

Befreiung von unten: Ilaria Lanzino deutet an der Rheinoper Verdis „Nabucco“ als abgründiges politisches Drama

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025



Chor und Extrachor der Deutschen Oper am Rhein spielen in „Nabucco“ eine prominente Rolle. (Foto: Sandra Then)

„Nabucco“ ist eine von Verdis politischen Opern. Völker liegen miteinander im Streit, machtbewusste Führerfiguren treffen aufeinander. Die Liebesgeschichte rückt an den Rand, wird vor allem wegen ihrer gesellschaftlichen Konsequenzen bedeutsam. Religion wird politisch instrumentalisiert, Politik sakralisiert.

Kein Wunder, dass diese Oper 1842 eine ungeheure Wirkung hatte. Auch ohne ihre spätere Rückprojektion ins „Risorgimento“ ist deutlich, dass Verdi und sein Librettist Temistocle Solera den Nerv der Zeit trafen. Bei der Frage, wie die politische Brisanz des „Nabucco“ jenseits pompöser Arena-Umzüge vergebenwärtigt werden könnte, fallen vielen Regisseuren die Kriegsbilder von heute ein, nicht selten entstanden im Nahostkonflikt, der seit Jahrzehnten eine Quelle ständigen Leids im antiken Land der Hebräer ist. Aber die expliziten Zitate gegenwärtiger Konflikte bleiben allzu oft anspielungssüchtige Kulisse, treffen den Kern der Oper nicht und lassen ob der Fülle der medialen Bildeinflüsse kalt.

Ilaria Lanzino geht in ihrer [Inszenierung](#) an der Deutschen Oper am Rhein, die jetzt in Duisburg wieder aufgenommen wurde, einen anderen Weg. Bei ihr gibt es keine Intifada-Tücher oder Israel-Armeeuniformen, sondern zwei Völker, die Carola Volles beide in staubbedeckte Kleider von heute steckt. Wer ist aus Babylon, wer aus Jerusalem? Die Menschen, die auf der Bühne aus den Öffnungen von Dorota Caro Karolczaks umgestürzter Hausfassade kriechen, vereint das gemeinsame Elend.



Svetlana Kasyan (Abigaille) und Alexey Zelenkov (Nabucco) im dritten Akt der Oper Giuseppe Verdis an der Deutschen Oper am Rhein. (Foto: Sandra Then)

Den Traum von den frei fliegenden „Gedanken auf goldenen Flügeln“ singen sie gemeinsam. Denn die Trennungslinie verläuft zwischen Oben und Unten. Über die Völker spannt sich ein weiß-goldener Säulengang, auf dem die Mächtigen in Prunk und Glitter daher schreiten. Sie unterscheiden sich kaum: Ausübung und Insignien der Macht sind überall ähnlich. Diese Brücke wird einknicken, als Nabucco sich zum Gott ausruft und das Spiel der Macht aus dem Gleichgewicht gerät.

Verknüpfung von Politischem und Privatem

Lanzino verknüpft die Konfrontation der Völker mit den privaten Geschichten: Da ist die aus Staatsräson unmögliche Verbindung von Fenena (Babylonierin) und Ismaele (Hebräer). Und da ist die verkorkste Familienaufstellung der Nabucco-Sippe: Fenena die Lieblingstochter; Abigaille das zurückgesetzte Kind aus einer außerehelichen Affäre, die „Tochter einer Sklavin“. Lanzino lenkt den Blick auf die Kindheit der beiden Frauen und macht verständlich, warum Fenena ihre Humanität aus einer ungebrochenen, liebeserfüllten Kindheit speisen kann, während Abigaille ständig um ihre Position kämpfen und Kränkungen verwinden muss. Ihr Hass gegen ihre „niedere“ Herkunft wird verstörend deutlich, wenn sie nicht das verräterische Dokument zu ihrer Abstammung zerreißt, sondern ihre extra als stumme Rolle eingefügte Mutter erwürgt. So, als könne sie durch deren Tod den Makel ihrer Geburt ausradieren.

Eines von Lanzinos Darstellungsmitteln war schon bis zum Überdruss zu sehen, wirkt aber unter ihren sorgfältig ausführenden Händen frisch und überzeugend: Drei vorzüglich spielende Kinder, allen voran Lina Emilie Göke als Abigaille, aber auch Livia Matys (Fenena) und Jean Fabian (Ismaele) legen die psychologischen Wurzeln der Konstellationen frei, die im

Drama aktuell werden. Jetzt wird klar, woher der Hass des älteren Mädchens auf ihren Erzeuger kommt: Sie gibt Nabucco das zurück, was er ihr angetan hat, bis hin zum letzten Schlag ins Gesicht.

Vorzüglich spielende Kinder

Kinder spielen auch in einer weiteren Bühnenchiffre eine erhellende Rolle: Im Vorspiel, wenn eine voyeuristische Kamera in die Fenster der noch intakten Hausfassade blickt, sind Kinder beim Spiel mit Musikinstrumenten zu sehen. Es sind das Mädchen und der Junge, die später die Barrikade zwischen den Gegnern zu überwinden versuchen, um gemeinsam Musik zu machen. Ein berührendes Detail, das die versöhnende Kraft der Musik und der kindlichen Unvoreingenommenheit ins Bild rückt, wenn es darum geht, zwischen Fronten zu vermitteln. Der Frieden erwächst bei Lanzino weniger aus Einsicht, sondern aus Erschöpfung. Die geknechteten Völker binden ihre Herrschenden an einen Scheiterhaufen; am Tisch der Mächtigen sitzen nun Menschen aus dem Volk.

Ein solches Konzept braucht engagierte Darsteller, und die stehen im Ensemble der Rheinoper zur Verfügung: Svetlana Kasyan tritt hoch über dem staubgrauen Dunst der Plebs (geniales Licht: Thomas Dick) in der geschmacklosen Haute Couture emporgekommener Potentatengattinnen auf, mit einer Handtasche, deren Volumen ihrer angestrebten Bedeutung entspricht. In ihrer großen Szene im zweiten Akt brütet sie über ihrem Plan zur Macht in einem bedrückend niedrigen Saal mit einem an Putins Kreml-Tafel erinnernden langen Tisch.

Vokal ist Kasyan zunächst unsicher: Sie setzt die Töne vorsichtig an, wo sie einen selbstbewusst vollen Ton zeigen müsste, sucht nach der Position der Stimme, lässt einzelne Phrasen von der Stütze rutschen und hat Mühe mit dem Wechsel zum tiefen Register. Im Lauf des Abends gewinnt die Sängerin an Sicherheit und damit auch an Ausstrahlung – die Figur wird zwischen Bosheit, innerer Leere, Machtstreben und Verzweiflung

greifbar.

