Regie: Ben Baur) und „Hoffmanns Erzählungen“ von Jacques Offenbach (10. Juni 2017, Regie: Michiel Dijkema). Hinzu kommen Franz Lehárs Operette „Die lustige Witwe“ (16. Dezember 2016) und das Kult-Musical „Linie 1“ (11. März 2017) von Birger Heymann und Volker Ludwig. Experimentell wird es ab September 2016 mit der Fortsetzung von Daniel Kötters Musiktheaterprojekt „ingolf #2 – 6“, an dessen Entwicklung sich das Publikum und Gelsenkirchener Bürger beteiligen können.



Alina Köppen und Junior
Demitre in der Produktion
„Ruß“, die mit dem
Theaterpreis DER FAUST
ausgezeichnet wurde (Foto:
Costin Radu)

Gleich neun Tanz-Produktionen

Kaum zu bremsen ist die Compagnie von Gelsenkirchens Ballettchefin Bridget Breiner, die sich mit insgesamt neun Produktionen präsentiert. Der Jahresjubililar William Shakespeare hinterlässt dabei deutliche Spuren im Programm. Der Wiederaufnahme des Aschenputtel-Stücks „Ruß“ (23. September 2016) folgt das Ballett „Prosperos Insel“ (8. Oktober 2016), das Breiner in diesen Tagen nach Shakespeares „Der Sturm“ entwickelt.

Für Kinder und Jugendliche tanzt die Compagnie „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ von Kevin O'Day (26. November 2016). Weiter geht es mit „Hamlet“ (11. Februar 2017), einem Ballett der britischen Choreographin Cathy Marston, die in Gelsenkirchen bereits mit ihren ungewöhnlichen Perspektiven auf Strawinskys „Oprheus“ und Anton Tschechows „Drei Schwestern“ überraschte. Die Orgelsymphonie von Camille Saint-Saens inspirierte Bridget Breiner zu einem zweiteiligen Ballettabend mit dem Titel „The Vital Unrest“ (25. März 2017). Choreographien von Marguerite Donlon und Renato Paroni de Castro sind an einem mehrteiligen Abend mit dem Titel „Der Rest ist Tanz“ zu sehen (20. Mai 2017). Die 4. Internationale Ballettgala (17. Juni 2017), eine experimentelle Jam Session im Frühjahr 2017 sowie das Schüler-Tanzprojekt „Move!“ (28. Juni 2017) runden das Programm ab.

Mahlers „Sinfonie der Tausend“



Die Broschüren zur Spielzeit 2016/17 im Musiktheater im Revier (Foto: Christoph Nager/MiR)

Die Neue Philharmonie Westfalen, die in diesem Jahr ihr 20-jähriges Bestehen feiert, eröffnet die Spielzeit am 11. September 2016 im Ruhrfestspielhaus in Recklinghausen mit der „Sinfonie der Tausend“ von Gustav Mahler. Lange musste dafür nach einem Spielort gesucht werden, was angesichts der für dieses Werk erforderlichen Vielzahl von Musikern, Choristen und Gesangssolisten nicht verwundert.

Mit „Ein Deutsches Requiem“ von Johannes Brahms und der 7. Sinfonie von Anton Bruckner finden sich weitere Monumentalwerke in den Sinfoniekonzerten, die neben bekanntem Repertoire aber auch Raum für Entdeckungen lassen: zum Beispiel für das Konzert für Saxophon und Orchester von Henri Tomasi (Solistin: Asya Fateyeva), das Trompetenkonzert „Nobody knows de trouble I see“ von Bernd Alois Zimmermann (Solist: Reinhold Friedrich) oder auch das Konzert für Koloratursopran und Orchester von Reinhold Glière (Sopran: Nicole Chevalier).

Breite Publikumsschichten anzusprechen, ohne die Kenner zu langweilen: Zu dieser Gratwanderung gesellt sich in Gelsenkirchen eine weitere, weil sich das Theater möglichst geschickt zwischen den großen Häusern in Essen und Dortmund positionieren muss. 90.000 Besucher in der noch laufenden Spielzeit (Stand: 31. März 2016) sprechen derzeit für einen

guten Zulauf. Man darf gespannt sein, wie es weiter geht.

(Informationen und Termine:
<http://www.musiktheater-im-revier.de/>)

Mit Glanz und Gloria: Gabriel Feltz, Johannes Moser und die Dortmunder Philharmoniker

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



Die Dortmunder
Philharmoniker. Foto:
Magdalena Spinn

Carl Maria von Weber vermerkte einmal, das Anschauen einer Gegend sei ihm wie die Aufführung eines Musikstücks. „Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelheiten aufzuhalten ...“ Dortmunds Generalmusikdirektor Gabriel Feltz hat diese ästhetische Äußerung Webers wohl etwas zu wörtlich genommen: Die Konzertouvertüre „Der Beherrscher der Geister“ rauscht zu Beginn des Achten Philharmonischen Konzerts in angemessenem Presto vorüber, entbehrt aber jeglicher Binnengestaltung.



Carl Maria von Weber auf
einer Darstellung des 19.
Jahrhunderts.

In den Tutti denunziert Feltz Webers Orchester als bloßen Lärm, das spannungsvoll tremolierende Crescendo verpufft ohne Wirkung, die Oboe singt, aber schwingt nicht und der abschließende majestätische Choral der Blechbläser bleibt steif. Nicht toll, dieser Konzerteinstieg der Dortmunder Philharmoniker und ihres Chefs.

Die dynamische Unbeherrschtheit schwappt auch noch in den Beginn des Cellokonzerts Antonín Dvořáks hinein, legt sich dann aber, als das Horn sein sehnsuchtsvolles erstes Solo intoniert. Mit den tiefen Streichern gelingen herbe Klangmischungen. Feltz zeigt jetzt, dass er Orchesterfarben passend abmischen kann. Den Beginn des zweiten Satzes phrasieren die Bläser mit weitem Atem. Doch wenn sie von der Pauke flankiert losbrechen, dröhnt das, gemessen am Ton des verhalten gestaltenden Solisten, wieder zu vehement.



Große Kunst am
Cello: Johannes
Moser. Foto: Uwe
Arens

Der Solist Johannes Moser nähert sich diesem Juwel in der Krone des Repertoires auf ungewohnten, aber schlüssigen und reflektierten Wegen. Bei Moser stehen nicht opulenter Klang und satte Farbe im Vordergrund, auch nicht das Prunken mit einer unfehlbaren Spieltechnik. Sein Dvořák erweist sich als musikalisch durchdrungen, formbewusst angelegt und dann erst, sozusagen auf der zweiten Ebene, mit einem fabelhaften Reichtum an Nuancen und Klangfärbungen gestaltet.

Für den Beginn wählt er einen sämigen, vielleicht etwas zu druckreichen Ton, aber die raschen, kurznotigen Teile des Allegro-Satzes sind präzise ausmodelliert und sicher intoniert. Das schimmernde Mezzoforte der kantablen Episoden erreicht Moser mit einem schnellen, feinen Vibrato – so charakterisiert man Töne! Wenn das Thema im Pianissimo wiederkehrt, beleuchtet er den Klang wieder neu und überraschend.

Mosers melodische Linien sind rein und auf erfrischende Art „sachlich“ gefasst; er schmachtet nicht und meidet das Portamento als allzu feiles Ausdrucksmittel. Sehr verhalten und ohne Anflug von Selbstdarstellung spielt er die Kadenz; er

bestätigt damit, wie er das Konzert sieht: als eine Art Requiem Dvořáks für seine Jugendliebe und Schwägerin Josefina Kaunitzová. Deutlich wird diese wehmütige, melancholische Haltung auch im Dialog mit der Solovioline von Shinkyung Kim; der Ton erstirbt in die Finalakkorde des Orchesters hinein. Mit dieser profilierten Deutung hat Moser das Cello-Konzert überzeugend erschlossen.



Dortmunds GMD Gabriel Feltz.
Foto Magdalena Spinn

Zum Abschluss eine erfreulich unkonventionelle Wahl: César Francks gewichtiger Beitrag zur Gattung der Symphonie. Selbstredend kosten Feltz und die Philharmoniker vor allem die leidenschaftlichen Steigerungen, die brachialen Aufbrüche, die machtvolle Vehemenz der zyklisch in immer wieder neuem Licht erscheinenden thematischen Einfälle aus. Das geht zu Lasten des impressionistischen Aspekts der Musik Francks, der finessenreichen Farbenspiele, der immer wieder chromatisch unsteten, nervösen Momente, die etwa zu Beginn des zweiten Satzes nicht recht gelingen wollen. Glanz und Gloria behalten die Oberhand und heizen das Publikum im Konzerthaus an, das Orchester und seinen Dirigenten überwältigt zu bejubeln.

Moser hat das Dvořák-Konzert 2015 übrigens auch aufgenommen. Die CD ist beim Label [Pentatone](#) erschienen; die Prager Philharmoniker leitet der künftige Chefdirigent der Bamberger

Symphoniker, Jakob Hrůša.

Nächstes Philharmonisches Konzert in Dortmund am 24./25. Mai. Axel Kobert dirigiert Anton von Weberns „Im Sommerwind“. Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht“ und das Violinkonzert Ludwig van Beethovens mit Sophia Jaffé als Solistin. Karten: (0231) 50 27 222, www.theaterdo.de

Vieles von allem: Das Theater Dortmund präsentiert sein Programm für 2016/2017

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



Hier wird derzeit renoviert – und alle hoffen, daß es pünktlich sein Ende hat: Das Theater Dortmund (Foto: Laura Sander/Theater Dortmund)

Die längste Theaterveranstaltung in der kommenden Spielzeit ist ein „54 Stunden Night Club“ im Megastore. Beginnend Freitag, 21. Oktober, und endend am Sonntag, 23. Oktober, will

**das Dortmunder Schauspiel – hoffentlich! hoffentlich! –
Abschied nehmen von seiner provisorischen Spielstätte im
Gewerbegebiet an der Nortkirchenstraße.**

Das setzt natürlich voraus, daß dann die Renovierungsarbeiten im Großen Haus beendet sind. Dort, im Großen Haus, soll sich erstmalig wieder am 10. Dezember der Vorhang für Bert Brechts **„Furcht und Elend des Dritten Reiches“** heben, Regie führt der 1967 geborene Sascha Hawemann, von dem in Dortmund bereits als Regiearbeit das Familiendrama „Eine Familie (August: Osage County)“ zu sehen war.

Fünf Sparten machen Betrieb

Das Theater Dortmund, mit seinen fünf Sparten Ballett, Philharmoniker, Oper, Schauspiel und Kinder- und Jugendtheater doch ein recht machtvoller Kulturbetrieb, hat seine Pläne für 2016/2017 vorgestellt. Ein aufwendig gestaltetes Spielzeitheft (eigentlich eher ein Buch) faßt all die Pläne und Termine faktenreich zusammen, und Bettina Pesch, die Geschäftsführende Direktorin, weist nicht ohne Stolz darauf hin, daß dieses Buch den Etat nicht belastet hat, sondern ausschließlich aus Mitteln von Kulturstiftern bezahlt werden konnte. Das ändert allerdings, kleiner Schmäh am Rande, nichts daran, daß der optische Auftritt des Theaters Dortmund, seine, wie man heute gern sagt, „Corporate Identity“, dringend einer Auffrischung, besser noch einer ziemlich grundlegende Modernisierung bedarf.

Der optische Auftritt ist reichlich angestaubt

Die Grundfarbe Orange war in den 80er Jahren modern (zusammen mit Braun und Olivgrün, in wild wogenden Tapetenmustern), erbaut heutzutage aber bestenfalls noch patriotisch gestimmte Holländer; die fette Schrift von Typ Helvetica sowie die vor allem im Konzertbereich immer noch gepflegte Kleinschreibung von Hauptwörtern sind Moden der 60er Jahre, die andernorts längst überwunden wurden und keine Nostalgiegefühle hervorrufen. Für ein fortschrittliches Haus ist dieser

Auftritt schlicht kontraproduktiv.



Im Schauspielhaus. (Foto:
Sascha Rutzen/Theater
Dortmund)

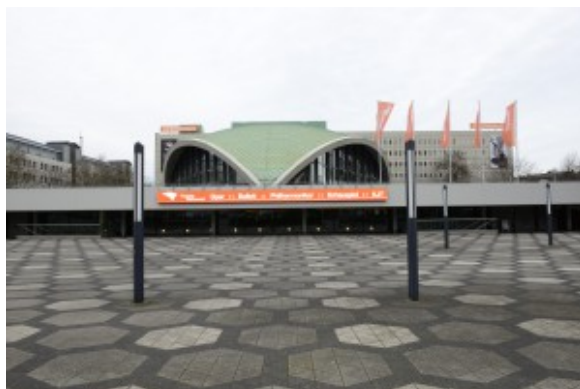
Revolutionär und globalisierungskritisch

Wenden wir unseren Blick nun auf das Schauspiel, das sich, je nach dem, mal revolutionär, mal doch zumindest globalisierungskritisch gibt. Revolutionär startet es in die Spielzeit, wenn man den Stückettitel wörtlich nimmt. Doch auch wenn Joël Pommerats **„La Révolution #1 – Wir schaffen das schon“** mit der französischen Revolution mehr zu tun hat als vor einigen Jahren sein Erfolgsstück **„Die Wiedervereinigung der beiden Koreas“** mit Korea, bleibt noch Platz für Menschliches, Privates, was diesen Abend in der Regie von Ed Hauswirth hoffentlich vor der Tristesse des freudlosen Historiendramas bewahren wird. Um die französische Revolution geht es aber wirklich: „Schloß Versailles, 1787. König Louis XVI hat die wichtigsten Adligen seines Landes zusammengerufen...“ beginnt der Ankündigungstext. Also schau’n wir mal – auch, was die Ereignisse von einst den Heutigen noch sagen können. Übrigens ist auch **„Die Wiedervereinigung der beiden Koreas“** im Programm, Premiere am 8. April 2017 im Schauspielhaus, Regie Paolo Magelli.

Der lange Schatten Michael Gruners

An Horváth, sagt Schauspielchef Kay Voges, habe man sich in

seiner Intendanz für Jahre nicht herangewagt, weil die Horváth-Kompetenz seines Vorgängers Michael Gruner so übermächtig gewesen wäre. Oder zumindest diesen Ruf hatte. Nun aber gibt es doch einen: **„Kasimir und Karoline“**, ab 18. September im Megastore und in der Regie von Gordon Kämmerer.



Markant: Das Opernhaus
(Foto: Philip Lethen/Theater
Dortmund)

Zu Gast bei den Ruhrfestspielen

„Die Simulanten“, die Philippe Heule erstmalig ab dem 23. September im Megastore auftreten läßt, können vorher schon bei den Ruhrfestspielen besichtigt werden, nämlich am 7., 8. und 9. Juni. Nach gefühlten 150 Jahren gibt es tatsächlich eine Kooperation von Recklinghausens Grünem Hügel und dem Theater Dortmund, was trotz der räumlichen Nähe doch eine Win-Win-Situation zu sein scheint. Die Dortmunder können sich einem anderen Publikum präsentieren, das Festival sichert sich eine Produktion von größter Aktualität. Denn Philippe Heudes Simulanten sind mit ihren Fernbeziehungsneurosen, ihrer Therapiegläubigkeit und ihrer Angst vor dem Konkreten wohl recht typisch für die Jetztzeit. Auch ihr Unbehagen in der Welt ist es, also am besten schnell einen UN-Weltklimagipfel abhalten. Nur als Simulation natürlich.

Rimini Protokoll kurvt durch das Ruhrgebiet

Was haben wir noch? Das Künstlerkollektiv Rimini Protokoll

verlegt seine **Truck Track Ruhr Nummer 4** ins Dortmunder Stadtgebiet („Album Dortmund“) und tüftelt zusammen mit Dortmunder Theaterleuten aus, wo genau es langgehen soll. Übrigens begegnet man den Truck Tracks Ruhr auch bei den Ruhrfestspielen und bei der Ruhrtriennale, sie kommen halt viel rum und sind, wie man sieht, überaus kontaktfreudig. Was dort konkret passiert? Den Beschreibungen nach – ich war noch nicht dabei – werden maximal 49 Zuschauer auf einem überdachten Lkw zu markanten Punkten gefahren, die sie mit Musik und künstlerischer Intervention intensiv erleben. Gute Reise!

