

Alfried Krupp auf der Bühne: Heinrich Marschners Bergbau- Oper „Hans Heiling“ als Ruhrgebiets-Familienstory in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Zechenschließungen drohen und Hans Heiling (Heiko Trinsinger) liebt ein Mädchen aus dem Arbeitermilieu. Foto: Thilo Beu

Die Schätze, die schliefen in ewiger Nacht, fördern die Erdgeister in Heinrich Marschners „Hans Heiling“ ans Licht – den Menschen zum „Heil und Verderben“. Das „schwarze Gold“, das dem Ruhrgebiet fast 200 Jahre lang Reichtum und Elend gebracht hat, versiegt in diesem Jahr: Mit Prosper-Haniel in Bottrop schließt am 21. Dezember 2018 die letzte Steinkohlenzeche. So lag es für das Aalto-Theater nahe, sich mit Marschners romantischer Oper an den vielfältigen Aktivitäten rund um das Ende dieser Ära zu beteiligen.



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

[Marschner](#) wusste, worüber er Musik schrieb; er erinnerte sich wohl an die Braunkohlenförderung rund um seine Heimatstadt Zittau und den traditionsreichen Bergbau im benachbarten Gebirge.

Regisseur Andreas Baesler und sein Bühnenbildner Harald B. Thor knüpfen daran an: Sie rücken die böhmische Sage vom designierten König der Erdgeister, der auf die Erde flieht, um menschliche Liebe zu erlangen und dabei scheitert, eng an eine Geschichte aus dem Ruhrgebiet. Und decken verblüffende Parallelen auf: Hans Heiling wird zu Alfried Krupp von Bohlen und Halbach, die Königin der Erdgeister schreitet als perlenbehangene Mutterfigur Bertha Krupp umher.

Zwei gescheiterte Verbindungen

Der Konflikt erinnert an die Heirat Alfrieds mit der geschiedenen Anneliese Lampert im Jahr 1937. Sie mag den Krupp-Erben glücklich gemacht haben, war aber eine Ehe gegen den Willen seiner Eltern. Nach drei Jahren trennte er sich – wohl auf Betreiben der Mutter – von Frau und Sohn, übernahm

die Firma, führte aber ein zurückgezogenes, innerlich einsames Leben.

Hans Heiling muss entsetzt erkennen, wie seine mit „rasendem Verlangen“ geliebte Anna ihrem unheimlichen Bräutigam aus einer anderen Sphäre immer fremder wird, sich in der Gesellschaft der einfachen Leute wohler fühlt und schließlich (ihre wahren Gefühle erkennend und unter dem Einfluss der Geisterkönigin und ihres dämonischen Gefolges) Konrad heiratet, einen einfachen Mann aus ihrer Schicht.



Die herrschaftliche Sphäre der Villa Hügel als Reich der Erdgeister, in dem die Königin (Rebecca Teem) ihren Sohn Hans Heiling (Heiko Trinsinger) vom Weg in der Menschenwelt abhalten will.

Foto: Thilo Beu

Bis ins Detail arbeitet das Produktionsteam die Gleichsetzung durch: Gabriele Heimann lässt sich von dem bekannten Familienporträt der Krupps zu nobel-dezenter Nachkriegsmode inspirieren. Der Chor trägt das Gewirk einfacher Leute aus den sechziger Jahren, als sich die Zechenstilllegungen ankündigten, aber in dem im Bild zitierten Essener „Blumenhof“ bei Tanztee und Schnitzeltag das gesellschaftliche Leben florierte.

Der gewaltige vertäfelte Saal der Villa Hügel kontrastiert mit der beengten Stube mit Bett, Kohleherd und Schwarz-Weiß-Fernseher, in der Witwe Gertrud die Rückkehr ihrer Tochter Anna bei nächtlichem Sturm erwartet. Gefeierte wird in einem hohen, schmutzigweißen Raum, wie einst auf großen Zechen als Lohnhallen oder Waschkauen zu finden. Dort spielt auch das Bergwerksorchester Consolidation aus Gelsenkirchen in schönsten Bergmannsuniformen das Glückauf-Lied.



Das Bergwerksorchester Consolidation aus Gelsenkirchen wirkt auf der Aalto-Bühne mit. Foto: Thilo Beu

Populärmythen des Potts strapaziert

Couleur locale also allenthalben, liebevoll entworfen. Das geht immerhin über die bloße Äußerlichkeit hinaus, wie sie 2008 in Essen in Wagners „Tannhäuser“ von Hans Neuenfels und Reinhard von der Thannen bemüht wurde. Lästig wird's dann aber, wenn Hans-Günter Papirnik langwierige Dialoge in breiten Ruhri-Slang überträgt und von der Brieftaube bis zum Karnickel alle Populärmythen des Potts bemüht. Zur Sinnfindung tragen derlei biedere Anleihen, wie wir sie aus missglückten

Operettenabenden kennen, nichts bei.



Unheimliche Heimglichkeit:
Die Wohnung von Annas Mutter
Gertrud erinnert an die
Verhältnisse im Ruhrgebiet
in den Sechziger Jahren.
Foto: Thilo Beu

Auch im ehrgeizig gedachten dramaturgischen Ausbau knirschen die Stempel. Die Bergleute-Metapher funktioniert noch einigermaßen: Unter Tage sind die Arbeiter mit Helm und Grubenlampe die Geister, die ihren König zurückhalten wollen und deshalb gegen die Verbindung mit einem Menschen opponieren. Oben demonstrieren sie mit Spruchband und Schildern gegen Stilllegungen und damit gegen den Krupp-Heiling aus der Oberschicht.

Grenzen der soziologischen Sicht

Aber wenn Anna in der neusachlichen Sechziger-Jahre-Villa ihres noblen Bräutigams im „Zauberbuch“ blättert und maßlos erschrecken soll, aber nur die Vorhänge wehen wie in einem schlechten Gruselfilm; wenn in der von Marschner genial konzipierten Arie „An jenem Tag“ Hans Heiling plötzlich in türkisgrünes Licht getaucht ist, wenn im nächtlichen Park rotes Hilfslicht die Erscheinung der „Geister“ beglaubigen soll, ist sichtbar, wie das Konzept Baeslers an seine Grenzen kommt. Der Konflikt erschöpft sich eben nicht in der Klassen-Herkunft seiner Protagonisten, lässt sich soziologisch nur

oberflächlich beschreiben. Eher wäre danach gefragt, die Konstellationen psychologisch zu erschließen oder die romantische Doppelnatur eines Hans Heiling überzeugend zu dechiffrieren.

Noch eins ist schade: Die bemühte Verortung in der Region rückt Marschners allzu selten gespielte Oper in die Ecke einer Ausgrabung, die man gerade mal aus passendem Anlass auf den Spielplan setzen kann. Mitnichten: Schon in den siebziger Jahren haben Aufführungen in Frankfurt, Zürich oder Bielefeld die innovativen musikalischen Errungenschaften Marschners und die dramatische Qualität des Librettos von Eduard Devrient erwiesen. Dass „Hans Heiling“ auf der Bühne selten zu erleben ist – zuletzt am Theater an der Wien und in [Regensburg](#) – spricht nicht gegen die Oper, sondern eher gegen routinierte Spielplan-Bastler.



Der Dirigent der Premiere von „Hans Heiling“, Frank Beermann, bei einer Probe.
Foto: TuP Essen

Frank [Beermann](#) und die Essener Philharmoniker machen die Qualität der Musik hörbar – und lassen nebenher erfahren, wie ungeniert sich etwa der Bayreuther Meister Richard Wagner bei Marschner bedient hat, dessen Oper er 1833 brandneu in Würzburg mit einstudiert und den er später in seinen Schriften höhnisch niedergemacht hat.

Dirigent Beermann setzt auf eine aufgehellte, vor allem zu Beginn im Tempo etwas zu rasche Lesart, auf brillant-durchsichtige Bläser und schlanke, manchmal zu wenig betonte Streicher. Aber in Szenen wie dem unerhört expressiven Melodram der Gertrud, in den bedeutenden Arien von Heiling und Anna oder in den auffallend großräumig konzipierten Finali kehrt er die vielgestaltige und farbenreiche Musik heraus und zeigt, dass sich Marschner vor Zeitgenossen nicht verstecken muss.

Bedauerlich, dass der spätere Hannoveraner Hofkapellmeister nie wieder ein so zündendes Libretto gefunden hat: In späteren Jahren beklagt er sich bitter über die Qualität der Opern-„Dichtungen“. Aber über die Qualitäten seiner Musik lässt sich nichts aussagen. Opern wie „Des Falkners Braut“, „Das Schloss am Ätna“ oder „Der Bäbu“ kennt einfach kein Mensch mehr, und die Forschung ist über tradierte Allgemeinplätze auch kaum hinausgekommen.

Bewährtes Ensemble im Einsatz

Das Aalto-Theater setzt bei den Sängern auf sein bewährtes Ensemble und fährt in den meisten Partien gut damit. Heiko Trinsinger fügt mit „Hans Heiling“ seinem breiten Repertoire – das etwa auch Marschners „Vampyr“ umfasst – eine weitere wichtige Bariton-Rolle hinzu. Wirkt die fordernde Höhe anfangs noch etwas erzwungen und fest, steigert sich Trinsinger in der früher noch in Wunschkonzerten und Arienabenden beliebten große Szene „An jenem Tag“ überzeugend, befeuert den brennend schmach tenden Ton des rasend Verliebten, verliert sich in seine Rachefantasien, falls Anna – was später ja auch geschieht – ihm die Treue bräche. Als Darsteller bleibt er in der steifen Rolle des Außenseiters in allen Welten; am Ende bricht er als Entwurzelter zusammen und löst eine Sprengung aus: Im Hintergrund fliegt in historisierendem Schwarz-Weiß ein Zechengebäude in die Luft, stürzen Fördergerüste ein – eine Projektion, die Heilings innere Katastrophe nachzeichnet: Den Wunsch, diese Welt hinter sich zu lassen, die ihm kein

Heil, aber bitteres Verderben brachte.

Psychologisches Meisterstück in der Musik

Oft unterschätzt wird die Figur der Anna, die Jessica Muirhead vor Soubretten-Putzigkeit bewahrt. Die Rolle entwickelt sich vom leichten Tonfall der jungen, noch recht naiven Tochter zu den dramatischen Linien einer jungen Frau, die sich und ihrer wahren Gefühle bewusst wird. In der Stimme beglaubigt Muirhead diesen Weg in leuchtendem Ton, in der Gestaltung der Rolle lässt sie die Regie in diesem Punkt eher im Stich. Auch Bettina Ranch als Gertrud erfasst das Spektrum der Figur zwischen den angedeutet buffonesken Zügen der Mutter, die ihrer Tochter die reiche Partie zuschanzen will, und des im Melodram vom Unbewussten ins Erkennen wandernden Schrecken – ein stimmlich einfühlsam nachgezeichnetes psychologisches Meisterstück in Marschners Musik.

Jeffrey Dowd ist über den Konrad längst hinaus: Statt seines reifen Tenors, dem in der Höhe Glanz und Frische fehlt, bräuchte es ein jugendliches Timbre für den Liebhaber und Retter Annas. Rebecca Teem orgelt als Königin der Erdgeister nach schlechter Wagner-Manier – das bedeutet flackernde, bisweilen gewaltsame Tonemission, und eine monochrome tour de force. Teem ist freilich nicht die einzige Sängerin, die mit dieser Partie ihre Probleme hat: Den Typ des dramatischen, aber schlank-beweglichen Soprans mit strahlender Höhe, wie ihn etwa auch Rezia in Webers „Oberon“ fordert, gibt es kaum mehr. Karel Martin Ludvik und Hans-Günter Papirnik stehen ihren Mann an der Seite des forschenden Konrad.

Der Opernchor des Aalto-Theaters wirkt in der Szene der Erdgeister anfangs noch dünn und inhomogen – liegt das an der breiten Aufstellung im Hintergrund? –, findet aber schnell seine bewährte Form, für die Jens Bingert als Chordirektor in allen Stilformen einsteht.

Heinrich Marschners Oper „Hans Heiling“ steht bis Juni auf dem

Spielplan in Essen. Am 10. März um 19.05 Uhr wird die Aufzeichnung aus dem Aalto-Theater auf Deutschlandradio Kultur übertragen, am 1. April um 20.04 Uhr auf WDR 3. Eine CD-Aufnahme ist geplant.

Hat Literaturförderung eine Zukunft? Oder: Ein Interview als Selbstversuch

geschrieben von Gerd Herholz | 28. Februar 2018

Zum 1. April 2018 habe ich im Literaturbüro Ruhr e.V. als wissenschaftlicher Leiter [gekündigt](#). Kein Wunder, dass ich des Öfteren gefragt werde, ob ich zum vorzeitigen Abgang ein Interview gäbe. Angeregt durch die Sammlung „[Unmögliche Interviews](#)“ des Wagenbach Verlags und David Foster Wallaces „Kurze Interviews mit fiesen Männern“ habe ich mich heute endlich dazu entschlossen, mich – mir nichts, dir nichts – selbst zu interviewen. Denn, so sagt Novalis, „Jeder Mensch ist eine kleine Gesellschaft.“



Beim „Kaputten Abend 1“ im Maschinenhaus der Zeche Carl

– Maria Neumann (Theater an der Ruhr), geschultert von Gerd Herholz; Foto: Jörg Briese

Drei Jahrzehnte Literaturbüro Ruhr? Wie hält man das aus?

Sie hatten doch intelligente Fragen versprochen. Naja ... Heute scheint tatsächlich jeder verdächtig, der sich über längere Zeit einer Sache widmet. Die Beschäftigung mit Literatur in all ihren Facetten aber bleibt ein Leben lang inspirierend und bereichernd. Man kann übrigens hier- und dennoch nicht zurückbleiben.

Empfinden Sie Wehmut zum Abschied?

Mut und Weh zugleich. Von Meister Eckhart stammt der Satz: „Wer werden will, was er sein sollte, der muss lassen, was er jetzt ist.“ Da stimme ich gottloser Humanist dem begnadeten Mystiker zu, spät und wahrscheinlich auch zu spät.

Wahrlich mystisch! Das heißt konkret?

Innehalten. Es braucht Muße, um wieder zu sich zu kommen. Als Rollenspieler im Hamsterrad der Literaturförderung war ich zu oft außer mir, eingespannt bei der Suche nach Fördermitteln, medialer Aufmerksamkeit, Publikum, aber auch in die bitter notwendige Kritik öffentlicher Kulturpolitik, war also Teil eines zwar noch nicht rasenden, aber rasanten Stillstands. Die Literatur, das Lesen, das Dem-Gelesenen-Nachsinnen, all das kommt eindeutig zu kurz. Ein Literaturbüro ist zwar immer auch ein Biotop für Literaturbeklopfte, aber eben viel zu selten.



Hate Poetry-Abend des
Literaturbüros im Essener
Katakombentheater – u.a. mit
Hasnain Kazim & Doris Akrap;
Foto: Jörg Briese

Das war's jetzt mit dem Weh?

Nein. Weh tut im Moment des Abschieds, dass es so scheint, als ob die Zukunft des Literaturbüros als Komplize literarischen Eigensinns verramscht würde. Da machen gedankenlose Vordenker wohl schon länger obskure Planspiele zum Um- oder Abbau des Trägervereins, ohne dessen Vorstand und Mitglieder oder mich als Leiter des Büros überhaupt zu informieren. Insbesondere aus dem Umfeld des [Regionalverbands Ruhr](#) hört man, dass sich das Literaturbüro Ruhr mehr zu vernetzen habe, umzustrukturieren, vielleicht seine Landeszuschüsse in ein neues „Literaturzentrum“ überführen, sich gar einen neuen Standort außerhalb Gladbecks suchen solle.

Wäre denn Veränderung so schlecht?

Die behutsame Entwicklung des Literaturbüros, sein Ausbau wären mir lieber. Die Selbstständigkeit des Vereins, seine Souveränität müssen geachtet werden. Ich lege seit vielen Jahren beharrlich, aber vergeblich auch dem RVR Konzepte dazu vor, wie ein Literaturhaus, ein Literaturnetz Ruhr, Residenzen/Stadtschreiberstellen und der Literaturpreis Ruhr zukünftig aussehen könnten.



Programmveröffentlichung bei der lit.RUHR.

(von rechts nach links):
 Rainer Osnowski
 (Festivalleiter lit.RUHR),
 Jolanta Nölle (Mitglied des
 Vorstandes Stiftung
 Zollverein), Dr. Traudl
 Büniger (Künstlerische
 Leiterin lit.RUHR), Daniela
 Berglehn (Pressesprecherin
 der innogy Stiftung), Eva
 Schuderer (Programm
 lit.RUHR), Bettina Böttinger
 (Moderatorin), Dr. Thomas
 Kempf (Mitglied des
 Vorstandes der Alfried Krupp
 von Bohlen und Halbach-
 Stiftung), Tobias Bock
 (Programm lit.RUHR)

Foto: © Heike Kandalowski,
 lit.RUHR

Der RVR allerdings zeichnete sich bisher nicht durch eine ideenreiche und die Region vehement unterstützende Literaturförderung aus, im Gegenteil: Er hat sie eher verschleppt. Noch planloser sind nur die großen Stiftungen des Ruhrgebiets. Sie geben ab 2017 jährlich eine halbe Million Euro an Kölner Veranstalter, um von dort aus jeweils im Herbst

die lit.RUHR organisieren zu lassen. Diese ,[lit.KOLONE](#)‘ ist aber nichts weiter als eine schlichte Kopie der lit.COLOGNE: Das Ruhrgebiet – ein starkes Stück Köln! Am grünen Planertisch der hiesigen Eliten-Darsteller denkt man leider nur noch in Kategorien wie Kulturtourismus, Veranstaltungstaumel oder „Dachmarkenmarketing“ – und landet eher bei einem Dachschaden-Marketing.

Das klingt ziemlich aggressiv und verbittert.

Aggression, das heißt auch: sich auf etwas zubewegen. Meinen kleinen Zorn möchte ich mir bewahren. Den Anschein von Einstimmigkeit zu durchbrechen, das macht auch Spaß.

Verbittert? Nein. Aber enttäuscht, vor allem extrem gelangweilt von der immer gleichen größenwahnsinnigen Kulturkampagnenpolitik im Ruhrgebiet, die nicht einmal nach der Loveparade-Katastrophe gründlich infrage gestellt wird. Ich muss mir aber auch selbst vorwerfen, dass ich mich angesichts der kargen Mittel des Literaturbüros Ruhr und der fehlenden kulturpolitischen Unterstützung verschlissen habe bei dem Versuch, Literatur- und Leseförderung auf möglichst hohem Niveau zu gestalten. Man kommt sich vor wie ein Bastard aus Sisyphos, Don Quichotte und Freigänger.



Textrevolte –
eine Reihe des
Literaturbüros
Ruhr

Wie sieht die Zukunft der Literaturförderung im Ruhrgebiet aus? Hat sie überhaupt eine?

Ein Großteil des geistigen Lebens im Alltag der Region wird auf der Strecke bleiben, wenn die Sparpolitik bei der kulturellen Infrastruktur – etwa bei den öffentlichen Büchereien – so fortgesetzt wird. Das dürfte hier aber kaum jemandem auffallen.