Balance der Stimmen fehlt

Bei ihrer Schwester Fenena macht das groteske rosa Kostüm schon die Rolle deutlich, die ihr aufgedrückt wird. Sie ist die verwöhrte, bevorzugte kleine Tochter, die sich auf ihre Weise aus der Umklammerung des Vaters lösen muss. Ramona Zaharia setzt ein dunkles Contralto-Timbre ein, um Fenena aus der undankbaren Ecke der passiven Randfigur zu lösen. Für Eduardo Aladrén ist Ismaele keine Figur, mit der er sich Lorbeeren erwerben könnte: Er steigt mit grober Tongebung ein, hat sich in der Höhe arg anzustrengen und sucht in den Ensembles nach der passenden Balance mit seinen Partnerinnen. Das große Ensemble und Finale des zweiten Akts mit seinem Kanon der Solisten will so nicht gelingen: Jeder versucht, seine Haut zu retten; eine klangvolle Balance der Stimmen stellt sich nicht ein.



Shavleg Armasi als Zaccaria mit dem Chor und Extrachor der Deutschen Oper am Rhein. (Foto: Sandra Then)

Shavleg Armasi als Zaccaria nutzt die Predigt im ersten, das berühmte Gebet im zweiten und die Prophezeiung im dritten Akt für eine Demonstration flexibler stimmlicher Mittel. Dass ihm balsamisches Timbre und souveräne messa di voce nicht gegeben sind, lässt seinen Zaccaria wegrücken vom Ideal des Belcanto. Aber sein Gebet trägt er würdevoll vor, erfolgreich bemüht um den großen Bogen, das suggestive Legato und einen wohltuend von kruder Verdi-Brüllerei entfernten Emission.

Sein Gegenspieler Nabucco lässt vom Rang aus einen goldbronzenen Bariton vernehmen, der mit herrlich gefluteten Phrasen das besiegte Zion in den Staub befiehlt. Alexey Zelenkovs mächtige, jedoch nie übertrieben eingesetzte Stimme ist auch in der Lage, den gebrochenen, halb wahnsinnigen Nabucco des dritten Akts glaubhaft zu gestalten. Valentin Ruckebier (Oberpriester des Baal) hat weniger Lockerheit zu bieten. Riccardo Romeo (Abdallo) holt das Beste aus seinen wenigen Sätzen heraus. Elisabeth Freyhoff kann als Anna ihre schöne Stimme nicht entfalten.

Hauptperson Chor

Hauptperson des „Nabucco“ ist natürlich der Chor (mit Extrachor) der Deutschen Oper am Rhein: Der „Gefangenchor“ ist für Patrick Francis Chestnuts Ensemble ein Spiel in der Champions League, das die Sängerinnen und Sänger mit polierten Piani und makelloser Intonation glänzend bestehen. Aber auch der markant aggressive Chor der Babylonier und die Finalchöre gelingen mit Ehrgeiz.

Den Duisburger Philharmonikern gibt Kapellmeisterin Katharina Müllner die passenden Impulse zu knackigem Spiel – anfangs in der Ouvertüre noch etwas zu kantig und in der Dynamik abrupt, später flexibler und die kruden Seiten der Musik des jungen Verdi nicht überbetonend. Müllner dirigiert, gottseidank, keine Walzer, wenn Verdi einen Dreiertakt schreibt, bleibt in den Tempi angemessen moderat, zeigt Sinn für das Cantabile und achtet darauf, dass sich die Orchestersolisten (Celli, Flöten)

entfalten können.

Aufführungen am 26. Dezember 2025 in Duisburg, am 14. und 20. Februar, 8. März, 19. April, 17. und 30 Mai sowie 14. Juni 2026 in Düsseldorf. Karten im [Internet](#) oder telefonisch unter (0211) 89 25 211.

Gezähmte Sinfoniekonzert Duisburger Philharmoniker mit Marie Jacquot am Pult Dämonen: der

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025

„Romantische Dämonie“ war das neunte Philharmonische Konzert der Duisburger Philharmoniker überschrieben, doch in Robert Schumanns a-Moll-Klavierkonzert war von romantischen Anmutungen wenig zu hören.



Ab 2024 Chefdirigentin an der Königlichen Oper Kopenhagen: Marie Jacquot, Erste Kapellmeisterin an der Rheinoper. (Foto: Werner Kmetitsch)

Erst Felix Mendelssohn Bartholdys Vertonung von Goethes „Faust“-Vorstudie „Die erste Walpurgisnacht“ ließ im farbenreichen Orchester und in exzessiv ausgekosteter Chordramatik die Dämonen vorüberziehen: „Menschen-Wölfe“ und „Drachen-Weiber“ rasen da in dampfendem „Höllenbrodem“ über den Himmel. Carl Maria von Webers Wolfsschlucht lässt grüßen und die effektsichere Musik Mendelssohns gibt eine Ahnung davon, wie es hätte klingen können, hätte der hochbegabte Berliner Jung’ jemals die Chance gehabt, eine Oper zu komponieren.

Wer da das Duisburger Orchester und den erstmals nach der Pandemie-Zwangspause wieder in großer Form auftretenden Philharmonischen Chor anspornt, bringt ausgiebige Opernerfahrung mit: Marie Jacquot, seit 2019 Erste Kapellmeisterin an der Deutschen Oper am Rhein und ab 2024 Chefdirigentin der Königlichen Oper Kopenhagen, versteht es, Ensembles sicher zu führen. Klare Zeichen vom Pult helfen den breit aufgereihten Sängerinnen und Sängern in der

Mercatorhalle zu größtmöglicher Präzision; Marcus Strümpe hat den Chor klangbewusst und rhythmisch hellwach vorbereitet. So überzeugen vor allem die Frauen mit kraftvoll-strahlendem Klang, während die Tenöre ein paar Stimmen mehr vertrügen, um den freien Frühlingswald mit Glanz zu besingen und das „Licht“ intensiv strahlen zu lassen, das Goethe beschwört und Mendelssohn pathetisch musikalisch herausstellt.

Das Licht als Aufklärungs-Chiffre

Um den aufklärerischen Begriff des Lichts geht es in der weltlichen Kantate, die 1832 entstand, aber erst 1843 in einer überarbeiteten Fassung vom Leipziger Gewandhaus aus ihren Weg in die musikalische Welt fand. Goethe setzt – historisch überholt – einen Konflikt zwischen Druiden und „dumpfen Pfaffenchristen“ voraus, in dem die heidnischen Priester mit einem listig entfesselten Spuk die Christen mit deren eigener Höllenangst in die Flucht schlagen. Die vom Rauch gereinigte Flamme, das Licht des alten Glaubens werden emphatisch besungen: aufklärerische Chiffren für eine vernunftgeleitete, idealistisch von Aberglauben befreite Religion.