Häßliche Internationalisierung

Interessant in des Wortes höchst ursprünglicher & positiver Bedeutung klingt, was uns in **„Die schwarze Flotte“** erwartet. Dieser „große Monolog“ (Voges) „von Mike Daisey nach einer Recherche von Correct!v“ blickt sozusagen in die Abgründe der internationalen Seeschifffahrt, die mit beängstigendem Gleichmut Rohstoffe, Öl und Handelswaren, Waffen, Drogen, Flüchtlinge und Arbeitsmigranten über den Globus transportiert. Zu wessen Nutzen? Das Stück verspricht Antworten, Regie führt Hausherr Kay Voges.

Von Franz Xaver Kroetz gibt es **„Furcht und Hoffnung in Deutschland: Ich bin das Volk“**, entstanden in den 80er und 90er Jahren (Regie: Wiebke Rüter), von Kay Voges einen Film zum Flüchtlingseelend dieser Welt und Europas Abwehrhaltung dazu (**„Furcht und Ekel in Europa“**, Premiere im Dezember 2016).



Manchmal kommen sie
wieder: „Die
Kassierer“ mit
ihrem Frontmann
Wolfgang Wendland,
hier noch bei
„Häuptling
Abendwind“ zu
sehen, sind
demnächst „Die Drei
von der Punkstelle“
(Foto: Birgit
Hupfeld/Theater
Dortmund)

„Die Kassierer“ kommen wieder

Bevor die Punk-Greise „Die Kassierer“ (wieder im Unten-ohne-Look?) mit der Punkoperette **„Die Drei von der Punkstelle“** der Spielzeit 2016/2017 ihren krönend-krachenden Abschluß verleihen werden, wartet das Programm noch mit einer besonderen „Faust“-Adaption auf (**„Faust At The Crossroads“**, Regie Kay Voges), einem neuen Stück der Theaterpartisanen (**„Übt das Unerwartete“**), einem Stück über die islamistische Radikalisierung junger Männer (**„Flammende Köpfe“** von Arne Vogelsang) und einem „Live-Animationsfilm von sputnic nach dem

gleichnamigen Roman von Paul Auster“: „**Mr. Vertigo**“. Und was der Hausherr in der Oper veranstaltet, wird ein paar Absätze später erzählt.

Internetreinigung

Zuvor jedoch einige Worte über „**Nach Manila – Ein Passionsspiel nach Ermittlungen auf den Philippinen von Laokoon**“. Hier bekommt Globalisierungskritik ein Gesicht, genauer ihrer viele, Millionen, täglich. Es geht um die 350 Millionen Fotos, die täglich auf Facebook hochgeladen werden, die 80 Millionen auf Instagram, die 400.000 täglichen Videostunden bei Youtube. Auf den Philippinen ist es der Job vieler vorwiegend junge Menschen, diese Material auf unzumutbare Pornographie, Brutalität, Grausamkeit und so fort zu sichten und alles zu löschen, was der Kundschaft im reichen Norden des Planeten nicht zuzumuten ist.

Warum Philippinos? Weil sie, so wird behauptet, überwiegend katholisch sind und nordwestliche Moralvorstellungen sich weitgehend mit den ihren decken. Vielleicht aber auch nur, weil ihre Arbeit spottbillig ist. Jedenfalls interessiert es die weltweit agierenden Internetkonzerne nicht sonderlich, wie die Menschen in derart belastenden Jobs zurechtkommen. Schlecht, behauptet das Stück in der Regie von Moritz Riesewieck. Ich bin gespannt.

Kay Voges inszeniert Wilson-Oper

Ein kurzer Blick nun auf das Programm der Oper, wo wiederum Schauspielchef Kay Voges gesichtet wird. Er führt Regie in „**Einstein on the Beach**“ von Robert Wilson und dem weltberühmten Musikminimalisten Philip Glass. Es ist die erste Bühnenfassung, die nicht Großmeister Wilson selbst gestaltet. „Nein“, bestätigt Opernintendant Jens-Daniel Herzog, es gibt keine Inszenierungsvorschriften, keine Auflagen, das Stück à la Robert Wilson auf die Bühne zu stellen. Florian Helgath hat die musikalische Leitung, das Chorwerk Ruhr wirkt mit und man

hat den Eindruck, daß dies ein schöner Abend werden kann (erstmalig am 23. April 2017).

Der Opernball fällt aus, dafür gibt es am 9. Januar eine konzertante „**Fledermaus**“. Nicht fehlt „**Die Zauberflöte**“, nicht „**Otello**“ doch sind auch Andrew Lloyd Webber und Paul Abraham zugegen, mit dem Musical „**Sunset Boulevard**“ der eine, mit der Jazz-Operette „**Die Blume von Hawaii**“ der andere. Und jetzt höre ich auf, Opern-Facts zu reihen und gebe der Hoffnung Ausdruck, daß mein geschätzter Kollege S. sich dieser Aufgabe hingebungsvoll hingibt.

Lüner Solistin Mirijam Contzen im philharmonischen Konzert

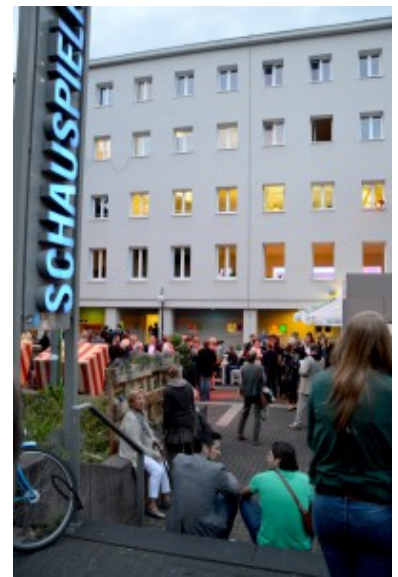
Gleiches gilt für die Konzertreihen, an denen stark beeindruckt, daß sie alle schon bei der ersten Präsentation des Programms bis zur Zugabe (Scherz!) durchgeplant sind. Träume und Phantasien, so Generalmusikdirektor Gabriel Feltz, seien so etwas wie das Leitmotiv der kommenden Saison, die seine vierte in Dortmund sein wird. Übrigens wird beim **8. Konzert am 9. und 10. Mai 2017** die Geigerin Mirijam Contzen zu hören sein, die in Lünen aufwuchs und seit etlichen Jahren das Musikfestival auf Schloß Cappenberg leitet (das in diesem Jahr wegen Renovierung des Schlosses ausfällt). Mittlerweile zählt sie zu den Großen der internationalen Solistenszene. In Dortmund wird sie in Tschaikowskys Violinkonzert D-Dur op. 35 zu hören sein.

Open Air auf dem Friedensplatz

Und endlich gibt es **Open Air Klassik auf dem Dortmunder Friedensplatz!** Der Cityring macht's möglich (und verkauft die Eintrittskarten). Am Freitag, 26. August, startet die vierteilige Reihe mit einer Sommernacht der Oper, mit La Traviata und Zigeunerchor (heißt nun mal so). Am darauffolgenden Samstag ist unter dem Titel „Groove Symphony“ „ein perfekter Mix aus Soul, Elektro, Klassik und Hip Hop“ zu hören, die Gruppe Moonbootica und Philharmoniker spielen

gemeinsam auf.

Sonntag ist dann um 11 Uhr Familienkonzert unter dem Titel „Orchesterolympiade“ Musiker im Trainingsanzug treten an zum Höher, Schneller, Weiter der Instrumente, und am Pult steht Gabriel Feltz höchstselbst. Na, das wird was werden. Abends dann schließlich die Musicalgala „A Night full of Stars“. Es dirigiert Philipp Armbruster, es singen Alexander Klaws, Patricia Meeden und Morgan Moody.



Schauspielhaus
(Foto: Laura
Sander/Theater
Dortmund)

Schwanensee ist wieder da

Und jetzt gucken wir noch kurz, was Ballettdirektor Xin Peng Wang anzubieten hat. Bei seinen Premieren gibt es einen **„Faust II – Erlösung“**, und bei den Wiederaufnahmen **„Faust I – Gewissen!“**. **„Schwanensee“** kommt wieder, und von besonderer Delikatesse ist sicherlich die Präsentation dreier Choreographien von Johan Inger, Richard Siegal und Edward Clug unter dem Titel **„Kontraste“**. An zwei Wochenenden (24./25.9.2016, 24./25.6.2017) spenden die **Ballettgalas XXIV und XXV** (also 24 und 25) Glanz. Und wie immer gilt besonders

für das Ballett der Rat: Man mühe rechtzeitig sich um Karten, denn allzu schnell sind sie vergriffen.

Weihnachten wird es eng im Kinder- und Jugendtheater

Zu guter Letzt das Kinder- und Jugendtheater (KJT), das sich tapfer und mit Erfolg bemüht, alle Kinder zu erreichen, auch die benachteiligten, und dessen Produktionen sich immer auch um Solidarität, Fairneß und Gerechtigkeit drehen. In **„Rico, Oskar und die Tieferschatten“** von Andreas Steinhöfel gehen „ein Hoch- und ein Tiefbegabter“ (KJT-Chef Andreas Gruhn) auf erfolgreiche Verbrecherjagd, ein bißchen so wie weiland Kästners „Emil und die Detektive“. Jörg Menke-Peitzmeyers **„Strafraumszenen“** drehen sich um Fußball und Rassismus, es gibt ein Flüchtlingsprojekt (**„Say it loud II – Stories from the brave new world“**) und im Sckelly etwas für Kinder ab 4 Jahren (**„Dreier steht Kopf“** von Carsten Brandau).

Das Weihnachtsstück heißt **„Der falsche Prinz“**, Andreas Gruhn schrieb es nach der Vorlage von Wilhelm Hauff. Uraufführung ist am 11. November, und dann wird gespielt und gespielt und gespielt. Leider aber nicht im Großen Haus, denn das wird ja renoviert. An der Sckellstraße aber sind die Plätze knapp, nur zwei Drittel der sonstigen Menge stehen zur Verfügung.

Auslastung lag bei 73,1 Prozent

Viel Theater. Viel Oper, viel Ballett und viel Konzert. Und in Essen, Bochum, Gelsenkirchen, Hagen, um nur die nächstliegenden städtischen Bühnen der Umgebung zu nennen, gibt es auch attraktive Angebote. Da muß man sich strecken, wenn man mithalten will. 73,1 Prozent durchschnittliche Auslastung aller Veranstaltungen hat Bettina Pesch ausgerechnet, Gabriel Feltz hält eine Zielmarke von 80 Prozent für realistisch. Und dann wäre statistisch gesehen ja immer noch Luft nach oben. Jedenfalls lasten im Moment keine lähmenden Sparzwänge auf dem Dortmunder Theater. Und das ist auch gut so.

Wer jetzt noch mehr wissen möchte, sei auf die Internetseite des Dortmunder Theaters verwiesen: www.theaterdo.de

Die neuen Programmbücher, in denen alles steht, liegen an der Theaterkasse im Opernhaus aus und können kostenlos mitgenommen werden.

„Carmen“ auf dem Akkordeon: Ksenija Sidorova mag's unterhaltsam im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Flinke Finger auf
dem Akkordeon:
Ksenija Sidorova
ist „Junge Wilde“

im Konzerthaus
Dortmund. Foto:
Phil Tragen

Ksenija Sidorova ist eine Virtuosin auf ihrem Instrument. Die flinken Finger finden sicher ihren Weg – technisches Können paart sich mit großer Leidenschaft. Hinzu kommt ein untrügliches Gespür für eindrucksvolles Klangfarbenspiel. Die Passion der lettischen Solistin gilt dem Akkordeon.

Im Konzerthaus Dortmund hat sie nun als „Junge Wilde“ virtuos für dieses Instrument Partei ergriffen – einerseits, denn andererseits sind die „Carmen“-Arrangements, die sie mit einem fünfköpfigen Ensemble offeriert, heftig ins seichte Unterhaltungsfach abgerutscht. Zu wenig ist das für ein ernst gemeintes „Projekt“, wie sie dieses Konzert selbst beschreibt.

„Junge Wilde“: Das Format, 2006 von Intendant Benedikt Stampa ins Leben gerufen, ist längst zu Publikums Liebling gereift (450 Abos, etwa 1000 Besucher pro Konzert). Es bietet eben jungen Solisten ein Podium, die am Beginn einer internationalen Karriere stehen. Sie dürfen ungewöhnliche Programme im Gepäck haben, oder eben auch, wie Ksenija Sidorova, Instrumente, die nicht gerade zum klassischen Kanon gehören. Die Zuhörer sind allemal dankbar für Überraschungen und besondere Formate. Dass etwa die Solistin den Abend in englischer Sprache moderiert, mag ein Bruch mit den eingefahrenen Regeln des Konzertbetriebs sein. Gleichwohl werden die verbindenden Worte wohlwollend goutiert.

Alles beginnt mit der Malagueña des kubanischen Komponisten Ernesto Lecuona, ein nicht ganz unbekanntes Stück, das schon der Pianist Arcadi Volodos wirkmächtig in die Klaviertasten gegerbt hat. Sidorova setzt indes nicht auf virtuoseres Muskelspiel, sondern vielmehr auf kantable wie rhythmische Gestaltung dieses spanischen Volkstanzes. Und präsentiert uns damit gewissermaßen das Rohmaterial dessen, was sich in Georges Bizets „Carmen“ in stilisierter Form wiederfindet.

Gegenüberstellungen dieser Art, in stetem Wechsel, wären gewiss reizvoll gewesen. Doch das, was Sidorova und ihre Mitstreiter als Improvisationen benennen, sind überwiegend nur schlappe Potpourris.

Hinzu kommt, dass Alejandro Loguercio (Violine) keinen großen Ton ins Spiel bringen kann, während Michael Abramovich (Klavier) sich oft zu sehr in den Vordergrund musiziert und Reentko Dirks (Gitarre) im Ensemble eher untergeht. Ja selbst das Akkordeon bleibt bisweilen blass. Immerhin setzt Roberto Koch am Bass gewichtige Fundamente, schafft Itamar Doari hier und da perkussiven Klangzauber. Weit besser, authentischer als alle Bizet-Ableitungen klingen ohnehin die eingestreuten Stücke Astor Piazzollas. Sehr atmosphärisch etwa des Komponisten „Café 1920“ für Violine, Akkordeon und Bass.

Insgesamt ein eher unbefriedigender Abend, weil's richtig wild und rhythmisch zupackend, munter und nachgerade parodistisch erst mit der Zugabe wird: Wenn das Ensemble durch das Torero-Lied aus „Carmen“ jagt, dieser aufgeblasene Opernmacho also gewissermaßen als Schaumschläger dargestellt wird, ist der brausende Beifall des Publikums wirklich verdient.

Start mit Gluck – Intendant Johan Simons stellt das Programm der RuhrTriennale 2016 vor

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



Auf Zeche Zollern erklingt zumindest an einem Abend Triennale-Musik – allerdings nicht im abgebildeten Verwaltungsgebäude, sondern in der (unsichtbar) dahinter liegenden berühmten und frisch renovierten Jugendstil-Maschinenhalle (Foto: Ruhrtriennale/LWL Hudemann)

Christoph Willibald Gluck macht den Anfang, es folgen Albert Camus, Emile Zola und viele andere. Johan Simons hat das Programm seiner zweiten Ruhrtriennale (12. August bis 24. September 2016) vorgestellt, die an etlichen ehemaligen (oder noch aktiven) Industriestandorten des Ruhrgebiets stattfinden soll. Nach langer Pause ist auch Dortmund wieder mit Spielstätten vertreten, dem Hafen und (endlich!) der renovierten Maschinenhalle von Zeche Zollern in Bövinghausen. Hier ein paar Fakten:

Beginn in der Jahrhunderthalle

Große Auftakt-Produktion ist Glucks Reformoper „Alceste“ in der Bochumer Jahrhunderthalle. Simons hat sie, wie wir den sorgfältig zusammengestellten Presseunterlagen entnehmen können, „neu inszeniert und stellt Fragen nach Opferbereitschaft, Mut und Demut“. Der belgische Dirigent René Jacobs steht am Pult, leitet das B'Rock Orchestra und den MusicAeterna-Chor aus Perm.