Die vielen selten subventionierten Enthusiasten und kleinen Initiativen wird es weiter geben. Solides ehrenamtliches Engagement gegen anämische Festivalitis und Eventitis. Ansonsten: Die hoch bezuschusste lit.RUHR als Festivalzirkus der Beliebigkeit wird das große Geld und vieles an Energie binden. Also immer öfter: Promis als Programm, Kunstsimulation als Konzept. So etwas kann man aber auch von den Ruhrfestspielen sagen: ein Kessel Bunt, Culture-to-go.

Dem Publikum scheint's zu gefallen.

Man kann dennoch versuchen, nicht populistisch zu werden, wenn man Populäres macht. Und es gibt ein Publikum, das wünscht sich auch im kleineren Rahmen des Alltags das gekonnte Gespräch, den Vortrag guter Literatur auf der Bühne, neue Formate und vor allem politisch-kulturelle Intervention – abseits allen Talkshow- und Marketing-Gesumses. Stattdessen wird es seit Jahren vor allem von der Krimi-Flut überrollt. Ein Wellenreiter wie Sebastian Fitzek wird dabei tatsächlich als Schriftsteller gehandelt und ist doch bloß einer, der in Serie Sprache killt. Allerdings sieht man auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten auch viele Kulturpolitiker und –,manager', sogenannte Intendanten, Experten, Hobby-Moderatoren, Dichterdarsteller, die sich so vor die gekonnte Literatur, die Literaten schieben, dass man diese gar nicht mehr sieht.

Wieso setzt sich die Festival-Blase überall durch, wenn sie doch nur einfallslose Mono-Kultur bietet?

Es gibt – wie gesagt – die Begierden der Festivalmacher, immerhin agieren sie in sehr gut bezahlten Jobs. Dazu jede Menge offene und verdeckte Politik-, Verwaltungs- und

Sponsorinteressen. Alle wünschen sich den Abglanz glitzernder Kunst-Fassaden, den Imagetransfer. ‚Social washing‘: Da lässt sich halt ein Kulturfestival von ‚Gönnern‘ wie VW oder Mercedes sponsern und die Auto-Patriarchen sind erfreut, sich für ein paar Peanuts abseits aller Abgas- und Affenversuchsskandale in veritable ‚Kultur‘ einzukaufen – eine Kultur, die sie selbst nicht besitzen. Und während des Festivals wird dann dreist von Literatur als Widerstand gesprochen, ein Widerstand, der längst verraten und verkauft wurde. Das Großformat erstickt per se aufrechte Haltung und Integrität.

Und wenn man von der öffentlichen Hand gefördert wird, dann bleibt man sauber?

Mitnichten. Öffentlich geförderte Einrichtungen werden nicht nur ins Abseits gespart, sondern zunehmend mit Zielvereinbarungen, Evaluationen usw. gegängelt. Die Landesrechnungshöfe würden im Gegenzug für öffentliche Förderung gern Mindestzahlen beim Publikumsbesuch fixieren. Quotenwahn statt künstlerischer Freiraum. Um so Quote zu machen, werden Kulturförderer sich schlechtem Massengeschmack weiter anpassen müssen und ihn damit selbst immer neu erzeugen. Das wäre die Selbstaufgabe kritischer Literatur- und Leseförderung. So hechelt sie dem Markt nur noch hinterher, statt dessen Korrektiv zu sein und Freiheitsübungen zu ermöglichen.



Harald Welzer plädiert für eine offene Gesellschaft; Foto: Jörg

Briese

Denken ist ein großes Vergnügen, meinte Brecht, aber eben auch anarchisch und gefährlich. Dieser ganze sinnentleerte Kulturtrubel, der nur noch dem Profit, den Zuschauerzahlen und der Standortkonkurrenz verpflichtet ist, das ganze sich totlaufende Eventkarussell als austauschbare Fun-Fassade scheinen mir gewollt. Da sollen sich die Leute zu Tode amüsieren, statt über die Zukunft des Gemeinwesens zu diskutieren.

Wüssten Sie ein Gegengift?

Manchmal wünsche ich mir, ein zweijähriges Moratorium, wie es Hans Magnus Enzensberger 1993 in der FAZ gefordert hat, würde endlich umgesetzt und wir lassen den ganzen hypernervösen, von Sponsoren und öffentlichen Förderern abgerichteten Literaturbetrieb zwei Jahre ruhen, um Literaturförderung neu auszurichten. Das Geld sollte stattdessen dem Erhalt und Ausbau der Bibliotheken zugutekommen. Wer dennoch Literatur auf die Bühne bringen will: okay! Aber das soll man bitte aus der eigenen Tasche oder der der Zuhörer zahlen. Wie viel Zeit wir gewinnen würden fürs Lesen, Nachdenken und für Gespräche!

„Firewall einer freien Gesellschaft“: Wie fördert und bewahrt man künftig hochwertigen Journalismus?

geschrieben von Theo Körner | 28. Februar 2018

Demokratie braucht qualifizierten Journalismus: Darin sind

sich alle Autoren des Bandes „Medien und Journalismus 2030 – Perspektiven für NRW“ einig, und suchen nach Wegen, ihn zukunftssicher zu machen.



Die Medienlandschaft erlebt nun mal, das ist wahrlich keine neue Nachricht, umwälzende Veränderungen. Folgende Kennzahlen dazu: Die Gesamtauflage der Zeitungen in Deutschland hat sich von 2002 bis 2016 um rund ein Drittel reduziert, die Anzahl der Radiosender von 297 auf 415 erhöht und in jeder Minute werden auf YouTube mehr als 400 Stunden Videomaterial hochgeladen.

Soziale Medien sind bisher kein Ersatz

Journalisten, Medienexperten, Verleger und führende Kräfte aus Verlagshäusern betrachten ihn diesem rund 160 Seiten starken Band die aktuellen Gegebenheiten und beschreiben die Herausforderungen, die es in den nächsten Jahren zu bewältigen gilt. Dabei stellt Christian DuMont Schütte beispielsweise heraus, dass die sozialen Medien eine (große) Hoffnung nicht erfüllt haben: Einen professionellen Journalismus haben sie nicht ersetzt. Dabei, das unterstreicht, Klaus Schrotthofer, von 2004 bis 2007 Chefredakteur der Westfälischen Rundschau und heute Geschäftsführer der Mediengruppe „Neue Westfälische“, brauche man guten Journalismus, sei er doch die „Firewall einer freien Gesellschaft“.

In seiner Analyse beschreibt Schrotthofer, dass allerdings Verlagshäuser immer weiter Stellen abbauen und zentralisieren. Um Kosten zu sparen, schlägt er einen alternativen Weg vor: Verlage sollten regional und projektbezogen mehr kooperieren dürfen. Dazu sollten dann auch per Reform des Kartellrechts die Wege geebnet werden. Kritisch merkt Schrotthofer überdies

an, dass sich die Tarifbindung von Verlagen „zusehends zum Wettbewerbsnachteil“ entwickle und somit auch die Attraktivität der Medienbranche als Arbeitgeberin insgesamt leide.

Allenthalben der leidige Kostendruck

Kostendruck herrscht aber, wenn auch nicht so eklatant wie bei den Zeitungen, auch im Rundfunk, wobei hier sowohl der private wie auch der öffentlich-rechtliche gemeint ist. WDR-Intendant Tom Buhrow beschreibt die angespannte Lage im eigenen Haus, spricht von 500 Stellen, die man habe streichen müssen, um einem finanziellen Offenbarungseid zuvorzukommen. Perspektivisch betrachtet sieht Buhrow durchaus eine Reihe von Problemen. Die finanzielle Sicherheit für den Sender ist dabei eine ganz entscheidende Frage. Der Intendant überlegt darüber hinaus auch, worin denn dauerhaft die Sender phoenix und tagesschau 24 unterscheidbar sein wollen und welches Publikum eigentlich den Sender One einschalten soll. Insgesamt sieht Buhrow die öffentlich-rechtlichen Sender gut aufgestellt, das attestiert Sascha Fobbe auch dem lokalen Privatfunk in NRW. Um aber dauerhaft wetterfest zu sein, brauche das gesamte System mehr Flexibilität, von denen die einzelnen Sender profitieren sollen.

Zwischen Stiftungen und Crowdfunding

Da an allen Ecken und Enden Geld fehlt, schlagen mehrere Verfasser ganz unterschiedliche Finanzmodelle vor, um Qualitätsjournalismus zu retten oder auch zu ermöglichen. Stiftungen könnten eine solche Lösung sein, Crowdfunding und gemeinnützige Vereine. Doch jeden einzelnen Vorschlag unterziehen Verfasser einer differenzierten Betrachtung. Wer steckt beispielsweise hinter einer bestimmten Stiftung, lautet eine kritische Rückfrage.

Zu Crowdfunding gibt es bereits konkrete Beispiele, aber der Autor und Journalist René Schneider gibt zu bedenken, dass

eine solche Schwarmfinanzierung sich nicht für eine dauerhafte, sondern eher für eine projektbezogene Berichterstattung eigne. Die von Klaus Schrotthofer genannten Kooperationen sind zwar auch für die Kölner Kulturredakteurin Anne Burgmer eine große Chance, was sich nach ihren Worten an der Zusammenarbeit von NDR, WDR und Süddeutsche Zeitung zeigt und hier wieder exemplarisch an den „Panama Papers“. Doch nach Burgmers Ansicht mangelt es an Transparenz, sodass man nicht genau wisse, wie viel Geld nun von welchem Medienhaus stamme.

Wenn der „Prosument“ die Szene betritt

Besonderer Anstrengungen aller Beteiligten bedarf es, die journalistische Ausbildung zu bewerkstelligen und Nachwuchs zu gewinnen. Eine weitere wichtige Aufgabe besteht nach Ansicht mehrerer Autoren darin, dass sowohl Print wie auch Rundfunk die Digitalisierung meistern. Im Internet habe man es inzwischen mit Prosumenten zu tun, also einer Mischung aus Produzent und Konsument, denn der User greife durch eigene Beiträge aktiv in den Journalismus ein, sei aber auch weiterhin Nutzer der Angebote.

Um lokale Informationen zu erhalten, heißt es in dem Band, würden noch immer im großen Umfang die Seiten der Tageszeitungen angeklickt. Blogs hätten noch längst nicht diesen Stellenwert bekommen. Mit der Stiftung „Vor Ort NRW“ der Landesanstalt für Medien sei eine Plattform geschaffen worden, die vor allem das lokale Angebot stärken wolle, heben die Medienfachjournalistin Ulrike Kaiser, zugleich Sprecherin der Initiative „Qualität im Journalismus“, und Simone Jost-Westendorf, Geschäftsführerin der Stiftung, hervor.

Das gesamte Bemühen um professionellen und qualitativ hochwertigen Journalismus sollte aber damit korrespondieren, dass vor allem Jugendliche, aber nicht nur sie, in Medienkompetenz geschult werden, fordern die Medienpolitiker Marc Jan Eumann und Alexander Vogt. Denn schließlich kann man, wie in dem Band dargestellt, in NRW auch einen Sender namens

„Russia Today“ empfangen, den man durchaus skeptisch betrachten kann und sollte...

Marc Jan Eumann, Alexander Vogt (Hrsg.): „Medien und Journalismus 2030, Perspektiven für NRW“. Klartext Verlag, Essen. 166 Seiten, 17,95 €.

Wenn der Mensch neben dir nicht Duke Ellington ist – Helge Schneiders Auftritt im Dortmunder Konzerthaus

geschrieben von Bernd Berke | 28. Februar 2018

Warum nicht mal wieder zu Helge Schneider pilgern? Das letzte Mal ist ja schon wieder ein paar Jährchen her (es war seinerzeit im erzkatholischen Paderborn), und der Mann ist und bleibt doch wohl schließlich Kult. Bei ihm trifft diese Bezeichnung unumwunden zu, auch wenn man sie sonst nur ungern verwendet.



Cello kann er auch:
Helge Schneider in
Aktion. (Foto:
www.helge-schneider.de)

Also auf ins ausverkaufte Dortmunder Konzerthaus. 1500 Plätze bietet die Kulturstätte. Helge Schneider begehrt vom Publikum zu wissen, wie viele Einwohner Dortmund eigentlich habe. Soso, aha, rund 600.000. Und warum bitteschön seien die heute Abend nicht alle hier? Wahrlich eine bittere Enttäuschung!

Aber gut. Er lässt sich nicht lumpen und tritt trotzdem über zwei Stunden auf, auch wenn der Schelm gleich anfangs, nach den ersten paar Takten von „Lady Be Good“, gesagt hat: „So, das war's für heute...“ Nur gut, dass er den Steinway nicht wirklich zugeklappt hat.

Ich will nicht behaupten, Helge Schneider (Jahrgang 1955) sei etwa altersmilde oder „verträglicher“ geworden, was immer das bei einem wie ihm heißen könnte. Aber er lässt doch nicht mehr so riesige Sinn- und Unsinnslücken klaffen wie ehemals. Zuweilen plaudert er wie nur je ein charmanter Conférencier. Und wahrlich: Schon nach wenigen Sekunden hat er das eh schon außerordentlich lachbereite Publikum da, wo er es haben möchte. Ein Phänomen, diese Präsenz.

Ein klein wenig wie ein großväterlicher Freak sieht er jetzt

aus, dieser geborene „Ruhri“; aus Mülheim, nach Dortmunder Lesart beinahe schon exotisches Ausland. Aber verdammt noch eins, die Art seines Humors weckt in den hiesigen Breiten tatsächlich auch eine Art Heimatgefühl. Jawoll.

Klar, er ist ein begnadeter Komiker der unverwechselbaren Art. Er ist ein Entertainer sondergleichen, der bei aller Sprachspielerei auch dem Nonverbalen Raum lässt. Einmal legt er einen Steptanz aufs Parkett, nachdem er auf den sauglatten Klacker-Schuhen wie übers Eis geglitten ist, panisch mit den Armen rudern. Für einen Moment vollführt er plötzlich die Bewegung eines Eisschnellläufers. Eine quasi-olympische Sekunde: kaum geschehen, schon verweht. Anhaltendes Kichern im Saale.

Vor allem aber ist Helge Schneider ein reich begabter Musiker, der sich offenbar jedes, aber auch jedes Instrument schnell erschließt. Wenn er solo oder mit seinen beiden – in Ehren ergrauten – musikalischen Begleitern Rudi Olbrich (Kontrabass) und Peter Thoms (Schlagzeug) klassischen Jazz spielt, dann swingt es wie bei den Größen der Zunft. Vor allem der „geile Rudi“ (0-Ton Schneider) lässt sich manchen Scherz auf seine Kosten gefallen. Übrigens: Olbrich und Thoms seien alte Freunde, und das sei – wie Schneider verrät – auch besonders kostengünstig. Hähähä.



Helge Schneider (li.) und
seine musikalischen

Mitstreiter Rudi Olbrich
(Mi.) und Peter Thoms.
(Foto:
www.helge-schneider.de)

Auch wenn Helge Schneider zur Gitarre greift und dazu stilsicher übertriebene Essenzen französischen, spanischen oder auch chinesischen Liedguts knödeln, wenn er dann herzerreißend simultan Klavier und Panflöte spielt („As Time Goes By“) oder das Letzte aus einem Cello herausholt (pickende Vögel etc.), so erweist sich jeweils aufs Köstlichste, wie erzmusikalisch er ist. Solche Parodien kann man nur liefern, wenn man ein Instrument wirklich beherrscht.

Apropos Jazzgrößen. Ein Bringer und Brüller des Abends ist jene windungsreiche Erzählung von anno 1974, als er mit 19 Jahren erstmals in Berlin war und beim Jazzfest Duke Ellington sehen wollte. Immer wieder schweift Helge Schneider zu seiner „Omma in Düüsburch“ ab. Schließlich führen die Erzählpfade doch wieder nach Berlin, genauer: oben auf den Doppeldecker-Bus zum Sightseeing. Und jetzt aber: Steigt doch unten ein Mann zu, der... Duke Ellington ist. Und setzt sich auch noch neben ihn. Wahnsinn. Man denke. Der große Duke Ellington. Schließlich nimmt der junge Helge allen Mut zusammen und knufft den Nachbarn in die Seite – und da ist es gar nicht Duke. Unglaublich! Unverschämtheit! Diese impertinente Person ist nicht nur nicht Duke Ellington, sondern sogar eine Frau, die Gemüse gekauft hat. Die Porreestange guckt aus ihrer Tasche... Aber bitte: Das alles kann man eigentlich gar nicht nachbeten, das muss man vom Meister selbst hören.

Das laufende Tourneeprogramm heißt derzeit „Ene mene mopol“, hebt aber nirgendwo auf den alten, bekanntlich etwas ekligen Kinderreim ab. Wie aus Bausteinen, so setzt Helge Schneider seine Abende immer wieder neu und anders zusammen. Damals in Paderborn hat er beispielsweise eine herrlich ausgiebige Parodie auf Udo Lindenberg hingelegt, diesmal lässt er nur

aufblitzen, dass er halt auch den Udo perfekt imitieren kann. Und überhaupt.

Ein paar seiner Nonsens-Klassiker stimmt er gleichfalls an, beispielsweise den Song von der „Wurstfachverkäuferin“ oder das ebenso wahnwitzige „Es gibt Reis, Baby“. Das über die Maßen strapazierte „Katzeklo“ lässt er hingegen nur ganz kurz anklingen, um daraus eine aber nun wirklich ganz und gar rührselige Geschichte von einer armen alten Frau und ihrer Katze fortzuspinnen. Da kommen einem die Tränen zwischen Lachen und Weinen. Aber echt jetzt.

Weitere Tournee-Termine/Karten:

<http://www.helge-schneider.de/termine/all>

Eifersucht und Seelenschmerz: Diana Damrau und Jonas Kaufmann mit Hugo Wolfs „Italienischem Liederbuch“ in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Diana Damrau und Jonas
Kaufman in der Philharmonie
Essen. Foto: Sven Lorenz

Die Bühne lässt sie nicht los. Auch nicht, wenn es um einen umfangreichen Zyklus von Liedern geht, dem „Italienischen Liederbuch“ Hugo Wolfs. Eben noch beschreibt der jugendliche Liebhaber, was er in der Gewitternacht draußen vor der Tür erdulden musste, da fragt die Angebetete genervt: „Wer rief dich denn? Wer hat dich herbestellt?“ und schickt ihn gleich weg „zu dem Liebchen, das dir mehr gefällt“. Diana Damrau und Jonas Kaufmann machen daraus eine kleine Szene, mit Augenrollen und Schmollemund, Flehengeste und Abweisung.

Die beiden Star-Sänger, die auf ihrer Tournee mit Hugo Wolf in der Philharmonie Essen Station machten, wollen das szenische, darstellerische Element nicht missen. Damit die Zwiegespräche einer eifersüchtigen Liebe funktionieren, kombinieren sie die 46 vertonten poetischen Miniaturen des kultivierten, im München des fin de siècle zur Berühmtheit gewordenen Schriftstellers Paul Heyse in einer neuen Abfolge. Abwechselnd von Frau und Mann gesungen, entstehen so kleine Beziehungs-Szenen, schwärmerische und schnippische Dialoge, aber auch Momente des Hochgefühls, des Sehns, der Bitterkeit und der Kränkung.