In Mendelssohns Tonsprache hören wir die wilde Chromatik des „Hebriden“-Meeres und erahnen die Wogen von Wagners „Holländer“. Wenn sich die Druidenwächter im Wald verteilen, klingt der Chor nach Heinrich Marschners „Vampyr“-Dämonen. Und der Glanz der Lichtbeschwörung lässt an Mendelssohns „Elias“ denken. Bei Marie Jacquot schäumt das Unwetter in der Ouvertüre und die Duisburger Philharmoniker ahnen im Übergang zum Frühling in zarten Bläserstaccati und lichtem Streichersatz schon den Traum der Sommernacht. Effektvoll musizieren sie den exotischen Klang aus, mit dem Mendelssohn den Druiden mit tiefen Streichern, leisem Trommeldonner und Pianissimo-Becken eine charakteristische Sphäre schafft. Und wenn Kauz und Eule ins „Rundgeheule“ einstimmen, demonstrieren die Damen des Chores, was pointierte rhythmische Schärfe bedeutet.

Mit nur wenigen Sätzen bedacht hat Mendelssohn die Solisten: Einzig der Bariton Johannes Kammler kann als Priester seine warme, blühende Stimme länger zur Geltung bringen. Patrick Grahl pflegt als Druide und christlicher Wächter einen vornehmen Oratorienstil; Thorsten Grümbels Bass ist für seine kurze Szene eine luxuriöse Verschwendung. Anna Harveys schmeichelnde, (zu) lyrische Stimme hat für die „alte Frau aus dem Volk“ weder die tragende Tiefe noch die vorwurfsvolle Schärfe.

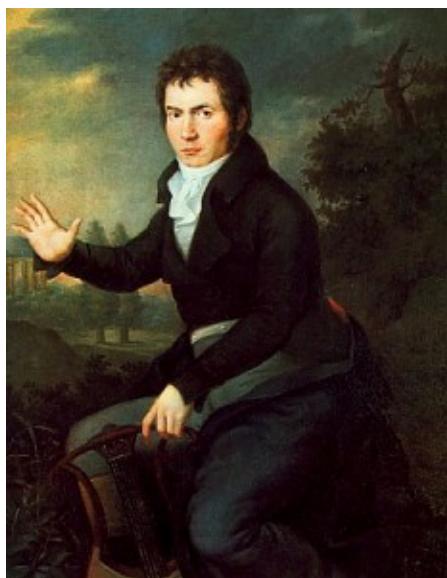
Schumanns Abgründe als Glitzerkram

So beeindruckend Marie Jacquot und die Ensembles also Mendelssohns dramatisches Geschick in der „Walpurgisnacht“ ausleuchten, so unterbelichtet bleibt in Schumanns Klavierkonzert, was „Romantik“ oder „Dämonie“ bedeuten könnten. Das liegt nicht an Dirigentin und Orchester, sondern an der Pianistin Mariam Batsashvili. Denn die 28jährige Georgierin, die als „große musikalische Hoffnungsträgerin“ vermarktet wird, lässt jeden persönlichen Zugang zu Schumanns facettenreicher Welt vermissen. Statt der im Werbesprech gepriesenen „aufrichtigen Emotionen“ hört man viele Flüchtigkeiten und noch mehr Pedal; statt eines gestaltenden Zugriffs kalt kristalline Monotonie.

Das viel gerühmte „kunstvolle Durchweben“ von Solo-Instrument und Orchester interessiert Batsashvili offenbar wenig. So sehr sich das Orchester um Impulse müht, das Echo bleibt matt. Da mögen die Violinen noch so weite Kantilenen phrasieren – Batsashvili antwortet ohne innere Bewegung. Da spielt die Klarinette im zweiten Satz zum Niederknieen seelenvoll – die Pianistin bleibt unbeeindruckt bei einer neutralen Korrespondenz: Geschäftsbrief statt Liebespost. Und der lebhafte dritte Satz mit seinem fulminanten Finale, das Marie Jacquot eben nicht vordergründig aufdreht, wird als prinzessinenhaftes Spielwerk durchgezogen. Schumanns Abgründe als Glitzerkram – das will man wirklich nicht hören.

Entschieden und energisch: Der Pianist Saleem Ashkar beginnt in Duisburg einen Beethoven-Zyklus mit den 32 Klaviersonaten

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025



Ludwig van Beethoven zu Zeiten der „Waldstein“-Sonate und der „Eroica“. Gemälde von W.J. Mähler (1804).

Unerbittlich rückt es näher, das Beethoven-Jahr 2020, und es steht zu befürchten, dass die nicht eben rudimentäre Beschäftigung mit dem populären Titanen noch intensiver und raumgreifender wird. Andere Komponisten hätten den

Jubiläumsrummel nötiger, bekommen ihn aber nicht, weil sie aus Marketing-Gesichtspunkten nicht viel hergeben.

Wer möchte sich schon, um ein Beispiel zu nennen, 2019 mit Franz von Suppé befassen, wenn mit Jacques Offenbachs 200. Geburtstag ungleich mehr Aufmerksamkeit zu erhoffen ist? Nach Wagner und Verdi 2013 wird Beethovens 250. Geburtstag also der nächste musikalische Mega-Event, auch wenn sich im nächsten Jahr zu Leonard Bernsteins 100. Geburtstag schon die Feuerwerker in Stellung gebracht haben und mit Claude Debussy (100. Todestag) das Rampenlicht auf eine nicht eben unattraktive musikalische Persönlichkeit fällt.

Nun kann man – wie, glaube ich, Hans Knappertsbusch gesagt hat – Beethoven nie genug studieren. Ob es die Streichquartette sind, die Symphonien, die rätselhaften Spätwerke oder die Klaviersonaten: Immer wieder gibt es Neues zu entdecken. Es ist wie bei einem wertvollen Buch: Man liest es in jedem Lebensabschnitt, vor dem Hintergrund einer sich wandelnden Welt, der eigenen inneren Entwicklung, des persönlichen Erlebnishorizonts immer wieder anders, überraschend, erkenntnisreich.

Musik im politischen Konfliktfeld – bis hin zum Krieg



Saleem Ashkar im Lehmbruck-Museum in Duisburg. Foto; Gregor Willmes/C. Bechstein

Der Pianist Saleem Ashkar hat recht, wenn er die

weltanschauliche Dimension der Klaviersonaten hervorhebt und schreibt, mit seinem Schaffen habe Beethoven „stets eine aktive Teilhabe an den politischen und sozialen Veränderungen seiner Umgebung“ impliziert.

Ashkar, der aus Nazareth stammt, weiß besser als die Zöglinge abgeschotteter Eliteschulen, was es bedeutet, wenn sich Musik in Konfliktfeldern heutiger Politik – bis hin zum Krieg – behaupten muss. Er hat Beethoven in muslimischen Dörfern, christlichen Kirchen und säkularen Konzertsälen gespielt. In solchen Situationen wächst Beethoven eine sicherlich außermusikalisch initiierte, aber in der Musik sich spiegelnde Kraft zu.