René Jacobs dirigiert die
Eröffnungsproduktion
„Alceste“ (Foto:
Ruhrtriennale/ Molina-
Visuals)

Drei Wochen später startet die zweite große Musikproduktion, wiederum unter Simons' Leitung. Das Werk heißt „Die Fremden“ und ist eine musikalische Bühnenadaption des Romans „Der Fall Meursault – eine Gendarstellung“ von Kamel Daoud. Daouds Roman wiederum ist eine (etwas späte) Antwort auf den Roman „Der Fremde“ von Albert Camus, in dem der scheinbar grundlose Mord an einem namenlos bleibenden Araber eine zentrale Rolle spielt. Der Mord, ist zu erfahren, war nicht nur tödlich, sondern seine Beschreibung auch rassistisch, was Daoud zur Gendarstellung bewegte.

Jetzt auch Auguste Victoria

Die Inszenierung hinterfragt menschliches Dasein in einer gottverlassenen Welt, fragt nach den Werten, die unsere Kulturen bestimmen, und läßt bei alledem Musik von György Ligeti und Mauricio Kagel hören. Da wage ich die Prognose, daß dies kein leichter Abend wird – aber ein spannender. Ein hoffentlich auch bereichernder. Spielort übrigens ist erstmalig die Kohlenmischhalle der Zeche Auguste Victoria in Marl, die erst vor kurzem stillgelegt wurde. Reinbert de Leeuw leitet das Asko/Schönberg Ensemble.



Ein Bau von einschüchternder Größe: Die Marler Kohlenmischanlage, wo „Der Fremde“ gespielt wird (Foto: Ruhrtriennale/RAG Montan Immobilien GmbH)

In der Abteilung „Musik“ sticht das Projekt „Carré“ ins Auge, bei dem Bochumer Symphoniker und ChorWerk Ruhr, auf jeweils vier Gruppen verteilt, Musik von Karlheinz Stockhausen sozusagen dezentral zum Klingen bringen. Eigentlich geht das nirgendwo, aber in der Jahrhunderthalle eben doch.

Ebenfalls bemerkenswert: „Répons“, das „Raummusik-Meisterwerk“ des Komponisten Pierre Boulez, das im Landschaftspark Duisburg Nord vom Ensemble Inter-Contemporain unter der Leitung von Matthias Pintscher gegeben wird.

Fortsetzungen: Zola und Couperus

Im Bereich „Schauspiel“ werden Fortsetzungen angekündigt. Luc Perceval wandelt weiterhin auf Emile Zolas Spuren und bringt „Geld. Trilogie meiner Familie 2“ auf die Bühne. Ivo van Hove inszeniert „Die Dinge, die vorübergehen“ von Louis Couperus, eine Art Familienthriller. Wie auch im letzten Jahr, als das Couperus-Stück „Die stille Kraft“ im steten Tropenregen das Scheitern des Kolonialismus am Beispiel eines Verwaltungsbeamten und seiner Familie schilderte, umkreist Couperus das, was falsch ist an der Besitznahme ferner Länder durch sein Land.



Das ist jetzt ein Symbolfoto
zu „Geld. Trilogie meiner
Familie 2“ (Foto:
Ruhrtriennale/ Armin-
Smailovic)

Es gäbe der Projekte viele, viele mehr zu nennen, doch soll
dies ja nur ein erster Eindruck sein.

Im Dortmunder Hafen, um darauf zurückzukommen, ist die neue
Arbeit von „osa_office for subversive architecture“ zu
bestaunen und auch zu benutzen. Konkret handelt es sich um
einen zehn Tonnen schweren Container in der Farbe Pink, der in
eine real existierende Bearbeitungshalle für Stahlprodukte
gekrant wird. Dabei dürfen um die 20 Besucher „an Bord“ („an
Container“?) sein, bestimmt ein unvergeßliches Erlebnis.

Endlich in der Maschinenhalle von Zeche Zollern

Die Maschinenhalle der Zeche Zollern in Dortmund schließlich
ist am 17. August Ort des Konzerts „Spem in alium“, benannt
nach einer Motette Thomas Tallis'. An diesem Abend wird es
experimentell, mit Musik von Henry Purcell, Alfred Schnittke,
György Ligeti und eben Tallis. Vitaly Polonsky dirigiert den
Chor MusicAeterna, der aus dem russischen Perm zur
Ruhrtriennale gestoßen ist.

So, hier soll es einstweilen sein Bewenden haben. Natürlich
könnte man über das Ruhrtriennale-Programm noch unendlich viel
mehr schreiben, doch würde es bald unübersichtlich und

sicherlich auch langweilig. Auf den Internet-Seiten des Festivals können Interessierte sich orientieren und Karten kaufen. Noch gibt es 15 Prozent Frühbucherrabatt.

[www. ruhrtriennale.de](http://www.ruhrtriennale.de)

Gleißende Hysterie: George Benjamins Oper „Written on skin“ im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



„Written on Skin“ – der britische Komponist George Benjamin dirigiert das fulminante Mahler Chamber Orchestra. Foto: Pascal Amos Rest

Das Beste kommt zum Schluss. Ein Musikdrama, das uns wie ein wirbelnder Strudel verschlingt. Mit erstklassigen Sängern, die vor keiner emotionalen Entäußerung zurückschrecken. „Written on skin“ – George Benjamins Oper entpuppt sich als ein Stück gleißender Hysterie, als Schwester der „Elektra“ oder des

„Wozzeck“. Die Aufführung im Konzerthaus Dortmund ist eine Herausforderung fürs Publikum – und wird mit Jubel belohnt.

Der Brite Benjamin steht selbst am Pult des höchst intensiv spielenden Mahler Chamber Orchestra, dirigiert gewissermaßen mit körperlichem Understatement, gleichwohl ungeheuer präzise. Er ist charmanter Vertreter einer neuen Musik, deren stetiger Fluss uns bannt, weil nichts dahinplätschert. Zuweilen rütteln eruptive Klangballungen auf, immer fasziniert die Vielfalt instrumentaler Farben. „Written on skin“ wird so zum Höhepunkt der dreitägigen Zeitinsel, die das Konzerthaus dem Komponisten gewidmet hat.

Benjamin ist ein Musiker, der viel schreibt und ebenso viel verwirft. Seine Skizzenblätter übertreffen deutlich das gedruckte Werk. Etwa 40 Kompositionen in 40 Jahren sprechen die Sprache eines äußerst skrupulösen Künstlers. „Written on skin“ entstand 2012, sechs Jahre nach seiner ersten Oper, „Into the little hill“, eine moderne Fassung des „Rattenfängers von Hameln“; sie war ebenfalls im Konzerthaus zu erleben.



Der „Beschützer“ (Christopher Purves, l.) blickt auf die Kunst des Malers (Tim Mead). Agnès (Barabara Hannigan) schaut gleichfalls interessiert.
Foto: Pascal Amos Rest

Für Benjamin gilt aber auch das akribische Bemühen um die Weiterentwicklung seiner Ausdrucksmittel. Für „Written on skin“ etwa setzt er als charakterstarke Farbe eine Kontrabassklarinette ein, mischt Harfen- und Banjoklang, verweist mit einer Glasharmonika in sphärische Weiten, blickt mit einer Viola da Gamba auf alte Zeiten.

Denn die Geschichte, die hier verhandelt wird, fußt auf einer Sage des 13. Jahrhunderts. Ein Maler soll all die Herrlichkeit eines hohen Herrn aufs Papier, damals noch „auf die Haut“, bannen. Der Künstler verführt die Frau des Hauses, der gekränkte Gatte reißt dem Nebenbuhler das Herz heraus und zwingt seine Frau es zu essen. Die stürzt sich aus dem Fenster.

Ein archaischer, blutrünstiger Stoff, den Benjamin und Librettist Martin Crimp in die Moderne überführt haben. Drei zynische Engel schaffen eine brutale Welt, der hohe Herr gilt als „Beschützer“ seiner Frau Agnés, entpuppt sich indes als fieser Sklavenhalter. Agnés' Zorn, Trotz, Widerstand und Betrug wird durch die Verführungskraft des Malers genährt. Benjamin hat die Rolle mit einem Counter besetzt, und wenn sich die Stimme Tim Meads mit dem Wundersopran Barbara Hannigans vereint, scheint das emotionale Zentrum der Oper erreicht. Doch erst ihr Ehebruchgeständnis ist der eigentliche Kulminationspunkt. Hannigan wächst zur Rachefurie, das Orchester schreit und überwältigt mit grausamen Schlägen.

Nicht minder ausdrucksstark singt Christopher Purves den „Beschützer“ seiner Frau, ein zynischer Machtmensch, der sich selbst am meisten gefällt, der manchmal aber nur dasitzt wie ein geprügelter Hund. Es ist nicht zuletzt diese Mimik, abgeleitet aus der emotionalen Urgewalt der Musik, die uns auf die Stuhlkante treibt. „Written on skin“ ist Beispiel dafür, dass die komponierende Avantgarde durchaus zur Darstellung des Sinnlichen fähig ist. Mag George Benjamin auch einer jener Künstler sein, die ihr Werk akribisch konstruieren, ist diese Oper alles andere als ein um sich selbst kreisendes Konstrukt.

Theater wie Bonn und Detmold haben sich ihrer angenommen, andere Häuser sollten den Mut aufbringen, ihr oft eingefahrenes Repertoire zu erweitern. Es lohnt sich.

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

„Der Klang sucht mich, nicht ich suche den Klang“ – zum 80. Geburtstag des Komponisten Aribert Reimann

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



Aribert Reimann. Foto:
Schott Promotion, Gaby
Gerster

Als ich Aribert Reimann aus Anlass der dritten Inszenierung seines „Lear“ 1981 in Mannheim zum ersten Mal traf, erzählte er mir im Interview, wie die Szene des verzweifelten, verstoßenen alten Königs in ihm einen Reichtum an Musik hervorgerufen hat, dem er sich nicht entziehen konnte. Das

einziges Stück Shakespeares, in dem er Musik gefunden hat, sei diese Geschichte eines Menschen gewesen, der von heute auf morgen nichts mehr hat als sich selbst. Ein Verstoßener unter Menschen, die nicht mehr miteinander reden, sondern nur noch lügen.

Ein Thema, das Reimann in den siebziger Jahren, als der „Lear“ entstand, als hochaktuell einschätzte: „Ausgesetztsein, Enteignung, Terror – alles Dinge, die sich heute pausenlos auf der Welt ereignen.“ Nur damals?, möchte man fragen – und mit dieser Frage erklärt sich, warum Reimanns großformatiges Werk über ein Thema, an dem kein geringerer als Giuseppe Verdi gescheitert ist, nach wie vor in den Spielplänen steht. Über 30 Mal ist die Oper seit ihrer Münchner Uraufführung 1978 neu inszeniert worden. Weltweit, zuletzt sogar in Japan.

„Lear“ in Düsseldorf und Essen

Düsseldorf zog damals, als die Rheinoper noch ein bedeutendes deutsches Haus war, sofort nach und sicherte sich die zweite Inszenierung. In Essen kam „Lear“ unter Stefan Soltesz 2001 heraus. Die letzten deutschen Neuproduktionen gab es in Frankfurt (Keith Warner, 2008), an der Komischen Oper Berlin (Hans Neuenfels, 2009), in Kassel (Paul Esterhazy, 2010) und in Hamburg (Karoline Gruber, 2012). Jetzt kommt die Shakespeare-Adaption, passend zum 400. Todestag des britischen Dramatikers, erneut in Paris auf die Bühne, Regie führt Calixto Bieito, die Premiere ist am 23. Mai.

Bei aller Vorsicht gegenüber Prognosen: Reimanns „Lear“ gehört zu den ganz wenigen Werken des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die jetzt schon einen Platz im großen Repertoire erobert haben. Wäre die Oper nicht so aufwändig orchestriert, hätte sie sicher auch den Weg auf kleinere Bühnen gefunden.

Im „Lear“ ist Reimann gelungen, was dauerhaft rezipierte Werke ausmacht: ein zeitloses Thema, das unter aktueller Perspektive erschlossen wird; eine expressive Tonsprache, die unmittelbar

zu ergreifen vermag, dennoch höchst bewusst durchkonstruiert ist. Und ein untrügliches Gefühl für die menschliche Stimme und ihr Ausdrucksspektrum. Nicht umsonst hat Dietrich Fischer-Dieskau schon 1968 gedrängt, Reimann möge sich des „Lear“ annehmen. Zehn Jahre später sang er die Titelpartie in der Münchner Uraufführungsregie von Jean-Pierre Ponnelle, mit Gerd Albrecht am Pult.



Grotesk,
unheimlich,
tiefgründig:
Aribert Reimanns
„Die
Gespenstersonate“
in ihrer jüngsten
Inszenierung 2014
in Frankfurt, mit
Dietrich Volle
(Hummel) und Anja
Silja (Die Mumie).
Foto: Wolfgang
Runkel

Inspiration durch große Literatur

In diesem „Lear“ und seiner Geschichte steckt vieles, was den Komponisten Aribert Reimann kennzeichnet. Zunächst der Stoff: Reimann hat sich stets von großer Literatur inspirieren lassen, von August Strindberg für seine erste Oper „Ein Traumspiel“ (Kiel, 1965), von Yvan Goll für seine mystische „Melusine“ (Schwetzingen, 1971), von Franz Kafka für „Das Schloss“ (Berlin, 1992) bis hin zu seinem jüngsten Musiktheater, der in Wien 2010 uraufgeführten und danach in Frankfurt herausgebrachten „Medea“ nach Franz Grillparzers „Das goldene Vlies“.

Auch sein neues Werk, das für Berlin 2017 vorgesehen ist, fußt mit Maurice Maeterlinck auf einem bedeutenden Literaten. Begonnen hatte die Beschäftigung mit dem Musiktheater mit einem Ballett auf ein Libretto von Günter Grass: „Stoffreste“. Das Debüt des noch nicht 23-jährigen Komponisten erfolgte am 12. Februar 1959 am Essener Theater.

Man hat Reimann vorgeworfen, ein unpolitischer, konservativer, ja bildungsbürgerlicher Komponist zu sein, der an einer „linearen Erzählhandlung“ festhält. Inzwischen ist die Zeit vorbei, da man das Erzählen von Geschichten als nicht mehr zeitgemäß geringgeschätzt hat. Und Reimanns Stoffe haben mehr mit der Gegenwart zu tun als manches aufgeregt der Aktualität nachhechelndes oder in Kunsttheorie oder Selbstreferenzialität verschraubtes Musiktheater.

Nichts Abstraktes, sondern Durchlebtes

So ist Reimanns „Troades“ von 1986 – er nannte sie selbst einmal seine Anti-Kriegs-Oper – nicht nur eine musikalische Reflexion der furchtbaren Erlebnisse des Neunjährigen, der den verheerenden Bombenangriff auf Potsdam am 15. April 1945 miterlebt und seinen älteren Bruder verloren hat, sondern auch eine ungeheurer Herausforderung an den Zuschauer, der sich den Extremen im Orchester und in der Führung der Stimmen ungeschützt aussetzen muss – so, wie er auch den „Sturm auf der Heide“ in „Lear“ über sich hereinbrechen lassen muss.

Kennzeichnend für den Schaffensprozess: Reimann komponiert nicht Abstraktes, sondern Durchlebtes. Er braucht einen Schlüssel, der in ihm Musik erschließt. Im „Lear“ war das der erste Satz des Königs, in dem dieser seinen Entschluss mitteilt, sein Reich zu teilen – der Beginn eines Verhängnisses, aus dem es kein Entkommen mehr gibt. In „Medea“ war es der Ruf „Gebt Raum!“ aus dem Munde der Mutter, der man die Kinder entfremdet und wegnimmt. Medea ist in gewissem Sinne das weibliche Pendant zu Lear. Auch sie ist verstoßen, eine ohnmächtige Fremde in der Welt, die sie umgibt. Aber sie findet in der Bedrängnis zu Stärke. Eine Figur, in der Reimann die Tiefenschichten entdeckt hat, und die in ihm so viel Musik erzeugte, dass er ihr nicht mehr entkommen konnte.

