Der Heimkehrer ist nicht willkommen – „Einfach das Ende der Welt“ nach Jean-Luc Lagarce im Bochumer Schauspielhaus

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 31. Oktober 2022

Familienaufstellung mit Benjamin Lillie (links, von hinten), Maja Beckmann (Mitte) und Wiebke Mollenhauer (Foto: Diana Pfammatter/Schauspielhaus Bochum)

Es war dann doch gut, nicht in der Pause gegangen zu sein. Wenn der Rest des Abends in der Pause absehbar gewesen wäre – und bei einer angekündigten „Familientrilogie“ konnte man ja fast davon ausgehen – hätte man sich den Rest möglicherweise schenken können. Aber diese Inszenierung, und das ist wirklich ein Alleinstellungsmerkmal, schafft es bis zur Pause, mit

einem einzigen Darsteller auf der Bühne auszukommen.

Keine Maja Beckmann, keine Ulrike Krumbiegel; der Rezensent gibt gerne zu, daß er vor allem wegen den beiden großartigen Schauspielerinnen ins Bochumer Schauspiel gekommen war. Nun denn: Der (im Stück namenlos bleibende) Hauptdarsteller heißt im wirklichen Leben Benjamin Lillie, das Stück „Einfach das Ende der Welt“. Inszeniert hat es am Züricher Schauspielhaus Christopher Rüping, die Vorlage stammt von Jean-Luc Lagarce. Ein Gastspiel mithin; laut Programmheft zudem die erste Folge einer auf drei Teile angelegten Familiengeschichte.

Solo für Benjamin Lillie

Erste Hälfte dieses Abends, wie gesagt, ein Solo für Lillie. Er führt sich ein als Vollgas-Entertainer, Einpeitscher, wild gewordener Bühnen-Rocker mit der rasenden schwerelosen Körperhaftigkeit eines Mick Jagger, als der so alt war wie Lillie jetzt, Mitte dreißig. Fast könnte man meinen, er hätte was genommen, wäre sein Auftritt nicht so präzise durchchoreographiert.

Superstory

Nein, der Held ist nicht auf Droge, er huldigt lediglich seinem Ego. Nach 12 Jahren, irgendwann ist es bei all der Bühnenzappelei dann endlich raus, ist er zurückgekehrt ins Elternhaus, das er nie wieder betreten wollte. Das ist die Superstory, die er dem Publikum auftischt. Und für die er doch – welche Frage! – gefeiert werden muß. Das überaus kooperative Bochumer Publikum muß es im Chor mehrmals aufsagen, daß er nach 12 Jahren zurückgekehrt ist, dreistimmig, ein bißchen so wie „Der Hahn ist tot“.

Benjamin Lillie in Aktion. Im Video Nils Kahnwald als sein Bruder, mit Perücke (Foto: Diana Pfammatter/Schauspielhaus Bochum)

Schlechte Nachricht

Doch ach. Dieser Regisseur der Massen und der Emotionen hat auch eine üble Nachricht im Gepäck. Die größere Regie auf Erden, wenn man einmal so sagen darf, hat beschieden, daß er bald sterben muß. Warum wieso, woran, das bleibt unklar. Ist ja auch egal. Jedenfalls haben wir nach einer Menge Ego-Show den Plot einigermaßen zusammen: Strahlender Held (außerdem Künstler und schwul) kommt zum Sterben nach Hause. Irgendwie auch klassisch, oder? Einige Minuten filmt er dann noch Erinnerungsstücke seiner Jugend mit der Videokamera ab, die die Inszenierung in reicher Zahl in das Bühnenbild von

Jonathan Mertz gefügt hat. Überhaupt, die Videokamera: Alles und jedes wird gefilmt, nachher auch die Familienmitglieder, nervig, nervig. Doch erstmal ist jetzt Pause, weil, wie der Protagonist uns mitteilt, das Bühnenbild ab- bzw. ungebaut (eigentlich großenteils auch nur umgedreht) werden muß.

Ein fast schon naturalistisches Bühnenspiel

Der Pause folgt, wer hätte das gedacht, vergleichsweise naturalistisches Bühnenspiel mit richtigen Bühnencharakteren. Nils Kahnwald ist der mäßig erfolgreiche Bruder des Heimkehrers, Maja Beckmann seine Frau. (Sie haben zwei Kinder, die aber nicht mitgekommen sind.) Aus der kleinen Schwester (Wiebke Mollenhauer) ist eine nette junge Frau geworden, Ulrike Krumbiegel – zu laut, zu grell und dem Schampus nicht abgeneigt – die Mutter der Familie. Einen Vater gibt es nicht (mehr). Sechster Mitwirkender ist Matze Prölloch, nicht als Familienmitglied, sondern als eine Art Faktotum, als Drummer (vor der Pause), als schwuler Lebensgefährte, als personalisierte Erinnerung etc.

Schwester und Bruder, Wiebke Mollenhauer und Benjamin Lillie (Foto: Diana Pfammatter/Schauspielhaus Bochum)

Kein Interesse

Diese überaus gewöhnliche Familie hat mit Rock’n’roll nichts am Hut und würde weiterhin auch gut ohne ihren grandiosen Frühaussteiger auskommen; wenn er aber unbedingt Kontakt haben will, soll er sich gefälligst auch für die anderen interessieren, was er zunächst nicht begreift und anschließend nicht hinbekommt. Und so weiter.