Acht Sonaten-Abende bis Mitte 2019

So könnte die Befassung mit Beethoven 2020 unter Umständen über den Marketing-Glamour und die Wiederholung des Immergleichen Bedeutung, ja Brisanz erhalten. Die Duisburger Philharmoniker, ihrer Zeit voraus, haben mit einer klassischen Aufführungsform schon jetzt den Blick auf Beethoven gerichtet: Saleem Ashkar hat im Lehmbruck-Museum in Duisburg den ersten von acht Abenden eines über zwei Spielzeiten bis Mitte 2019 gespannten Zyklus' gespielt. Alle 32 Klaviersonaten mit Opuszahlen werden erklingen – die drei Bonner „Kurfürstensonaten“ bleiben leider ausgespart, was sich mit einem flankierenden Konzert vielleicht ändern ließe, nicht zuletzt, um zu erfahren, dass auch ein „Genie“ nicht vom Himmel fällt.



Der erste Abend des Beethoven-Zyklus' mit Saleem Ashkar. Die Skulpturenhalle des Lehmbruck-Museums als stimmungsvoller Konzertraum war ausverkauft. Foto: Gregor Willmes/C. Bechstein

Ashkar wählt in der Skulpturenhalle des Museums keinen chronologischen Weg. Im ersten Konzert beginnt er zwar mit der ersten Sonate (op. 2/1), geht dann über zwei Sonaten, die fantasieartige Charakterzüge tragen, zu einem Höhepunkt des mittleren Schaffens Beethovens, zur „Waldstein“-Sonate aus dem Jahr 1804. Die großen Schlusspunkte op. 109 bis 111 setzt er erst in den folgenden drei Konzerten dieser Saison.

Wollte man Ashkars Zugriff auf Beethoven kurz beschreiben, wären die Begriffe Energie, Entschiedenheit, Unbedingtheit geeignet. Der 41-Jährige ist erfahren genug, jugendliche Unbekümmertheit hinter sich zu lassen. Aber er strebt auch noch nicht in die abgeklärten Regionen hinter einer langen Lebensgeschichte mit Beethoven. Das Grübeln, das feinsinnige Modellieren, die Freiheit ergrauter Souveränität oder des alten Haudegens sind seine Sache nicht. Er macht den Eindruck eines Kämpfers, der sich mitten im Getümmel seinen Weg bahnt.

Kraftvolle Entschiedenheit, zielsicheres Timing

Das kleidet seinen Vortrag in die Aura einer kraftvollen Entschiedenheit, die nicht dröhnt, aber sich auch nicht an

jedem Detail aufhält. In der Sonate Nr. 13 (op. 27/1) etwa sind die Syncopations des dritten Satzes kräftig akzentuiert, ist der drängende Rhythmus im Bass herausgestellt, stürmt das abschließende Presto mit einer ungeheuren Sogwirkung dahin, sind die oktavierten Fortissimi und die Fanfaren groß und frei formuliert, bricht das Tempo in Richtung Coda los. Ashkar schafft Beziehungen durch das Timing, steuert den Höhepunkt, der nicht das Ende ist, es aber signalisiert, zielsicher an.

Auch der e-Moll-Sonate Nr. 27 (op. 90) gibt er in den „lebhaften“ Momenten einen Zug des Drängenden, der inneren Dynamik, kann aber auch loslassen und die Anspannung lösen, ohne die Spannung zu verlieren. Das sind zumal auf dem Bechstein-Flügel bezwingende Momente, in denen die runde, milde Klanglichkeit des Instruments vorteilhaft wirkt.

Zwischen Suggestion und Belanglosigkeit

In der „Waldstein“-Sonate (op. 53) freilich wendet sich Ashkars ungestüme Energie gegen eine subtilere Sicht auf musikalische Vorgänge. Die weitreichenden Modulationen des ersten Satzes gehen im brillanten Tempo unter – wobei Ashkar zwischen dem „con brio“ des ersten und dem Prestissimo des letzten Satzes ohrenscheinlich keinen Unterschied macht. Der Anfang mit seinen Pianissimo-Achtelrepetitionen baut keine Spannung auf, das „dolce e molto legato“-Thema ist weder ausgesponnen noch führt Ashkar es über die lapidare Aussage der Töne hinaus.

Die Erregung gießt sich in brillante Verläufe, ohne Kontraste, ohne rhetorischen Akzent. Das ist ungeheuer virtuos – und der spontane Beifall zeigt die suggestive Wirkung. Aber musikalisch bleibt dieser Satz seltsam belanglos, so als gehöre er einem jener Fingervirtuosen der Beethoven-Zeit. In den gelösten Akkordfiguren des zweiten und dem schon an Schubert erinnernden Beginn des dritten Satzes ist Ashkar wieder eher dabei, der Musik Gewicht und Kontur zu geben.

Auch die Erste Sonate (op. 2/1) könnte in vielfältigeres Licht getaucht werden: Die Aufstiegs-Abstiegs-Motivik der ersten acht Takte nimmt er eher beiläufig wahr, arbeitet den dynamischen Bogen nicht heraus. Der Bass wirkt eher zufällig, die wiederkehrenden Miniaturtriolen erscheinen flüchtig formuliert. Ashkar lässt sich zu wenig Zeit; im zweiten Satz fehlt dem cantabile der Atem. Die Triolenbewegungen im vierten Satz bleiben – eine Schwäche des Raumes? – verschwommen, aber im Menuett und dem raschen Tempo des Finales zeigen sich Ashkars Stärken: Drive und innerer, in Bewegung gegossener Drang.

Der zweite Beethoven-Sonatenabend am Mittwoch, 21. Februar 2018, umfasst die Sonaten Nr. 2, 12, 24 und 31. Info: www.duisburger-philharmoniker.de, Karten: Tel. (0203) 283 62 100.

Nachtstücke und falscher Jubel – Martin Schläpfer choreographiert Mahlers 7. Sinfonie

geschrieben von Martin Schrahn | 23. Dezember 2025



„Die Reise nach Jerusalem“ als beklemmende Raserei zu Mahlers wilder Musik des Finales. Foto: Gert Weigelt

Paukengedröhnn, Fanfarengötön: Im Orchestergraben bricht sich ein protzender, prunkender Jubel Bahn, als wären dort Streicher und Bläser und Schlagwerker ganz kirre geworden. Die Musik überschlägt sich, kommt kaum zu Atem, knallt plakativ die Freudenausbrüche aneinander. Und oben, auf der Bühne? Da stehen einige Tänzer im Halbdunkel, wohlgeordnet in Reih' und Glied, und machen – erstmal nichts.