„Plötzlich ist da eine Farbe, der ich nachgehen muss“

In einem Interview mit dem „[Tagesspiegel](#)“ hat Reimann seinen Schaffensprozess im Sinne einer Inspiration beschrieben: „Plötzlich ist da eine Farbe, eine Konstellation, der ich nachgehen muss. ... Das Seltsame ist, dass ich das Gefühl habe, der Klang sucht mich, nicht ich suche den Klang – und dass er von außen kommt, von sehr weit weg.“ Auch er sei beim Komponieren „nicht ganz von dieser Welt“. Mit bloßer Intuition hat das freilich wenig zu tun: Von der Eingebung führt der Weg zum bis ins letzte Detail durchdachten Prozess der Organisation und Verarbeitung des Materials. Handwerk eben, wenn auch souverän gehandhabtes. Dennoch bleibt der Rest eines Geheimnisses.



Das Klavier war sein Instrument: Reimann war ein gesuchter Liedbegleiter. Foto: Schott Promotion, Gaby Gerster

Reimann ist schon von seiner Herkunft ein Mann der Stimme, des Singens. Seine Mutter war Sängerin und Gesangslehrerin, der Vater Leiter des Staats- und Domchores Berlin. Gesangsübungen gehörten zum täglichen Brot, Bach und Schubert waren „wie Essen und Trinken“. Die erste Komposition, die Reimann mit zehn Jahren schreibt, ist ein unbegleiteter Gesang, angeregt von Kurt Weills „Der Jasager“. Mit 22 Jahren begleitet er Dietrich Fischer-Dieskau – und nach dem Bariton noch viele weitere namhafte Sänger. Ein befruchtender Austausch: Kaum ein Komponist der Gegenwart zeigt sich kundiger und sensibler gegenüber der menschlichen Stimme.

Wiederentdeckung des Liedes

Das Begleiten hat Reimann in den neunziger Jahren aufgegeben, die Beschäftigung mit dem Gesang nicht. Bis zur Pensionierung hatte er eine Professur für Zeitgenössisches Lied in Hamburg, dann an der Berliner Hochschule der Künste inne. Kein Wunder, dass zahlreiche Lieder und Liedzyklen entstanden; Reimann gilt

als der Zeitgenosse, der das Lied wieder ins Bewusstsein modernen Komponierens zurückgeholt hat.



Aribert Reimann. Foto:
Schott Promotion, Peter
Andersen

Ein wenig seltsam mutet schon an, dass die deutsche Musikwelt vom 80. Geburtstag Aribert Reimanns am heutigen 4. März so wenig praktische Notiz nimmt. An keiner Bühne steht eine seiner acht Opern auf dem Spielplan. Studiert man auf den Internetseiten des Schott-Verlags die Aufführungsdaten, beschränken sich die Konzerte zum Geburtstag auf Berlin: ein Kammerkonzert von Musikern des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin, das nach den „Liedern auf der Flucht“ 1960 zahlreiche Ur- und Erstaufführungen realisiert hat.

Am 12. und 13. März spielt das DSO in der [Berliner Philharmonie](#) „Tarde“ für Sopran und Orchester; am 22. März folgt das Orchester der Deutschen Oper Berlin in einem [Geburtstagskonzert](#) unter Donald Runnicles mit den „Drei Liedern nach Gedichten von Edgar Allan Poe“. Stefan Soltesz dirigiert im Mai zwei Aufführungen des „Lear“ – in Budapest.

Interessant: Das Würzburger Mozartfest bringt im Juni eine ganze Reihe von kammermusikalischen und vokalen Werken Reimanns. Liegt das daran, dass Reimann Mozart „am meisten bewundert“? Und bei den sommerlichen Musiktagen in Hitzacker wird der Liedkomponist Reimann ausführlich gewürdigt. Dennoch:

Für einen Komponisten dieses Rangs ein mageres Geburtstags-Portefeuille. Reimann wird's verschmerzen. Er war, bei allem Selbstbewusstsein, eh nie der Mann fürs Glamouröse.

Atem seliger Liebe: Daniel Harding und das Mahler Chamber Orchestra in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



Daniel Harding. Foto: Julian Hargreaves

Beim Leipziger Mahler-Fest vor fünf Jahren hinterließ Daniel Harding mit dem Mahler Chamber Orchestra nicht eben den besten Eindruck: Er ebnete die schroffen Gegensätze, das Verstörende und das Heitere der Vierten Symphonie in einer gekonnt brillanten Darstellung ein. Anders nun in Essen: In der „Auferstehungssymphonie“ in der Philharmonie kam ihm der Blick auf die Einheit der Musik entgegen.

Denn Mahlers Zweite vereinigt zwar die heterogenen Formen der musikalischen Traditionen ihrer Zeit. Rudolf Stephan nennt in seiner Analyse „hohe“ und „niedere“ Musik, Instrumentales und

Vokales, Sonate und Volkslied, Choral und Ländler. Aber die Symphonie, und das macht Daniel Harding in seiner schlüssig-geschlossenen Darbietung deutlich, schöpft ihre Wirkung weniger aus grellen Gegensätzen, sondern aus dem Sog, der zum Finale führt: „Aufersteh’n, ja, aufersteh’n wirst du“ verkünden da der mit wundervollem Piano ansetzende Chor der Mahler Chamber Orchestra Academy und der aufblühende Sopran Christiane Kargs.

Allenfalls hätte der Ausbruch des Ekels im dritten Satz greller tönen, radikaler formuliert sein können. Die wundervoll schwebenden Streicher-Pianissimi des Mahler Chamber Orchestra – in riesiger Besetzung –, die elegischen Holzbläser-Soli banden sich eher an den lyrischen zweiten Satz als einen Kontrast zu betonen. Aber sie entsprechen andererseits der „ruhig fließenden Bewegung“, die Mahler für den mittleren seiner fünf Sätze fordert.

So mag die Prater- und Zirkusmusi noch so grinsend stampfen und blasen: Der große Atem, den Harding unverstellt strömen lässt, führt letztendlich zu Liebe, seligem Wissen und Sein, wie Mahler in seinem ursprünglichen „Programm“ schreibt. Dass Harding auch die „Totenfeier“ des ersten Satzes, ursprünglich als „symphonische Dichtung“ gedacht, in diese Bewegung eingebunden sieht, ist nur konsequent.

In seiner klugen Einteilung dynamischer Wirkkräfte hat Harding für die Apotheose des letzten Satzes mit Glocken und Orgel noch Reserven gelassen. Entsprechend monumental stellen das Mahler Chamber Orchestra und der von Alexander Eberle einstudierte Chor diesen Gipfelpunkt aus. Auch Bernarda Finks Alt preist mit freiem Ton den Weg vom Tod zum Licht.

Der Schmelz des Mahler Chamber Orchestras lässt keine Schlacken zu: Die Explosionen des Trauermarschs im ersten Satz ereignen sich glühend homogen, die brucknerisch anmutenden Streicher-Idyllen meiden sprödes Kräuseln. Holz und Blech strahlen ganz locker Zaubertöne in den Raum. Und zu Beginn

zeigen die Kontrabässe mit entschiedenem Schritt: Bei Mahler geht es um alles andere als um verzärtelte Idyllen. Die sind, wenn sie erscheinen, immer nur Erinnerung an das Ersehnte: Erlösung.

Im Bann der Moderne: Kurt Weill Fest in Dessau eröffnet

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



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

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

Kovacic wird sich in zwei Konzerten mit der Anhaltischen Philharmonie am 10. und 11. März auch des Violinkonzerts von

Kurt Weill annehmen, das seine deutsche Erstaufführung am 29. Oktober 1925 in Dessau erlebte. Auf ungeteilte Gegenliebe stieß die musikalische Moderne damals übrigens nicht: Kreneks Konzert bescheinigte die lokale Musikkritik einen „wahren Dissonanzensegen“, der das Verständnis ungemein erschwere. Immerhin würdigte der Rezensent den „gesunden Kern“ in dieser „rassigen, temperamentvollen Musik“.



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

Der Kritiker des „Volksblatts für Anhalt“ sah dagegen durch Kreneks Konzert „das gesunde musikalische Empfinden des Hörers stark ins Wanken“ gebracht. Und Kurt Weills Konzert bezeichnete die gleiche Zeitung als „musikalischen Bluff“ ohne Logik und musikalischen Gedanken. Da mochte der damalige musikalische Leiter des Dessauer Orchesters, Franz von Hoeßlin, noch so sehr für die „jüngste Musikentwicklung“ werben: Die Zuhörerschaft werde durch seine modernen Programme

„sicher aus dem Kunsttempel hinausmusiziert“, ermahnte ihn die Kritik. Hoeßlin verließ 1926 Dessau und wurde Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal. „Moderne“ war – auch wenn vor 90 Jahren das Bauhaus in Dessau eröffnet wurde – ein Programm aufgeschlossener Eliten.

Im Abstand von 90 Jahren wundert man sich, dass die spätromantischen Züge im Konzert des jungen Feuerkopfs Krenek offenbar überhaupt nicht wahrgenommen wurden. Krenekbürdet dem Solisten zwar unbekümmert technische Fährnisse auf, gönnt ihm aber auch wunderschöne lyrische Ruhepunkte, kantable Idyllen, eng verwoben mit dem Orchester, vor allem den stark geforderten Holzbläsern. Kovacic lässt sich spieltechnisch nicht schrecken. Die Mühe wird nicht spürbar, sein Zugriff bleibt stets locker, spielerisch, ohne eine tour de force im Ton.



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

Wenn die Phrasierung weit, die Legati intensiv werden, bleibt Kovacics Ton angenehm reserviert, mit der sachlichen Distanz, die man gemeinhin mit der „Moderne“ verbindet. Dennoch wirkt er nicht unverbindlich, sondern mit noblem Understatement gestaltet. Die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz – sie steht ebenfalls unter der Intendanz Michael Kaufmanns –

ist ein gern gesehener Gast aus der Dessauer Partnerstadt Ludwigshafen: Auch ihre Musiker packen nicht zu nassforsch zu, sondern finden einen freundlich-eleganten Tonfall und zeichnen die kleinteilige Komplexität, die ihnen Krenek zutraut, locker nach.



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

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

Unter der sorgfältigen Zeichengebung der Dirigentin Ariane Matiakh klingt Igor Strawinskys „Pulcinella“-Suite eher flauschig wattiert. Die Schärfungen von Kadenzen, die repetitiven Dehnungen, die polyrhythmischen Exkursionen, mit denen Strawinsky die Musik Giovanni Battista Pergolesis

geradezu übermalte, vertragen Biss, Frechheit und Radikalität in der Formulierung.

Doch Matiakh lässt das Orchester brav und fast ein wenig behäbig spielen – grundsolide, aber wenig inspiriert. So setzt sich im wiegenden Zwölfachtel der „Serenata“ eher der melancholische Ton Pergolesis durch als die Scherze, mit denen Strawinsky die Politur der „alten“ Musik aufbricht. Und die Tarantella ist nicht grell beleuchtet, sondern entfaltet sich im gedämpften Licht eines Tanzsalons. Auf rhythmische Kante genäht wirkt sie nicht.

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

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

„Dreigroschenoper“ mit dem Ensemble Modern

Das [Kurt Weill Fest](#) unter dem Thema „Krenek, Weill & die Moderne“ widmet sich noch bis 13. März den beiden Protagonisten der spannenden Zeit der zwanziger Jahre in Deutschland. Zu den Programm-Höhepunkten gehört die Inszenierung der beiden Einakter „Der Diktator“ (Krenek) und „Der Zar lässt sich photographieren“ am [Anhaltischen Theater](#) Dessau, die am 28. Februar und am 5. März gespielt werden. Die „Dreigroschenoper“, ein ähnlicher Erfolg wie Kreneks „Jonny spielt auf“, führen HK Gruber und sein Ensemble Modern am 4. März im Anhaltischen Theater auf; am 5. März bringen sie den „Klanghimmel über Berlin“ zum Leuchten – unter anderem mit der Bastille-Musik Weills und der Symphonie op. 34 Kreneks.

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

Karten: (0049) 341 14 990 900; Information:
www.kurt-weill-fest.de

Von vier Liebhabern umworben: Händels seltene Oper

„Partenope“ begeistert in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016

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

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

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



Lawrence Zazzo hatte die Rolle des Arsace übernommen. Der amerikanische Sänger war zuletzt im Amsterdamer Concertgebouw in Händels „Semele“ und „Giulio Cesare“ zu hören. Bei den Schwetzingen Festspielen singt er im April in Francesco Cavallis Oper „Veremonda“. Foto: Justin Hyer

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

Spiel ein.

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

Heute hat Händel die Lacher auf seiner Seite – mehr noch, die Musikliebhaber auch. Denn er nutzt diese ein wenig romantische, ein wenig komische Handlung für feinsinnige Musik. Zieht alle Register seiner Erfindungsgabe und seiner Formbeherrschung. Ermöglicht mit Traversflöte, Oboen, Hörnern und einer Trompete vielfältige musikalische Farben. Und schreibt schwermütige Melodien und virtuos überdrehte Koloratur-Ketten. Die wären 1730 in London gut angekommen, hätte Händel seinen Kastraten-Star Senesino einsetzen können. Der Ersatz Antonio Maria Bernacchi war in Tonumfang und Beweglichkeit der Partie offenbar nicht gewachsen. Erst nach der Rückkehr Senesinos stellte sich ein gewisser Erfolg ein.



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

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

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

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



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

Die junge ungarische Sopranistin Emöke Barath ist als Armindo ein Wunder an Empfindsamkeit und Schönheit des Tons. Ihre erste Arie „Voglio dire al mio tesoro“ hat einen Hauch mozartischer, leuchtender Schwermut. Dieser stille Schmerzenston prägt auch die Arie der (verkleideten) Rosmira „Arsace, o Dio“ im dritten Akt. Darin entzückt Kate Aldrich mit der Wärme und Geläufigkeit ihrer Stimme, wie sie im ersten Akt in der mit Hörnern und Oboen reich instrumentierten Arie „Io seguo sol fiero“ mit entschiedenem Ton, tragender Tiefe und entspannter Phrasierung ein Paradebeispiel entwickelter Gesangkunst gibt. Victor Sicard schließlich macht aus der zweitrangigen Partie des Ormonte mit seinem streng fokussierten Bariton ein erstrangiges Gesangserlebnis.

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

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

Ohne Gedünst: Philippe Herreweghe versachlicht in Essen Bruckners Fünfte

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



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

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

Da ist was dran; Michael Gielen etwa hat es in seinen Aufnahmen exemplarisch und manchmal verstörend nüchtern gezeigt. Aber der Verdacht, mit solchem bilderstürmerischen Elan von einer in die andere Ideologie zu drifteten, lässt sich nicht ausräumen. Beispiel „Pomp“: Was soll man davon halten, wenn Bruckner im Finale seiner Fünften Symphonie für den Blechbläserchoral fortissimo bis zum Ende vorschreibt? Damit will er wohl nicht nur die Bedeutung des triumphierenden Hauptthemas aus dem Kopfsatz flankieren – dazu, rein strukturell gedacht, bräuchte er die Bläser nicht feierlich monumental bis an ihre physischen Grenzen fordern. An solchen Stellen darf wohl jenseits aller kompositorischen Notwendigkeit auch an einen Moment des Bekenntnisses gedacht werden – wie auch immer dieses wiederum zu deuten wäre: doch sicher kein leerer, auf bloße Überwältigung hin konzipierter „Pomp“.

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

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



Anton Bruckner auf einer historischen Photographie.

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

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

übertrieben gespreizt. Kontraste sollten auch in den folgenden Sätzen heftig betont werden.



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

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

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

So sympathisch bescheiden die Dirigierweise Herreweghes wirkt:

Die Essener Philharmoniker machen den Eindruck, als bräuchten sie hin und wieder eine animierende, befeuernde Geste, als wünschten sie sich einen Ausbruch aus der Leisetreterei, hin zu einem Blühen des Klangs und zu einer expressiven Bewegung, die mit Passion das „vivace“ des Satzes erfüllt. Kein Weihrauch, wahrlich nicht, aber mit ihm hat Herreweghe der Fünften auch das Aroma weggelüftet.

Über alle Gegensätze hinweg – Andreas Maiers Huldigung „Mein Jahr ohne Udo Jürgens“

geschrieben von Bernd Berke | 29. September 2016

Da schreibt ein viel beachteter Belletrist im hochrenommierten Suhrkamp-Verlag ein ganzes Buch über – Udo Jürgens. Ja, ist der Schlagermann denn überhaupt literarisch themenwürdig?