Das Konzert war wohl eher wegen der glamourösen Namen als wegen der Zuneigung zu Hugo Wolfs feinsinniger Kunst bis auf den letzten Platz ausgebucht. Eingekekelt von Zuhörern sogar auf der Bühne, lassen sich die beiden Profis dennoch nicht beirren: Diana Damrau fasst den Sinn der Worte in vielfältig variierten Klang, als sie erklärt, dass auch „kleine Dinge uns entzücken können“. Das Timbre der gefeierten „Traviata“, der passionierten „Lucia di Lammermoor“ ist satt und leuchtend, der Ton entfaltet sich frei und ungezwungen, die Worte werden musikalisch nuanciert ausgedeutet: Damrau kann mit koketten Färbungen spielen, wenn sie ihrem Partner auf dem Podium an

den Kopf wirft, sie sei verliebt, „doch eben nicht in dich“. Aber sie trifft eben auch sehnsüchtige Untertöne, die pubertäre Hilflosigkeit des jungen Mädchens und manchen leisen Moment der Trauer.

Ein Touch von Theater

Die vielen Schattierungen zwischen halblaut und zärtlich leise gelingen auch Jonas Kaufmann: Nach belegtem Beginn und ein paar Schleiern auf der Stimme gibt er sich hymnisch entzückt über die von Gott geschaffene Schönheit, bejubelt „hohen Reiz und Zauber“, zeigt sich betrübt über den Zorn der Angebeteten, bockig, versöhnungswillig, verschmitzt, leichtfüßig und gespielt pathetisch.

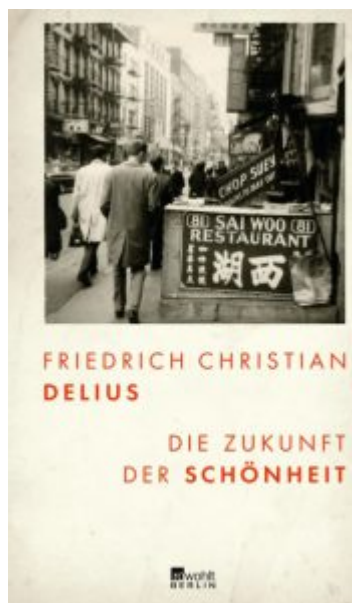
Kaufmann setzt sein dunkles Timbre ein, wenn er die Stimmung von „Heut Nacht erhob ich mich um Mitternacht“ musikalisch zeichnet; er drückt die Zärtlichkeit der mühsam gezähmten Leidenschaft im „Wenn du mich mit den Augen streifst“ mit verhaltenem Mezzoforte aus; er reduziert den Klang in äußerster Delikatesse, wenn er bekennt: „Ich sterbe lieblich, sterb' ich deinetwegen“. Das alles hat einen Touch von Theater – der aber der Poesie der Lieder keinen Abbruch tut.

Ein Wunder für sich ist Helmut Deutsch am Flügel: Er hält mit leichtem Tonfall das Opernhafte in Grenzen, gestaltet die Wortgefechte mit diskretem Humor aus, zaubert dunkle, unheimliche, grotesk hysterische, leuchtend lyrische Farben dahin, dass es eine pure Wonne ist. Das ist Tiefe, im Leichten entdeckt.

Wie wilde Klänge den Kopf befreien können – F. C. Delius' Erzählung „Die Zukunft der Schönheit“

geschrieben von Frank Dietschreit | 28. Februar 2018

New York, 1966. Am Rande einer Tagung der „Gruppe 47“ besucht der Autor abends mit Freunden ein Free-Jazz-Konzert: in „Slug's Saloon“ tritt der Saxophonist Albert Ayler mit seinem Quintett auf. Es ist laut und wild, der Autor kann die improvisierten Klänge und das musikalische Chaos kaum aushalten. Doch dann entstehen plötzlich Bilder in seinem Kopf: In dem schmerzliche Getöse meint er die tödlichen Schüsse auf US-Präsident Kennedy zu hören und den Bombenhagel in Vietnam.



Die Musik erscheint ihm als politischer Aufschrei, als Marsch der Wahrheit und als Aufruf zur Rebellion. Er beginnt zu begreifen, dass ohne Zerstörung des Alten das Neue nicht entstehen kann und sich die Gesellschaft, die Kunst und auch er selbst und sein eigenes Schreiben sich nur verändern können, wenn man bereit ist, gewohnte Pfade zu verlassen.

In seiner neuen, autobiographisch grundierten Erzählung „Die Zukunft der Schönheit“ umkreist F.C. Delius ein kurzes Erlebnis, eine existenzielle Erfahrung, die dem damals 23jährigen Autor schlagartig den Kopf frei gepustet und ihm seinen Weg zum politisch engagierten Schriftsteller möglich gemacht hat.

Während Albert Ayler sein Saxophon traktiert, zerfällt die selbstzufriedene literarische Fassade des Autors, der damals gerade mit seinem ersten Gedichtband für Aufmerksamkeit gesorgt hat, in tausend Scherben. Ihm wird klar, dass seine Gedichte nicht viel mehr als kunstgewerbliche Reflexionen sind und ihnen etwas Entscheidendes fehlt: das Schräge, Wilde und Freche, das tiefe, verzweifelte Empfinden, das sich an den Widersprüchen der Welt reibt.

Ayler schreddert wie eine Furie des Verschwindens Klänge und Rhythmen, und der gepeinigte Autor erinnert sich, wie er als Jugendlicher mit dem Schreiben nicht nur sich selbst neu erfand, sondern auch gegen seinen konservativen Vater rebellierte, der – sterbenskrank und vom Leben zermürbt – bei einem Streit hilflos mit einem Kissen nach seinem Sohn geworfen hatte. Und als das Saxophon Aylers die Luft gleichsam zum Brennen bringt, weiß der Autor, dass er das, was er jetzt gerade in diesem völlig verrückten Free-Jazz-Konzert erlebt, schon kürzlich geahnt hat: Da hat er im Kachelofen seiner kalten Berliner Wohnung all die frühen poetischen Peinlichkeiten den Flammen übergeben und die Poesie-Verbrennung als Akt der Reinigung empfunden.

Umheimlich ist dem Autor, wie Aylers entgrenzte „Ghost“-Improvisationen bei ihm die Geister der Vergangenheit heraufbeschwören, all die willigen Helfer des Nazi-Regimes, die nach dem Krieg unbehelligt blieben und die Jugend des Autors in der nordhessischen Provinz vergifteten. Unheimlich ist dem Autor auch, dass ihm eine von den Nazis ins amerikanische Exil getriebene Frau gerade eben in New York ein Horoskop gestellt und ihm kommendes Glück und literarischen

Erfolg prophezeit hat. Der Autor weiß gar nicht, womit er das verdient haben könnte. Der Leser aber weiß es: Denn wer im Chaos der Gegenwart schon die Zukunft der Schönheit sehen und sein schmerzliches Erwachen so brillant beschreiben kann, muss wohl ein glücklicher Mensch und genialer Autor sein.

F.C. Delius: „Die Zukunft der Schönheit“. Erzählung. Rowohlt Berlin, 96 Seiten, 16 Euro.

Widerstand im Zeichen von Glauben und Menschlichkeit: Vor 75 Jahren wurden drei Mitglieder der Weißen Rose hingerichtet

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018

„Es lebe die Freiheit“, schallt es am 22. Februar 1943 kurz nach 17 Uhr durch den Hinrichtungsraum im Gefängnis in München-Stadelheim. Es sind die letzten Worte von Hans Scholl, bevor er durch das Fallbeil sein Leben verliert. Kurz vor dem 24-jährigen starb seine jüngere Schwester Sophie, wenig später der dreifache Vater Christoph Probst. Am Vormittag hatte der berüchtigte Bluthund der NS-Regimes, Roland Freisler, ihr Todesurteil gesprochen.



Büste von Sophie Scholl in der Walhalla (seit 2003). (Bildhauer: Wolfgang Eckert / Foto: Ryan Hulin – Wikimedia Commons). Link zur Lizenz:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>

Freisler war extra aus Berlin nach München gereist. Er wollte einen Schauprozess. Aber die drei jungen Leute, Akteure der Widerstandsbewegung „[Weiße Rose](#)“, stahlen dem brüllenden Präsidenten des Volksgerichtshofs die Schau. Ruhig und gefasst vertraten sie ihre Überzeugungen, entgegneten sie den Tiraden.

„Ich bin nach wie vor der Meinung, das Beste getan zu haben, was ich gerade jetzt für mein Volk tun konnte. Ich bereue deshalb meine Handlungsweise nicht und will die Folgen ... auf mich nehmen“, ist im Vernehmungsprotokoll Sophie Scholls zu lesen. „Heute hängt ihr uns, und morgen werdet ihr es sein“, sollen die letzten Worte von Hans Scholl vor dem Scheingericht gewesen sein.

„Arbeiten wider die Geißel der Menschheit“

Der aktive Widerstand der „Weißen Rose“ begann Ende Juni 1942, als Hans Scholl und Alexander Schmorell das erste von sechs Flugblättern verfassten und verteilten. „Nichts ist eines Kulturvolkes unwürdiger, als sich ohne Widerstand von einer

verantwortungslosen und dunklen Trieben ergebenen Herrscherclique ‚regieren‘ zu lassen“, beginnt der Text, und appelliert dann an die Leser: „Daher muß jeder einzelne seiner Verantwortung als Mitglied der christlichen und abendländischen Kultur bewußt in dieser letzten Stunde sich wehren, soviel er kann, arbeiten wider die Geißel der Menschheit, wider den Faschismus und jedes ihm ähnliche System des absoluten Staates. Leistet passiven Widerstand ... wo immer Ihr auch seid, verhindert das Weiterlaufen dieser atheistischen Kriegsmaschine, ehe es zu spät ist, ehe die letzten Städte ein Trümmerhaufen sind, gleich Köln, und ehe die letzte Jugend des Volkes irgendwo für die Hybris eines Untermenschen verblutet ist.“

In den weiteren Flugblättern prangerten die jungen Widerständler die Massenmorde an Juden und Polen an, von denen Hans Scholl an der Front erfahren hatte. Sie verdeutlichten die Mitschuld aller Deutschen, die das Unrecht ertrugen statt es zu bekämpfen. „Wir schweigen nicht, wir sind Euer böses Gewissen, die Weiße Rose läßt Euch keine Ruhe!“, heißt es am Ende des vierten Flugblatts.

Tiefes christliches Grundverständnis

Zum Verhängnis wurde den Geschwistern Scholl eine Aktion am Vormittag des 18. Februar. Beim Auslegen des sechsten, von dem später ebenfalls verhafteten und ermordeten Kurt Huber verfassten Blatts in der Universität stieß Sophie Scholl einen Stapel vom zweiten Stock in den Lichthof des Gebäudes. Sie wurden vom Hausmeister, einem SA-Mann, entdeckt und nach Verhör durch den Universitätspräsidenten, einem überzeugten Nationalsozialisten, der Gestapo überstellt. In den Verhören, so ist den Protokollen zu entnehmen, bekräftigten die Geschwister ihre prinzipielle Gegnerschaft zum NS-Regime und seiner Ideologie.

Hans und Sophie Scholl verteidigten Freiheit und Menschenwürde aus einem tiefen christlichen Grundverständnis heraus.

Aufgewachsen in einem liberalen evangelischen Elternhaus, zeigten sie anfangs Sympathien für die NS-Jugendorganisationen, wandten sich aber ab, als sie die totalitären Ziele des NS-Staates immer deutlicher erkannten.

Hans Scholl kam in Kontakt mit katholischen Theologen wie Theodor Haecker und Carl Muth. Eine wichtige Rolle für seinen Entschluss, Widerstand zu leisten, dürften neben seinen Fronterlebnissen auch die Predigten des Bischofs von Münster, Clemens August Graf von Galen spielen.

Das Gewissen in barbarischen Zeiten

Für die umfassend gebildete, musikalisch und literarisch interessierte Sophie Scholl war ein intensiver Glaube einer der wesentlichen Impulse, dass sich die 21-Jährige – gegen den Willen ihres Bruders – der Widerstandsbewegung aktiv anschloss. Die Biologie- und Philosophie-Studentin wirkte im Januar 1943 erstmals daran mit, ein Flugblatt herzustellen und zu verteilen.

Für Sophie wie für Hans Scholl war die Entwicklung ihres politischen Bewusstseins eng mit der Vertiefung ihres Christentums verbunden. Der „christliche Mensch sei Gott mehr als dem Staat verantwortlich“, waren sie überzeugt. Der Münchner Weihbischof Ernst Tewes brachte es auf den Punkt: „Sie hatten die Unbedingtheit ihres Gewissens erfahren und wurden durch nichts davon abgebracht.“

Heute, 75 Jahre nach ihrer Hinrichtung, sind die Geschwister Scholl und die anderen Mitglieder der Weißen Rose ein Beweis, dass selbst unter barbarischen Zeitläuften der Einzelne die Chance hat, nach seinem Gewissen zu handeln.

„Unterwerfung“ – Gert Becker setzt Houellebecqs Roman am Westfälischen Landestheater in Szene

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 28. Februar 2018



Unterwerfung unter die Religion verheißt vollkommenes Glück; Szene aus dem Stück. (Foto: Volker Beushausen/WLT)

Wahlen im Frankreich des Jahres 2022. Der rechtsextreme Front National ist wieder die mit Abstand stärkste politische Kraft geworden, die Machtübernahme droht. Um sie zu verhindern, schließen sich Sozialisten und Muslim-Bruderschaft unter Führung des charismatischen Mohammed Ben Abbes zusammen und bilden eine Regierung. Frankreich wird islamische Republik. Und dann? In seinem Roman „Unterwerfung“ spinnt Michel Houellebecq, einer der bekanntesten und, wie man vielleicht sagen könnte, eigenwilligsten zeitgenössischen Schriftsteller Frankreichs, den Handlungsstrang weiter.

Buch erschien am Tag des Terrors

„Unterwerfung“ wurde schnell als skandalös gebrandmarkt, hat sich irrsinnig gut verkauft und diente mehrfach schon als Vorlage für Theaterstücke. Schlagartige Bekanntheit erlangte das Buch „Unterwerfung“ im Jahr 2015 allerdings auch dadurch, dass es zufällig am selben Tag auf den Markt kam, an dem die Redaktion der Satirezeitschrift Charlie Hebdo in Paris von Islamisten überfallen und 12 Menschen, fast die ganze Redaktion, ermordet wurden. Jetzt gibt es auch eine Bühnenfassung im Westfälischen Landestheaters in Castrop-Rauxel zu sehen.



Den Titelhelden und Ich-Erzähler François gibt es vierfach (von links): Franziska Ferrari, Burghard Braun, Maximilian von Ullardt und Mario Thomanek (Foto: Volker Beushausen/WLT)

François ist nicht glücklich

Literaturwissenschaftler François ist Hauptperson und Ich-Erzähler in „Unterwerfung“. Nach bürgerlichen Maßstäben ist er erfolgreich, hat es zum Professor einer Elite-Universität gebracht und es überdies geschafft, alle seine Lehrveranstaltungen auf einen einzigen Tag in der Woche zu legen. Jedes Jahr beginnt er ein neues Verhältnis mit einer Studentin, das jedes Mal zuverlässig mit den Sommerferien endet. Zufrieden stimmt ihn dies alles nicht, Überdruß und Einsamkeit bedrücken ihn. Und sicherlich liegt man nicht falsch, wenn man in diesem François nicht nur die wirklichkeitsnahe Karikatur eines französischen Intellektuellen, sondern auch ein Alter Ego des Autors Houellebecq zu erkennen glaubt, der mit vorgegeblicher Unlust an den politischen Verhältnissen beobachtende Distanz wahrt.

Gar nicht so abwegig

Es ist unerhört! In einem „Gottesstaat“ Frankreich, mit Scharia und Polygamie, fühlt François sich deutlich wohler, zumal seine Bezüge gesichert sind und er als Wissenschaftler unerwartete Anerkennung erfährt. Und wer bei dieser Geschichte, deren Gang hier ja nur angedeutet werden kann, „Skandal“ schreit, ist unterschwellig vielleicht auch alarmiert von der Vorstellung, dass all diese klugen, kühlen Houellebecq-Gedanken so abwegig gar nicht sind.



François leidet auf dem Sofa vierfach unter Fußproblemen (Foto: Volker Beushausen/WLT)

Im Westfälischen Landestheater, in der Inszenierung von Gert Becker, gibt es François gleich vierfach, gespielt von Maximilian von Ullardt, Mario Thomanek, Burghard Braun und Franziska Ferrari. Alle sind sie Ich-Erzähler, und Becker hat den Monolog sinnhaft so unter ihnen verteilt, dass häufig der Eindruck von Dialogen entsteht. Wenn es um das Thema Frauen geht, um die Geringschätzung, die François ihnen entgegenbringt, kommt naheliegenderweise oft die Schauspielerin zum Zuge; die Männer indes verkörpern nicht unterschiedliche Persönlichkeitsmerkmale. Jeder ist François, wenn er einen Schlips trägt.

Verführbare Eliten

Um den Islam, das wird schnell deutlich, geht es in diesem Stück erst in zweiter Linie. Schon deshalb ist der Vorwurf der Islamophobie, gegen Houellebecq hier und da erhoben, nicht sehr sinnvoll. Die Geschichte zielt eher auf Eliten, die allzu schnell bereit sind, westliche Werte, Aufklärung, Liberalität, Freiheit, was auch immer, für persönliche Vorteile zu opfern. Und möglicherweise empfinden auch Intellektuelle Glücksgefühle bei der völligen Unterwerfung unter die Religion, zumal dann, wenn sie mit erheblichen Wohltaten verbunden ist. Der Titel

legt den Schluss nahe. Das Stück ist verstörend, zurückhaltend ausgedrückt.

Verstörend und unterhaltsam

Mario Thomanek ist immer François, die anderen drei Darsteller schlüpfen hin und wieder auch in andere Rollen. So ist Burghard Braun auch mal ein launiger Geheimdienstler, und als ebenso klarsichtiger wie zynischer Verführer Rediger zeigt er fast schon diabolische Intensität. Maximilian von Ullardts Figuren wiederum – er spielt den stets bestens informierten Kollegen Lempereur und die Universitätspräsidentin Marie-Françoise – geraten in ihren pantomimischen Passagen etwas zu klamaukig und passen eher ins Kindertheater als zu diesem nicht ganz jugendfreien Abend. Franziska Ferrari schließlich gefällt insbesondere als Aurélie, als (noch nicht so ganz) abgelegte Einjahresfreundin, deren abendlicher Besuch das sexuelle Elend des Protagonisten einmal mehr offenbart.

Einziges Kulisse ist bei alledem ein überdimensionales Sofa, auf dem alle vier Akteure Platz finden. Hier spielt man sitzend, liegend, stehend, auch davor einige Male, mit großem körperlichen Einsatz über die fast zwei Stunden Spielzeit hinweg. Die karge Bühne bietet dem Auge naturgemäß nicht viel, aber der Konzentration auf Houellebecqs unerhörtes Phantasiegebäude tut sie gut. Und sie hat ihren nicht kleinen Anteil daran, dass Gert Becker mit seiner „Unterwerfung“ ein überzeugendes, verstörendes, durchaus aber auch unterhaltsames Stück Theater gelungen ist. Herzlicher, anhaltender Applaus.