In unterschiedlichen Härtegraden, viel zu oft mit lästigem Videokameraeinsatz, mit wechselnder Lautstärke, farbigen Scheinwerfern u.ä. aufgebauscht, wird aneinander vorbeigeredet. Erst gegen Ende des Stücks streiten sich die beiden Brüder mal richtig persönlich, beklagt der Held das fehlende Verständnis für ihn, den Heranwachsenden, der seine Homosexualität durch schmerzlich imitierte Männlichkeit zu unterdrücken trachtete. Und dann ist Schluß. Ob noch mehr daraus wird? Wer weiß, das alles ist ja, wie gesagt, auf Dreiteiler angelegt.

Es knutschen (von links) Matze Pröllochs und Benjamin Lillie (Foto: Diana Pfammatter/Schauspielhaus Bochum)

Kein Drama

Man wird gut unterhalten von dieser Produktion des Schauspielhauses Zürich (übrigens und erstaun-licherweise eine Aktiengesellschaft, wie dem nett gemachten Booklet zu entnehmen ist). Doch Veränderung, Wandel in den Charakteren, dramatische Fallhöhe mithin, sind nicht zu erkennen. Die Inszenierung scheint sich dafür auch nicht interessiert zu haben. Ihre Methode erschöpft sich im Zitieren letztlich grauer, unspektakulärer biographischer Gegebenheiten, wie es derzeit Mode ist auf den Theatern und deren erfolgreichste Vertreterin wohl Annie Ernaux ist. Ihr Stück „Der Platz“ stand in Dortmund auf dem Spielplan, und selbstverständlich fehlt sie nicht bei den „Literaturempfehlungen“ des Programmhefts – neben Didier Eribon, Fassbinder, Bernhard, Schleef und anderen. Wenn graue Stoffe aber so grell wie hier inszeniert werden, mag man das als Widerspruch betrachten. Vermutlich hat es einen Hintersinn, dem nachspüren mag, wer will.

Schönes Wiedersehen

Schön war, wie erhofft, die Begegnung mit Maja Beckmann, die die biedere, aber auch selbstbewußte Hausfrau und Mutter mit jenen typischen kleinen Beimengungen von kindlicher Ernsthaftigkeit, Unsicherheit und Komik zu geben weiß, wie es so keine andere kann. Viele kennen sie noch aus ihrer Bochumer Zeit, aus „Das Mädchen aus der Streichholzfabrik“ zum Beispiel. Seit Jahren ist sie nun schon Ensemblemitglied in Zürich. Ihre Welt ist ganz vorwiegend das Theater, doch gerne würde man sie ebenso wie die etwas bekanntere Schwester Lina Beckmann auch wieder mal im Fernsehen sehen.

Bestes Theater?

Froh, die zweite Hälfte nicht verpaßt zu haben, begibt man sich auf den Heimweg. Langweilig war es ja nicht. Wenn allerdings, wie geschehen, eine Theaterzeitschrift „Einfach das Ende der Welt“ zur „Inszenierung des Jahres 2021“ erkoren hat, wirkt das doch befremdlich. Die große deutsche Theaterlandschaft, auf die wir doch so unverschämt stolz sind,

soll nicht mehr zu bieten haben als diese dünne Geschichte? Man sollte nicht zu viel auf das Urteil anderer Leute geben. Und lieber selber ins Theater gehen.

www.schauspielhausbochum.de

Cra Cra, Bum Bum, Din Din! Gioachino Rossinis „Italiana in Algeri“, historisch informiert aufgeführt in Berlin

geschrieben von Werner Häußner | 31. Oktober 2022

Quicklebendiger Belcanto im nackten Mauerwerk der Kino-Bühne im Berliner Theater im Delphi. Auf dem Bild von links: Miloš Bulajić (Lindoro), David Oštrek (Mustafa Bey), Polly Ott (Elvira), Hannah Ludwig (Isabella), Manuel Walser (Taddeo). (Foto: Anna Tiessen)

Historisch informiert – das kannte man bis vor wenigen Jahrzehnten nur im Bezug auf alte Musik. Pioniere wie Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt erweiterten das Wissen um historische Spielweisen und Aufführungspraktiken enorm. Inzwischen ist auch die Zeit der Romantik bis hin zu Johannes Brahms und Richard Wagner ins Blickfeld gerückt.

Nur bei einem der bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts, Gioachino Rossini, und im romantischen Belcanto von Bellini bis Verdi hat diese Bewegung bisher kaum Resonanz erzielt. Eine Produktion in Berlin will das ändern: Im Theater im Delphi – sonst nicht gerade für Opernaufführungen bekannt – präsentierte ein ambitioniertes Ensemble Rossinis „L'Italiana in Algeri", unterstützt von der Deutschen Rossini Gesellschaft, die in Berlin auch ein halbtägiges Seminar zur historischen Aufführungspraxis bei Rossini abhielt.