Das fragt sich Andreas Maier (zuletzt: „Die Straße“, „Der Ort“) auch selbst unentwegt, der gelinde Zweifel ist konstitutiver Bestandteil des Buches „Mein Jahr ohne Udo Jürgens“. Doch zugleich erfahren wir von einer Art – nun, nennen wir es ruhig beherzt „Erweckung“, die den am 21. Dezember 2014 gestorbenen Musiker mehr und mehr als quasi überzeitliches, dem Alltag enthobenes Phänomen wahrnimmt, in dem gleichsam alle Gegensätze aufgehoben sind... Nanu?



Als Kind hatte Andreas Maier noch Jürgens' Erfolgslied „Siebzehn Jahr, blondes Haar“ vernommen. Dann setzte eine langjährige Pause ein, in der derlei Klänge nur noch peinlich waren. Die meisten von uns dürften wohl in dieser Phase verharren, wenn nicht sich darin verschanzen.

Bei Andreas Maier setzt jedoch irgendwann eine zunächst zögerliche Rückkehr ein, deren Fortgang man beinahe als reuiges Konvertitentum bezeichnen könnte. Maier hebt freilich nicht völlig ab, sondern verankert diese Bewegung in seiner heimatlichen Region, bezieht sie innig auf die Stimmungslage in gewissen Frankfurter Äppelwoi-Wirtschaften, wo Jürgens' allzeit radikale Emotion im rechten Moment auf ein – alkoholisch befeuertes – kollektives großes „Ja“ treffen kann.

Und so singt denn auch die gesamte Kneipe hingebungsvoll seine Lieder, als sich die Nachricht von Jürgens' Tod verbreitet. Welch' eine gefüllte Gegenwart, wie sie wohl kein zweiter Künstler dieses Genres hervorrufen könnte. Ja, man muss sagen: Diese Stunden hätte man wohl auch gern miterlebt. Wer sonst stiftet schon derlei Gemeinschaft?

Also gut. Werden wir erst mal wieder nüchtern.

Maier schickt sich an, nicht nur etliche populäre Mythen seiner jüngeren Jahre (z. B. zwischen Asterix, Beatles, Perry Rhodan und Raumschiff Enterprise) anklingen zu lassen, er arbeitet auch heraus, wie Udo Jürgens hinter und neben all diesen Hervorbringungen immer und immer da gewesen ist. Einzelne Songs werden deutend herauspräpariert, teilweise mikrostrukturell bis kurz vor die Parodiegrenze, also Zeile

für Zeile (besonders „Merci Chérie“), bis sich tatsächlich so etwas wie ein beständiges „Narrativ“ des Udo Jürgens ergibt.

Obwohl er so angetan ist, muss Maier doch immer wieder innehalten, etwa so: „Aber wodurch wurde er wichtig? Es war ja nicht mein Ziel und Vorsatz, diesen Chansonnier und, in seinen kommerziellsten Augenblicken, Gassenhauser-Wodka-Trallala-Unterhalter Einzug in mein Leben halten zu lassen.“

Der Autor kommt zu dem Schluss, dass Jürgens wie kaum ein anderer geeignet sei, eine bestimmte Art des Weltzugangs zu eröffnen, etwas ganz und gar Offenes und Allgemeines zu verkörpern – jenseits aller sonstigen Zersplitterung. Nach und nach sucht Maier diesen Erzählzusammenhang zu (re)konstruieren.

Verblüfft stellt er dabei fest, dass diejenigen, die Udo-Jürgens-Konzerte besucht haben, im Umkreis der Hallen gar nicht identifizierbar waren – anders als praktisch alle anderen Fans: „Hier aber war nichts charakteristisch, abgesehen von einem gewissen Glanz, der auf allen Gesichtern lag.“ Vielleicht lag's auch an der allgemeinen Vorfreude, habe doch nach solchen Konzerten die „Koitalquote“ enorm hoch gelegen, wie Maier mutmaßt. Lassen wir die These mal so stehen. Auch eine Formel wie die vom Klassizismus des Nichtssagens setzt ja etwas in Gang. Und dass niemand die Musik des Udo Jürgens adäquat nachspielen kann, hat doch wohl gleichfalls etwas zu bedeuten.

Jedenfalls sind wir uns nun in Maiers Gefolge zum Hymnus vorgedrungen. Diese Musik sei nicht cool oder hip, sie bewege sich weit außerhalb solcher bequemen Geschmacksurteile. Bei einem Jürgens-Auftritt fühlt sich Maier nach jedem Lied, als habe er „fünfmal hintereinander Doktor Schiwago geschaut“. Ganz großes Kino der Emotionen also. Erschöpfend in jedem Sinne.

Nun. Man kann in derlei Gefilde nicht so ohne weiteres folgen.

Man erlebt, wie da einer „in Zungen“ redet. Unter der Hand ist dies denn wohl ein selbsterfüllendes Buch geworden. Das Projekt war nun einmal eingestielt, die Verlagsmaschinerie angeworfen, also musste eine inhaltliche Entsprechung her. Dennoch ist es mehr als nur das.

Dass dieser Text unsere Geschmacksbildung (nicht nur) auf dem Pop-Sektor hinterrücks gründlich infrage stellt, ist nämlich ebenso wahr. Rechthaberisch oder auch nur einfordernd ist Andreas Maier bei all dem an keiner Stelle. Soll man deshalb sagen, dies sei ein angenehmes Buch? Oder ist es nicht vielmehr auf einschmeichelnde Weise unbequem?

Andreas Maier: „Mein Jahr ohne Udo Jürgens“. Suhrkamp Verlag. 218 Seiten. 17,95 €.

Wenn's beim Lesen nicht mehr raschelt – meine Erfahrungen mit dem E-Paper

geschrieben von Bernd Berke | 29. September 2016

Glaube niemand, ich hätte das alles einfach so gemacht. Nein, ich habe mich rundum abgesichert. Bevor ich mein Print-Abo einer überregionalen Tageszeitung in ein tägliches E-Paper umgewandelt habe, habe ich mir jederzeitige Rückkehrmöglichkeit zusagen lassen. Wenn ich wollte, könnte ich schon morgen wieder Druckerschwärze an den Fingern haben...

Außerdem liegen nach wie vor zwei andere Blätter morgens papieren auf dem Tisch, so dass der Entzug ohnehin nicht total ist.

Nun habe ich schon eine etwas längere Geschichte mit dem bedruckten Zeitungspapier. In meinen journalistischen Berufsanfängen habe ich noch Mettage und Bleisatz kennen gelernt, habe noch etliche Jahre auf herkömmlichen Schreibmaschinen gehackt, bevor dann nach und nach all die technischen Neuerungen Einzug hielten. Anfangs kamen einem selbst Faxe vor, als stammten sie von Zauberhand. Dann der blitzsaubere Lichtsatz mit allerliebsten zurechtgeschnittenen Textfähnchen – und, und, und. Bis man dann schließlich im Internet wühlte, wie es alle anderen Berufsgruppen auch taten.



Die FAZ-Titelseite vom 6.
Januar 2016

Als Kunde desgleichen. Eine lange Geschichte. Kein Frühstück war denkbar ohne Kaffeeduft und Blätterrauschen. Vor der Lektüre habe ich oft die Zeitungen genommen und hingebungsvoll am Seitenschnitt gerochen – mhhhhh. Erst dann ging's genüsslich an die Inhalte. Wer das nicht kennt, hat was verpennt. Und so ganz möchte man's auch heute noch nicht missen. Gibt es derlei Nostalgie nicht schon als App?

Jetzt aber doch „Neuland“ betreten. Jüngere Leute werden gar nicht wissen, was ich meine. Andere schon.

Ein kardinaler Vorteil: Bereits abends um 20 Uhr kann man die Ausgabe des nächsten Tages lesen, damit schließt man für Stunden beinahe zum Netztempo auf, allerdings nicht mit

wuseligen Web-Gehechel, sondern mit einer gediegenen, durchredigierten Ausgabe, erstellt von einem vertrauten Team, mit Schwerpunkten und Gewichtungen, wie man es seit jeher schätzen gelernt hat; selbst dann, wenn einem diese Gewichtungen mitunter gewagt oder gar falsch erscheinen.

Und was soll ich sagen. Zumindest in den ersten Monaten nutze ich die Zeitung intensiver als vorher, lese jeden Tag mehr Beiträge, schaue auch schon mal in Ressorts und Rubriken hinein, die ich vorher mit einem Schwung beiseite gelegt habe. Beim E-Paper aber geht ja ein Zeitungsbuch quasi bruchlos ins andere über. Man empfindet die Zeitung eher als Einheit.

Nanu? So still hier?

Gewiss. Das Rascheln fehlt. Natürlich ist das ein sinnlicher Aspekt des Lesens. Und wahrscheinlich tut es den Augen auf Dauer wohler, wenn sie über leselampensanft illuminiertes Papier gleiten, als wenn sie digital angeleuchtet werden. Ich weiß nicht, ob ich da Langzeitwirkungen zu spüren bekommen werde. Fragen Sie Ihren Arzt... Mir ist übrigens nicht klar, ob ich E-Paper-Inhalte ebenso gut im Gedächtnis behalte wie althergebrachte Lektüre. Aber auch dafür lasse ich mir den Kopf jetzt nicht durchleuchten.

Es gibt mehrere Zugriffsmöglichkeiten. Am komfortabelsten über den PC/Mac, wo man sich – neben der kompletten Seitenansicht – auch jeden einzelnen Artikel in typographischer Original-Anmutung aufrufen kann. Sodann lässt sich die Lektüre herabstufen auf Tablet-Qualität (auch noch ganz gut erträglich) oder auf Smartphone-Quälerei, wovon denn doch abzuraten ist; es sei denn, man wollte nur ganz kurz ein Resultat nachschlagen.

Veranschlagt man nun noch die diversen Such- und Sortier-Optionen, wie sie bei Print eben nicht zur Verfügung stehen, sowie den etwas günstigeren Monatspreis, so spricht doch einiges für ein E-Paper. Überdies kann man sich ein besseres

Öko-Gewissen machen, entfallen doch Abholzungen, Transporte sonder Zahl und schließlich die Entsorgung der Papiermüllberge. Stromverbrauch? Hat man bei der Produktion von Print-Produkten auch. Und nicht zu knapp. (Psssst: Bei Bedarf habe ich mir auch schon mal einzelne E-Paper-Texte ausgedruckt).

Inzwischen hat sich die 20-Uhr-Marke (Download der nächsten Ausgabe und danach auch Offline-Lektüre möglich) wie von selbst in die Tagesstruktur eingefügt; fast wie ganz früher mal der Beginn der „Tagesschau“. Doch Vorsicht, Vorsicht! Hier wird anderes Gelände berührt. Denn ehemals waren die Abendstunden den Büchern vorbehalten – und nicht mehr den Zeitungen. Hier muss ein Riegel vorgeschoben oder sogar ein Bann gesprochen werden.

Ach, übrigens: Kindle und dergleichen Gerätschaften kommen mir nicht ins Haus. Literatur bleibt auf Papier. Und fälle der Umzug mit Büchern noch so schwer.

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

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

Aus Anlass der „Goldenen Hochzeit“ Schultes mit der Opernbühne

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

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

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

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

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

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

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

(wesentliche Mitarbeit und Recherche: Marcel Schilling)

**Aus dem Geist der Stille:
Maria João Pires und das
London Symphony Orchestra in**

Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 29. September 2016



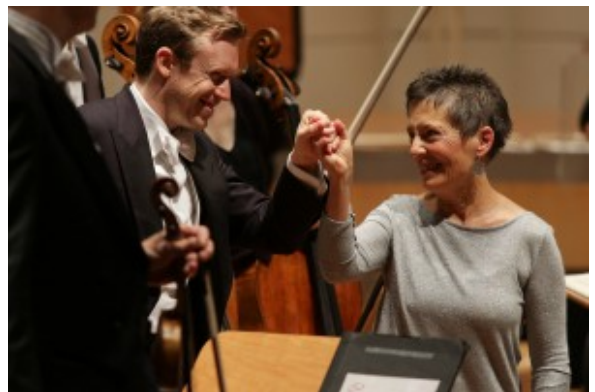
Maria João Pires versenkt sich tief in die Musik (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Im Largo schlägt ihre große Stunde. Mit Haut und Haar versenkt sich die portugiesische Pianistin Maria João Pires in die Sphäre äußerster Ruhe und Erhabenheit, die Ludwig van Beethoven im Mittelsatz seines 3. Klavierkonzerts erreicht. Mit der ihr eigenen Zurückgenommenheit formt sie die Introduction zum stillen Zwiegespräch, zu einer Insel in E-Dur, allem Weltlichen weit entrückt.

Erstmals trat die 1944 in Lissabon geborene Künstlerin jetzt im Konzerthaus Dortmund auf, gemeinsam mit dem London Symphony Orchestra und dem britischen Dirigenten Daniel Harding. Wofür die kleine, charismatische Pianistin verehrt wird, wurde an diesem Abend erneut deutlich: Es ist die Wahrhaftigkeit ihres Spiels, ihre künstlerische Integrität, die Hand in Hand geht mit Feinfühligkeit und Poesie. Nichts trachtet diese Künstlerin aus sich selbst zu machen, alles aber aus der Musik, der sie mit größter Bescheidenheit dient.

Wer fürchten mochte, Pires' pianistischer Zugriff könne für

Beethovens Konzert womöglich allzu verhalten sein, sah sich höchst angenehm enttäuscht. Zwar liegt dieser Künstlerin jedes Auftrumpfen fern, aber sie vermag sehr wohl energische Akzente zu setzen und Läufen Prägnanz zu geben. Das zeigt sie in den Ecksätzen, die nicht weichgespült klingen, sondern einige maßvolle Ecken und Kanten bekommen. Nachgerade symptomatisch sind ihre Triller, die nie prall oder gar knallig klingen, sondern geprägt sind von einer leuchtenden (Geistes-)Klarheit. Im abschließenden Rondo ist sie von einer beinahe verspielten Seite zu erleben. Mit flinken Fingern rauscht sie in das Finale, gibt dann noch eine Beethoven-Bagatelle als Zugabe, die – auch dies passt ins Bild – ohne große Schlussgeste verklingt.



Daniel Harding und Maria João Pires (Foto: Petra Coddington/Konzerthaus Dortmund)

Denkbar wenig auftrumpfend klingt nach der Pause auch Anton Bruckners 4. Sinfonie, die Daniel Harding in einer bemerkenswert kantablen Lesart präsentiert. Natürlich gibt es Höhepunkte, aber Harding zelebriert keine Überwältigungsmusik: Die große Apotheose ist nicht sein Ziel. Er setzt auf den Fluss der Melodie, auf das Gespräch der Instrumentengruppen, die einander möglichst nahtlos zuspielden sollen.

Das London Symphony Orchestra ist dafür ein perfektes Instrument. Streicher, Holz- und Blechbläser sind oft so dicht

verblendet, dass mancher Übergang geschehen ist, bevor das Ohr es recht begriffen hat. So präsentiert sich der Orchesterklang edel gerundet. Statt mit den Muskeln zu spielen, erfreut dieser Klangkörper mit einer feinen Abstufung der Lautstärken. Selten ist ein einfaches Forte so deutlich als solches zu erkennen, mithin als Schritt zwischen Mezzoforte und Fortissimo.

Ob Waldesrauschen oder Jagdklänge: Wir erleben Bruckners „Romantische“ an diesem Abend als Wechselbad aus Licht und Schatten. Wir steigen hinab in mystische Tiefen und schreiten dann dem Licht entgegen, von einem Dur-Gipfel zum nächsten. Ein beglückend luzides Bruckner-Erlebnis, das in seiner unprätentiösen Natur überraschend gut an den ersten Teil des Abends anschließt.

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

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



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

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

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

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

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

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

Genauer Blick auf innovatives Potenzial

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

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

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

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

Noch aufschlussreicher als die „Eroica“ gerät Herreweghe die

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

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

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

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

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

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

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



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

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

Aber ein „principal conductor“, das ist etwas Internationales. Und da wollen die Düsseldorfer Symphoniker offenbar hin. Raus aus der oberen Mittelklasse, in der sie sich in den letzten

Jahren wohl nicht ganz freiwillig eingenistet hatten. Der erste Schritt: Mit Adam Fischer entsteht ein Haydn-Mahler-Zyklus, der bis 2020 auch auf Tonträger gebannt werden soll.