Jetzt ahnen wir zumindest, im Duisburger Haus der Rheinoper sitzend, vom letzten Satz aus Gustav Mahlers 7. Sinfonie klanglich überwältigt, dass diese ganze Happy-end-Stimmung offensichtlich eine Farce ist, falsches Getöse, um den Jubel an sich zu denunzieren. Zwar lichtet sich alsbald die Szenerie, das vortreffliche Corps de ballet weiß so elegant wie sprungmächtig, so dynamisch wie anmutig, bisweilen in ganz klassischer Manier, den Überschwang zu zelebrieren.

Doch mit dem Einbruch des düsteren Trauermarschthemas aus dem ersten Satz der Sinfonie kippt die Stimmung: eine blonde Ballerina (Anne Marchand) ringt mit einem Hocker, unter dem sie bisweilen wie gefangen liegt. Nichts mehr von gleißender Glückseligkeit. Dann setzt Mahlers Finale zur letzten Raserei an. Auf der Bühne hetzt sich eine Menge bei der „Reise nach Jerusalem“ fast zu Tode. Hinten plötzlich Menschen in langen Mänteln, wie Aufseher in einem Lager, die Musik zieht noch einmal Luft, ein Schlag, Licht aus.

Es ist durchaus logisch, dass Martin Schläpfers Choreographie „7“, die tänzerische Deutung von eben Mahlers 7. Sinfonie, dieses Pseudo-Jubelfinale in Düsternis und Verzweiflungsraserei enden lässt. Geben doch die vier Sätze zuvor allen Anlass, die dunkle, groteske Seite des Daseins auf die Bühne zu bringen. Der Komponist selbst spricht ja in zwei Fällen von Nachtmusiken, das derbe Scherzo nennt er schattenhaft, und der dumpfe Trauermarsch des Beginns, mit der traurigen Tenorhornmelodie, ist eine klare Vorgabe.



Derber Tanz in klobigen Stiefeln zum schattenhaften Mahler-Scherzo mit Yuko Kato, Wun Sze Chan, Camille Andriot (v.l.). Foto: Gert Weigelt

Schläpfer lässt zur schaurigen Einleitung Tänzer auf die Bühne kriechen, ungelenke gekrümmte Wesen, schmerzbeladene und zerbrochene Gestalten. Nach und nach erst finden sie gewissermaßen zum aufrechten Gang. Später, im skurrilen Scherzo, stürzt ein Trio herbei, von Ausstatter Florian Etti in Stiefel gesteckt, die Füße auf den Boden knallend, teils in gebückter Haltung, als führten sie einen derben Bauerntanz auf.

Wenn Mahler nun seine wilde Welt mit ihren Banalitäten und ihrem Schmerz verlassen will, driftet er ab ins Sphärische.

Streicherklang, Harfenglissando, Kuhglocken, über allem Trompetenseligkeit in höchsten Höhen. Dann führt Schläpfer Paare zusammen, zeigt glückliche Menschen. Doch ach: Mitunter entpuppen sich die Partner als die falschen, durchzieht Rivalität und Eifersucht, bis hin zur Machismo-Brutalität, die Szenerie.

Selbst die 2. Nachtmusik, eigentlich eine hübsche Serenade mit Mandoline und Gitarre, entwickelt ihre Schattenseiten. Zwei Paare necken sich wie im idyllischen Schäferspiel, und doch gibt es, wenn die Musik sich dunkel färbt, sanfte Zweifel.

Schläpfers Mahler-Deutung ist eine, die den Pessimismus, das Leid aus der Musik herausliest. Nur ab und an gibt es Hoffnungsschimmer, als winzige Inseln von Glückseligkeit. Diese Interpretation verdeutlicht zudem, dass die 7. des Komponisten weit mehr im Schatten der „Tragischen“ (Nr. 6) steht als im Faustischen der Nummer acht.

Entsprechend derb naturalistisch, teils brachial in den Klangballungen, oder mit herbem Serenadenton spielen die Duisburger Philharmoniker unter Wen-Pin Chien das Stück. Ziemlich analytisch geht der Dirigent dabei zu Werke, die Strukturen betonend, alles Skurrile, Groteske, Dunkle, Schmerzbehaftete teils überdeutlich herauskehrend. Manchmal leiden darunter die dynamischen Proportionen, andererseits bleibt noch im dichtesten polyphonen Geflecht alles transparent.

Mögen auch hier und da die Trompeten Mühe haben, Mahlers höchste Höhen sicher zu erreichen, bleibt doch der Gesamteindruck einer hochspannenden, in sich geschlossenen Interpretation. Bildmacht und orchestrale Kraft fügen sich zum aufregenden Ganzen. Großer Applaus.

Weitere

Infos:

http://operarhein.de/de_DE/repertoire/b-17.1045217

Video-Ausschnitt

aus

der

Produktion:

<https://www.youtube.com/watch?v=072cLnIWxKE>

Plötzlich Chef – Dirigent Kirill Petrenko wird neuer Leiter der Berliner Philharmoniker

geschrieben von Martin Schrahn | 23. Dezember 2025



Kirill Petrenko wird der neue Chefdirigent der Berliner Philharmoniker.

Foto: Wilfried Hoesl

Geht doch! Da haben sich die Berliner Philharmoniker still und heimlich noch einmal zusammengesetzt, angeblich nur gute zwei Stündchen beraten, und zack, einen neuen Chefdirigenten aus dem Hut gezaubert. Kirill Petrenko heißt der Glückliche, gleichermaßen Publikumsliebling in München (Staatsoper) und bei den Bayreuther Festspielen. Die Überraschung daran ist, dass sich das deutsche Vorzeigeorchester plötzlich, nach der schweren Nichtgeburt im Mai, so zügig auf ihn einigen konnte, „mit großer Mehrheit“.

Petrenko wurde 1972 im russischen Omsk geboren. In Vorarlberg, dann Wien studierte er, dort auch begann er seine Dirigentenkarriere, an der Volksoper. Das war 1997, zwei Jahre später schaffte er den Sprung als Chefdirigent ans Meininger Theater. Dort brachte er, unter Intendanz und Regie von Christine Mielitz (2002 bis 2010 Chefdirigentin der Dortmunder Oper), Richard Wagners „Ring“ heraus. Gespielt wurde das Mammutwerk an vier Abenden hintereinander – ein echter Coup.

Für Petrenko war's der Beginn eines steilen Aufstiegs, der ihn 2002 an die Komische Oper Berlin und 2013, nach mehrjähriger freier Tätigkeit, an die Münchner Staatsoper führte. Dort läuft sein Vertrag 2018 aus, dann verlässt auch Simon Rattle die Berliner Philharmoniker. Gleichwohl muss über die Einzelheiten von Petrenkos Amtszeit an der Spree noch beraten werden. Und aus München kam prompt das Signal, man werde dem Maestro eine Verlängerung anbieten. Im Zweifel heißt das also: Der Dirigent wird wechselnd auf zwei Hochzeiten tanzen.