Bei den vom Ensemble Eroica Berlin unter dem mit Rossini wohlvertrauten Dirigenten Jakob Lehmann organisierten drei Vorstellungen ist es die spezielle Praxis des Musizierens, die einen spannenden Abend garantiert. Regisseur und Bühnenausstatter Dennis Krauß lässt in einer auf drei rote Kisten vor nacktem Mauerwerk reduzierten Szenerie spielen; die Kostüme von Pauline Heitmann enthalten sich jeglicher Anspielung an den früher üblichen klischeehaften Orientalismus. Rossinis ebenfalls auf exotische Effekte verzichtende Musik erweist sich als theaterwirksam genug, um die drei Stunden nicht zäh werden zu lassen.

Gespielt wird im Delphi, an der Grenze von Weißensee zum Prenzlauer Berg, einem 1929 erbauten Stummfilm-Kino, das 1959 geschlossen und u.a. als Lager genutzt wurde, bis es 2012 von

dem Künstler-Duo Brina Stinehelfer und Nikolaus Schneider aus dem Dornröschenschlaf geweckt und zu einem neuen Kunst- und Kulturort entwickelt wurde. Im unrestaurierten Jugendstil-Tonnengewölbe des Kinosaals mit einer Bar auf der Rückseite sitzt das Publikum unter verblassten Farben und Wasserflecken an der Decke an alten Tischen und kann wie in einem Varieté der Vorstellung folgen.

Frische, detailreiche Musik

Die Musik spielt im Raum vor der Bühne und klingt präsent und transparent – ungetrübter Genuss der fein ziselierten Details von Rossinis Partitur ist garantiert. Deutlich hört man die Verzierungen und liebevoll ausgearbeiteten Phrasierungs- und Dynamik-Finessen, denen sich die jungen Musikerinnen und Musiker des Orchesters widmen. Das sorgt in der Tat für ein frisches, detailreiches, im Vergleich zu üblichen Darbietungen kühleres, brillantes, aber auch luftiges Klangbild.

Mit wenig Vibrato gespielte Darmsaiten, jeweils ein an den beiden Flanken und im Zentrum des Orchesters platzierter Kontrabass, etwas schwerer ansprechende, aber warmtönige Hörner und eine aus Hammerklavier, Cello und Kontrabass bestehende Continuogruppe versuchen, den Klang der Rossini-Zeit in unsere Gegenwart zu holen. Die beiden Schlagzeuger nutzen herrlich blechernes Metallzeug „alla turca“, darunter einen selbst gebauten Schellenbaum, und sorgen damit für zugespitzte Akzente – wie überhaupt die Tutti scharf und kurz gefasst sind und damit einen „lärmigen“ Eindruck von Rossinis Musik nicht aufkommen lassen.

Die Streicher sitzen einander gegenüber, wie es auf alten Stichen zu sehen ist,und haben so – zumindest in den ersten Violinen – unmittelbaren Kontakt zu Bühne. In der Ouvertüre macht die Oboistin Katharina Haritonov aus ihrem ersten Solo ein verziertes Bonmot, das gleich deutlich macht: Hier wird so musiziert, wie wir es aus Quellen des frühen 19. Jahrhunderts erfahren. Auch die Agogik und die genüsslichen Ritardandi, die

Portamenti und die kurzen, trockenen Staccati zeigen, dass sich die Musiker eingehend mit früheren Praktiken beschäftigt haben. Das geht bis zum „battuto“, wenn die Geiger mit ihren Bögen auf die Saiten schlagen und einen geräuschhaften Effekt erzeugen.

Die Frage nach dem Belcanto

Ob das alles so war und so sein muss, sei dahingestellt – aber eine Diskussion darüber ist allemal spannend und fruchtbar. Und Rossinis Musik bekommt dieser Zugang so gut – man höre nur, wie vielgestaltig und harmonisch interessant auf einmal die einleitenden Pizzicati des Preludio wirken –, dass man sich fragt, warum so etwas nicht wenigstens bei spezialisierten Festivals wie Rossini in Wildbad oder in Pesaro zur Diskussion gestellt wird.

Ärger im Hause Mustafa (von links): Laura Murphy (Zulma), Polly Ott (Elvira), David Oštrek (Mustafa Bey). (Foto: Anna Tiessen)

Zur Debatte sollte auch der spezifische Belcanto stehen, denn in der Technik des Singens stehen Fragen an, die über bloßen Geschmack hinausgehen. Lockerheit und Modulationsfähigkeit der Stimme, ein entspannter Ton über alle Register, klare Artikulation, ein gut gestütztes, frei gebildetes Piano, ein unangestrengt in den Raum projizierter Klang und die Fähigkeit, die vielfältigen Formen musikalischer Verzierung einwandfrei auszuführen, gehören dazu. In Italien neigt man derzeit dazu, Stimmen auf harte Strahlkraft hin auszubilden, im östlichen Europa besetzt man italienische Oper, gleich ob von 1810 oder 1910, mit einander ähnlich klingenden, auf Kraft, üppigen Ton und nicht selten ausladendes Vibrato hin geformten Stimmen. Adäquater Rossini-Gesang, der einlöst, was stilistisch gefordert wird, ist also trotz vieler Fortschritte in den letzten Jahrzehnten immer noch rar.