▪ Weitere Termine:

- 23.2. Castrop-Rauxel, Stadthalle
- 2.3. Bocholt, Städtisches Bühnenhaus
- 10.3. Sulingen, Stadttheater im Gymnasium
- 19.3. Minden, Stadttheater
- 20.3. Warendorf, Theater
- 15.4. Brilon, Kolpinghaus
- 23.5. Wolfenbüttel, Lessingtheater

Infos:

http://westfaelisches-landestheater.de/repertoire/++/produktion_id/1494/

Nur der Putz hält noch die Wand: Das vierte Klavierkonzert von Sergej Rachmaninow in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Dortmunds
Orchesterchef
Gabriel Feltz.
Foto: Thomas Jauk

Nicht jedes Gespräch muss inhaltsschwer sein. Manchmal macht es Spaß, nur zu reden und zu hören, dem Klang der Worte und Stimmen zu lauschen, mit Nichtigkeiten Sympathie, Witz und

Ironie oder die pure Freude am Zusammensein auszudrücken. Oder, um es platt und treffend zu sagen, einfach vor sich hinzuquatschen. Wer in eine solche Unterhaltung verwickelt ist, mag Freude daran haben, wer außen steht, wundert sich vielleicht, oder fragt sich, was das soll.

So ähnlich geht es dem Hörer von Sergej Rachmaninows Viertem Klavierkonzert. Orchester und Solist quatschen munter drauflos, tauschen Allgemeinplätze aus, versteigen sich manchmal in eine abgelegene Modulation, in eine spitz-würzige Pointe der Instrumentation, setzen zu einer Melodie an, die sie bald wieder vergessen, spielen mit Bausteinen, aus denen andere Komponisten Wunderwerke errichten. Rachmaninow nicht: Sein letztes Klavierkonzert von 1927 ist, möglicherweise aufgrund des Kürzens und Überarbeitens im Schaffensprozess, nicht viel mehr als ein buntes, die Farben und Formen ständig weiterklickendes Kaleidoskop.

Dass dieses Konzert im Programm der Dortmunder Philharmoniker auftauchen musste, ist klar: Ihr Chef Gabriel Feltz hat eine tiefe Verbindung zu dem oft unterschätzten Komponisten, dokumentiert durch mehrere Konzerte und CD-Aufnahmen: Gerade ist die neue Platte mit der Dritten Sinfonie erschienen; Feltz hat sie nach dem Konzert eifrig beworben und im Foyer des Konzerthauses signiert.



Der Pianist Alexander Krichel. Foto: Uwe Arens/Sony Classical

Aber das g-Moll-Klavierkonzert wird kein Ruhmesblatt in dieser Liebesbeziehung bleiben: Schon zu Beginn deckt das Orchester die eigentlich kraftvollen Akkorde des Pianisten zu; von musikalischer Feinarbeit kann auch im weiteren Verlauf nicht die Rede sein. Die wenigen interessanten Momente des Stücks, etwa die sehnsuchtsvollen, an Dvořák gemahnenden Holzbläserstellen, ein paar harmonisch aparte Überleitungen oder rhythmischer Pep sind zugetüncht von sämiger Klangfarbe, als wolle Feltz zeigen, dass es nur der Putz ist, der die Wand noch aufrecht hält.

Solist Alexander Krichel stand von vornherein auf verlorenem Posten. Mit nobel hanseatischem, etwas unterkühltem Ton kommt er den Orchesterwagen ebenso wenig bei wie den virtuoson Leerstellen des Konzerts. Mal auf, mal ab, mal quirlich fingerfertig, dann wieder mit anfliegendem Pathos – und das alles melodisch reizlos: Krichel gewinnt dem Werk nichts ab, steht aber damit nicht allein. Schon andere Pianisten haben sich damit ohne Erfolg das Elfenbein von den Tasten geschubbert. In einigen Details – mir blieben wunderschöne Arpeggi oder glanzvoll und fein durchleuchtete Piani im Gedächtnis – lässt Krichel seine Klasse aufblitzen. Wenn er am 9. März in der Stadthalle in Mülheim/Ruhr das Fünfte Klavierkonzert Ludwig van Beethovens spielt, kann er sicher mehr zeigen.



Soeben erschienen:

Rachmaninows Dritte
vervollständigt den Zyklus
der Symphonien des
Komponisten, aufgenommen von
den Dortmunder
Philharmonikern unter
Gabriel Feltz. Cover:
Dortmunder Philharmoniker

Viel wohler fühlen sich beide Seiten des Saales offenbar bei Rachmaninows „Sinfonischen Tänzen“ op.45. Auf einmal klart sich der Klang der Dortmunder Philharmoniker auf, werden im sich lichtenden Nebel Konturen deutlich, zeichnet sich die Musik plastisch durch. Die Holzbläser haben bis in die tiefsten Schründe von Bassklarinette und Kontrafagott luzide Momente, die Violinen phrasieren frei und süffig glühend, das Saxophon schmeichelt, aus dem Schlagzeug sprühen Triangelschaum, Tamburinglitter, die zischenden Fontänen der Becken und das finale Dröhnen des Tamtam.

Feltz bezieht dieses Spektrum der Klänge sinnig aufeinander, lässt die Dynamik elastisch und frei atmen wie das Aufrauschen von Wellen am Strand, die sich türmen und verebben. Zu Beginn, in Rachmaninows „Toteninsel“, will ihm das noch nicht gelingen: Da hat er eher den Bogen der Dramaturgie als die Klangdetails im Orchester im Blick.

Im Sechsten Philharmonischen Konzert am 13. und 14. März 2018 im Konzerthaus Dortmund dirigiert Gabriel Feltz Anton Bruckners Achte Symphonie.

Rausch und Ruhm eines Selbstzerstörers: „Panikherz“ nach Stuckrad-Barres Roman am Berliner Ensemble

geschrieben von Frank Dietschreit | 28. Februar 2018

Alkohol und Ecstasy, Kokain und Heroin: Er lässt nichts aus. Keine Droge ist ihm genug. Immer lebt er auf der Überholspur, hat unstillbare Sehnsucht nach dem großen Kick, dem Außergewöhnlichen, der Entgrenzung, dem totalen Erlebnis. Doch immer wieder findet er nur Absturz und Enttäuschung.



„Panikherz“-Szene mit Carina Zichner (li.), Nico Holonics (vorn) und Laurence Rupp (hinten). (Foto: © Julian Röder)

Irgendwann ist der Schriftsteller und Szene-Reporter, Gag-Schreiber und Selbstdarsteller vollkommen am Ende. Er kann die

Hotelrechnung nicht mehr bezahlen und ist ein hoffnungsloser Fall für die Psychiatrie. Da taucht aus dem Nebel der Fantasie Udo Lindenberg auf: „Keine Panik auf der Titanic“, raunt Udo ihm ins Ohr, hinter dem Horizont geht's weiter, ein neuer Tag“!

„Panikherz“ heißt der autobiographische Roman von Benjamin von Stuckrad-Barre, in dem er Rausch und Ruhm eines notorischen Selbstzerstörers ebenso dringlich wie selbstironisch beschreibt. Oliver Reese hat die von Narzissmus, Drogenexzess und Sinn-Suche handelnde Pop-Literatur für die Bühne bearbeitet und aus dem 500-seitigen Roman-Ungetüm eine Theater-Collage von gerade einmal 40 Seiten herausdestilliert.

Neuer Intendant wagt sich aus der Deckung

Bisher hatte der neue Intendant am Berliner Ensemble Gast-Regisseuren wie Frank Castorf und Michael Thalheimer den Vortritt gelassen und einige ältere Inszenierungen vom Schauspiel Frankfurt (Main) nach Berlin umgetopft. Mit „Panikherz“ wagt sich Oliver Reese jetzt erstmals selbst aus der Deckung: Es ist ein Triumph. Das liegt weniger an Stuckrad-Barres oft witzigen, aber auch mindestens genauso oft nervigen und überdies obsessiv-egozentrischen Text-Bausteinen, als vielmehr an der grandiosen Schauspiel- und hinreißenden Gesangs-Kunst seiner Darsteller.

Weil Stuckrad-Barre viele sich widersprechende Facetten in sich vereint, steht er gleich viermal auf der Bühne: Nico Holonics, Bettina Hoppe, Laurence Rupp und Carina Zichner, sie wuseln sich durch ein wild-verrücktes Leben, liefern sich rhetorische Scharmützel, spielen sich die biografischen Bälle zu, fallen sich ins Wort, zerstören genüßlich das Selbstbild des kleinen Jungen aus der niedersächsischen Provinz, der sich als Musik-Kritiker erste Meriten verdient, irgendwann das ganz große Rad dreht und zum It-Boy der Kultur-Schickeria wird.



Nico Holonics und
Bettina Hoppe.
(Foto: © Julian
Röder)

Songs von Nirvana, Oasis, Rammstein und Udo L.

Zum Soundtrack über Aufstieg und Fall eines selbsternannten Superstars spielt eine fünfköpfige Live-Band den passenden, fetzigen Rock'n'Roll. Songs von Nirvana, Oasis und Rammstein wummern aus den Lautsprechern. Und, natürlich, immer wieder Lieder von Udo Lindenberg. Der Mann mit der Sonnenbrille und dem schnoddrigen Genöle ist Ratgeber und Rettungsanker. Ohne Udos Lebenshilfe würde der kaputte Benjamin wohl längst in irgendeinem Grab vermodern.

Die Band zersplittert die alten Songs und setzt sie wieder ganz neu zusammen. Die vier wunderbar wandelbaren Mimen singen sich dazu die Kehle wund und turnen durch Zeiten und Räume. Literatur und Leben, Wunsch und Wirklichkeit vermischen sich. Das Theater wird, ganz klassisch, zum Ort der (Selbst)Erkenntnis, Reinigung und Erlösung. Keine Panik: die Kunst heilt jede Wunde und kann jede zerfaserte Biografie wieder richtig zusammensetzen.

„Panikherz“. Berliner Ensemble, nächste Aufführungen am 20. und 28. Febr., 9. und 16. März, Karten unter 030/28408155.

Sympathischer Tourneebeginn: Daedalus-Quartett mit amerikanischer Musik der Gegenwart in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018

Das Daedalus-Quartett hat sich seit seiner Gründung im Jahr 2000 zu einem der führenden amerikanischen Streichquartette entwickelt. Beginnend mit einer Matinee in der Essener Philharmonie tourt das Ensemble im Februar und März mit 20 Konzerten durch deutsche Städte. Wenn ein solch profiliertes Quartett nach Europa kommt, liegt es nahe, auch zeitgenössisches Schaffen aus dem musikalisch hierzulande weithin unbekannten Land jenseits des Ozeans vorzustellen.



Das Daedalus-Quartett.
(Foto: Lisa-Marie Mazzucco)

Zum Glück hat sich die Philharmonie nicht Beethoven, Brahms und Puccini gewünscht, sondern das [Daedalus-Quartett](#) mit einem ungewöhnlichen und alleine daher reizvollen Programm debütieren lassen: Umrahmt von Felix Mendelssohn-Bartholdys letzten Streichquartett-Kompositionen, dem Tema con Variazioni

und dem Scherzo aus den vier Sätzen op. 81 und einem Satz aus Joseph Haydns op. 1/3 als Zugabe, spielte die amerikanische Formation Sergej Prokofjews selten aufgeführtes Streichquartett Nr. 1 in der ungewöhnlichen Tonart h-Moll und die „Chaconne“ von Fred Lerdahl. Der in den USA bekannte Komponist und Musiktheoretiker, der u.a. bei Wolfgang Fortner in Freiburg studiert hat, schrieb das Werk 2016 zum 15jährigen Bestehen des Daedalus-Quartetts, das zuvor schon Lerdahls drittes Streichquartett uraufgeführt und gemeinsam mit den Quartetten Nummer eins (1978/2008) und zwei (2010) auf [CD aufgenommen](#) hatte.

Dramatische Impulse und virtuoser Anspruch

Die Bezeichnung „Chaconne“ weist auf Bach zurück und unterstreicht, dass Lerdahl seine Erfindungsgabe im Dialog mit der Tradition entfaltet. Und wie bei Bach prägen die mit Buchstaben aus dem Namen des Quartetts korrespondierenden Noten (D, A, E) das musikalische Material. Dieses stellen die vier Musiker im stillen, fragmentarisch wirkenden Beginn vor.

Allmählich bildet sich aus den wie vor ferne her wehenden Motiven ein Zusammenhang, der sich zunehmend verdichtet und zu einem komplexen harmonischen Geflecht mit dramatischen Impulsen und virtuosem Anspruch entwickelt. Das Ende knüpft nach den labyrinthischen Verschlingungen der Stimmen – passend zum Namen der Quartetts, denn Dädalus gilt als Erfinder des Labyrinths – wieder am Beginn an. Eine zyklische Form, die in der zeitgenössischen Musik beliebt ist.

Min-Young Kim, Matilda Kaul, Jessica Thompson und Thomas Kraines umrahmen das Konzert mit europäischer Tradition: Die beiden Quartettsätze aus op. 81 von Felix Mendelssohn-Bartholdy und den Satz aus Haydns op. 1/3 spielen sie mit leichtem, aber nicht zu glattpoliert verschmelzendem Ton. Bewundernswert konzipiert ist die strukturell fundierte Dynamik: Der große Bogen korrespondiert mit der harmonischen Verdichtung in Mendelssohns Variationen. Die federleichte

Agilität des Quartetts lässt das Scherzo in genießerischer Delikatesse vorbeihuschen.

Energie im Rhythmus und nervöse Bewegung

Das schlanke, manchmal eine Spur zu zurückhaltende Klangbild des Quartetts führt in Sergej Prokofjews selten gespieltem Ersten Streichquartett zu einer struktursichtigen Darstellung mit Energie im Rhythmus und einer drängenden, nervösen Bewegung. Die differenziert markierte, weit gespannte, aufwärts strebende Melodie der ersten Violine nimmt Min-Young Kim mit drängendem Elan. Die Achtelbegleitung in punktierten Terzen und Quarten gibt dem Streben einen nervösen Zug; die Pizzicati des Cellos setzt Thomas Kraines etwas zu sanft. Der Schwung hält im weichen Allegro moderato etwas inne. Die Polyphonie wird aber im Marcato mit rhythmisch akzentuierten Repetitionen zur ersten Violine wieder reduziert, der nervös drängende Zug gewinnt wieder die Oberhand. Die melodische Phrase des Beginns wandert, harmonisch in der Begleitung vielfach gespiegelt, durch die Instrumente.

Der zweite Satz mit seinem inneren Bruch vom langsamen zu schnellem Tempo beginnt satt und dunkel, steigert sich dann zu unruhiger, vitaler Expression. Den dritten Satz mit seiner dichten harmonischen Faktur durchleuchtet das Quartett exemplarisch genau und klarsichtig. Ein Prokofjew, der im noblen Zugriff des Daedalus-Quartetts eher in eine klassizistisch polierte als in eine expressiv aufgeraute Richtung weist. Ein sympathisches Debüt.

Am Mittwoch, 14. März, 19.30 Uhr ist das Daedalus-Quartett noch einmal in der Region zu erleben. Auf Schloss Heessen in Hamm spielt es Mendelssohn, Brahms und das Streichquartett Nr. 2 op. 19 von Charles Ives. Info auf der Webseite des Stadt Hamm.

Mutter, Tochter, Spüli

geschrieben von @scherl | 28. Februar 2018

Eben bei Edeka: eine Tante, entnervt, schwer beladen, aus ihrem Korb quillt schon sehr viel Wohlfeiles, auf den Armen balanciert sie auch noch Zeugs und angelt grad nochmal in die Kühltruhe nach Plastikcontainerchen mit Fleischlappen.



Spüli, Kuli auf Zettel,
9,5×9,5cm, 2018 (© Thomas
Scherl)

Hinter ihr: das Töchterlein. Blühendstes Hormonchaos mit mürrisch-gelangweiltem Fluntsch (wie man halt so guckt in dem Alter, wenn man mit Muttern einkoofn muß). Latscht, die Hände in den Taschen und ich drauf&dran, daß ich sie anstupse und ihr ein »Mensch, jetzt hilf doch mal« zuraunze. ((Aber weil ich ein angenehmer Mensch bin, laß ich's bleiben.)) (Außerdem weiß man heut ja nie. Am End les ich dann so in zwanzig Jahren in der #meToo-Gazette meinen Namen. Neeneenee, lieber nich.))

Dann, als die beiden schon fast an der Kasse sind: »Spüli, wir

brauchen noch Spüli!«, sprach Mutter zu ihrem Töchterlein und das latscht auch folgsam davon und prinzipiell sogar in die richtige Richtung. Vor dem Regal mit Zahnpasta, Duschzeugs usw usf steht sie. Und überlegt. Man sieht in ihrem Köpfchen zäh die Zahnräder sich bewegen (»drehen« wär in dem Stadium des Vorgangs noch zu viel gesagt). Und wenn alle ganz leise gewesen wären, hätt' man's sogar ein bißchen knirschen gehört.

Ziehendes und gezogenes Trum: ah, jetzt wird das Ergebnis rufend ausgegeben: »Mama! Was ist Spüli?« (Bei »unserem« Edeka ist besagtes Regal gut zehn Meter von der Kasse entfernt und ums Eck gehts auch nochmal.)

Irgendwo im Regallabyrinth kicherts.

»Spülmittel!«, ich.

Irgendwo im Regallabyrinth lachts.

»Geschirrspülmittel!«, die Mutter.

An vielen Stellen im Regallabyrinth lachts lauter.

Je nu, ich konnts dann nicht weiterverfolgen, aber irgendwie hat sie die Aufgabe dann doch gemeistert. Applaus, mesdames et messieurs! Auf daß das Kind keinen bleibenden Seelenschaden trage!

An der Kasse seh ich die beiden dann nochmal und belausche Muttern (gehetzt): »Schnell! Jetzt kommt gleich die Sendung im Fernsehn, über Papas Firma.«

Ok, jetzt wär das also auch geklärt.

Explosive Kunst: Folkwang

Museum Essen würdigt Klaus Staeck mit einer Ausstellung zum 80. Geburtstag

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Klaus Staeck: Vorsicht Kunst, 1982. Offsetdruck, 84 x 59,3 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2018.

Inzwischen etwas in die Ferne gerückt, gehört das Schaffen von Klaus Staeck untrennbar zur Geschichte der Bundesrepublik in den Siebziger und Achtziger Jahren. Seine satirischen Plakate provozierten, weil sie stets den Kern der Probleme trafen. Jetzt widmet das Museum Folkwang in Essen dem Grafiker, Satiriker, Polit-Aktivisten und ehemaligen Präsident der Akademie der Künste in Berlin zu seinem 80. Geburtstag am 28. Februar eine Retrospektive. Es ist die größte seiner mehr als 3.000 bisherigen Einzelausstellungen.