Zuzutrauen ist es ihm allemal. Petrenko gilt als ruhiger, konzentrierter Arbeiter, der noch an kleinsten Ausdrucksnuancen feilt, als Analytiker, aber auch als Vollblutmusiker mit Bauchgefühl. Was er in die Hand nimmt, vergoldet sich oft zu berauschendstem Klang, bleibt aber stets durchhörbar. Petrenkos Münchner Dirigate gelten als Ereignisse und seine Deutung des „Ring“ in Bayreuth hat vor allem deshalb höchstes Lob erhalten, weil er dem Orchester allerfeinste kammermusikalische Klarheit entlocken konnte. Ähnliches war übrigens bereits 2011 während der Triennale staunend zu erfahren: Petrenko interpretierte mit den Duisburger Philharmonikern Wagners „Tristan“. Ein Jahr später wiederum gestaltete er im Konzerthaus Dortmund mit der Staatskapelle Dresden eine wunderbare Rachmaninow-Zeitinsel.

Alles in Butter, so scheint's, und die versammelte WeltPresse jubiliert. Seltsam nur, dass die Kundigen vor dem ersten Wahlversuch im Mai zuerst mit den Namen Christian Thielemann und Andris Nelsons jonglierten, Petrenko indes irgendwie aus

dem Blickfeld geriet. Merkwürdig auch, dass die Berliner Philharmoniker zunächst peinlich patzten, dann aber jemanden wie Phönix aus der Asche emporzaubern. Doch offenbar ist es nun für niemanden mehr ein Problem, dass zunächst kein Kandidat, also auch Petrenko, mehr als 50 Prozent der Stimmen für sich verbuchen konnte. Die Frage, wie groß die Mehrheit diesmal war, bleibt ohne Antwort. Nun ja: Orchester sind vor allem eins, ein Sammelbecken lauter Diven.

Dennoch: Er würde es am liebsten umarmen, hat Petrenko nach seiner Wahl spontan verkündet, aber auch, dass seine Gefühlslage zwischen Euphorie, Ehrfurcht, ja Zweifel schwanke. Kein Wunder bei einem Chefposten, der mit Namen wie Furtwängler, Karajan oder Abbado behaftet ist. Hinzu kommt, dass Petrenko in erster Linie ein Mann der Oper ist. Interessant werden dürfte darüberhinaus, wie sich der medienscheue, schweigsame Maestro zu einem Orchester stellt, das die Öffentlichkeit im Internet oder mit Education-Projekten offensiv sucht. Und wie hält er's mit der Moderne? Wir sind gespannt.

Heldenleben und Geigenlyrik – Start der Konzertsaison in Düsseldorf und Duisburg

geschrieben von Werner Häußner | 23. Dezember 2025

Spielzeitauftakt in Düsseldorf und Duisburg. Zwei Mal „Heldenleben“, zwei Violinkonzerte: Der Vergleich zwischen den Düsseldorfer Symphonikern und den Duisburger Philharmonikern liegt nahe.

Die Düsseldorfer feiern nach dem Abschied von Andrey Boreyko

den zweiten Teil ihres 150-Jahre-Jubiläums ohne Generalmusikdirektor; bei den Duisburger Philharmonikern wirkt GMD Giordano Bellincampi, der 2012 den Posten von Jonathan Darlington übernommen hatte, inzwischen prima etabliert. Sorgen hat das Orchester aber wegen seiner Spielstätte: Die Mercatorhalle wird erst Ende 2015 wieder zu bespielen sein. Bis dahin hat der Klangkörper seine Heimstatt im Theater am Marientor gefunden.



Duisburg: das Theater am Marientor, bis Ende 2015 Spielstätte der Duisburger Philharmoniker. Foto: Werner Häußner

Dieses ist als Musicaltheater nicht optimal, aber „wir haben mit unseren Technikern eine tragbare Lösung gefunden“, berichtet Intendant Alfred Wendel. Bei Strauss‘ „Heldenleben“ konnte man sich davon überzeugen: Die komplexe Struktur der Tondichtung war einwandfrei durchhörbar, der Klang des Orchesters kam rund und detailreich auch bei den hinteren Plätzen an. Zudem sind die Sessel sehr bequem: Kein Grund also, die Duisburger wegen ihrer Spielstätte zu meiden.

Auch künstlerisch animierte das Eröffnungskonzert der Abo-Reihe zum Wiederkommen: Bellincampi lässt einen Strauss mit deutlich mehr Konturen, mehr Trennschärfe in den Registern, delikateren dynamischen Abstufungen spielen als zwei Tage zuvor Gastdirigent Alexandre Bloch bei den Düsseldorfer Symphonikern in der traditionsreichen Tonhalle.

Bellincampi staffelt Streicher und Bläser klanglich, ohne den Reiz der Mischung durch zu harte Reibungen zu beeinträchtigen, sorgt für treffsicher gesetzte Akzente, für herrlich weit aus gezogene Linien, für ätherische Pianissimo-Stimmungen und filigrane Geflechte etwa zwischen Bläsern, Streichern und Harfen in „des Helden Weltflucht“.

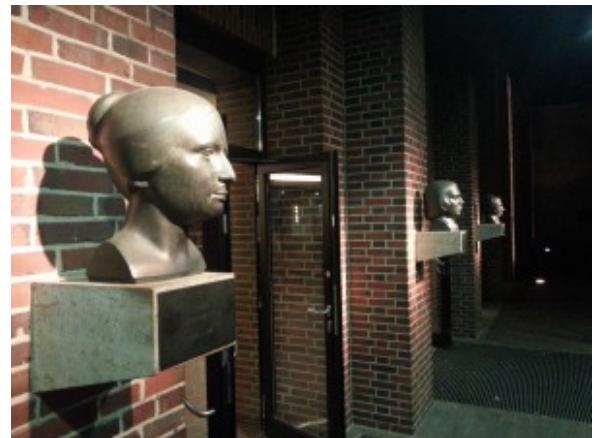
In Düsseldorf stand das „Heldenleben“ auf den Tag genau 66 Jahre nach dem Tod Richard Strauss' auf dem Programm des ersten Sinfoniekonzerts „Sternzeichen 01“. Alexandre Bloch geht mit etwas mehr auffahrender Energie als sein Duisburger Kollege an die Herkules-Aufgabe heran, lässt das Pathos kalkuliert und damit noch frappanter wirken. Die skurrilen Einwürfe der Holzbläser im zweiten Satz – wenn „des Helden Widersacher“ zu Wort kommen – lässt er nicht so vornehm gerundet gellen, krächzen und furzen wie Bellincampi in Duisburg.