Eine erfreuliche Ausnahme ist in Berlin mit Hannah Ludwig zu erleben. Sie bringt viele der Vorzüge mit, die eine virtuose Rossini-Stimme ausmachen, prunkt als Isabella mit leuchtendem, auch im tiefen Register nicht extrem eingebrustetem und gut verblendetem Ton, verfügt über Beweglichkeit, aber auch den nötigen dramatischen Impetus. Eine Sängerin, die Freude macht. Auch die feine Stimme von Laura Murphy als Zulma lässt viel Potenzial entdecken, während Polly Ott als unglückliche Ehefrau des Mustafa Bey den Ton eher kopfig und mit forcierter Brillanz bildet – was eigentlich nicht nötig wäre.

Verzierungen und dünne Stimmfäden

Miloš Bulajić zeigt in „Languir per una bella“ respektable Verzierungskünste, aber die Stimme ist angespannt und bisweilen druckvoll gebildet, der Einsatz der voix mixte tendiert zum Falsett – insgesamt aber verdient sich der Tenor, der viel an der Lindenoper gesungen hat, Hochachtung für seinen Einsatz in dieser anspruchsvollen Rolle. Bassbariton David Oštrek verfügt über eine ansprechend gebildete, zu Tönen mit genauer Kontur, doch nicht zu lockerer Fülle neigende Stimme. Seine Artikulation ist untadelig, das ornamentale

Gestalten bringt ihn ebenfalls nicht aus dem Konzept. Ein viriler Patriarch, machtbewusst, von Empathie kaum angefochten, empfänglich für die „Pappataci“-Finte, doch zu eitel, einzugestehen, dass er nicht weiß, worum es geht – Oštrek macht aus seiner Rolle einen lebensvollen Charakter.

Das versucht auch Manuel Walser als Taddeo, den er weniger als Trottel, eher als Opportunist anlegt und damit auf dem richtigen Weg ist. Adam Kutny als Hajek ist ein Beispiel einer mächtig-klangvollen, aber ungeschliffenen Stimme. Während der Neue Männerchor Berlin eher dünne Stimmfäden spannt, vereinen sich die Solisten in den genialen Ensembles in crescendierendem Entsetzen, das ihnen Hirn und Verstand zu rauben droht, und unter den feurigen Steigerungen des Orchesters und dem Krachen des Schlagzeugs bleiben nur noch cra cra, bum bum und din din. Da zeigt sich Rossini als Meister eines Humors, der in seiner überdrehten Absurdität wie kaum ein zweiter einfängt, wie brüchig unsere armselige menschliche Erkenntnis daherkommt und wir vielleicht gut daran tun, wie der gütig von den Stahlstichen lächelnde Maestro das Dasein mit heiterer Ironie und wissender Menschlichkeit zu nehmen.

„Nun zähl auf, was es gibt“: Durs Grünbeins Gedichtband „Äquidistanz“

geschrieben von Bernd Berke | 31. Oktober 2022

Speziell durch Berlin lässt es sich nicht einfach so arglos gehen oder gar unbeschwert flanieren. Viel zu groß ist die Geschichtslast, die hier eigentlich alle Wege beschwerlich

macht. Mit diesem (hernach vielfach variierten und verdichteten) Befund beginnt Durs Grünbeins neuer Gedichtband „Äquidistanz“.

Da heißt es etwa im ersten Zyklus:

Schattiger Waldweg, sprich:
zu welchem KL,
Außenlager, Nebenlager,
Arbeitsdienstlager,
Waffendepot, Folterkastell führst du mich?

In der folgenden Strophe, ganz bündig:

und immer kreuzt
eine Vergangenheit den Weg.

Kriege, Diktatur und Teilung haben tiefe Spuren hinterlassen, die hier überall zu finden und kaum zu verwischen sind. Auch die heutige Stadtlandschaft erweist sich – im Gedicht „Der Ort“ – als unwirtliches Brachland:

Keine Heimat: Für die Ausgestoßenen
bloß eine Anhäufung von Steinen.

Das Vergangene ist eben nicht vergangen, es ist zuweilen schrecklich gegenwärtig. Beispielsweise am Landwehrkanal, wo

Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ermordet wurden. Oder am Wannsee, wo der industrialisierte Massenmord beschlossen wurde und wo der Dichter Georg Heym im Eis einbrach und mit 24 Jahren jämmerlich starb. Ja, selbst Flohmärkte können bedrückend sein: Dort sind ja lauter Zeugnisse von Gestorbenen versammelt. Oder dies: Mitten in eine Berliner Party bricht die Nachricht vom Terror-Attentat auf dem Breitscheidplatz ein.

Das Kapitel II besteht aus Momentaufnahmen der 1930er Jahre, die wie Grußkarten hingeblättert werden: Berlin, Dresden, Norderney, Hamburg oder Weimar am „Vorabend“ des Zweiten Weltkrieges; letzte Alltagsfreuden, letzte Sommertage in Friedenszeiten, doch schon mit Unheil getränkt. Dann die Feldpost. Harmlos erscheinende, doch verräterische Sätze. Grotesk genug ein Gedicht mit dem Titel „Die Liebe im Dritten Reich“:

Die violette Briefmarke zeigt ihn
im Profil, den Führer der Deutschen.
Der Gedanke: Millionen Zungen
haben ihn damals abgeleckt,
natürlich von hinten nur, unbewußt.