Der Titel der Schau, „Sand fürs Getriebe“, beschreibt präzise, worum es Klaus Staeck in seiner politisch motivierten Kunst geht – die er zunächst nicht einmal als „Kunst“ verstanden hat. Seit 1971 hat der Jurist, der seit 1968 als Rechtsanwalt zugelassen ist, über 300 Plakate geschaffen. Sie bestehen größtenteils aus Fotomontagen, die Staeck mit eigenen

ironischen oder satirischen Sprüchen versieht: Zum Ärger seiner konservativen politischen Gegner greifen sie Missstände auf und entlarven zynische Sprachregelungen.

Auch mit seinen Postkarten-Editionen verfährt Staeck in gleicher Weise. Er will damit durch Provokation zum Nachdenken anregen und Lügen, Halbwahrheiten und das heuchlerische Beschönigen skandalöser Tatbestände aufdecken. Dass Staeck dabei bewusst einseitig verfährt und das linke politische Lager verschont, gehört zu seinem Profil.



Klaus Staeck, Würden
sie dieser Frau ein
Zimmer vermieten?,
1971. Offsetdruck,
86 x 61,3 cm. © VG
Bild-Kunst, Bonn,
2018.

Ein besonderer Akzent der Ausstellung liegt auf den frühen abstrakten Holzschnitten und gesellschaftskritischen Siebdrucken des 1938 in Pulsnitz geborenen Graphikers, die den Weg zum ersten kritischen Plakat ebneten: „Sozialfall“ zeigt eine Zeichnung der Mutter von Albrecht Dürer mit dem Slogan: „Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?“ Im Kontext des

groß gefeierten Dürer-Jubiläums und der damaligen – heute wieder aktuellen – Wohnungsnot traf das Plakat 1971 den Nerv der Zeit.

Bis 8. April zeigt die Essener Ausstellung in sieben chronologisch gegliederten Kapiteln die frühen graphischen Arbeiten Staecks, den Übergang von der Druckgraphik zum Plakat und rund 200 Plakate aus den Jahren 1971 bis 2017. Neun Stunden dokumentarisches Filmmaterial, zwei Großinstallationen und eine in den achtziger Jahren entstandene Fotoserie über Bitterfeld geben Einblick in die politischen Aktivitäten Staecks, ergänzt durch Multiples, Postkarten, Dokumente und Archivmaterial.

Staeck lebt und arbeitet in Heidelberg. Seine ersten Holzschnitte entstanden 1964, ein Jahr später gründete er die edition tangente, aus der später die Edition Staeck entstand. Die Plakataktion zum Dürer-Jahr 1971 und seine Arbeiten im Bundestagswahlkampf 1972 machten Staecks kritische Grafik überregional bekannt.

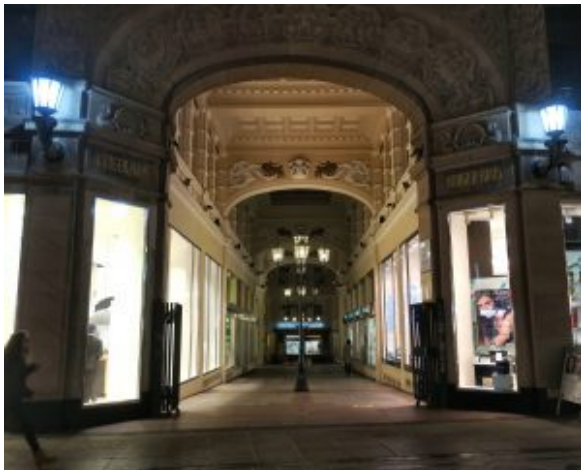
In 41 Prozessen wurde versucht, gegen seine satirischen Bildmotive und Slogans vorzugehen; laut Pressemitteilung des Folkwang Museums hat er bis heute keinen verloren. Staeck war mehrfach Teilnehmer der documenta Kassel und hatte 1981 in Essen und 1986 in Düsseldorf Gastprofessuren inne. 2015 wählte ihn die Akademie der Künste Berlin zu ihrem Ehrenpräsidenten und zeigte die Werkschau „Kunst für alle“. Seine Auszeichnungen reichen vom 1. Zille-Preis für sozialkritische Grafik Berlin bis zum Großen Bundesverdienstkreuz 2007.

Klaus Staeck. Sand fürs Getriebe. Bis 8. April 2018 im Museum Folkwang, Essen. Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Samstag, Sonntag und an Feiertagen von 10 bis 18 Uhr, Donnerstag und Freitag von 10 bis 20 Uhr. Der Eintritt ist frei. 256-seitiger Ausstellungskatalog in der Edition Folkwang im Steidl-Verlag, 20 Euro.

Kann man in der Buchhandlung eigentlich noch Bücher kaufen?

geschrieben von Bernd Berke | 28. Februar 2018

Eine riesige Abteilung mit Spielzeug – von Kuscheltieren und Puppen bis zu „Star Wars“-Utensilien aller Art. Lego, Duplo und Playmobil. Kinderfiguren wie Prinzessin Lillifee und Conny. Schier tausend kleine Geschenke und Mitbringsel – vom Schlüsselanhänger bis zum neckischen Täschen.



Die für Dortmunder Verhältnisse recht prachtvolle Krüger-Passage – hier hatte früher die größte Buchhandlung der Stadt ihren Sitz. (Foto: Bernd Berke)

Und weiter: lustige Quietscheentchen vielerlei Art für die

Badewanne. BVB-Devotionalien. Frühstücksbrettchen, Sets und Tassen mit witzig gemeinten Sprüchlein. Brett- und Kartenspiele... – Halt! Aufhören!

Preisfrage: In welcher Art von Geschäft befinden wir uns?

Leider in einer (immer noch so genannten) Buchhandlung, die einen im Erdgeschoss massiv mit aufgetürmter Mainstream-Ware aus den Bestsellerlisten und mit haufenweise preisreduziertem Ramsch empfängt. Alles muss ,raus.

Gewiss, da findet man auch noch ein paar wirkliche und wahrhaftige Bücher. Zur Erinnerung: Das sind händisch blätterbare, bedruckte Papierseiten zwischen härteren oder weicheren Deckeln.

Was jedoch noch gar nichts über die Qualität der Inhalte besagt. Lebenshilfe jeder Sorte nimmt breiten Raum ein, beispielsweise ist ein raumgreifender Bereich nur der Fitness und dem Muskelaufbau gewidmet. Koch- und Reisebücher haben gehörig Platz, desgleichen breiten sich Psycho-, Beziehungs-, Esoterik- und Erotik-Ratgeber aus, alles vorzugsweise mit Promi-Faktor. Und wer Manga mag, kann sich in einer imposanten Regalwand bedienen. Übrigens haben sie neuerdings auch ihre DVD-Abteilung aufgelöst. Streaming hat auf ganzer Linie gesiegt. Und dabei bleibt der Buchhandel erst recht außen vor.

Große Teile des Ladens sind indes vollgestopft mit Merchandising-Schrott, „Gimmicks“ und sonstiger Marketing-Ware, die bestenfalls indirekt mit Lektüre zu tun haben. Das Ganze bewegt sich deutlich in Richtung werbeverseuchter Gemischtwarenhandlung mit Deko-Schwerpunkt.

Anspruchsvollere Literatur muss man derweil suchen, sie ist inzwischen offenbar eine Art Nischenprodukt. Die Beratung ist dementsprechend. Früher war mehr Fachkenntnis.

Und wir reden hier nicht von einer Klitsche. Es ist die mit Abstand größte Buchhandlung der Stadt, die selbstredend zu

einer Kette gehört. In den letzten Jahren haben hier viele kleinere Mitbewerber schließen müssen. Selbst ein gar nicht so kleiner Konkurrent, den man früher überhaupt nicht wegdenken konnte und der repräsentativ in der elegantesten Passage der City residierte, ist ebenfalls vor Jahren verschwunden.

Das gesamte Buchhandels-Angebot ist (zumal für eine Stadt, die inzwischen wieder die 600.000-Einwohner-Grenze überschreitet) überhaupt sehr bescheiden, um nicht zu sagen beschämend; ähnlich wie die arg ausgedünnte Kinolandschaft. Besser scheint es um die Museen, das Theater und besonders ums Musikwesen bestellt zu sein.

Gruselig und wie gemalt – Theater Dortmund zeigt „Das Internat“ von Ersan Mondtag in eindrucksvoller Kulisse

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 28. Februar 2018



(Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

Das Bühnenbild ist beeindruckend. Da steht, so muß man wirklich sagen, eine machtvolle Ritterburg auf der Drehbühne, ein gruseliges gotisches Gemäuer mit Playmobil-Anklängen. Im bildbeherrschenden unteren Bereich ein Schlafsaal mit grotesken Hochbetten, ein Duschraum, ein Speiseraum, ein Raum fürs Foltern und anderes mehr, oben auf dem Burggebilde eine verwunschene Landschaft mit Zäunen und toten Bäumen. Im bedrohlichen Halbdunkel der meisten Szenen wirkt diese Bühneninstallation wie eine materialisierte Graphic Novel (das Wort „Comic“ würde es nicht treffen), gothic, zum Fürchten.

Rotierende Gotik

Die Personen, die namenlos bleiben und meistens in Gruppen zu sehen sind, vervollständigen in ihren wilhelminischen (könnte man vielleicht sagen) Uniformen und in grobstrichiger Überschminkung den Eindruck der zeichnerischen Stilisierung, die in ihrer Radikalität an Inszenierungen Robert Wilsons erinnert. Gut gesetztes Licht (Rainer Casper) und feine Videoprojektionen (Tobias Hoeft) verstärken die beunruhigende

Wirkung der meistens rotierenden Ritterburg überdies.



(Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

Texte nachgereicht

Das Bühnenbild steht am Anfang, weil es so etwas wie der Hauptdarsteller des gut 90-minütigen Abends im Dortmunder Schauspiel ist. Geschaffen hat es der Autor des Stücks, Ersan Montag, ebenso die Kostüme, und er führt auch Regie. Den Text hat er allerdings nicht geschrieben. Was vom Chor der Internatskinder, vom „toten Kind“ (aus dem Off) oder vom „gestürzten Anführer“ zu hören ist, haben Alexander Kerlin und Matthias Seier erarbeitet, unter Zuhilfenahme unter anderem des Eichendorff-Gedichts „Zwielicht“. Diese Form der Autorenschaft, bei der die Texte von der Dramaturgie des Hauses nachgereicht werden, ist ungewöhnlich, doch das Resultat wirkt homogen.

Die Pistolen knallen

Angesichts von so viel Form traut man sich kaum noch, nach dem Inhalt zu fragen. Offenbar geht es um Reifung, Emanzipation, Adoleszenz, was in eine Art Aufstand mündet, der folgenlos bleibt. Doch könnte dies alles auch militärisch grundiert sein, im Ersten Weltkrieg gar (die Uniformen lassen daran denken). Auf jeden Fall blitzen einige Male die Degen, und die Pistolen knallen kräftig. Und offenbar haben das „tote Kind“,

das einer Sirene gleich die Schüler lockt, und der „gestürzte Anführer“ das gleiche Schicksal erleiden: Man hat sie nackt und gefesselt in den Schnee geworfen, wo sie erfroren.



(Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

Vieles klingt an und erscheint möglich in diesem fiebrigen Bühnen-Alptraum, und irgendwann im Lauf des Abends verliert sich der Wunsch, so etwas wie den roten Faden zu halten. Diese Theaterarbeit sucht ihr Publikum mit Stimmungen, mit Ahnungen von Grauen und Angst. Sprache ist Beiwerk, das nichts bewirkt. So ein Konzept ist etwas gewöhnungsbedürftig, aber keinesfalls reizlos.

Nacktheit dient hier als dramatisches Signal, bedeutet Wehrlosigkeit und Ausgegrenztheit, aber auch Empfänglichkeit und Autonomie. Ein nackter junger Mann steht gleich zu Beginn im Mittelpunkt. Er wird bestraft und geschmäht, ist aber späterhin auch der, der die Stimme des „toten Kindes“ hören kann, die ebenso Weckruf zur Obsession und zur Verweigerung ist wie auch sexuelle Initiation.



(Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

Nackt auf der Bühne

Zeichen der Auflehnung ist der zum Schweigen auffordernde Zeigefinger vor den Lippen, das tote Kind sagt es dem nackten Jungen, und immer mehr Zöglinge übernehmen es. Außerdem ist die Internatszeit ja auch die der körperlichen Exploration. Nackte – nachher werden es noch ein paar mehr – tragen hier auf der Bühne folgerichtig eine Art „Nacktheitskostüm“ mit beinahe lebensecht applizierten männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen. Eine wirklich nackte Frau gibt es später auch, sie kommt, ist da, verschwindet wieder. Für Internatszöglinge wie Rekruten eine unerreichbare Verheißung.

Bedrohlicher Soundtrack von Finckenstein

Und dann wäre da noch die Musik. Oder besser vielleicht der Klangteppich, der dieser Produktion unterlegt ist und der an der düsteren, gruseligen und bedrohlichen Stimmung keinen geringen Anteil hat. Geräusche der Nacht erklingen, Flügelschläge, Krähenkrächzen, Käuzchenrufe, Donnerrollen – und immer wieder ein kurzer, menschlicher Schrei, der in die Knochen des geneigten Publikum fährt.

Gut, dieser Soundtrack hätte auch manchem alten Edgar-Wallace-Film zur Ehre gereicht und trägt ein bißchen dick auf, manche würden ihn gar kitschig nennen. Doch ergänzt er das optisch-

akustische Gesamtkunstwerk hervorragend, das ja so radikal auf Stimmung setzt. T.D. Finck von Finckenstein hat das komponiert, Musiker und Klangtüftler aus Bochum und seit einigen Jahren und in einigen Produktionen für das Theater Dortmund tätig. Und mit Sicherheit jemand, der in seinem künstlerischen Schaffen für weitere Überraschungen gut sein dürfte.



(Foto: Birgit Hupfeld/Theater Dortmund)

Und die Darsteller, die gegen Ende des Artikels gepriesen werden sollen? Nun, das stringente Bühnenkonzept von Ersan Mondtag bietet ihnen leider kaum Möglichkeiten zur schauspielerischen Entfaltung. Sie agieren anonym und uniform, sind an Aussehen oder Spiel kaum zu identifizieren. Ganz selbstsüchtig hoffe ich auf etwas mehr Schauspieler-Theater in nächster Zeit (und Schauspieler-Innen natürlich).

Das Publikum im ausverkauften Haus applaudierte freundlich und ausgiebig. Doch war in anschließenden Gesprächen auch von Ratlosigkeit die Rede. Warum auch nicht. Auf jeden Fall ist „Das Internat“ eine grandiose, stark beeindruckende Neuproduktion, mit der das Theater Dortmund sich selbstbewußt an seiner alten Wirkungsstätte zurückmeldet.

Weitere Termine: 16. Februar, 10., 11. März, 27., 28. April,

2., 3., 13. Mai, 8., 23. Juni, 8., 11. Juli.

www.theaterdo.de

Schürfen im Schoß der Erde: Interview mit dem Dirigenten Frank Beermann zur Premiere von „Hans Heiling“ in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018

Am 24. Februar hat am Aalto-Theater in Essen die Oper „Hans Heiling“ Premiere. Mit dieser Rarität leistet das Essener Musiktheater seinen Beitrag zu den Veranstaltungen rund um den „Abschied von der Kohle“, dem Ende der Steinkohleförderung in Deutschland. Im Interview mit Werner Häußner wirft der Dirigent der Neuproduktion, Frank Beermann, einen Blick auf die Musik von Heinrich Marschner.



Der Dirigent der Premiere
von „Hans Heiling“, Frank
Beermann, bei einer Probe.
Foto: TuP Essen

In Marschners Oper spielt der Bergbau, das Schürfen der Schätze im Schoß der Erde, eine Rolle als Rahmen der Handlung. Der König der Erdgeister, Hans Heiling, verlässt gegen den Willen seiner Mutter sein unterirdisches Reich, um auf der Erde unter einfachen Menschen wahre Liebe zu finden. Dafür muss er auf seine magischen Kräfte verzichten. Doch das Glück währt nicht lange ...

Der 1795 in Zittau geborene und 1861 als pensionierter Hofkapellmeister in Hannover gestorbene Komponist wurde lange nur noch als „Bindeglied“ zwischen Carl Maria und Weber und Richard Wagner wahrgenommen, während in den 1830er Jahren als führender deutscher Opernkomponist galt.

Mit „Der Vampyr“ gelang Marschner 1828 ein sensationeller Erfolg, den er 1833 mit „Hans Heiling“ noch steigern konnte. Die dritte unter seinen beliebtesten Opern, „Der Templer und die Jüdin“ nach Sir Walter Scotts „Ivanhoe“, 1829 uraufgeführt, wurde von den Nationalsozialisten in Deutschland unterdrückt und nach dem Zweiten Weltkrieg – auch aufgrund der desolaten Quellenlage – nur noch selten aufgeführt. In den letzten Jahren stoßen Marschners hochromantische Sujets wieder auf gesteigertes Interesse; so wurde „Hans Heiling“ in den letzten Jahren in Wien und Regensburg, „Der Vampyr“ zuletzt in Koblenz gezeigt.

Frage: Herr Beermann, Marschner als „Bindeglied“ zwischen Weber und Wagner: Erschöpft sich die Bedeutung des Komponisten in dieser von der Musikgeschichtsschreibung bis in Gegenwart wiederholten Funktion?

Frank Beermann: Marschner war nicht „dazwischen“, sondern „gleichzeitig“. Seine erste große Oper „Heinrich IV. und Aubigné“ wurde 1820 unter Weber in Dresden uraufgeführt. Seine letzte kam 1863 in Frankfurt heraus, da saß Wagner über den „Meistersingern“. Marschner hat, wenn ich auf den „Fliegenden Holländer“ schaue, über weite Strecken auf Augenhöhe mit Wagner komponiert. Und seine Nähe zu Felix Mendelssohn-

Bartholdy – ich denke an dessen „Erste Walpurgisnacht“ – ist wohl schon aus antisemitischen Gründen nicht beachtet worden.

Worin zeigt sich in „Hans Heiling“ der Rang des Komponisten Marschner?



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

Beermann: Erstens spürt man, wie wichtig es Marschner war, sehr nahe am Text Eduard Devrients zu komponieren. Er hat wohl äußerst eng mit seinem Librettisten zusammengearbeitet – ein Glücksfall. Den Schritt Wagners, den Text selbst zu schreiben, ist er jedoch noch nicht gegangen. Musikalisch fällt auf, wie verschwenderisch reich seine melodische Erfindung war. Visionär war seine musikdramatische Idee, vor die Ouvertüre ein Vorspiel zu setzen. Und das große Terzett im „Holländer“ folgt dem Vorbild des Terzetts in „Hans Heiling“.

Zweitens ist auffällig, wie frei Marschner mit den musikalischen Formen seiner Zeit umgegangen ist. Die berühmte Arie Heilings „An jenem Tag“ besteht auf den ersten Blick aus den traditionellen Formen Rezitativ, langsamer und schneller

Teil. Genau betrachtet ist das Rezitativ jedoch schon eine Agitato-Arie, der langsame Teil entwickelt sich durch Beschleunigung und dynamische Entwicklung zu einem wahnsinnigen Reigen, der fast schon an Hector Berlioz gemahnt. Der schnelle letzte Teil endet eigenartig still, in sich gekehrt. Auch das gespenstische Melodram von Gertrud, der Mutter Annas, steht einzigartig da: Draußen heult der nächtliche Wind, die Mutter wartet auf die Rückkehr ihrer Tochter, spricht zu sich selbst und gerät allmählich, wie unabsichtlich, ins Singen.