Die Voraussetzungen stehen nicht schlecht: Zum ersten Mahler-Konzert mit der Siebten, eingeleitet von Joseph Haydns Symphonie Numero 88, federt der freundliche Herr mit den mutigen Ansichten aufs Pult, demonstriert souveränen Überblick, gibt seine Einsätze fern jeder Orchesterbändiger-Tanzshow, meidet hektisches Fuchteln, mit dem Teodor Currentzis etwa seinen Mozart jüngst in Dortmund in angeblich so unerreichte himmlische Sphären hineingefiebert hat. Wenn man Fischer beobachtet, seine innere Ruhe in der Bewegung, seine Spannkraft in der Lockerheit, sein Zupacken im richtigen Moment, dann erklärt sich, warum die Wiener Philharmoniker und die Symphoniker ihren Mahler so gerne mit ihm musizieren.

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

In der G-Dur-Symphonie Nr. 88 führt Fischer vor, was für ein Verwandlungskünstler Haydn gewesen ist: Aus simplen Motiven zaubert er neue, überraschende Wendungen, mit einem rhythmischen Element des Themas entwickelt er ein geistvolles Spiel, mit chromatischen Durchgängen und Modulationen

demonstriert er Könnerschaft. Fischer lässt diese Finessen lebendig ausformen, wählt ein alertes Tempo, genießt die Forte-Piani-Kontraste, musiziert das Largo strömend aus und lässt das Finale kraftvoll auftrumpfen.

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

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

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

Fischer lässt es „krachen“, aber er meidet martialische Übertreibung und rettet Mahler mit einem Hauch

österreichischer Noblesse vor dem Abgrund der Exaltation.

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

Entdeckung in Bochum: Die Symphoniker präsentieren Mahlers Inspirator Hans Rott

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016

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

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

Im Dritten Symphoniekonzert präsentieren die Bochumer

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

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

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

Er fühlte sich von Brahms verfolgt

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

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

Am Pult der Bochumer ließ Antony Hermus, von 2007 bis 2009 GMD in Hagen und danach bis 2014 in Dessau, die Mahler-Vorwegnahmen deutlich ausspielen – unmittelbar zu hören vor allem im dritten Satz. Dieses Scherzo mit seinem erst harmlosen, dann grimmigen Ländler, seinen fast schon grotesken metrisch-rhythmischen Akzenten, seinem Dorf- und Kirmesmusik-Tonfall erinnert an die verzerrten Pseudo-Volksmusik-Zitate bei Mahler, weist voraus bis auf die bizarr verrenkten Walzer in Alban Bergs „Wozzeck“. In diesen Momenten zeigt sich, dass Rott am Beginn einer Traditionslinie steht, die sich über Mahler in die Moderne weiterspinnnt.

Klänge einer zerrissenen Welt

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

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

Konzeption verraten.

Die souverän ordnende Hand, wie sie in Bruckners monumentalen Anlagen waltet, war Rott – verständlicherweise – noch nicht gegeben. Die Besucher im leider nur schütter besetzten Audimax zeigten sich Hermus und dem Orchester im Beifall herzlich zugetan: Es gibt eben auch Konzertgänger, die nicht nur die ewigen Zugstücke beklatschen, sondern auch aufschlussreichen Entdeckungen viel abgewinnen können – zumal, wenn sie in einem schlüssigen Kontext präsentiert werden.

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

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

Glanzvoll und ohne Verstörung: Toshiyuki Kamioka triumphiert in Wuppertal mit Mahler

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



Toshiyuki Kamioka. Foto:
Andreas Fischer

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

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

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

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

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



Gustav Mahler auf
einem Foto von 1909,
zwei Jahre vor

seinem Tod.

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

Ungeheures Lachen über die Welt

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

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

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

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

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

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

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



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

Thomas Kost/WDR

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



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

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

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

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

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



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

Die männlich markanten, traumhaft intonationssicheren, auf

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

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



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

Foto: Werner Häußner

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

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

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

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

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



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

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

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

verständlich wird, warum die Londoner auf ihn flogen.

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

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

Ironie und humorvolle Distanz hätten gutgetan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Magierin am Schlagzeug –
Evelyn Glennie und die**

Dortmunder Philharmoniker retten Alberich

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Evelyn Glennie,
Schlagzeugin von Gnaden,
gab sich die Ehre bei den
Dortmunder Philharmonikern.
Foto: Jim Callaghan

Am Ende von Richard Wagners „Götterdämmerung“, die den vierteiligen „Ring des Nibelungen“ beschließt, ist eben jener Nibelung, Alberich, mit dem alles begann, verschwunden. „Er ist entmachtet – schlimmer: er scheint vergessen“, schreibt der Wagnerexeget Peter Wapnewski. Und in der Tat: Alberichs letzter Auftritt, eine düster sonnambule Begegnung mit dem Sohn Hagen inmitten der „Götterdämmerung“, ist zugleich sein gespenstischer Abschied aus dem Zyklus.

Wagners Opernmythos im Allgemeinen, besonders aber das geheimnisvolle Abtauchen des Auslösers dieses Strudels aus Fluch, Verrat und Mord, endend erst im reinigenden Weltenbrand, inspirierte den Amerikaner Christopher Rouse zur Komposition des Stücks „Der gerettete Alberich“.

Es soll offenbar eine Art Ehrenrettung sein. Der Nibelung darf sich noch einmal austoben, in Form eines Konzerts für Schlagzeug und Orchester. Weil Rouse diesen Fiesling als

Getriebenen, Ausgegrenzten sieht, dessen üble Taten als Abwehr zu verstehen sind. Der musikalische Fortgang ist indes alles andere als ein Freispruch: Das Wüten fasziniert, verschreckt zugleich und endet nicht in Wohlgefallen. Im Grunde verschwindet Alberich erneut.

Nun haben die Dortmunder Philharmoniker dieses außergewöhnliche Werk in ihr Programm genommen. Und mit der Solistin Evelyn Glennie die Grande Dame des Schlagzeugs gewonnen, eine Könnerin von Gnaden, Magierin des Rhythmus, die gleichermaßen impulsiv wie konzentriert zu Werke geht. Ja, die britische Musikerin ist ein Phänomen, hat sie doch bereits im Kindesalter den Großteil ihres Gehörs verloren.



Mario Venzago,
Gastdirigent des
Dortmunder
Orchesters. Foto:
Alberto Venzago

Das wilde Spiel des Alberich beginnt ohne ihn – wenn das Orchester unter Leitung von Mario Venzago die letzten Takte eben der „Götterdämmerung“ intoniert, noch einmal das Liebesmotiv aufklingen lässt. Dann erst ergreift Glennie, kniend, als gelte es, eine Beschwörung einzuleiten, das

hölzerne, hohle Guiro (ein lateinamerikanisches Schrapinstrument), und erzeugt durch Reibung eine krächzende Geräuschkulisse. Fast klingt es wie das hämische Lachen des Nibelungen.

Das Orchester grummelt einstweilen vor sich hin, dann aber steigt die Erregung, die Solistin hämmert auf Woodblocks und Tom Tom ein, das Tempo zieht massiv an, um sich alsbald zu beruhigen. Das Fluch-Motiv macht sich breit, Glennie nutzt es zu einer Kadenz auf dem Marimbaphon, bis sich schließlich die Musik in einem dissonanten Schrei entlädt. Höhepunkt vor dem Ausklang: das orgiastisch anmutende perkussive Duell zwischen der Solistin und den wunderbaren Schlagzeugern der Philharmoniker.

Trotzdem ist der Komponist Rouse kein Neutöner. Er nimmt Wagners Motive, teils im Original, teils verfremdet oder in Verschränkung, und webt sie ein in seine Musik, die auf die Collagetechnik Charles Ives' verweist, mitunter auch die „Rock meets classics“-Abteilung streift. Aufregend ist das allemal, zumal die Solistin, die das Stück bereits zur Uraufführung spielte, voller Elan zu Werke geht. Da bleibt kein Auge trocken, vielleicht aber der eine oder andere Wagnerianer ratlos zurück.

Umringt wird dieser „Alberich“ von Richard Strauss' Tondichtung „Don Juan“ und Beethovens 7. Sinfonie. Alle drei Werke dirigiert Mario Venzago mit nervöser Energie, stets nach vorn gebeugt, wenn auch ohne größere körperliche Mätzchen. Gleichwohl schafft er es kaum, wo nötig, die Musik zu beruhigen. Oft fehlt es an dynamischer Ausgewogenheit. Der berühmte rauschhafte Aufschwung des „Don Juan“ klingt nicht wie aus einem Guss, die unterschwellige, betörende Erotik kann sich selten großzügig verströmen. Die Feinheiten der Strauss'schen Instrumentationskunst gehen im fahrigen Dirigat unter. Dieser Verführer rast wie ein Gespenst an uns vorbei.

In Beethovens großer Sinfonie vom Rhythmus wiederum geht es

kontrollierter zu, klingen die Aufschwünge des 1. Satzes aber ziemlich kurzatmig, wird die dynamische Sprengkraft, der eruptive Gestus dieser Musik nicht wirklich ausgereizt. Und wo die Holzbläser es verstehen, schöne, warme Linien zu formen, bleiben andererseits die Hörner ungewöhnlich blass. So pendelt dieser Konzertabend zwischen Spannung und Enttäuschung.

Zwischen Talkshow und Happening – die Triennale auf musikhistorischer Lesereise

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Blick auf die skandalträchtige Uraufführungschoreographie des „Sacre“. Foto: Christoph Sebastian

Ach Du lieber Gott! Da hopsen und tanzen seltsame Hutzelmännchen, mit Vollbart verziert und Bärenfell behangen, wie Indianer auf dem Kriegspfad umeinander, und das zu Igor Strawinskys archaischer, brutaler, rhythmusgesättigter „Sacre“-Musik.

Es sei gestattet, ein wenig zu lachen, auch wenn hier, als filmisches Dokument, die Rekonstruktion der Uraufführungschoreographie gezeigt wird (1913 in Paris, von Waslaw Nijinsky), die immerhin einen der größten Theaterskandale des beginnenden 20. Jahrhunderts ausgelöst hat. Sodass die Musik im tumultuösen Lärm des erhitzten Publikums beinahe unterging.

Nicht zuletzt auf Eklats dieser Art hat der amerikanische Musikkritiker Alex Ross wohl bei der Titelgebung seines Buches geblickt: „The Rest is Noise“ erzählt eine Geschichte von der tönenden Moderne, die nicht wenige Zeitgenossen als Lärm abtaten, von einer Moderne, die andererseits den Lärm der Welt durchaus spiegelte. Der Autor entwirft dabei ein großformatiges Gemälde, das die musikalische Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts in Beziehung setzen will zu politischen, philosophischen, soziologischen Strömungen jener Epoche. Ein überquellendes Kompendium, nicht frei indes von steilen Thesen, „Vielleicht“- und Konjunktivsätzen, Halbwahrheiten.

Sei's drum: Triennale-Intendant Johan Simons hat das Buch ins Herz geschlossen und schon als Chef der Münchner Kammerspiele szenische Lesungen erarbeitet. Die finden nun ihre sechsteilige Fortsetzung in Schauspielhäusern des Ruhrgebiets. Diese Kooperation mit Theatern des Reviers, anfangs vollmundig beschworen, vereinzelt realisiert, dann aber schmäählich fallen gelassen, erfährt also nun eine gewisse Renaissance. Das ist nur recht und billig: dass die Triennale sich bei allen europäischen Leuchtturmprojekten noch der Leistungsfähigkeit der traditionsreichen städtischen Bühnen und ihrer Ensembles bewusst wird.



Stephanie Schönfeld
in der Rolle des
Buchautors Alex
Ross. Foto:
Christoph Sebastian

Johan Simons' Musikvermittlung der besonderen Art startet im Essener Grillo-Theater und verhandelt zunächst die letzte Jahrhundertwende, das Fin de Siècle, mithin die Komponisten Mahler und Strauss, um sich dann im 2. Teil hauptsächlich eben des „Sacre“ anzunehmen.

Der eingangs erwähnte Videoschnipsel bleibt alleiniger Filmbeitrag, ansonsten wird fleißig rezitiert. Doch längst nicht alles, was wir in der Lesefassung von Julia Lochte und Tobias Staab zu hören bekommen, entstammt direkt dem Buch. Manche Zitate gehen weit darüber hinaus. Ross' Werk wird zum Steinbruch, andere Quellen (zu erschließen aus den Anmerkungen des Buches?!) kommen hinzu. Das Schöne ist: Wenn in Simons' Inszenierung die Figuren selbst sprechen, wenn also die Zeitzeugen etwa über den „Sacre“-Skandal in Form einer aufregenden Collage berichten, gewinnt die Geschichte weit mehr Authentizität als durch die Einlassungen von Alex Ross.

Da gibt Axel Holst einen fein formulierenden Harry Graf Kessler, Stefan Diekmann einen spitzzüngigen Jean Cocteau, und

die resolute Ingrid Domann zitiert im Agitpropstil harsche Kritiken aus der zeitgenössischen Weltpresse. Der wunde Punkt von Strawinskys Musik ist schnell benannt: die Dissonanz. Sie ist im übrigen in Ross' Buch das Element, das die Entwicklung der tönenden Moderne geprägt hat. Sie emanzipiert sich indes nicht erst, das sei nur am Rande angemerkt, seit den späten Stücken eines Franz Liszt. Es gibt Werke der Renaissance, die würde der arglose Hörer im 20. Jahrhundert verorten.



Gestatten: Richard Strauss, Alma und Gustav Mahler (Thomas Büchel, Janina Sachau, Jens Winterstein, v.l.n.r.). Foto: Christoph Sebastian

Vieles von Ross' Text, der, wie erwähnt, mit Strauss und Mahler beginnt, wird von Stephanie Schönfeld gelesen. Sie sitzt auf der T-förmigen Bühne auf einem Drehstuhl, fungiert als Wegbereiterin für den Einsatz der jeweiligen „Zeitgenossen“. Thomas Büchel (Strauss) und Jens Winterstein (Mahler) wirken dabei eher verhalten, lümmeln sich auf ihren Plätzen, wollen hintersinnig witzig sein, verleihen dem Abend aber leichte Zähigkeit. In der hinteren Reihe weitere Akteure: etwa Axel Holst als nöliger Kaiser Wilhelm oder Jan Pröhl als teils bärbeißiger, teils gesetzter Debussy.

Das Ganze wirkt wie eine Mischung aus Talkshow und studentischem Happening. Es ist ein unterhaltsamer Abend mit

Stärken und Schwächen. Musiker der Bochumer Symphoniker streuen hier und da klingende Beispiele ein, etwa zwei Sätze aus Debussys Streichquartett.

Über allem schwebt die Frage zur Rolle des Publikums, das einst etwa Strauss' modernistische „Salome“ bejubelte, das „Sacre“ aber erst allmählich goutierte. Debussy und Schönberg wiederum hatten für ihre Zuhörer mitunter nur Verachtung übrig. Die Vorstellung im „Grillo“ indes wird einhellig beklatscht. Dennoch bleiben Zweifel inhaltlicher Art. Die amerikanische Sicht auf einen Teil der europäischen Musikgeschichte mutet nicht zuletzt etwas salopp an.

Die weiteren Stationen der Lesereise finden sich unter www.ruhrtriennale.de

Jugendjahre eines Genies: Yefim Bronfman spielt das frühe Klavierwerk von Prokofjew

geschrieben von Anke Demirsoy | 29. September 2016



Yefim Bronfman
(57), Grammy-
Preisträger, gilt
hierzulande noch
immer als
Geheimtipp (Foto:
Dario Acosta)

Es gibt Konzerte, die längst begonnen haben, bevor auch nur der erste Ton erklingt. Der Blick auf das angekündigte Programm lässt stutzen. Wie in aller Welt passen Werke von Sergej Prokofjew und Robert Schumann zueinander?

Was hat das russische „Enfant terrible“ mit dem zentralen Exponenten der deutschen Romantik zu tun? Was mag dabei herauskommen, wenn ein Pianist sich anschickt, Klavierwerke dieser scheinbar grundverschiedenen Komponisten miteinander zu verschränken?

Yefim Bronfman gibt uns die Antwort. Der amerikanisch-israelische Pianist, 1958 in Usbekistans Hauptstadt Taschkent geboren, beglückt uns im Konzerthaus Dortmund mit einem jener Recitals, aus denen man klüger wieder herauskommt, als man hineingegangen ist. Denn wer Prokofjew vor allem als kühnen Avantgardisten sieht, der die romantische Tonwelt von Rachmaninow und Rimski-Korsakow mit anarchischem Schwung vom

Tisch fegte, erlebt an diesem Abend sein blaues Wunder.