Gewiss: Manche Zusammenhänge oder Details wollen erst einmal erschlossen werden, insofern sind es Gedichte für Wissende. Doch Grünbein gibt sich keineswegs gewollt kryptisch, sondern setzt durchaus oft bei nachvollziehbaren, ja alltäglichen Zuständen und Situationen an. Gelegentlich scheut er nicht einmal Wortspiel-Kalauer (so mit Eid und Eidechse, mit den magnetischen Polen der Erde und dem Land Polen).

Und doch dringt er immer wieder auf neues Gelände vor. Grünbein vermag es auf unnachahmliche Weise, die großen Linien der Historie und das ureigenste Empfinden zu verknüpfen – auch in einem Gedicht auf sein Geburtsjahr 1962, wo von Kubakrise über die Anfänge der Beatles bis hin zur Hamburger Sturmflut so manches eingesammelt wird. Dieses Gedicht endet mit der

Aufrufung eines Kunstwerks, das als Nummer 1 am Anfang eines großen Werkverzeichnisses steht. Der Maler wird nicht genannt, es handelt sich aber zweifellos um Gerhard Richter und sein Bild „Tisch“ (just von 1962). Hat es etwas zu bedeuten, dass Richter (Jahrgang 1932) und Grünbein gebürtige Dresdner sind?

Neben Berlin ist Rom Grünbeins zweiter Lebensmittelpunkt. Ein Gedichtreigen speist sich denn auch aus italienischen Erfahrungen und hat ganz andere Valeurs als die Berliner Szenerien. Im Süden geht es beispielsweise um die geradezu malerisch aufgefassten Stillstände zur Mittagszeit (Siesta) oder in der Nachsaison, wenn die Touristen nicht mehr da sind. Zudem werden große Bögen in die Antike geschlagen. Auch hier: jede Menge Geschichte, seit Jahrtausenden. Die römische U-Bahn fährt gleichsam durch antike Schlafzimmer. Mit „Prähistorischer Sommer“ kommt Grünbein sogar aufs Unvordenkliche zurück.

Dieser höchst dekorierte Lyriker (u. a. Büchner-, Nietzsche-, Hölderlin-, Pasolini- und Tranströmer-Preis) entwirft hinreißende Reisebilder, er erweist sich abermals als zeitgemäßer Natur- und Landschaftsdichter von Rang, der auch die real existierende Tierwelt einbezieht – bis hin zum „Schriftbarsch“, dessen bloßer Name bereits die Phantasie anregt.

Als typische Zeile in dem ganzen Kraftfeld könnte wohl die folgende gelten (aus dem Gedicht „Matisse“), gleichermaßen unscheinbar und weit ausgreifend:

Nun zähl auf, was es gibt.

Ja, diese Gedichte sind allemal „welthaltig“, sie lassen sozusagen nichts Wesentliches aus. Sie zu lesen gleicht mitunter einer Entdeckungsfahrt, die jedoch nicht ins Ungefähre führt.

Was aber hat es mit dem Titel „Äquidistanz“ auf sich? Nun, das allerletzte Gedicht des Bandes heißt gleichfalls so und

bezieht sich offenbar auf eine autobiographische Konstante. Immer wieder ward dem Autor gesagt, er sei *„so weit weg“*, stets in Gedanken. Dabei sieht er sich in Äquidistanz, also im gleichen Abstand zu den Dingen und den Worten, *„Innen wie außen, gleich nah und fern“.* In diesem *Niemandsland*, im Dazwischensein, buchstäblich *„nicht ganz bei der Sache“*, sind wahrscheinlich die wertvollsten Einsichten zu gewinnen.

Durs Grünbein: „Äquidistanz“. Gedichte. Suhrkamp. 188 Seiten, 24 Euro.

Totale Maskerade: Giuseppe Verdis „Un ballo in maschera“ am Aalto-Theater Essen wieder aufgenommen

geschrieben von Werner Häußner | 31. Oktober 2022

Szene mit Chor und Solisten des Aalto-Theaters aus

Giuseppe Verdis „Un ballo in maschera“. (Foto: Saad Hamza)

Gustav III. von Schweden, das historische Vorbild von Giuseppe Verdis Riccardo im „Maskenball“, war ein Opern- und Theaternarr. Dietrich Hilsdorf hat in seiner Inszenierung für das Essener Aalto-Theater daraus eine virtuose Konstruktion abgeleitet. Alles, bis aufs bittere Ende, ist Maskerade.

Jetzt erlebte die aus dem Jahr 1999 stammende Arbeit Hilsdorfs eine szenisch sorgfältig einstudierte Wiederaufnahme. Kompliment an Marijke Malitius: Die Intentionen des Regisseurs sind wiedererkennbar, der Abend hat szenische Spannung und wirkt unverbraucht packend wie eh und je.

Zum lebendigen Eindruck trägt das Dirigat von Elias Grandy, gastierender GMD aus Heidelberg, nicht unwesentlich bei. Er lässt das Orchester atmen und achtet auf die Sänger, lässt die Bögen blühen und Details leuchten. Und er sorgt dafür, dass die großen leidenschaftlichen Ausbrüche der Musik nicht vorher schon durch eine überdrehte Dynamik entwertet sind. Auch der Chor, einstudiert vom neuen Chordirektor Klaas-Jan de Groot, erweist sich nicht erst im finalen Maskenball als spielfreudig, sondern auch als sattelfest, ungeachtet einiger verwaschener Momente, wohl auch durch die fordernde Bewegungsregie verursacht.