Bemerkenswert ist drittens, wie detailliert die Partitur gearbeitet ist. Es gibt zum Beispiel unglaublich viele dynamische Angaben. In der Arie des Hans Heiling schafft es Marschner mit schlichten Mitteln zu zeigen, wie sich der Wahnsinn in die Seele Heilings krallt, wie sich die Liebe zu Anna zur Getriebenheit steigert. Marschner setzt ein Crescendo, eine dynamische Veränderung, und man spürt, wie sich diese Person, halb Mensch, halb Erdgeist, verändert.

Wo finden Sie in Marschners Musik die Beziehung zu Mendelssohn?



„Steile Lagerung“,
eine Bronzeskulptur
von Max Kratz,

erinnert hinter dem
Essener Hauptbahnhof
an die Zeit, als
Essen die größte
Bergbaustadt Europas
war. Foto: Werner
Häußner

Beermann: Zunächst in der Orchestrierung. Marschner verwendet die Mittel, die Mendelssohn zur gleichen Zeit – um 1832 – entwickelt hat. Zum Beispiel gibt es in „Hans Heiling“ eine unglaublich schwere Bassstimme in schnellem Tempo über lange Strecken und in unterschiedlichen Tonarten. Die explizite Betonung des Basses ist eine Idee Mendelssohns, gespeist aus der Kenntnis von Johann Sebastian Bachs Musik und den Regeln des alten Kontrapunkts. Auch die Chorbehandlung erinnert an Mendelssohn. Der Gesang in der Kirche im Finale, wenn Anna den gräflichen Leibschütz Konrad heiratet, ist ein reiner Mendelssohn-Choral. Mit dem Chor geht Marschner überhaupt weit über die sonstigen Gepflogenheiten der Zeit hinaus, setzt ihn lautmalerisch und textausdeutend ein.

Wie erklären Sie sich dann das Verschwinden der drei bedeutenden Marschner-Opern aus dem Repertoire?

Beermann: Die Aufführungstradition bricht nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend ab. „Hans Heiling“ etwa wurde in Essen zuletzt 1940/41 gespielt. „Der Templer und die Jüdin“ verschwindet zu Beginn des Dritten Reiches aus ideologischen Gründen. Vermutlich waren die Themen – die Schauerromantik, die Geistergeschichten – überholt und mit der gelebten Realität nicht mehr vereinbar. Aber spätestens mit dem Aufkommen des Regietheaters hätte jemand auf die Idee kommen können, die Stoffe wieder neu zu befragen.

Was muss ein Dirigent beachten, wenn er heute Marschners Musik interpretiert?



Frank Beermann (links),
Dirigent der Neuproduktion
von Marschners Oper am
Aalto-Theater Essen, im
Gespräch mit Werner Häußner.
Foto: Christoph Dittmann

Beermann: Er muss auf die detaillierten Angaben in der Partitur achten und sich anhand der Textur vorstellen können, wie diese Musik in der Zeit ihrer ersten Aufführung geklungen haben mag.

Ein Hinweis ist die erwähnte Nähe zu Mendelssohn. Man sollte Marschners Musik nicht spätromantisch spielen. Mit dem Instrumentarium ihrer Entstehungszeit kommt man auf ein transparentes, leichtes Klangbild. So gewinnt die Musik Tiefenschärfe. Und der Wechsel zwischen dramatischer Anspannung und heiterer Einfachheit in den Szenen der Landbevölkerung wird dramaturgisch einsichtig – ganz im Sinne Verdis, der sinngemäß sagte, jedes Drama werde nur im Spiegel der Komödie dramatisch. So erfahren wir auch die Fallhöhe eines Charakters wie Hans Heiling.

Auch in den Tempi sollte man Marschner trauen. Die „Gemütlichkeit“ der Musik – etwa im Terzett Nr. 4 „Wohlan wohlan, so lasst uns gehen!“ – hat einen dramaturgischen Sinn. Schneller und virtuoser genommen verliert die Musik ihre Folgerichtigkeit und lässt den Aspekt der Textgestaltung außer Acht.

Herr Beermann, Sie sind in Hagen geboren, also auch der Region verbunden. Bis 2016 waren Sie GMD in Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie. Seit 2007 haben Sie dort eine Menge vergessener Opern aufgeführt, etwa Otto Nicolais „Il Templario“ oder Franz Schrekers „Der Schmied von Gent“. Viele davon sind auf CD dokumentiert, so Hans Pfitzners „Die Rose vom Liebesgarten“ oder Emil Nikolaus von Rezniceks Persiflage „Benzin“, die zur Zeit in Bielefeld nachgespielt wird. Ein Höhepunkt Ihrer Tätigkeit war wohl Giacomo Meyerbeers – ebenfalls auf Tonträger vorliegender – „Vasco da Gama“, bisher bekannt unter dem Titel „L’Africaine“. Seit 2016 sind Sie frei tätig. Wo setzen Sie Ihre künftigen Schwerpunkte?

Beermann: Mein Interesse verlagert sich in die deutsche Romantik und Spätromantik. Für diese Epoche wird man als international tätiger deutscher Dirigent als erstes gefragt. Viel Zeit habe ich mir für das einzigartige Projekt genommen, in Minden den „Ring des Nibelungen“ zu erarbeiten. Es ist eine wunderbare Arbeit, Wagner Wort für Wort und Takt für Takt zu lesen. In Essen habe ich 2017 auch „Tristan und Isolde“ dirigiert.

Im September 2018 folgt in Minden die „Götterdämmerung“, danach bin ich häufig in der Schweiz, etwa in Lausanne mit der „Fledermaus“ und Richard Strauss’ „Ariadne auf Naxos“. Außerdem ist in Frankreich ein „Parsifal“ geplant. Im Konzert dirigiere ich jetzt verstärkt Richard Strauss, Anton Bruckner und Gustav Mahler. Beim [KlassikSommer](#) in Hamm leite ich im Juni 2018 drei Konzerte. Im Mittelpunkt dieser Programme steht Strawinskys „Sacre du Printemps“, worauf ich mich sehr freue.

Gesangskunst vom Feinsten: In Dortmund brilliert Sonya Yoncheva mit Arien von Giuseppe Verdi

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Sonya Yoncheva.
Foto: Gregor
Hohenberg

Der erste Eindruck ist überwältigend: Sonya Yoncheva setzt „Tacea la notte placida“ samtweich an, als wolle sie den sternensäten Schleier der Nacht um ihre Töne kleiden. Sie steigert den Klang sacht, um das Silberlicht des Mondes schimmern zu lassen.

Als sie in der Auftrittsarie der Leonora aus Giuseppe Verdis „Il Trovatore“ in der Stille plötzlich die Stimme des Troubadours vernimmt, führt sie den kostbar gerundeten, dunkel timbrierten Sopran ins „dolce“ und offenbart damit, wie technisch souverän sie mit Klang und Kern der Stimme spielen kann.

Ja, das ist Gesangkunst vom Feinsten: Eine Verdi-Stimme, wie sie heute nicht häufig zu erleben ist. Sonya Yoncheva ist nicht umsonst auf den führenden Bühnen der Welt, von Paris, London, New York bis Berlin, München und Mailand angekommen.

Belcanto ist keineswegs, wie gerne angenommen wird, die Produktion schöner Töne als rein ästhetisches Vergnügen. Auch wenn ein makelloser Ton, die Perfektion seiner Bildung oberste Priorität hat: Der Sinn dieses Singens ist, die Emotionen eines Textes, die Bedeutung seiner Worte zum Ausdruck zu bringen. Alles andere ist eine Artistik, die Verdi etwa überhaupt nicht leiden konnte. Sonya Yoncheva wird man, nach dieser Arie, ohne Zögern zur Verdi-Sängerin erklären, und zwar zu einer ausgezeichneten.

Große Bögen und weit gespannte Phrasierungen

Der Eindruck bestätigt sich im ausverkauften Dortmunder Konzerthaus mit der anspruchsvollen Arie einer anderen Verdi-Leonora, der aus „La Forza del Destino“, seit jeher ein Prüfstein für dramatische Koloratursopranen italienischer Prägung: „Pace, pace, mio Dio“. Die fordernden großen Bögen, die weit gespannten Phrasierungen verlangen eine stetige, flexible Tonbildung, wenn sie gestaltet und nicht nur überstanden sein wollen.

Dazwischen liegen die fahl gefärbten Erinnerungen an traumatisierende Erlebnisse, das Aufflackern einer erstickten, aber längst nicht vergangenen Liebe, Schmerz, Resignation, Todessehnsucht – und am Ende ein auffahrender Fluch: „Maledizione“ verlangt noch einmal einen konzentrierten, böse brillanten Klang und blendende Höhe zum Abschluss.



Leidenschaftliches Singen:
Sonya Yoncheva im
Konzerthaus Dortmund. Foto:
Petra Coddington

Sonya Yoncheva erweist sich in diesem musikdramatischen Meisterstück als Gestalterin von fabelhaftem Format. Ihr Atem kennt – wie schon in „Il Trovatore“ – keinen Bruch, ihr Vibrato ist ausgeprägt, aber nie flackernd oder auf den Ton gesetzt, sie kann sich ins fragile, aber sonor klangergefüllte Piano zurückziehen und schleudert den Fluch glühend heraus, ohne die Flamme unkontrolliert gleißen zu lassen. Eine Gestaltung, die berührt und die den Seelenzuständen dieser gequälten Frau musikalisch eine Glaubwürdigkeit und Tiefe gibt, die selten erreicht wird. Das geschieht, und dies sei immer wieder betont, nicht trotz, sondern gerade aufgrund einer perfekten Technik.

Die aus Bulgarien stammende Sängerin hat sich in den letzten Jahren, ohne anderes zu vernachlässigen, wichtiges Repertoire von Bellini bis Verdi erschlossen: „La Traviata“ etwa, für deren passionierte und facettenreiche Darstellung sie hoch gerühmt wurde. „Die beste Violetta seit der Callas“ – so wurde gleich wieder ein Vergleich gezogen, der beiden nicht gerecht wird – und den wir bei Anna Netrebko, wenn ich mich recht erinnere, auch schon lesen mussten.

Yoncheva stellt in dem Duett „Parigi o cara“, das sie mit ihrem Bruder, dem Tenor Marin Yonchev singt, die verzweifelte Gier nach Leben im Wissen, dass es schon am Erlöschen ist,

leuchtender, leidenschaftlicher dar – ein Aufbäumen im Schatten des Todes. Bei Maria Callas verraucht die Hoffnung, auch wenn aus ihrer glimmenden Glut hin und wieder noch eine Flamme aufzüngelt. Aber den Ruf einer hervorragenden Interpretin dieser Partie, die eigentlich drei verschiedene Stimmen fordert, löst die Sängerin auf brillante Weise ein.

Der harte Weg zur Perfektion ist spürbar

Dass auch bei einer Künstlerin vom Rang Sonya Yonchevas die herausfordernden Partien Giuseppe Verdis reifen müssen, lässt der Abend in Dortmund ebenso spüren, gerade weil sich Gesangkunst auf so hohem Niveau ereignet. Das trifft nicht auf die Arie „Oh! Nel fuggente nuvolo“ aus Verdis kaum gespieltem „Attila“ zu, einem Reflex auf die Geistererscheinungen der „Ombra“-Szenen früherer Epochen.

Aber „Tu puniscimi, o Signore“ aus „Luisa Miller“ – die Titelpartie wird Yoncheva erstmals am 29. März an der Met singen – gibt der bedrängten Bürgerstochter noch zu veristische Züge: Schon den Beginn setzt Yoncheva zu robust an, das Flehen, Gott möge sie nicht dem barbarischen Missbrauch aussetzen, singt sie wie eine lodernde Beschwörung. Da betet [La Wally](#), nicht Luisa, das verzagte Mädchen aus dem deutschen Trauerspiel.

Eine der berührendsten Szenen, die Verdi je geschrieben hat, ist aus dem fünften Akt des „Don Carlos“. Die unglücklich mit dem spanischen König Philipp zwangsverheiratete Elisabeth von Valois erinnert sich an die schöneren Tage, als ihr in Fontainebleau das Glück einer Verbindung mit Carlos ganz nahe war. Sie ersehnt die Ruhe des Grabes, in das ihr Kaiser Karl V. schon vorausgegangen ist.

Dieses Ineinander von seelischer Not, untröstlicher Erinnerung, Fatalismus, Todessehnsucht und Gebet, singt Sonya Yoncheva mit nobler, voller Stimme, aber ohne den wehmütigen Herzenston, die verdüsterten Farben der Resignation, das

bedrückende Wissen um die „Vanitas“ der Welt. Erst am Ende, wenn Elisabetta ihre Tränen vor Gottes Füßen niedergelegt wissen will, nimmt sie den Ton zurück, findet sie zu der verschleierte Mezzavoce, die der wehmütigen Melancholie der Szene angemessen ist.

Zwiespältige Eindrücke aus dem Orchester

An einem Abend, der dem Glanz einer großen Stimme gewidmet ist, hat es ein Orchester schwer, sich zu profilieren. Die Nordwestdeutsche Philharmonie aus Herford mit Francesco Ivan Ciampa am Pult ist zum Glück keines der oft lieblosen Begleitorchester: Die Ouvertüre zu Verdis „Les Vêpres Siciliennes“ gelingt in ihrer Nähe zur französischen Grand Opéra, im Vorspiel zu „La Traviata“ kann das Orchester sensible Abschattierungen, der Dirigent sinnige Akzente zeigen.



Das neue Verdi-Album von
Sonya Yoncheva.
Coverabbildung: Sony

In der Sinfonia zu „Luisa Miller“ schlägt der unruhige Puls der Musik zu brav, hat die Phrasierung zu wenig Spannung und inneres Drängen. Und in der Ouvertüre zu „La Forza del Destino“ beginnt Ciampa eine Idee zu schnell, und nimmt so den

Einleitungstakten mit der markanten Fanfare des Blechs ihre dunkle Majestät. Die Holzbläser finden nicht immer den schönen Bogen, wenn es um kantables Blühen geht. Auch müssen Tutti nicht dick sein, um als Akzente oder Zäsuren zu wirken. Aber daneben gibt es weitaus häufiger Momente, in denen die Musiker sich ganz auf Rhythmus und Leidenschaft Verdis einlassen.

Die soeben erschienene Verdi-CD Sonya Yonchevas enthält die in Dortmund gesungenen Arien, dazu Ausschnitte aus Nabucco, Stiffelio und Simon Boccanegra.

Wer die Künstlerin live erleben will, muss nach Mailand fahren, wo sie am Teatro alla Scala am 29. Juni erstmals Imogene in Vincenzo Bellinis „Il Pirata“ singt. Oder man muss versuchen, für Gala-Abende in Zürich (1. Mai), Rolle am Genfer See (4. Mai), Baden-Baden (3. Juni), München (21. Juli) oder Berlin (23. Oktober) Karten zu ergattern.

Bei den Salzburger Festspielen kehrt Sonya Yoncheva in ihr früheres Leben als Barocksängerin zurück und gibt die Titelrolle in Claudio Monteverdis „L' Incoronazione di Poppea“.

Deutschland-Premiere für den bleichen Mann vom Mars: David Bowies Musical „Lazarus“ am

Düsseldorfer Schauspielhaus

geschrieben von Eva Schmidt | 28. Februar 2018



Szene aus „Lazarus“
(Foto: Lucie Jansch)

Die Außerirdischen leben mitten unter uns: Doch leider bleiben sie uns fremd und wir ihnen. Daher sind sie einsam und traurig und wünschen sich hinweg in eine andere Welt – ob dies ihre Heimat ist oder das Jenseits bleibt offen. Zumindest in dem Musical „Lazarus“ von David Bowie und Enda Walsh, das jetzt im Schauspielhaus Düsseldorf seine Deutschland-Premiere feierte.

Die Story basiert auf dem Film „Der Mann, der vom Himmel fiel“ von 1976, in dem Popstar David Bowie die Hauptrolle spielte. Er verkörpert darin einen seltsam blassen, androgyn schönen Mann vom Mars, der auf die Erde geschickt wurde, um Wasser zu finden. Denn auf dem Mars herrscht eine schreckliche Dürre; um seine Heimatcivilisation zu retten, möchte Thomas Newton gemeinsam mit menschlichen Wissenschaftlern einen Weg finden, das Wasser auf den Mars zu transportieren. Doch stattdessen wird er Opfer medizinischer Experimente und seine Liebe zum Erdenmädchen Mary Lou geht auch schief. Der Rückweg bleibt ihm

versperrt, er verfällt dem Gin.

Melancholie vor dem Ende des Lebens

Hier setzt nun die Handlung des Musicals ein, das im Dezember 2015 (wenige Wochen vor David Bowies Tod) in New York uraufgeführt wurde. In der Entstehungszeit war David Bowie bereits krebskrank, so dass die Auseinandersetzung mit dem Sterben der Hauptfigur Thomas Newton als Alter Ego des Künstlers einen ebenso existenziellen wie verzweifelten Zug verleiht. Musikalisch korrespondiert beispielsweise der Titelsong „Lazarus“ mit Bowies letzter CD Blackstar, die zwei Tage vor seinem Tod herauskam: Auch hier bricht sich die Melancholie des Lebensendes Bahn; zugleich spürt man den genialen, wandelbaren Künstler, der sich immer wieder verändert und nicht nur ausdrückt, was er fühlt, sondern auch seismographisch die Zeit erspürt, in der er lebt.



(Foto: Lucie Jansch)

Im Schauspielhaus sitzt der norwegische Performer und Sänger Hans Petter Melo Dahl alias Newton in einer Art Raumschiff-Kuppel auf einem Stuhl, den der Filmliebhaber als den Sessel der medizinischen Experimente wiedererkennt. Dahl sieht dem alternden Bowie verblüffend ähnlich, seine Stimme klingt

allerdings ein wenig tiefer, männlicher als man Bowies in Erinnerung hat. Aber vielleicht ist das auch der Bronchitis geschuldet, die Regisseur Matthias Hartmann zu Beginn dem Publikum ankündigt und für die er um Verständnis bittet.

Auch Hartmann ist ein wenig älter geworden, als man ihn als Intendant am Bochumer Schauspielhaus in Erinnerung hatte – kein Wunder, denn das ist ebenfalls 13 Jahre her. Dazwischen liegen das Burgtheater und der Finanzskandal, der zu seiner Entlassung führte. Außerdem hat Hartmann aktuell auch noch eine Art MeToo-Debatte am Hals, in der es aber eigentlich um das autoritäre System des Stadttheaters und unpassende Herren-Witze bei Proben geht – doch das führt hier gerade zu weit...