Schon der Beginn ist beinahe ein Schock. Prokofjews 1. Klaviersonate klingt uns so verblüffend schumanesk entgegen, dass wir uns die Ohren reiben möchten. So leidenschaftlich trumpft das Werk des 16-Jährigen auf, so vollgriffig sind die Akkorde und so leuchtend die Momente der Poesie, als habe der Mann aus Zwickau Prokofjew bei der Niederschrift über die Schulter gesehen.

Wie das junge Genie sich allmählich von diesen Traditionslinien löst, wie er bis zu den mit 26 Jahren komponierten Klaviersonaten Nummer 3 und 4 zu seiner eigenen Tonsprache findet, führt Bronfman im Konzerthaus Dortmund mit einer Spielfreude vor, die ein formidables kleines Prokofjew-Feuerwerk zündet.

Wie nebenbei bestätigt Bronfman, welche Spitzenposition er in der internationalen Pianisten-Elite einnimmt. Sein kraftvoller Klang erreicht imperiales Format, ohne je künstlich aufgedonnert zu wirken.

Fingerfertigkeit ist bei diesem Pianisten reine Nebensache. Ihm geht es um die Aussage, um den Kern der Musik, mag sie nun feurig vorwärts stürmen wie im Kopfsatz der 3. Sonate (Allegro tempestoso) oder von existenzieller Einsamkeit sprechen wie der langsame Satz der 4. Sonate (Andante assai). Da steigen Klänge aus dem Konzertflügel wie fahler Dunst. Darunter liegt Grabestiefe. Düsteres Klopfen, zwielichtes Schillern, dann wieder unerwartet grelle Schlaglichter: Bronfman ist ein Magier, der uns bannt und schaudern lässt, der den chamäleongleichen Wendungen von Prokofjews Tonsprache mit größter Hingabe folgt.

In Robert Schumanns „Faschingsschwank aus Wien“ erkennen wir den stürmischen Gestus wieder, den Prokofjew später zu rhythmischem Drive, ja bohrender Motorik weiterentwickeln wird. Ein Ereignis ist auch Bronfmans Interpretation von

Schumanns „Arabeske“ op. 18, die bei ihm nicht harmlos vor sich hin plaudert, sondern wie ein leises, ernstes Selbstgespräch tönt. Es muss ein Dichter sein wie aus den „Kinderszenen“, der da spricht.

Gipfelpunkt und Abschluss des Abends ist Prokofjews 2. Klaviersonate op. 14, in der die brachiale Kraft und die diabolischen Elemente anklingen, wie wir sie vom Komponisten der so genannten „Kriegssonaten“ kennen. Was wie ein harmonisch erweiterter Schumann beginnt, wühlt und bohrt sich voran, bis eine expressionistische Kantigkeit erreicht ist.

Aber bei aller wirbelnden Virtuosität ist es auch hier der langsame Satz, mit dem Yefim Bronfman nach den Sternen greift. Weltabgewandt ist diese Musik, hoffnungslos verloren, und der Künstler nimmt uns mit in diese Landschaft, die nach kahlen Tannen auf dunklem Felsengrund klingt, nach einer stillen, erstorbenen Welt im Schneegestöber. Verführerisch ist das und unvergesslich. Tosender Beifall von einem Publikum, das über weite Strecken bemerkenswert konzentriert gelauscht hat.

(Die Website des Künstlers informiert u.a. über Konzerttermine und Diskographie: <http://www.yefimbronfman.com>)

Klangfarbenrausch in kühler Perfektion – das Cleveland Orchestra im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Seid ausgebreitet, ihr Klänge! Franz Welser-Möst dirigiert das Cleveland Orchestra. Foto: Petra Coddington

Boston, New York, Philadelphia, Chicago und Cleveland – aus diesen Städten kommen, so sagen es jedenfalls ehrfurchtsvoll viele Musikfreunde, die fünf besten Orchester zumindest der Vereinigten Staaten, wenn nicht sogar der Welt. Nun sind solcherart Platzierungen, vorgenommen unter ästhetischen Gesichtspunkten, immer mit Vorsicht zu genießen. Doch ohne Zweifel sind diese „Big Five“ in Sachen technischer Präzision, Klangbild oder Musikalität ziemlich weit oben anzusiedeln.

Was nicht heißen soll, dass die Berliner oder Wiener Philharmoniker, das Concertgebouw Orkest Amsterdam oder das London Philharmonic hintenan stehen. Erstaunlich aber ist, dass sich über viele Jahrzehnte eine deutliche Differenz des Klangbilds im europäisch-amerikanischen Vergleich entwickelt und gefestigt hat. Hier die wärmeren Farben, die bessere Mischung der Valeurs, jenseits des Teiches eine hellere, sehr präsente Tönung, oft auch ein sehr strukturbewusstes Musizieren.



Punktgenaue Einsätze vom Pult aus fürs präzise Orchesterspiel. Foto: Petra Coddington

Solche Beobachtungen mögen ein wenig abstrakt anmuten. Umso mehr ist das erste Gastspiel des Cleveland Orchestra im Dortmunder Konzerthaus ein Glücksfall: Denn dessen Interpretation von Olivier Messiaens „Chronochromie“ und Richard Strauss’ „Alpensinfonie“, Musik, die sich nicht zuletzt durch einen wahren Taumel an Klangfarben auszeichnet, macht klar, dass Vergleiche dieser Art ihren Sinn haben.

Besonders spannend wiederum wird die Angelegenheit dadurch, dass Franz Welser-Möst am Pult, Chef des Orchesters seit 2002 und bis 2022 vertraglich gebunden, bereits mit gehörigem Erfolg auch die Wiener Philharmoniker dirigiert hat. Europa und Amerika – nah beieinander’.

Der gebürtige Linzer Welser-Möst ist von hohem Wuchs, aristokratischem Habitus und elegantem Charme. Entsprechend stilvoll dirigiert er: ohne körperliche Entäußerung, mit Augenmaß und punktgenau. Das mag ein bisschen trocken wirken, erfüllt aber den Zweck höchster Präzision im Orchester. Und die Leidenschaft, das Aufgehen in Klangmagie, kommt nicht zu kurz.

Der Mann am Pult also, er gebietet Respekt, und ist doch nicht unnahbar. Ein paar Worte ans Publikum gelten Messiaens „Chronochromie“, Anfang der 1960er Jahre entstanden, spröde

anmutende Musik, dennoch voller Reichtum, in Form stilisierter Vogelstimmen und Naturgeräuschen. Der Komponist habe das Werk einen sonnendurchfluteten Protest gegen die Zwölftöner genannt, sagt Welser-Möst mit der Empfehlung, sich diesem Licht entspannt hinzugeben.

Dann beginnt das große tönende Leuchten, sehr hell, bisweilen gleißend, weil Messiaen als bekennender Katholik stets die Himmelmächte beschwor. Ein Leuchten, nur hier und da mit dunklen Farbtupfern grundiert (Gong, Kontrabässe), vom Cleveland Orchestra licht und rein und glasklar dahingezaubert, innerhalb der markant gezeichneten Strukturen wirkmächtig vor uns ausgebreitet. Und so fremd das Werk anmutet, mit all seinen Exotismen, Verschlingungen und Spreizklängen, so stark ist seine Zugkraft.



Höchste Konzentration und stilistische Eleganz zeichnen den Dirigenten aus.
Foto: Petra Coddington

Gegen die „Alpensinfonie“ muss es freilich ins Hintertreffen gelangen, weil Strauss' Musik eben einem klaren Programm folgt und sich dabei derart illustrativ gibt, dass Sonnenaufgang, Jagdszene, das Gleißeln des Wasserfalls, Vogelgezwitscher und Gewitter für jeden offen erkennbar ist. Als liefе vor uns ein imaginärer Film ab. Doch wer sich so erwartungsvoll in den Kinossessel fallen lässt, hat die Rechnung ohne die Wirte auf dem Podium gemacht. Und ist am Ende vielleicht sogar ein wenig

enttäuscht.

Denn Welser-Möst dirigiert diesen spätromantischen Brocken aus dem Geist der zuvor erklungenen Moderne. Setzt auf Strukturen statt auf alpine Folklore, kitzelt noch die kleinste Nebenstimme im großorchestralen Getümmel heraus. Sodass sich etwa im Donnerwüten eine auf- und absteigende Klarinettenfigur hervortut, als würde der Wind ein Blatt zuerst nach oben, dann abrupt zu Boden schleudern. Der Dirigent lässt zudem zügig musizieren, was einigen Spannungsbögen die Kraft kostet. Dafür wird erkennbar, dass dieses Werk im Umfeld der so neu tönenden „Elektra“ entstanden ist.

Das Cleveland Orchestra musiziert dabei so, wie man es von einem der „Big Five“ eben erwartet. Technisch höchst präzise – die Trompeten etwa geben sich selbst in höchsten Höhen keine Blöße –, im Klangbild äußerst transparent, dabei ziemlich aufgehellte. Und wenn der Österreicher Welser-Möst den Amerikanern schwungvoll satten Streicherfluss abverlangt, fehlt eben jene Wärme, die er von den Wiener Philharmonikern sofort bekommen würde. Die Differenz zwischen europäischen und US-Orchestern ist in mancher Hinsicht evident, unbelastet von Klischees.

Im Konzerthaus zählt indes am Ende nur, dass das Publikum heftigst applaudiert für ein aufregendes Konzert. Überraschung hier, Enttäuschung dort nicht ausgeschlossen. Und mancher hat vielleicht sogar Unvermutetes für sich entdeckt – Messiaen und Strauss noch im Gehör.

Wie die Neue Philharmonie Westfalen finanziell gerettet werden soll

geschrieben von Rudi Bernhardt | 29. September 2016

Musikalisch ist die [Neue Philharmonie Westfalen](#) (NPW) längst erfolgreich, finanziell soll es das größte Landesorchester wieder werden. Den Weg dafür machte der Kreistag Unna frei: Er verzichtete auf sein Recht, den bestehenden Fusionsvertrag bis einschließlich 2021 zu kündigen.

Damit ist das notwendige zeitliche Fenster zur Umsetzung eines mittelfristig tragbaren Finanzierungskonzeptes geschaffen. Was genau geleistet werden soll und muss, hatte Landrat Michael Makiolla in seiner Funktion als Vorstandsmitglied im Trägerverein des Orchesters schon im Juni beschrieben.

Damals hatte Michael Makiolla nicht nur über den Abschluss eines lange verhandelten Haustarifvertrages (mit unterm Strich finanziellen Einbußen bei den Musikern) berichtet, sondern alle Eckpunkte erläutert.

Makiolla war es auch, der bereits in der Mitte der 1990er Jahre darum gerungen hatte, dass die Fusion des Westfälischen Sinfonie Orchesters mit dem Gelsenkirchener Grabenorchester gelang. So konnte damals, als Makiolla noch Kreisdezernent für Soziales und Kultur war, die Existenzbedrohung für das WSO abgewendet werden. Für den Kreis Unna hatte es stets eine besondere Bedeutung, denn die Anfänge des WSO reichten bis in die frühe Nachkriegszeit zurück. Symbolhaft schufen damals Hubert Biernat, der spätere Landrat und sein Freund Alfred Gleisner die Voraussetzungen für ein erstes kulturelles Highlight im noch kriegszerstörten Umfeld.

Was jetzt geschehen muss:

- Die Neue Philharmonie Westfalen senkt die Zahl der Musiker-Planstellen von 124 auf 114. Das bedeutet eine dauerhafte Einsparung von rund 600.000 Euro/Jahr.
- Die Musiker verzichten bis 2021 auf große Teile ihres Weihnachtsgeldes. Dies führt zu einer durchschnittlichen Einsparung von rund 300.000 Euro/Jahr.
- Die Musiker verzichten auf tarifliche Nachforderungen für die Jahre bis 2014. Das spart insgesamt 760.000 Euro.

Hintergrund:

- Die Neue Philharmonie Westfalen (NPW) entstand 1996 durch die Fusion des vom Kreis Unna mitfinanzierten Westfälischen Sinfonieorchesters (WSO) und dem vor allem am Musiktheater in Gelsenkirchen spielenden Philharmonischen Orchester.
- Das NPW ist das größte der drei Landesorchester (neben der Nordwestdeutschen Philharmonie und der Philharmonie Südwestfalen).
- Finanziert wird der Klangkörper von der Stadt Gelsenkirchen (3/6), der Stadt Recklinghausen (2/6) und dem Kreis Unna (1/6). Dazu kommen Zuschüsse vom Land und vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL).
- Generalmusikdirektor ist seit Sommer 2014 Rasmus Baumann.
- Die Zahl der Musikerplanstellen beträgt derzeit (noch) 124.
- Im Kreis ist die Neue Philharmonie vor allem für die Sinfoniekonzerte (9 Veranstaltungen) in der Konzertaula Kamen und ihre Kinderkonzerte (8) bekannt.

44.000 Tickets – Intendant Johan Simons zieht positive

Bilanz seiner ersten Ruhrtriennale

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 29. September 2016



Triennale-Intendant Johan Simons hat Bilanz gezogen. (Foto: Stephan Glagla/pottMEDIA/Ruhrtriennale)

Die Ruhrtriennale nähert sich ihrem Ende. Deshalb zog Intendant Johan Simons jetzt eine erste Bilanz. Wie nicht anders zu erwarten, war das Festival sehr erfolgreich, alles in allem wurden 44.000 Eintrittskarten verkauft.

Es gibt der Zahlen etliche mehr; genannt sein sollen noch die Verkäufe für Simons' großformatige eigene Regiearbeiten „Accattone“ (6500 Karten) und „Das Rheingold“ (6020 Karten). Bemerkenswert ist die kurzfristige Vermehrung der Zeit-„Slots“ bei „Orfeo“ in der Kokerei Zollverein von 400 auf 460. Zur Erläuterung: Pro Zeitslot wandern in Viertelstundenabstand acht Zuschauer durch eine fein installierte Alltagshölle, in welcher (Haus-) Frauen mit ausdruckslosen Gummimasken ein freudloses Dasein fristen. Der Durchgang dauert rund eine Stunde, an zentraler Stelle spielt ein Orchester ebenfalls mit Gummimasken Monteverdi-Musik, und diese Installation von Susanne Kennedy, Suzan Boogaerdt und Bianca van der Schoot ist

für die einen banal und für die anderen ein geniales Kunstwerk. Auf jeden Fall ist es ein Kunstwerk mit arg begrenzter Kapazität.



Spielt hier im nächsten Jahr die Ruhrtriennale? Portal der Jugendstil-Maschinenhalle auf Zeche Zollern. (Foto: Martin Holtappels/LWL)

Dortmund darf hoffen

Die nächste Triennale findet vom 12. August bis zum 25. September 2016 statt. Was Johan Simons schon in der Pipeline hat, verrät er natürlich nicht. Ein bißchen hat er aber doch gesagt, beispielsweise zu der Frage, ob es im nächsten Jahr neue Spielorte geben wird: „Ich hoffe, es wird Dortmund!“

An der Jugendstilhalle auf Zeche Zollern hatte die Triennale ja beizeiten Interesse gezeigt, letztlich wurde es 2015 aber nichts mit diesem Spielort. Jetzt scheint die Halle als markanter Dortmunder Ort wieder in der Diskussion zu sein, zusammen mit der Phoenix-Halle am Phoenixsee, die ihrer Bestimmung als Eventstandpunkt entgegendämmert.

Kein Dinslaken, kein Wagner

Zeche Lohberg in Dinslaken, das Hallenmonstrum, in dem „Accattone“ lief, hat 2016 Pause. Da derzeit aber wieder

fraglich ist, was dauerhaft aus dem gigantischen Schuppen werden soll, will Simons für 2017 noch keine Prognosen wagen.

Und was macht der Triennale-Ring? Nach „Rheingold“ ließe sich doch trefflich weiter an im bosseln. Doch eine Wagner-Inszenierung sei für 2016 definitiv nicht auf dem Plan, so der Intendant.