Heute die anspruchsvollen Verdi-Gesangspartien zu besetzen, ist eine Herausforderung für sich. Das ist auch am Aalto zu spüren. Mit Valentina Boi hat man eine Sopranistin verpflichtet, die in Italien eine beachtliche Karriere macht und die Rolle der Amelia bereits am Teatro Regio in Parma gesungen hat. Doch dass Erfolge im Heimatland des Belcanto heute kein Maßstab mehr sind, wird in Essen nur allzu deutlich. Boi hat erhebliche Schwierigkeiten, den Ton über den Übergang in die Höhe bruchlos zu führen. Er verliert seinen Kern, wird angespannt und schrill. Wo sie sich auf die Mittellage verlassen kann, wie in ihrer Arie „Morrò, ma prima

in grazia“ versteht sie, eindrucksvoll zu gestalten. Aber wenn es, wie in der Szene auf dem Galgenberg, auf weit gespannte, in sich gesteigerte Legati ankommt, fehlt der gleichmäßig geflutete Klang und das sichere Fundament des Atems.

Schwere Partie – selbst für Pavarotti

Für die Partie des Riccardo bringt Carlos Cardoso hörbar passende Anlagen mit. Die Rolle, in der selbst ein Luciano Pavarotti bisweilen seine Probleme hatte, verlangt die legere Leichtigkeit eines Filous, aber auch die Emotionalität eines Menschen, der vielleicht zum ersten Mal über das flüchtige Begehren hinaus von einem tiefen Gefühl von Liebe ergriffen wird. Cardoso hatte sich ansagen lassen und war spürbar beeinträchtigt, kann aber dennoch den spöttischen Ton in der Szene mit der Wahrsagerin Ulrica, die erwartungsvolle Freude in seiner Auftrittscavatina „La rivedrà nell’estasi“ und die leidenschaftliche vokale Geste im Duett mit Amelia treffen. Es dürfte spannend werden, den Tenor, der in anderen Werken nicht immer glückhaft agiert hat, gesundet in dieser Rolle wiederzuhören.

Der lettische Bariton Jānis Apeinis zeigt als Renato eine zu großen Ausbrüchen fähige Stimme. Auch bei ihm hört man den Willen zur Gestaltung; allerdings bringt er eine typisch modern-russische Stimmschulung mit – und das bedeutet kräftige, aber unflexible Tongebung, eine eher grobe Emission, wenig Schattierungsmöglichkeiten und kein geschmeidig gebildetes Mezzoforte und Piano. Die Arie „Eri tu“, seit jeher ein Prüfstein für einen Verdi-Bariton, gelingt in der bitteren Anklage, nicht aber in den „dolcezze perdute“ der wehmütigen Erinnerung, für die Apeinis keine Farbpalette einsetzen kann. So bleibt nur, die Imposanz einer mächtigen Stimme zu bewundern.

Für den von Hilsdorf als androgynes Geschöpf im erotischen Dunstkreis Riccardos gezeichneten Oscar bringt Cathrin Lange das jugendliche Auftreten und die entsprechende Stimme mit.

Das kecke Geträller des Pagen singt sie sympathisch leuchtend, auch wenn sie in der einen oder anderen raschen Passage ein wenig tricksen muss. Oleh Lebedyev empfiehlt sich in einem verheißungsvollen Debüt als Silvano; auch die beiden Verschwörer von Andrei Nicoaro und Baurzhan Anderzhanov lassen keine Wünsche offen. Helena Zubanovich hat als Ulrica einen dem Konzept der Inszenierung entsprechend weniger dämonisch-geheimnisvollen als kühl-professionellen Auftritt: Auch sie steckt in einer „Rolle“, versinkt am Ende stumm im Bühnenboden. Alles „in maschera“ eben.

Info und Tickets: https://www.theater-essen.de/oper/spielplan/aaltomusiktheater/un-ballo-in-maschera/7319/

Impressionismus und Fotografie – zwei Wege in die Moderne

geschrieben von Bernd Berke | 31. Oktober 2022

Fotografie im Geiste des Impressionismus – Peter Henry Emerson: „Seerosenpflücken“, 1886 (Platindruck, 19,5 x 29 cm). Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, erworben 1989, Sammlung Rolf Mayer. (© Foto: bpk / Staatsgalerie Stuttgart / Peter Henry Emerson)