Ein Ring aus lauter Ginflaschen ums Bett herum

Newton vom Mars jedenfalls lebt in einem New Yorker Penthouse, sein Bett umringt mit Ginflaschen. Er ist so einsam, dass er ein feenhaftes Mädchen (Lieke Hoppe) imaginiert – vielleicht kann sie ihm helfen, zu seinem Planeten zurückzukehren? Ferner umsorgt ihn noch Assistentin Elly (Rosa Enskat), die sich mit einer Ehekrise herumplagt und ihren Chef vergöttert. Das geht so weit, dass sie sich als seine verflossene Geliebte Mary Lou verkleidet, um ihrem unnahbaren Marsmenschen näher zu sein.

Die Rolle des Dämons übernimmt Valentine (André Kaczmarczyk), ausstaffiert als eine Mischung aus Drag-Queen und Todesengel mit schwarzen Flügeln. Er scheint geradewegs Bowies Song „Valentine’s Day“ entstiegen zu sein, der sich um einen Amokläufer dreht. Sie alle singen nun abwechseln David Bowies Hits von „Absolute Beginners“ über „Changes“ und „Life On Mars?“ bis hin zu „The Man Who Sold the World“ – eine Hommage an den Popstar, die dadurch gewinnt, von verschiedenen Figuren performt zu werden. Doch obwohl alle tolle Stimmen haben: An das Original reicht irgendwie keiner heran.



(Foto: Lucie Jansch)

Schade, dass die Dialoge ein wenig platt daherkommen, vielleicht um den amerikanischen Musical-Geschmack zu treffen? Auch bleibt die Handlung stellenweise verrätselt: Es geschehen beispielsweise zwei Morde, deren Motive im Dunkeln liegen. Andererseits gehört das Skurrile, Dunkle, Sinnfreie bzw. Hintersinnige eindeutig zu Bowies Werk. Genauso wie die Liebe zu den Sternen und zum Weltall. Den ganzen Abend habe ich deswegen auf „Major Tom“ (aus Space Oddity) gewartet, doch das Lied kam nicht. Stattdessen schwebt Mr. Newton mit seinem erfundenen Girl zu den Klängen von „Heroes“ in seiner Raumkapsel am Ende gen Himmel. Erlöst und befreit von der Erdschwere dieser Welt.

P.S. Das Bühnenbild von Volker Hintermeier und die Kostüme von Su Bühler waren übrigens großartig: Da kam richtiges 70er Jahre Feeling auf.

Termine und Karten:

www.dhaus.de

Schon wieder so ein Coup:

Jonathan Meese soll die Dortmunder Ostwall-Sammlung umgestalten

geschrieben von Bernd Berke | 28. Februar 2018

Und schon wieder ist von einem Dortmunder Coup zu reden, der dem Museum Ostwall im Dortmunder „U“ mindestens bundesweite, wenn nicht gar internationale Aufmerksamkeit sichern wird: Der – gelinde gesagt – nicht immer unumstrittene Künstler [Jonathan Meese](#) wird die Sammlung des Hauses neu kuratieren, die somit abermals in gehörige Bewegung geraten wird.



Im Museum Ostwall: Jonathan Meese salutiert vor Ernst Ludwig Kirchners „Stafelalp im Mondschein“ (1919).
(Foto: Tim van Laere)

Bis Herbst 2019 (geplante Eröffnung: 4. Oktober) soll Meese die Bestände um und um gewendet haben, so dass sich für ein Jahr wiederum andere Perspektiven darbieten. So paradox es klingen mag: Von Überraschungen ist dabei unter Garantie auszugehen. Mal schauen, welche womöglich ungeahnten

Strukturen und Bezüge der Künstler dem Dortmunder Eigenbesitz abgewinnen wird.

Erst seit kurzem zeigt sich die vormals in Ehren ergraute Sammlung, kündigt neu geordnet von Nicole Grothe, unter dem Titel [„Fast wie im echten Leben“](#) auf erfrischend andere Weise. Umso gespannter darf man sein, was im Gefolge ein Mann wie Jonathan Meese daraus macht. Wenn's richtig gut läuft, entsteht hier eine neue Pilgerstätte der Kunst im Ruhrgebiet – und weit darüber hinaus.

Der Direktor des „Dortmunder U“ (und damit auch des Museums Ostwall), der Niederländer Edwin Jacobs, hat damit bereits den zweiten Aufsehen erregenden Glücksgriff seiner immer noch jungen Amtszeit getan: Im September 2018 soll die erste museale Retrospektive der Kultband „Pink Floyd“ ins Museum Ostwall kommen, die zuvor nur in London und Rom zu erleben ist bzw. war.

Nun also Jonathan Meese, der in den nächsten Monaten immer mal wieder im Dortmunder „U“ auftauchen dürfte, um mit seinem Team und den Museumsleuten das Projekt voranzubringen. Wie es heißt, haben es ihm besonders die in Dortmund versammelten Expressionisten angetan.

Es ist wohl keine Frage, dass er die Sammlung auch von sehr subjektiven und radikalen Standpunkten aus aufrollen wird. Der Arbeitstitel in Dortmund lautet jedenfalls „Sammlung ‚Keine Angst‘ (Dr. Nullzensur)“.



Auch Max Beckmanns „Selbstbildnis mit Zigarette“ (1947) scheint Meese zu gefallen. (Foto: Tim van Laere)

Auf dem Weg über Mythen, Sagen und Ideologien, mit denen er sich (auch im Gefolge eines Anselm Kiefer) vorzugsweise und immer wieder befasst, wird er sicherlich eigene Arbeiten und/oder Performances ins Spiel bringen, zumindest als Seh- und Herangehensweise, wenn nicht ganz konkret. Das alles wird sich – auch im Zusammenwirken mit dem Ostwall-Team – nach und nach entwickeln.

Wir wollen es nicht verschweigen: Skandalträchtig und gerichtsnotorisch waren einige seiner Auftritte, in deren Rahmen Meese den verbotenen Hitlergruß gezeigt hat. In allen Fällen wurde er allerdings freigesprochen, und es wurde ihm Kunstfreiheit zugestanden.

Wenn ich mir noch eine unqualifizierte Bemerkung nebenher erlauben darf: Die städtische Pressestelle hat von einem Einstandsbesuch Meeses in Dortmund einige Fotos geschickt (siehe Beispiele). Und ich muss sagen: Vom Outfit her passt Jonathan Meese schon mal recht gut zu dieser Stadt. Ihr wisst schon, wie ich's meine.

Zerbrechliche „Realität“: In Mönchengladbach und Frankfurt spielen zeitgenössische Opern mit Wahn oder Wirklichkeit

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte, wird in Rheydt von Andrew Nolan dargestellt. Seine Frau Mrs. P. ist Debra Hays. Foto: Matthias Stutte

Die Oper und der Film sind von allen Künsten vielleicht am besten geeignet, unterschiedliche Wahrnehmungs- und Bewusstseins-Ebenen sinnlich darzustellen. Die Musik

ermöglicht es, Tatsachen und Vorstellungen, Gegenstand und Begriff, Außen und Innen, die äußere empirische und die innere seelische Welt quasi gleichzeitig zum Vorschein zu bringen. Die psychische Störung, der „Wahnsinn“, ist dafür ein Ausdrucksmittel, das in der Oper eine lange und erfolgreiche Karriere hinter sich hat.

Dass dieser geistige Extrem- oder Ausnahmezustand auch in der zeitgenössischen Oper nicht vergessen ist, zeigen in diesen Tagen zwei bemerkenswerte Neuinszenierungen: In Rheydt hat Robert Nemack – als Wiederaufnahme aus der letzten Saison aus Krefeld – Michael Nymans Kammeroper „Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte“ auf die Bühne gebracht; Frankfurt zeigt im Bockenheimer Depot „Enrico“ des in Düsseldorf lebenden Komponisten Manfred Trojahn.

In beiden Opern wird auf je eigene Weise „Realität“ in Frage gestellt: Nyman geht auf der Basis einer Erzählung von Oliver Sacks von einem medizinischen Befund aus, einer visuellen Agnosie. Trojahn adaptiert ein Drama von Luigi Pirandello, in dem es um Maskerade, Täuschung und das Verschwimmen von Wirklichkeit geht.

Ein rotes Etwas mit grünem Anhängsel

Im Theater von Mönchengladbachs Stadtteil Rheydt sitzen die Zuschauer auf der Bühne um eine Scheibe, auf der die Lebenssphäre des Doktor P. aufgebaut ist: Der begabte Musiker und berühmte Sänger war in zunehmendem Maße außerstande, Gesichter zu erkennen und konnte seine Studenten nur noch an der Stimme identifizieren. Mehr noch: Er sah auch Gesichter, wo keine waren, und konnte Gegenstände nicht mehr zutreffend mit einem Begriff belegen. Eine Rose etwas beschreibt er als rotes, gefaltetes Etwas mit grünem Anhängsel. Da Dr. P. aber ein ausgezeichnete Musiker ist, organisiert er seine Welt mit musikalischen Begriffen und findet sich so im Alltag zurecht.

Oliver Sacks, der selbst Neurologe, Musiktheoretiker und

erfolgreicher Autor allgemeinverständlicher Sachbücher war, erinnert in dieser Geschichte daran, wie fragil unsere Fähigkeit ist, zu erkennen und zu verstehen: Unsere Koordinatensysteme sind alles andere als „objektiv“; unser Gehirn spielt uns seltsame oder erschreckende Streiche.



Szene aus Michael Nymans Kammeroper mit Andrew Nolan (Dr. P., links), dem Arzt Dr. S. (Markus Heinrich, Mitte) und Mrs. P. (Debra Hays). Foto: Matthias Stutte

Nymans Kammeroper nimmt die Zuschauer in fünfzehn Szenen, einem Prolog und einer abschließenden Prognose mit hinein in die erstaunliche, manchmal befremdliche, manchmal skurril-komische Welt des Dr. P. Ein Arzt, Dr. S., tritt an ein Rednerpult, als halte er einen Vortrag auf einem medizinischen Kongress, kommentiert die Szenen, als seien sie Versuchsanordnungen oder Fallbeispiele und gibt am Ende eine wissenschaftliche Einschätzung. Markus Heinrich gestaltet den seriösen, aber auch mitfühlenden Mediziner mit der nötigen, distanzierenden Seriosität.

Wir können mit der erschütterten Beziehung zur Realität – wie der Patient Dr. P. – mit rührend-wissender Heiterkeit umgehen: Andrew Nolan verkörpert den kultivierten älteren Herrn, der sich mit Hilfe seiner umsorgenden Frau (sensibel in der Darstellung, aber leider nicht immer textverständlich: Debra

Hays) auch in der Unbill der ihm entfremdeten visuellen Welt zurechtfindet. Ein Mensch, der seine Würde gerade in seiner Begrenztheit findet.

Die Bühne von Clement und Sanôu, ein sorgfältig ausgestattetes Wohnzimmer, spielt mit dem Realismus-Begriff, wenn sich eine Stehlampe nach oben verabschiedet oder der Flügel sich spaltet, sobald die Scheibe beginnt, sich zu drehen. Michael Preiser und seine sieben Musiker lassen die sanft harmonisch angelegte Musik Nymans weich und samtig die Stimmen umspielen; ihr Minimalismus ist anders als bei Philip Glass oder John Adams vor allem auf verschmelzenden Wohlklang angelegt. Die Zuschauer bleiben berührt und – im besten Fall – auch ein wenig irritiert zurück.

Eine böse Maskerade als konstruierte Wirklichkeit



Holger Falk als
Enrico in Manfred
Trojahn's
gleichnamiger Oper
in Frankfurt. Foto:
Barbara Aumüller

So versöhnlich und kuschelig geht es in Manfred Trojahn's „Enrico“ nicht zu: Die „dramatische Komödie“ geht nicht von

der einführenden Sympathie mit einem Patienten aus, sondern stellt die „Krankheit“ von vornherein in Frage: Vor zwanzig Jahren fiel ein Mann namens Enrico bei einer Maskerade vom Pferd, bei der er König Heinrich IV. dargestellt hat. Aus seinem Koma erwacht, wird er Opfer seiner Freunde, die ihm vorspielen, er sei tatsächlich der mittelalterliche deutsche Herrscher.

Nach zwanzig Jahren soll das Spiel mit Hilfe eines Arztes aufgelöst werden. Aber die Realität der Maskerade hat längst alle Beteiligten eingeholt und in ihre Wahnwelt gezwungen. Fragt sich nur, wo der vermeintliche König steht: Glaubt er an seine Rolle? Hat er jemals daran geglaubt, Heinrich IV. zu sein? Ist er derjenige, der mit seiner Umwelt spielt statt jene mit ihm? Und sind die Akteure der zynischen Komödie nicht selbst längst in ihrer Spielwelt aufgegangen?

Tobias Heyder macht aus dieser faszinierend vielschichtigen Geschichte ein spannend verdichtetes Kammerspiel, für das Britta Tönne (Bühne) und Verena Polkowski (Kostüme) den Schein fragmentarisch oder hyperrealistisch, die Handlungsebene schattenhaft, theatralisch, bisweilen mit einem grotesken Zug ausstaffieren: Die Bücherwand, die am Ende ausgeräumt wird und den Blick auf ein Foto des nächtlich erleuchteten Frankfurt freigibt, steht für die virtuelle Realität der Romane – aber die Fotografie ist auch nur vermeintlich wirklichkeitstreu.

Holger Falk hält die Figur des Enrico – fabelhaft charakterisierend gesungen – in der Schwebe. Der Wahn wirkt nicht gespielt, der Fall in die Selbsterkenntnis hat einen Rest des Unaufgelösten: Einbildung, Hirngespinnste, Weltflucht oder Wachtraum? Heyder hütet sich, Eindeutiges zu behaupten; das böse Spiel will sich nicht auflösen, der Mord am Ende ist nur furchtbar konsequent.

Meisterwerk der Andeutung und Verdichtung



Manfred Trojahn.
Foto: Werner Häußner

Trojahns Musik ist ein Meisterwerk der Andeutung, der doppelbödigen Verdichtung bei gleichzeitiger Distanz vor jeder „romantischen“ Verschleierung – doch gerade das ermöglicht der Musik, romantische Vielschichtigkeit einzuholen. Roland Böer entlockt dem kleinen Ensemble vielfarbige Klangfacetten, gläsern unbestimmt, grell aufblitzend, mit kühlem Schmelz oder grantiger Härte kammermusikalisch fein oder wuchtig zupackend.

Auf der Bühne stehen Frankfurter Sängerinnen und Sänger, die ein weiteres Mal beweisen, wie richtig Intendant Bernd Loebe mit seiner langfristig angelegten Ensemblebildung liegt: Juanita Lascarro als präzise artikulierende Marchesa Matilda, Sebastian Geyer als differenziert Wort und Klänge wägender Belcredi, Angela Vallone als aparte Frida, Dietrich Volle als posaunengestützte medizinische Pseudo-Autorität, Theo Lebow, Peter Marsh, Samuel Levine, Björn Bürger, Frederic Jost und Doğuş Güney in spritzigen, komödiantisch zugespitzten Ensembleszenen, die an Rossini, aber auch an skurrile Momente bei Igor Strawinsky oder Bohuslav Martinů erinnern.

Die Oper wurde 1991 in Schwetzingen uraufgeführt; die Inszenierung in Frankfurt zeigt, dass es sich lohnt, immer wieder auf zeitgenössische Werke aufmerksam zu machen, ohne

stets auf den Hype der Uraufführung zu kalkulieren. „Enrico“ ist eine Empfehlung fürs Repertoire.

Willi Sitte – ein durchaus widersprüchliches Leben als Maler und DDR-Kulturfunktionär

geschrieben von Gastautorin / Gastautor | 28. Februar 2018

Gastautor [Heinrich Peuckmann](#) erinnert an den umstrittenen DDR-Maler Willi Sitte:

Mit Willi Sitte ist 2013 auch der letzte der vier großen DDR-Maler gestorben. Werner Tübke zählte dazu, dessen Bauernkriegs-Panoramabild in Bad Frankenhausen sicherlich zu den großen malerischen Leistungen des letzten Jahrhunderts gehört. Werner Mattheuers Skulptur „Der große Schritt nach vorn“ über die politischen, vor allem blutigen Illusionen des letzten Jahrhunderts steht in Leipzig direkt vor dem Eingang zu Auerbachs Keller. Und Bernhard Heisig wurde im Westen bekannt, weil er Helmut Schmidt gemalt hat, als dessen Kanzlerschaft endete.



Der Maler Willi Sitte begrüßt den Staats- und Parteichef Erich Honecker (rechts) zur Eröffnung der X. Kunstausstellung der DDR im Jahr 1987. (Foto: Bernd Sattnik / ADN / Bundesarchiv Bild 183-1987 – Wikimedia Commons, Link zur Lizenz: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/deed.en>)

Sitte war der umstrittenste von ihnen, was einerseits an seiner kraftvollen, mit viel Sinnlichkeit gewürzten Malerei, hauptsächlich aber an seiner Tätigkeit als Kulturfunktionär lag. Sitte war von 1974 bis 1988 Präsident des Verbandes bildender Künstler, war Volkskammerabgeordneter und Mitglied im ZK der SED, alles Tätigkeiten, die ihm nach der Wende heftig vorgeworfen wurden.

Dabei wurde jedoch oft verschwiegen, dass Sitte in den fünfziger und sechziger Jahren selbst erhebliche Konflikte mit der DDR-Führung hatte. Seinem „Lidice-Bild“, gemalt in Erinnerung an die Gräueltaten der Nazis, fehlte nach Ansicht der Kulturverantwortlichen das Heroische, weil es Sitte um die Brutalität anonymer Mörder gegenüber den Opfern ging: Mehrfach wurde er zur Umarbeitung gedrängt, bis man das Bild schließlich aus dem Verkehr zog. Heute ist es verschollen.

Für gewisse Freiräume gesorgt

Die Graphikerin Lea Grundig war vor Sitte Verbandschefin, formale und inhaltliche Neuerungen waren ihr suspekt. Sitte erzählte mal, dass sie schon bei seinem Erscheinen zu einer Sitzung gerufen hätte: abgelehnt! So wurde er später von einigen seiner Freunde gedrängt, selber für das Amt zu kandidieren und für Freiraum in der DDR-Malerei zu sorgen. Selbst seine Gegner bestätigen heute, dass er diesem Auftrag gefolgt ist. Vieles wurde unter seiner Regie möglich, was vorher undenkbar war, zum Beispiel auch, dass Heisig Helmut Schmidts Bitte, ihn zu malen, annehmen durfte. Aus Sicht der DDR-Betonköpfe war das immerhin der Auftrag des reaktionären Feindes.

Sitte stammte aus einer einfachen Bauernfamilie. Im böhmischen Kratzau, heute Chrastava, wurde er 1921 geboren. Mehrfach hat er seine Eltern gemalt, immer in verschiedenen Lebensabschnitten. Es sind sehr warmherzige Darstellungen, die die Armut seiner Herkunft nicht verschweigen, aber auch die menschliche Zuneigung zeigen. Sie gehören zu den großen Zeugnissen der Porträtkunst.

Orientierung an Expressionismus und Kubismus

Am Ende des Krieges wurde er an die Front nach Italien verlegt, wo Sitte desertierte und sich den Partisanen anschloss. Noch heute genießt er deshalb südlich der Alpen höchstes Ansehen. Diesem Land seiner Zuneigung ist er Zeit seines Lebens verbunden geblieben. Der ursprünglichen Absicht, dort zu bleiben, folgte er jedoch nicht, sondern ließ sich in Halle nieder. Dort holte er in den fünfziger Jahren vieles in seiner Ausbildung als Maler nach, was vorher nicht möglich gewesen war.