Bloch schärft das Zärtliche und das Burleske. Aber vor allem im vierten Satz erschlägt er die Konturen und die dynamischen Zwischenstufen in dröhnendem Klang. Findet er im dritten Satz den typisch leuchtenden Strauss-Ton („Rosenkavalier“!), hat er im vierten keinen Sensus für das Wechselspiel von Steigern und Entspannen. Ungeniertes Pathos auch am Ende: Das „Heldenleben“ endet in brachialen Choralmassen – vielleicht angemessen für Strauss, der sich selbst ja stets als den „Helden“ seines Daseins empfunden hat und von Selbstzweifeln, so weit wir das wissen können, nicht angekränkelt war.

Strauss schrieb in seine Tondichtung dankbare Aufgaben für den Konzertmeister des Orchesters ein: Dragos Manza erfüllte die

Soli in Düsseldorf mit leuchtendem, substanzvollem Ton, feierlich und flink, zärtlich und zurückgenommen, im letzten Satz mit einer bezaubernd beruhigten Kantilene, die wiederum an den „Rosenkavalier“ erinnert.

In Duisburg wählte Siegfried Rivinius einen leichten, filigranen, locker geführten Klang, der sich im dritten Satz gefühlvoll, aber bestimmt gegen die dunkel grundierten Piano-Akkorde des Blechs und der tiefen Streicher durchsetzt. Diese Strauss-Gattin – man sieht in der Solovioline ein Porträt von Pauline de Ahna – bezirzt ihren Richard schmeichelnder und lyrischer als die saftig-erotischere Version in Düsseldorf.



Der Eingangsbereich der 1925/26 erbauten Düsseldorfer Tonhalle mit der Büste Clara Schumanns im Vordergrund. Foto: Werner Häußner

Doch nicht genug des Geigen-Genusses: In beiden Konzerten spielten Solistinnen Höhepunkte des Violinrepertoires: Midori brillierte in Düsseldorf mit Alban Bergs Konzert; Chloë Hanslip empfahl sich in Duisburg mit Brahms. Midori – im Gegensatz zu den glatten Mädchenfotos der Werbung eine zierliche, elegante Dame – nimmt den Untertitel „Dem Andenken eines Engels“ zur Richtschnur ihrer Interpretation: Vom sanften, aus kaum hörbarem Pianissimo ansteigenden Beginn bis

zum verklärt ätherischen Verklingen bleibt sie in der Sphäre einer lyrischen Innerlichkeit; auch der intensivierte, mit schönem Vibrato geadelte Ton führt selbst am Rand des Todesabgrunds nicht über die gefassten Grenzen hinaus: Hier kämpft kein Mensch mit dem Tod – Berg hat sein Werk im Andenken an die erst 18jährige Manon Gropius geschrieben, die an Kinderlähmung starb –, hier geht eine schöne Seele von einer Existenzebene in die andere. Das Aufbegehren, die fahle Resignation, der Schrecken und das Ergeben sind stets gekleidet in einen entschärften, unendlich delikat geformten Ton.



Chloe Hanslip und GMD Giordano Bellincampi beim Sinfoniekonzert der Philharmoniker. Foto: Sabine Smolnik

Auch Chloë Hanslip hütet sich in Duisburg davor, das Brahms'sche Violinkonzert dramatisch aufzuladen. Den „pastoralen Charakter“ führt die 1987 geborene englische Geigerin konsequent durch, trotz – oder sogar gegen – die markanten Rhythmisierungen des Seitenthemas. Hanslips Ton ist so gekonnt kontrolliert, dass er stets locker und frei bleibt: Es gibt keine forcierten Figurationen, keinen angestrengt aufgeladenen Klang. Hier nimmt sich jemand bewusst zurück, um der Musik Johannes Brahms' zu dienen: Bedacht eher auf die Integration in die formvollendeten Verläufe des Dialogs von

Solist und Orchester als bestrebt, sich mit Expression in der Vordergrund zu spielen.

Doch diese Art, die etwa in Hanslips Aufnahme zweier Violinkonzerte von Max Bruch jedem fetten Sentiment entgegenwirkt, führt bei Brahms auf Dauer zu reizlosem Ablauf. Technisch makellos, strukturell durchdacht, aber entvitalisiert und langatmig. Etwas mehr Temperament statt englischer Contenance, und Hanslip könnte mit Brahms voll überzeugen.

Ausblicke auf die Konzertsaison 2014/15



Duisburgs GMD Giordano
Bellincampi. Foto:
Duisburger Philharmoniker

Mit der Violine geht es bei den Duisburger Philharmonikern im Januar 2015 weiter, wenn Frank Peter Zimmermann – berühmter „Sohn der Stadt“ – das Sibelius-Konzert spielt. Und mit Kolja Blacher hat das Orchester auch einen geigenden „Artist in Residence“ für diese Spielzeit: Blacher spielt Robert Schumanns und Carl Nielsens Violinkonzerte, einen Solo- und einen Kammermusik-Abend, unter anderem mit Dimitri Schostakowitschs Sinfonie Nr. 15 in einer Bearbeitung für Kammerensemble. Im nächsten Sinfoniekonzert am 1. und 2. Oktober dirigiert Bellincampi, dessen Vertrag bis 2017 verlängert wurde, unter anderem Mahlers Vierte.

Die Düsseldorfer Symphoniker feiern ihr 150jähriges Bestehen

im Oktober mit einem Festkonzert am 29. Oktober, bei dem drei ehemalige Generalmusikdirektoren am Pult stehen. Das nächste Sinfoniekonzert unter dem Titel „Sternzeichen 02“ bringt am 26., 28. und 29. September Sir Neville Marriner zurück nach Düsseldorf. Auf dem Programm: Richard Strauss‘ „Metamorphosen“ und Joseph Haydns „Paukenmesse“, unter anderem mit einem der besten jungen deutschen Tenöre, Uwe Stickert.

Im Oktober spielt Herbert Schuch eine Rarität des Repertoires: Viktor Ullmanns Konzert für Klavier und Orchester, 1939/40 vor der Deportation des Komponisten nach Theresienstadt geschrieben. Im November präsentieren die Symphoniker eine weitere Seltenheit im Konzertsaal: Hans Pfitzners C-Dur-Sinfonie op. 46, kombiniert mit der unverwüstlichen Neunten Ludwig van Beethovens. Einmal nicht den Wiener Titanen, sondern Georges Gershwin spielt Rudolf Buchbinder dann im Dezember. Programme also, die Neugierige in die Tonhalle locken werden.

Die Violine als Wundervogel: Carolin Widmann ist Residenzkünstlerin in Duisburg

geschrieben von Anke Demirsoy | 23. Dezember 2025



Carolin Widmann
(Foto: Marco
Borggreve)

Ein musisch derart hochbegabtes Geschwisterpaar wie Jörg und Carolin Widmann hat es in Deutschland wahrscheinlich seit Felix und Fanny Mendelssohn nicht mehr gegeben.