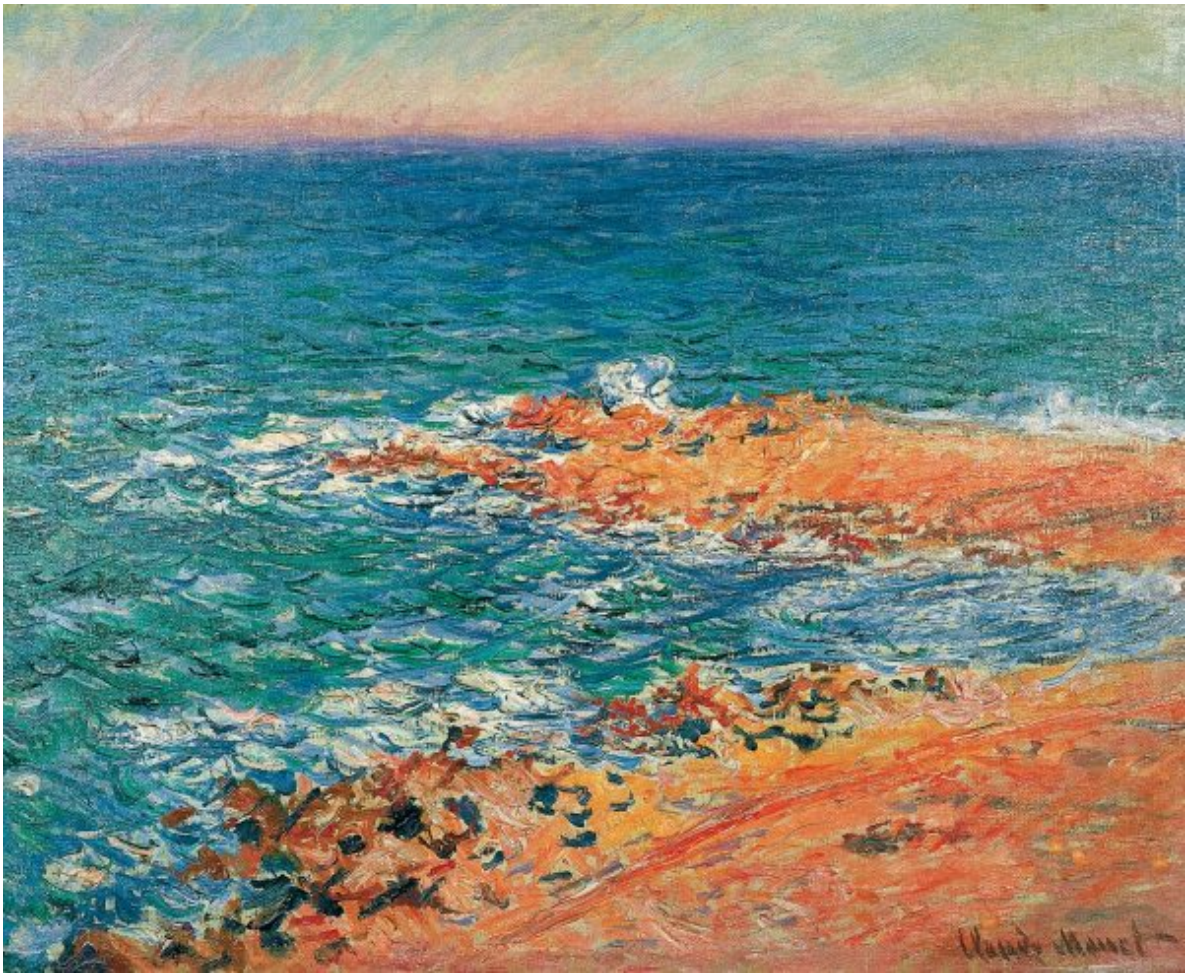
Es gab nicht viele deutsche Museen, die impressionistische Kunst lange vor dem Ersten Weltkrieg gesammelt haben, als sie noch nicht kanonisiert war. In Berlin, Hamburg, München und Bremen waren sie immerhin frühzeitig dabei – und wohlgemerkt in Wuppertal, wo das örtliche Kunsthaus vor 120 Jahren (genau: am 25. Oktober 1902) bürgerschaftlich gegründet wurde.

Mit dem Pfund der frühen Ankäufe (u. a. Werke von Sisley, Signac, Cézanne, Monet) lässt sich noch heute wuchern, und so bestreitet man jetzt abermals überwiegend aus Eigenbesitz eine Ausstellung zum Themenkreis. Es geht um Beziehungen zwischen impressionistischer Malerei und der seinerzeit noch jungen, anno 1839 erfundenen Fotografie, die sich erst nach und nach als neue Kunstform etablierte. Auch der Impressionismus wurde noch längst nicht allseits goutiert, bedeutete er doch damals ebenfalls eine grundlegende Erneuerung der bildenden Kunst.

Es waren zwei Wege in die Moderne: Die Fotografie war auf mehrfache Weise mit der Malerei verwoben. Sie fungierte als Anregung und belebender Einfluss, erwies sich zudem als taugliches Hilfsmittel zur Erfassung der Realität, doch auch als konkurrierendes Medium. Paul Cézanne postulierte gar, der Maler solle sein wie eine fotografische Platte – getreulich die Wirklichkeit wahrnehmend und wiedergebend. Andererseits galt die Fotografie in ihren ersten Jahrzehnten als mindere Kunst, die zunächst nicht gemeinsam mit Malerei ausgestellt wurde. Erst 1861 drang sie in den Pariser Salon vor, freilich noch mit separatem Eingang.

Die Wuppertaler Schau „Eine neue Kunst. Fotografie und Impressionismus“ setzt mit vorimpressionistischen Bildern von Camille Corot und Gustave Courbet (jeweils um 1870) ein, die mit einer wuchtigen Original-Plattenkamera aus jener Zeit konfrontiert werden. Es sollen also – auch im weiteren Rundgang – möglichst direkte „Dialoge“ zwischen den Künsten gestiftet werden. Die Fotografie der Pionierzeit ist vor allem mit herausragenden Beispielen aus dem Besitz des Münchner Stadtmuseums vertreten. Ulrich Pohlmann, Leiter der dortigen fotografischen Sammlung, steht als Gastkurator der Wuppertaler Kuratorin Anna Baumberger zur Seite. Weiterer Kooperationspartner ist das Museum Barberini in Potsdam.