Sitte orientierte sich den Großen des letzten Jahrhunderts, an Picasso vor allem, dessen kubistische Formgebung ihn stark beeindruckte, aber auch an Léger und Corinth. Mit der Zeit

fand er seinen Stil, und wer dabei genau hinschaute, der entdeckte weniger sog. „Sozialistischen Realismus“, was immer das gewesen sein mag, sondern Bezüge zum Expressionismus.

„Ich bin ein dramatischer Typ“

Sitte malte und zeichnete gerne kraftvolle Körper, meistens nackt, weil Kleidung mit Zeit identifiziert wird, und Sitte das Typische und Grundsätzliche im menschlichen Leben darstellen wollte. Er löste den Strich auf, setzte differenziert Farbflecken an seine Stelle und zeigte auf diese Weise genau die Facetten eines Körpers. „Ich bin ein dramatischer Typ“, hat er mal seine prallen Liebesakte erläutert, die manchmal an einen Ringkampf erinnern. Daneben teilte er seine Bilder in Flächen auf, zeigte in einem Teil das Hauptthema, auf nebengeordneten Flächen Teilaspekte, einen Betrachter der Szene etwa, oft sich selber.

Großartig sind seine Wasserbilder, in denen er das Durchsichtige wie mit leichter Hand sichtbar macht. Dazu gehört etwa der kraftvolle Schwimmer, ein Motiv, das anlässlich der Moskauer Olympiade 1980 eine Briefmarke zierte.

Kein platter Sozialistischer Realismus

Wer seine Bilder sieht, merkt schnell, dass Sitte keinen platten Sozialistischen Realismus malte, wie ihm das oft unterstellt wurde. Die Themen waren politisch, gelegentlich zudringlich, das stimmt, aber in der formalen Umsetzung war er sehr modern. Manchmal so modern, dass er auch noch in der Zeit seiner Präsidentschaft Anstoß in der DDR erregte.

Angesichts seiner großen, auch als Triptychen anlegten Bilder werden oft Sittes Zeichnungen vergessen. Er war ein großartiger Zeichner, sehr genau in der Darstellung und auch dort findet man wieder Bezüge zu den Großen der Malerei. „Hommage an ...“ steht unter vielen seiner Zeichnungen. Sie beziehen sich auf Goya, Camille Claudel und andere. Diese Zeichnungen sind noch nicht genügend in der Beurteilung von

Sitte gewürdigt worden.

Tiefer Sturz nach der „Wende“

Der Sturz nach der Wende war jedenfalls für tief für ihn. Gestern noch geachteter Staatsmaler, wollten nun selbst enge Freunde nichts mehr von ihm wissen. Freunde, denen er nachweislich geholfen hatte. Sitte war darüber enttäuscht, aber nicht verbittert. Zu optimistisch hat er das Leben gesehen, die Vitalität, die seine Bilder vor und nach der Wende ausstrahlen, bestätigt das.

Die ursprüngliche Absicht, nicht mehr in den neuen Bundesländern, also der alten DDR auszustellen, hat er am Ende aufgegeben. Zu seinem 90. Geburtstag erinnerte sich Halle an seinen großen Künstler und organisierte eine große Ausstellung, bei der den Zeichnungen breiter Raum gegeben wurde. Sitte war da schon so krank, dass er sie nicht mehr hingehen konnte.

Chance auf spannende Dialoge vertan

Gesehen hat er aber noch das eigens für ihn geschaffene Museum in Merseburg, die Willi-Sitte-Galerie am Domplatz, die einen Besuch wert ist. Neben Sitte-Bildern gibt es dort immer auch Wechselausstellungen.

Die bildende Kunst in Deutschland hat nach der Wende eine große Chance vertan. Zu schnell und zu oberflächlich wurden die DDR-Maler niedergemacht, so dass es gelegentlich wie ein Konkurrenzkampf um Marktanteile wirkte. Die deutsche Malerei hatte plötzlich zwei Wurzeln. Die westliche, die sich an der amerikanischen Moderne, vor allem der abstrakten Kunst orientierte. Und die östliche, die an den Expressionismus anknüpfte und das Gegenständliche bevorzugte. Hier hätte es zu einem spannenden Dialog kommen können, denn Vielfalt ist Reichtum.

Existenzielle Angst und Sicherheit im Glauben: Gelsenkirchen überzeugt mit Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018



Der übermächtige Schatten des Todes: Norigo Ogawa-Yatake als sterbende Priorin in „Dialogues des Carmélites“ in Gelsenkirchen.
Foto: Karl und Monika Foster

Blanche de la Force hat Angst, tief sitzende Angst. Die junge Frau trägt im Namen das Wort *Stärke*, flieht aber die Welt. Das Kloster sieht sie als Ort der Sicherheit. Aber die alte Priorin, die sie an der Pforte empfängt, lässt keine Illusionen zu. Man könnte Francis Poulencs „Dialogues des Carmélites“ leicht für eine katholische Erbauungsoper halten, geprägt von der tiefen Gläubigkeit der Vorlage von Georges Bernanos (nach Gertrud von Le Forts Novelle „Die letzte am Schafott“), aber das würde zu kurz greifen.

Blanche hat nicht einfach Angst vor Schreckgespenstern wie ein Kind, ihre Angst erschöpft sich auch nicht in einem psychologischen Phänomen. Sie steckt tiefer, wie ein „Frost im Herzen eines Baumes“. Eine existenzielle Angst, die Blanche zur Vertreterin des Menschen schlechthin macht. Denn wer hat es nie erlebt, das namenlose Erschrecken vor dem Nichts, vor dem Fall in einen Abgrund, in dem nur noch bewusstloses Dunkel herrscht, in dem sich jeder Sinn und jeder Verstand auflöst?

Dass die Postulantin beim Eintritt in der Karmel den Namen „Schwester Blanche von der Todesangst Christi“ wählt, hat von daher seinen Sinn: Wir denken an die Nacht am Ölberg, als die Angst Jesus blutigen Schweiß auf die Stirne getrieben hat. An den Verlassens-Schrei am Kreuz. Das Kloster ist für Blanche der Raum des Glaubens, der einzigen Kraft, die dem Menschen Sicherheit geben kann. Dass diese Gewissheit nicht absolut ist, macht der Tod der alten Priorin klar: Jahrzehnte lebte sie eine Existenz in Gebet und Gottsuche. Und nun spürt sie die entsetzliche Einsamkeit des Todes. Alle Zuversicht des Glaubens ist zerstoßen.



Ben Baur setzt auf konzentrierte, beziehungsreiche Szenen wie die Fußwaschung, die Mère Marie (Almuth Herbst) an der alten Priorin (Norigo Ogawa-Yatake) vollzieht. Foto: Karl und Monika Foster.

Diese Szene hat Regisseur Ben Baur in seiner Inszenierung der „Dialogues des Carmélites“ am Musiktheater im Revier in [Gelsenkirchen](#) sehr konzentriert, wie einen Spot im Raum, mit äußerster Sparsamkeit der Gesten und Bewegungen, aber mit beklemmender Wirkung gestaltet. Norigo Ogawa-Yatake drückt in diesem letzten Lebensschritt der Priorin Madame de Croissy, der mit einer Fußwaschung beginnt, den dunklen Aufruhr, den schneidenden Schmerz und den Protest gegen die hinfällige Verfasstheit des Menschen mit ihrer Stimme in bewegenden Facetten aus.

In solchen Momenten sind die Personen der Oper ganz bei sich, die „Außenwelt“ ist nur in Schatten wahrnehmbar. Das Volk, die Nonnen, der Diener Thierry (Zhive Kremshovski), der im ersten Bild Blanche erschreckt – sie sind nur riesige Schemen an der Wand. Baur's Bühne ist ein geschlossener Raum. Kalkbleich graue Wände, verblichenes Rokoko, eine – geplünderte? – Bibliothek, deren leere Regale nahelegen, dass die Weisheit der Bücher längst an ihr Ende gelangt ist. In diesem Raum entzündet Blanche beziehungsweise eine Kerze.

Der Raum bleibt auch für das Kloster unverändert. Baur setzt

nur wenige szenische Signale ein – Kerzen und eine Andeutung von Altar, ein Kruzifix, Stühle. Die Gespräche unter den Ordensfrauen, vor allem zwischen Blanche und der frohgemuten Constance, hält Baur frei von aller raumgreifenden Bewegung oder Gestik, reduziert auf wenige, wesentliche Signale. Dongmin Lee gibt der Sœur Constance, als deren Vorbild die heilige Therese von Lisieux gilt, einen Zug kindlichen Wissens, heiterer Beständigkeit und sanfter Selbstgewissheit.

Auf der Suche nach existenzieller Sicherheit

Bele Kumberger als Blanche liefert das fesselnde Porträt einer jungen Frau, die nach einem Ort sucht, der ihrer Existenz Sicherheit und Bedeutung gibt. Ihre lyrisch grundierte, zu müheloser Expansion fähige Stimme kann sie in der verhaltenen Kantilene so sicher führen wie im erregten Staccato, wenn sie sich mit Constances fröhlicher Unbeschwertheit auseinandersetzt. Die Worte sind meist deutlich modelliert, das Timbre kontrolliert geformt. Leuchtende Gewissheit und verschattete Ratlosigkeit gelingen im vokalen Ausdruck. Eine so klug wie intensiv durchgestaltete Figur in einer Rolle, die sich alles andere als von selbst erklärt oder gar spielt.

Auch die anderen Schwestern sind charakterstark dargestellt: Petra Schmidt singt eine Madame Lidoine mit heftigen Akzenten, Almuth Herbst hat als Mère Marie stimm schöne und expressive Momente; Silvia Oelschläger (Mère Jeanne) und Lina Hoffmann (Sœur Mathilde) geben ihren weniger prominenten Rollen dennoch Konturen.



„Ave Maria“ im drohenden

Schatten des aufziehenden
Revolutionsmobs. Foto: Karl
und Monika Foster

Den Raum bricht erst die Revolution auf. Die Wände sind nun offen, bieten keinen Schutz mehr. Die Außenwelt nimmt konkrete Gestalt an: Nach dem warnenden Gespräch mit Blanche wird ihr Bruder (Ibrahim Yesilay) draußen erschlagen und die Leiche weggezerrt. Das Todesurteil für die Schwestern verkündet ein blutüberströmter Scharfrichter. Für das szenisch herausfordernde Ende, den Tod der sechzehn Nonnen auf dem Schafott, findet Baur eine unspektakuläre, gleichwohl eindringliche Lösung, bei der die Kerzen als Lebenslichter eine entscheidende Rolle spielen. Baur verzichtet auch hier auf Naturalismus: Auf der schwarz verhängten Bühne leuchtet nur der Schriftzug Paris 17 juillet 1794 – das historische Datum, an dem die Nonnen des Karmels von Compiègne hingerichtet wurden.

Großer Tag für Chor und Orchester

Auch für Chor und Orchester des Musiktheaters im Revier war die Premiere ein großer Tag: Chordirektor Alexander Eberle hat die Szenen im Kloster, aber auch das bedrohliche Anrollen der revolutionären Massen mit fabelhaftem Gespür für die Raumwirkung einstudiert.

Rasmus Baumann leitet die Neue Philharmonie Westfalen in einer so packenden wie detailgenauen Wiedergabe der farbigen, tonale Grenzbereiche streifenden, zwischen zärtlicher Intimität und wuchtigem Aufschrei pendelnden Musik Poulencs, deren Qualität umso deutlicher wird, je öfter die Oper in den Spielplänen auftaucht. Das ist in den letzten Jahren erfreulich oft der Fall; in dieser Spielzeit stehen die „Dialogues des Carmélites“ noch in Aachen, Hannover – dort inszeniert Dietrich Hilsdorf und dirigiert der ehemalige Gelsenkirchener Kapellmeister Valtteri Rauhalampi – und Nordhausen im Spielplan, auch in Bologna, Caen und Paris wird die tragische

Geschichte der Ordensfrauen von Compiègne gezeigt. Und das Musiktheater im Revier hat sich nach Paul Hindemiths „Mathis der Maler“ erneut der Frage nach der Rolle des Glaubens im gesellschaftlichen Kontext gewidmet und damit auf ganzer Linie überzeugt.

Der „andere“ Don Giovanni: Vor 200 Jahren starb der italienische Komponist Giuseppe Gazzaniga

geschrieben von Werner Häußner | 28. Februar 2018

Anmerkungen zu einer Fußnote der Musikgeschichte: Heute, am 1. Februar vor 200 Jahren, starb in Crema in Italien der Schöpfer des „Don Giovanni“. Wie? Mozart, das wissen wir doch, verblich am 5. Dezember 1791, und zwar in Wien. Richtig, dennoch gilt es, eines Komponisten zu gedenken, der eine der mindestens sieben Don-Juan-Versionen für die Opernbühne geschaffen hat – und zwar nicht die schlechteste: Giuseppe Gazzaniga.



Der Komponist Giuseppe Gazzaniga um 1780.
(Bild: Wikimedia
/gemeinfrei – Link:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Gazzaniga.jpg)

Heute meist nur noch beiläufig erwähnt, war Gazzaniga zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit. Seine Opern, er hat mindestens 50 geschrieben, wurden zwischen 1770 und 1800 – also zu Lebzeiten Mozarts – in ganz Europa gespielt. Und sein „Don Giovanni“ mit einem Text des Wiener „kaiserlichen Poeten“ Giovanni Bertati begann erstmals am 5. Februar 1787 die Damen auf den Brettern des Teatro San Moisé in Venedig zu verführen.

Das Grausen wird weggelacht

Mozarts Librettist Lorenzo da Ponte hat sich allen Anscheins nach bei der venezianischen Karnevalsoper Gazzanigas und Bertatis bedient: Die Eröffnungsszene mit Leporello – der bei Gazzaniga Pasquariello heißt –, dem Terzett und dem Tod des Komturs, die „Registerarie“ des Dieners, das letzte Mahl Giovannis und seine Höllenfahrt finden sich in der früheren Oper in verblüffend ähnlicher Form.

Das Finale freilich ist ein karnevalesker Scherz: Während Don

Giovanni mit Krach-Bumm und sprühendem Feuer in teuflische Gefilde abfährt, starten die Überlebenden eine schmissige Tarantella. Das Grausen vor dem dämonischen Ende wird gekonnt weggelacht und weggetanzt.

Karriere auf europäischer Ebene

Gazzaniga war bereits ein Jahr zuvor von seinem Förderer Antonio Sacchini in Wien eingeführt worden – mit einer Oper auf ein Libretto von Lorenzo da Ponte: „Il finto cieco“ („Der falsche Blinde“), die am 20. Februar 1786 eine offenbar viel beachtete Premiere feierte. Zu dieser Zeit war Gazzanigas europäische Karriere schon in Gang gekommen. „La vendemmia“ etwa, 1778 in Florenz uraufgeführt, erreichte bis 1785 Wien, Dresden, Prag, London, Lissabon und als „Die Weinlese“ Berlin.

Begonnen hatte der 1743 in Verona geborene Gazzaniga, der eigentlich Priester werden sollte, vor 250 Jahren mit einem 1768 in Neapel vorgestellten Intermezzo („Il barone di Trocchia“), dem eine Reihe von Buffonerien für den unersättlichen venezianischen Opernbetrieb folgten. Unter Titeln wie „Das Grab des Merlin“ oder „Die Insel der Alcina“ kann man sich noch etwas vorstellen – aber was sich hinter dem 1773 in Mailand erschienenen „Zon-zon, Fürst von Kibin-kin-ka“ verbirgt, hätte zu wissen doch einen gewissen Reiz. Allerdings versuchte sich Gazzaniga auch an ernsten Stoffen wie „Ezio“ auf das oft vertonte Libretto von Metastasio, „Armida“ oder „Perseus und Andromeda“. Auch ein „Idomeneo“ (1790) steht im Verzeichnis seiner Werke.

Kurzlebige Werke für den unersättlichen Opernbetrieb

Gazzanigas „Don Giovanni“ habe ich vor mehr als 35 Jahren einmal im Heidelberger Schlosshof gesehen: In einer turbulenten Inszenierung nach Art einer Wanderbühne, mit einem großen Knall am Ende – ein sommerlicher Gute-Laune-Spaß mit einer spritzigen, gekonnt fabrizierten Musik, freilich meilenweit von der Tiefgründigkeit Mozarts entfernt.

Gazzanigas Musik spiegelt die neapolitanische Oper der Mitte des 18. Jahrhunderts, wie sie seine Lehrer Antonio Porpora und Niccoló Picinni verkörpert haben. Die (spärliche) Literatur hebt seinen Sinn für Situationskomik und seine melodische Erfindungsgabe hervor, die offenbar schon seine Zeitgenossen gerühmt haben.

Als Komponist gehört Gazzaniga zu den zahlreichen Produzenten kurzlebiger Werke für den täglichen Bedarf der italienischen Opernhäuser, vergleichbar vielleicht heutigen Spielfilm- oder Fernsehserienproduzenten. Unter welchen Bedingungen gearbeitet werden musste, wird in einer Episode aus den Memoiren Lorenzo da Pontes deutlich: Von der Theaterdirektion beauftragt, ein Libretto für Gazzaniga zu verfassen, schusterte da Ponte in ein paar Tagen aus einer französischen Komödie ein Stück zusammen. Eine wohl heftige Liebschaft beschäftigte Gazzaniga und hinderte ihn, die Oper in der festgesetzten Zeit fertigzustellen. So bastelte er zwanzig Jahre zuvor geschriebene Musik und Szenen aus eigenen und fremden Werken zu einem Mischmasch zusammen, der „weder Hand noch Fuß“ hatte und nach drei Aufführungen „in den Schlaf geschickt“ wurde.

Als sein kompositorischer Stil unmodern wurde

Da Ponte bezeichnet Gazzaniga in seinen Erinnerungen als Komponisten von einigem Verdienst, dessen Stil aber nicht mehr modern sei. Und das genannte Machwerk verhöhnt er mit einem unübersetzbaren italienischen Begriff: „guazzabuglio“, der so etwas wie Kuddelmuddel bedeutet.

Dass der rasche Wandel und die Entwicklung in der Opernmusik Italiens und Europas seine Art zu komponieren unmodern werden ließ, scheint Gazzaniga selbst bemerkt zu haben: 1791 übernahm er das Amt des Domkapellmeisters an der Kathedrale von Crema, das er bis zu seinem Tod 1818 versah. In dieser Zeit entstanden zahlreiche geistliche Kompositionen, deren Handschriften in Verona und Bologna in Archiven schlummern.

Sich von seinen Opern ein Bild zu machen, wäre ebenfalls nur durch ausgiebige Quellenstudien möglich. Die Produktion für das Musiktheater hat Gazzaniga bis 1807 weitergeführt, wenn auch nicht so intensiv wie vorher. Hin und wieder taucht sein „Don Giovanni“ auf der modernen Bühne auf, zuletzt meines Wissens 2015 in Pisa, ein reizvoller Kontrast zum unvergänglichen Meisterwerk Mozarts.