Musikalische Lesereise durch die Theater des Ruhrgebiets

Bis zur nächsten Triennale ist jetzt bald Pause – aber doch nicht ganz. Mit einer kleinen Tournee durch die Theater des Reviers möchte Johan Simons dem Publikum in Erinnerung bleiben. Deshalb gibt es – die Termine stehen unten – musikgeschichtliche Lesungen aus dem dicken Sachbuch-Bestseller „The Rest is Noise“ des Musikkritikers Alex Ross. Lesen werden Mitglieder der jeweiligen Ensembles unter Simons' Regie; zudem spielen Musiker der Bochumer Symphoniker unter Leitung von Carl Oesterheld bei dieser „literarisch-musikalischen Etappenreise“. Ein Abend soll um die drei Stunden dauern, eine Pause haben und 15 Euro Eintritt kosten. Und entspannt soll es zugehen, sagt Simons, gerne mit Getränken und ein paar Tischchen im Zuschauerraum.

Wir sind gespannt. Und die Kontaktaufnahme zu den Theatern der Region, die in der Planung früherer Triennale-Intendanten schlichtweg nicht vorkamen und sich deshalb übergangen fühlten, ist eine ausgezeichnete Idee, aus der mehr werden könnte.

Hier noch die Termine von „The Rest is Noise“:

- **Schauspiel Essen 5.11.2015**
- **Schloßtheater Moers 3.12.2015**
- **Schauspiel Dortmund 21.01.2016**
- **Theater Oberhausen 04.02.2016**
- **Theater a.d. Ruhr Mülheim 17.03.2016**
- **Schauspielhaus Bochum 07.04.2016**

Aus Köln in die Provence – eine interessante musikalische Geschäftsidee

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 29. September 2016

Wenn der Sommer kommt und das Musizieren in deutschen Konzert- und Opernhäusern ausfällt, dann haben die Musikanten Zeit und kommen auf interessante Ideen. In der Provence zum Beispiel sieht man immer im August und September ähnliche Plakate, auf denen ein „Kammerensemble Cologne“ für ein Konzert in der jeweiligen Dorfkirche wirbt.



Konzert in der Dorfkirche
für 20 Euro. (Foto:
H.H.Pöpsel)

Das sind mehr oder weniger junge Leute, die mit ihren

Instrumenten über das Land ziehen und sich das Leben in einer wunderschönen Landschaft, das gute Essen und den Aufenthalt bei meist sonnigem Wetter durch ihre Auftritte in den mittelalterlichen Städten und Dörfern Südfrankreichs verdienen. Sie werben mit dem Namen Köln und spielen Mozart und Vivaldi, Telemann und Bach. Musiziert wird fast immer in der Dorfkirche, manchmal auch im Gemeindesaal, und wer die Lebenshaltungskosten an der Côte d'Azur kennt, der wird sich auch nicht über den Eintrittspreis von zwanzig Euro für Erwachsene wundern.

Modern würde man das eine „Win-Win-Situation“ nennen. Die Musiker verdienen sich den Sommer, die Touristen und einheimische Musikfreunde bekommen ein ausgereiftes Konzerterlebnis, und die schöne Stadt Köln wird noch bekannter, als sie eh schon ist. Viva Colonia.

Durch Nacht zum Licht: Die Triennale feiert Nonos „Prometeo“ in Form eines Kirchgangs

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Auf diesem Weg zum
verheißungsvollen Ziel:
Triennale-Besucher als Teil
der Inszenierung. Foto:
Wong Bergmann

Der Weg ist nicht immer das Ziel. Mitunter kann er mühselig sein, uns verunsichern, ja höchst irritieren. Umso schöner, wenn es dann erreicht ist, das hehre, glänzende Ziel, auf das wir uns denn in Seligkeit hingeben. Wie jetzt bei der Triennale. Wo das Publikum gewissermaßen durch eine nebelnasse Nacht zum Licht geführt wird. Behutsam, in kleinen Gruppen. Und am Ende einer Schleuse wartet die ultimative Symbiose von Werk und Spielstätte: Luigi Nonos „Prometeo“ in der Duisburger Kraftzentrale.

Soviel Kirchgang war nie. Denn drinnen verschachteln sich harte Holzbänke, die an Gottesdienstaskese gemahnen, zum Sitzgruppenlabyrinth. Heizstrahler an den Füßen inklusive, die indes nach und nach ihren Dienst einstellen. Dünne Platzkissen sollen das Exerzitium, das satte 140 Minuten währen wird, ein bisschen angenehmer machen. Vorn dirigieren Ingo Metzmacher und Matilda Hofman aus Partituren groß wie Folianten, die auf Pulten breit wie Altäre liegen. Sie koordinieren die Einsätze der Vokal- und Instrumentalsolisten, des Chores (Schola Heidelberg), des Ensemble Modern Orchestra und der Live-Elektronik (Experimentalstudio des SWR).



Matilda Hofman an einem der beiden riesigen Dirigentenpulte. Foto: Wonge Bergmann

Nono nennt sein Werk, entstanden Anfang der 1980er Jahre, tatsächlich in einer Kirche uraufgeführt, eine „Tragödie des Hörens“. Dabei bezieht sich die Tragödie durchaus auf den Prometheusstoff, die allerdings eben nur hörend erfahren werden kann. Denn Musiktheater bedeutete für den italienischen Komponisten keine Interaktion oder Szenerie im herkömmlichen Sinne. Das Publikum darf sich allein auf die Klänge konzentrieren, auf das gesprochene, gemurmelte, hervorgestoßene, auch gesungene Wort, auf die Verbreitung im Raum. Und weil diese Art der Rezeption ungemein schwierig ist, weil der Musik insgesamt ja die Linearität abgeht, heißt es immer wieder „Ascolta“! (Höre!).

Vorn musizieren Chor und Orchester, neben und hinter uns, auf kleinen Emporen, weitere Sänger sowie Streicher- und Bläsergruppen. Die Elektronik tut ein übriges, um das Wandern des Tönenden zu untermauern, arbeitet mit Hall-, Echo- und Geräuscheffekten. Solisten und Ensembles liefern Sprachfetzen, etwa aus dem „Prometheus“ des Aischylos, aus Texten von Hölderlin, Walter Benjamin oder Hesiod (Libretto von Massimo Cacciari). Zudem erklingen Melodiefragmente, rhythmische Ausbrüche, vor allem aber üppige Klangsichtungen. Und alles in gehöriger Langsamkeit, als sei das hier ein archaisches Ritual, eine Unterweisung im richtigen Hören.



Dirigent Ingo Metzmacher
(r.) und Matilda Hofman mit
präzisen Einsätzen. Foto:
Wonge Bergmann

Nun, nach den ersten 20 Minuten tröpfelten manche dem Ausgang zu, einmal sogar eine größere Gruppe. Nonos radikaler Ansatz, so scheint's, ist ohne weiteres kaum zu vermitteln, trägt nicht über die Zeit. Ob die intellektuell anspruchsvollen Aufsätze im Programmheftchen da weiterhelfen, bleibt eine diskutable Frage. Dass der Komponist die Mehrchörigkeit der alten Venezianer und franco-flämischen Schule genauestens studiert hatte und geschickt in die Moderne des seriellen Komponierens zu transformieren wusste, sei unbenommen. Dass zudem Chöre, Solisten und Orchester das Spiel der Klänge wirkmächtig umsetzen, sei herzlichst anerkannt. Doch Nonos Denken wirkt wie aus ferner Zeit. Sein Schüler Helmut Lachenmann jedenfalls hat mit dem Musiktheaterwerk „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“, das kompositorisch die Emanzipation des Geräusches vorantreibt, einen weit interessanteren Vorstoß gewagt.

Die Triennale aber lässt Nono feiern wie einen Heiligen. In einer „Industriekathedrale“. Und wir, die wir aus dem Dunkeln ins Helle geführt werden wie Auserwählte, sollen uns berauschen lassen, uns gleichzeitig (bewundernd?) der industriellen Vergangenheit stellen – die Zusammenhänge lernt, wer's Programm liest. Einst hieß es für die Kulturhauptstadt Ruhrgebiet: „Wandel durch Kultur“. Die Triennale weckt mit hehrer Kultur allerdings eher manch nostalgisch angehauchte Seele. Musiktheater für Sentimentale – ach, vielen Dank.

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

geschrieben von Werner Häußner | 29. September 2016



Johann Gottfried Piefke.
Zeitgenössisches
Porträt, entstanden vor
seinem Todesjahr 1884.

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

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

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

Johann Gottfried Piefke war damals schon über ein Jahr lang „Director der gesamten Musikchöre des III. Armeekorps“; ein einmaliger Titel, den vor und nach ihm niemand mehr getragen hat. Wilhelm I. ehrte damit den Schöpfer der beiden Düppeler Märsche, des „Düppeler Sturm Marsches“ und des „Düppel-Schanzen-Sturm-Marsches“. Beide entstanden im Schleswig-Holsteiner Krieg 1864 gegen Dänemark. Bei der Erstürmung der Düppeler Schanzen, so eine weitere Piefke-Legende, soll der königliche Musikdirektor mit Beethovens Yorck'schem Marsch den Sturm begleitet haben – mit dem Degen dirigierend. Damals war Preußen mit den Habsburgern verbündet. Piefke erhielt die Goldene Medaille des Kaisers von Österreich-Ungarn, Theodor [Fontane](#) würdigte den „Tag von Düppel“ mit einem Gedicht – den Musiker eingeschlossen: *„‘Vorwärts!’ donnert der Dirigent, Kapellmeister Piefke vom Leibregiment.“*

So eindeutig, wie solche Erzählungen wollen, ist die Zuordnung des „Piefke“-Begriffs zu dem preußischen Militärkapellmeister freilich nicht. Vorher schon verwendet etwa der Berliner Schriftsteller Adolf Glaßbrenner die Kunstfigur in diversen

satirischen Publikationen. So annonciert er etwa im „Komischen Volkskalender für 1849“ die „nächste deutsche Kunstausstellung“, unter anderem mit dem Bild „Rellstab, an einer Tonne Weißbier dichtend ... Hintergrund Die *Villa Piefke* bei Tivoli“. Oder er vermerkt für den 6. Mai: „Der Bürger, Schlächtergesell *Piefke*, heirathet die frühere Fürstin von Dämelhagen-Mottenau-Schimmelburg-Strohfelde-Pilzethal“. Im „Kladderadatsch“ stellt Glaßbrenner den Piefke neben satirische Figuren wie Strudelwitz und Pudelwitz oder Schulze und Müller.

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

Der originale Piefke konnte freilich nichts dazu. Er nutzte sein ererbtes musikalisches Talent für die Weiterentwicklung der preußischen Militärmusik. Mit 19 Jahren trat er als Hoboist beim Leibgrenadier-Regiment Nr. 8 in Frankfurt an der Oder an. Drei Jahre später schickte man den begabten Jungen zum Studium an die Berliner Musikhochschule. 1843 zu seinem Regiment zurückgekehrt, ging er mit diesem 1852 nach Berlin, wo sein Talent schnell bekannt wurde: Die Militärmusik bestritt damals unter anderem Platzkonzerte, Bälle, Festkonzerte und viele andere Gelegenheiten mit populärer musikalischer Untermalung. Piefke beherrschte so gut wie alle Instrumente, die in seiner Kapelle benutzt wurden, und feilte

unermüdlich daran, den Klang der Militärmusik zu verbessern. Ab 1860 war wieder Frankfurt/Oder sein Wirkungsort, wo er 1884 starb und unter hohen militärischen Ehren auf dem Alten Friedhof – heute der Kleistpark – beigesetzt wurde.

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

Mozarts Requiem inmitten von Klangräumen – ein Triennale-Konzert der experimentellen Art

geschrieben von Martin Schrahn | 29. September 2016



Chor, Orchester, Solisten
und Dirigent im Einsatz für
den Raumklang. Foto: Pedro
Malinowski

Die Triennale wäre nicht sie selbst, würde auf ihren Konzertprogrammen nur das stets Gehörte, das sattem Bekannte stehen. Und so hat sich das Festival vor allem dem Neuen in der Musik verschrieben. Kompositionen des Repertoires finden oft nur insofern Beachtung, als sie in einen ungewöhnlichen Zusammenhang gestellt werden. Dann mag sich ein anderer Blickwinkel, besser gesagt, ein veränderter Höreindruck einfinden.

Dieses andere Hören soll nicht zuletzt auf der besonderen Akustik der Industriehallen fußen, die mancher in allerernstestem Verklärungseifer als Kathedralen apostrophiert. Nun, so gesehen, passt das jüngste Triennale-Konzert namens „Klangräume“ zur riesigen Gladbecker Maschinenhalle Zweckel, bekommen wir doch überwiegend Sakrales zu hören.

Alles Klingende kreist dabei um Mozarts Requiem, das sich selbst gewissermaßen nackt präsentiert. Denn das ChorWerk Ruhr, diesen Abend maßgeblich prägend, bringt uns nur des Komponisten Fragment zu Gehör, die unvollendete Totenmesse also, mit all ihren Brüchen oder Auslassungen in der Instrumentation.

Doch der radikale Blick aufs Original ist nur die eine Seite.

Weil dieses unfertige Ganze nun kombiniert wird mit „Sieben Klangräume“ von Georg Friedrich Haas – moderne Musik, zwischen einzelne Requiem-Stücke platziert. Sodass nun ein seltsames Zwitterwesen zu hören ist, ein Homunkulus einerseits der scharfen Kontraste, aber auch, zum anderen, der sinnfälligen Verstärkung von Befindlichkeiten.

Erwähnt sei nur das „Lacrimosa“ (Tag der Tränen, Tag der Wehen), von dem Mozart acht Takte nur geschrieben hat, dem der Klangraum V, „Atmung“ folgt: Erst die stockende Musik, dann ein eher unregelmäßiges Atmen, verbunden lediglich mit ein paar Geräuschen. Haas lässt des Menschen Ende auf der Intensivstation suggerieren, so eindringlich beklemmend wie des Klassikers Tonfolgen.

Einen ähnlich starken Effekt bewirkt der Klangraum II, nach Mozarts „Tuba mirum“ (Laut wird die Posaune klingen), wenn Haas' Musik mehr und mehr in allerschwärzeste Bassregionen hinabfließt. Hinzu kommt ein weiterer Kunstgriff: Der Chor zitiert aus einem sehr weltlichen Schreiben des Wiener Magistrats an Mozart – singend, brabbelnd, flüsternd, mal nur Satzketten hervorstoßend, mal auf nur einem Wort beharrend – sodass bisweilen der Eindruck entsteht, hier will sich das Diesseits ins Jenseitige hineinfressen.



Florian Helgath,

ein Dirigent, der
so exakt wie
unaufgeregt zu
Werke geht. Foto:
Pedro Malinowski

Eigentlich gilt die Musik des Abends aber zuerst dem Sphärischen. Wie es die beiden Stücke des Ungarn György Ligeti sehr eindringlich beweisen. „Ramifications“ für 12 Soloinstrumente steht am Beginn, ein Werk der minimalen Veränderungen, der weiträumigen Verästelungen, sehr statisch, und doch voller Bewegung. Ähnliches gilt für den himmelwärtigen Ausklang, das „Lux aeterna“ für 16 Chorstimmen, die sich in einem mikrotonalen Raum voneinander wegbewegen und wieder zueinander finden. So erleben wir ein großes klingendes Fluidum, dessen Farbspektrum unendlich scheint.

Dies zelebriert das ChorWerk Ruhr in größter Präzision, wenn auch die Soprane bisweilen leicht übersteuern. Aber welches Ensemble verfügt schon über derart schwarze Bässe, die bei Bedarf noch mühelos im Falsett glänzen. Die Bochumer Symphoniker wiederum, alle übrigens unter Leitung von Florian Helgath, glänzen bei der Klanggestaltung. In Mozarts „Requiem“ indes, das der Dirigent schlank und straff musiziert sehen will, fehlt es dem Orchester mitunter an artikulatorischer Genauigkeit. Stilsicher hingegen die vier Solisten, an erster Stelle der markige Bass von Tareq Nazmi, neben Dominik Wortig (Tenor), Ingeborg Danz (Alt) und Sibylla Rubens (Sopran).

Viel Beifall für ein Konzert, dessen experimenteller Charakter verhindert, uns ganz dem Jenseitigen hinzugeben. Hinzu kommt: Akustisch ist die Halle Zweckel für die Sphärenklänge nicht das Nonplusultra. Einst hörten wir das „Lux aeterna“ mit dem ChorWerk im Dortmunder Konzerthaus. Dort wurde das Stück zur Offenbarung.