Bemerkenswerter Befund: Anfangs waren die Maler, zumal nach Erfindung der Farbtube, mit bedeutend leichterem Gepäck unterwegs als die Fotografen, welche schwere Platten und gar Zelte mit sich führen mussten. Erst mit der Zeit gab sich das und die Fotografie ging schneller und bequemer vonstatten.



Claude Monet: „Blick auf das Meer“, 1888 (Leinwand, 65 x 82 cm). Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Die Wuppertaler Raumfolge greift verschiedene Aspekte zwischen Malerei und Fotografie auf. Da geht es eingangs um den Vergleich von Bildern „majestätischer Weite“ (Himmel und Meer), wobei etwa Wellen-Darstellungen von Gustave Le Gray (raffinierte Kombination mehrerer Negative) und Claude Monet („Blick auf das Meer“, 1888) aufeinander bezogen werden. Während die Fotografie für damalige Begriffe ungemein detailreich erscheint, tendiert der malerische Zugriff zur Auflösung der Formen; ganz so, als wolle er sich von der Fotografie nachdrücklich distanzieren und eigene Stärken ausspielen.

Ein anderer Raum konzentriert sich auf Bilder der rasant gewachsenen Metropole Paris im Zeichen der Haussmannschen Boulevards. Hier findet sich beispielsweise Paul Signacs Ansicht von Notre-Dame (1885) in der Nachbarschaft einer um

1860 verfertigten Fotografie von Edouard Baldus, die zahlreiche Passanten auf einer Seine-Brücke zeigt. Durch die damals erforderliche lange Belichtung wirken die vielen Menschen leicht verwischt, geradezu ein wenig geisterhaft. Dies war eine häufige Erscheinung auf damaligen Fotografien.

Auch die andere große Erfindung jener Zeit wirkt hinein: Als die Eisenbahn nach Fontainebleau fuhr, brachen Künstler zuhauf in die waldreiche Gegend auf. Der Sehnsuchtsort war endlich ohne große Mühen erreichbar. Hochinteressant sind jene Fotografien, die just Maler bei der Arbeit unter freiem Himmel zeigen, so etwa Henry Peach Robinsons ländliches Motiv „Der Maler“ (um 1890 bis 1901, zusammengesetzt aus vier bis fünf Negativen), das neben Camille Pissarros Gemälde „Bäuerin mit Kuh“ (1883) gesetzt, welches einer ganz ähnlichen Situation zu entstammen scheint.

Es entwickelten sich folglich die Frühformen der Landschaftsfotografie. Diese wiederum trägt Spuren der impressionistischen Bildauffassung, indem Spiegelungen und Reflexionen am Wasser zum Bildthema werden – unter Verzicht auf die technisch durchaus mögliche Bildschärfe. Herausragendes Beispiel ist Peter Henry Emersons Fotografie „Seerosenpflücken“ (1886), die motivisch auf Monet zurückgeht.

Frühe Farbfotografie („Autochrome“): Antonin Personnaz‘ Bild „Armand Guillaumin beim Malen von ‚Badende bei Crozant'“, um 1907. Autochrome, Faksimile, 9 x 12 cm (© Societé française de photographie, Paris)

Ein weiteres Kapitel ist der Bewegung des „Piktorialismus“ gewidmet, dessen Vertreter eine eigene Ästhetik der Fotografie im Sinn hatten. Diese innovative Strömung war alsbald international vernetzt und war auch auf lukrative Vermarktung aus. Ein Merkmal war eben gezielt herbeigeführte, quasi-impressionistische Unschärfe, mit der sich auch die Grenzen zwischen den Kunstgattungen verwischten. Man vergleiche Seurats Kreidezeichnung „Waldrand“ (um 1883) mit Heinrich Kühns Fotografie „Pappeln am Bach“ (um 1900). Das Foto wirkt wie eine Zeichnung und umgekehrt.

Nebenher werden auch technische Besonderheiten wie die Stereo-Fotografie (Stereoskopien), die das dreidimensionale

menschliche Sehen imitierte, oder auch Geheimkameras streift, die sozusagen durchs Knopfloch blicken konnten. Auch das Aufkommen des Rollfilms in den 1880er Jahren kommt – wie andere Vereinfachungen und Beschleunigungen des Metiers – in Betracht.

Schließlich geht es noch um die Anfänge der Farbfotografie, die eine nochmalige Annäherung an malerische Verfahren bedeutete. Die vormalige „mathematische“ Genauigkeit der Fotografie war vollends passé, gerade im Gefolge des Impressionismus war die Auflösung fester Strukturen zu beobachten. Staunenswert, wie die vermeintlich so verschiedenen und doch verwandten Künste einander voranbrachten.

„Eine neue Kunst. Fotografie und Impressionismus“. Bis 8. Januar 2023. Di-So 11-18, Do 11-20 Uhr, Mo geschlossen. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Turmhof 8. Eintritt: Erwachsene 12 Euro, ermäßigt 10 Euro. Katalog 34 Euro.

www.von-der-heydt-museum.de