Seit Bruder und Schwester in ihrem Münchner Kinderzimmer große Opern von Mozart und Puccini mit Stofftieren nachspielten, entwickelten sie sich zu leuchtenden Exponenten des modernen Musiklebens: Jörg zum überragenden Klarinettisten und vielfach ausgezeichneten Komponisten, dessen Werke in aller Welt gespielt werden, Carolin zur nicht minder gefragten Violin-Virtuosin, deren CD-Einspielungen mit Kritikerlob und Preisen nachgerade überschüttet wurden.

Was diese Geigerin so ungewöhnlich, ja einzigartig macht, ist in der aktuellen Konzertsaison in Duisburg zu erleben. Als Residenzkünstlerin der Duisburger Philharmoniker ist Carolin Widmann bis zum 9. Juni 2013 in insgesamt vier Konzerten zu erleben. Als Solistin und Kammermusikerin wird sie Zeitgenössisches gleichberechtigt neben Werke der Romantik und der gemäßigte Moderne stellen. Die 36-Jährige mit dem roten Haarschopf ist eine, die gerne Vorbehalte ausräumt, die das Publikum für moderne Klänge zurück erobern möchte. Sie will

möglichst vielen Menschen näher bringen, was ihr von Kindheit an selbstverständlich ist.

Das mag nach einer Mission klingen. Aber Carolin Widmann wirkt weder lehrhaft noch verbissen. Zum Auftakt ihrer „Residency“ begegnet uns im Lehmbruck Museum eine quirlige und lebensfrohe Künstlerin, die sich mit Verve und hellwachem Geist für die Musik unserer Zeit einsetzt. Vor einem interessierten Kreis spielt sie im Museumsfoyer „Solo allein“: Ein Programm mit hoch virtuosen Solo-Stücken, musikalisch gehaltvoll genug, um als Meisterwerke der Violinliteratur gelten zu dürfen. Vom ersten Ton an ist bei ihr klar, dass diese nicht isolierte Inseln im Meer der Musikgeschichte sind, sondern dass sie durch klare Traditionslinien verbunden sind, umflossen vom gleichen Strom der Zeit. Die Schauspielerin Isis Krüger ergänzte den Abend durch die Rezitation von Gedichten Else Lasker-Schülers.

Widmann beginnt mit Salvatore Sciarrinos „Capricci“ für Solo-Violine, die sich unter ihren Händen so frappant als Reaktion auf die Capricen von Paganini erweisen, dass sich ein freudiges Wiedererkennen in das Staunen mischt. Sie jagt Sciarrinos Klangsplitter aufeinander, witzig und gefährlich, blendend virtuos und doch mit größter Natürlichkeit. Ihre wertvolle Guadagnini-Geige verwandelt sich unter ihren Händen in einen Wundervogel, der tiriliert und flötet, zwitschert, keckert und flirrt. Selbst in Ausbrüchen, die das Nebengeräusch nicht scheuen, bleibt ihr Spiel sinnlich und vielfarbig.

Blitzsauber und technisch tadellos meistert die Geigerin dann die berühmte Sonate „Obsession“ von Eugène Ysaye, die Bach-Zitate mit dem mittelalterlichen „Dies irae“-Motiv der lateinischen Totenmesse verschränkt. Dabei geht es ihr nicht so sehr um die Demonstration geigerischer Opulenz. Widmann beweist ein untrügliches Gefühl für Atmosphäre, lässt die „Malinconia“ trüb dahin fließen, entzückt durch volltönende Akkorde und öffnet durch den Einbruch des dämonischen „Dies

irae"-Motivs immer wieder Abgründe. „Les Furies“ hinterlassen bei ihr Eisshauch und Schwefelgestank.

Umgeben von einem Halbkreis aus 8 Notenständern beschließt sie den Abend mit den selten im Konzertsaal aufgeführten „Anthèmes II“ von Pierre Boulez, die in der Fassung für Violine und Live-Elektronik erstmals 1997 in Donaueschingen erklangen. Beziehungsreich spielt der Werktitel mit alten englischen Psalmen- und Hymnenkompositionen, mit dem Begriff des Themas und dem Namen einer Blume, der Chrysantheme. Im Zusammenspiel mit der Live-Elektronik, für die ihr Detlef Heusinger, Thomas Hummel und Simon Spillner vom Experimentalstudio des SWR zur Seite stehen, betritt Widmann ein musikalisches Spiegelkabinett, in der die Elektronik ihren Klang vervielfacht. Die Geigerin spielt mit Echos, lässt die formal klar getrennten Abschnitte des Werks aufblühen. Ihr Violinton erreicht dabei eine biegsame Anmut, die dem Solokonzert von Felix Mendelssohn zur Ehre gereicht hätte.

Die Duisburger Philharmoniker und ihr Intendant Alfred Wendel haben mit Carolin Widmann eine wegweisende Künstlerin verpflichtet. Ihr zu lauschen, sei allen ans Herz gelegt: Wer diese Chance verpasst und weiter verständnislos den Kopf über die vermeintlich verkopfte Moderne schüttelt, ist fortan selbst Schuld.

(Weitere Termine mit Carolin Widmann: 14. und 15. November, 17. Mai und 9. Juni 2013. Informationen: www.duisburger-philharmoniker.de)

Duisburger Musik statt

Dortmunder Fußball

geschrieben von Günter Landsberger | 23. Dezember 2025

Hab ich schon geschrieben, weshalb ich gestern das Dortmund-Spiel nicht gesehen habe? Nein? – Ganz einfach. Meine Frau und ich haben gestern das 2. Konzert der Duisburger Philharmoniker – schon unseres Abos wegen, vor allem aber wegen des verheißungsvollen Programms (Mozart + Bruckner) – dem live im Fernsehen übertragenen Fußballspiel natürlich vorgezogen. Und außerdem: War es nicht besser, musikalisch Gutes zu hören, als Dortmunds klägliches Debakel mitanzusehen?

Und dennoch: Akustisch mag es zwar vielleicht an unserem Sitzplatz – unserem immerhin doch gewohnten und längst bewährten Sitzplatz! – gelegen haben, leider aber: das 23. Klavierkonzert Mozarts, das ich doch seit langem so gerne mag, hat mir, von der Art der Darbietung her, nicht vollends gefallen; zumindest nicht so gut, wie ich es mir erhofft hatte. Die Ecksätze waren mir insgesamt eine Nuance zu schnell gespielt, die Orchester- und die Klavierpassagen traten mir nicht markant und durchhörbar genug hervor. Fast monophon erschien mir der Klang. Nur der 2. Satz hielt weitestgehend und durchaus beseligend das, was ich mir von dem gesamten Werk versprochen hatte. Da atmete alles. Und so ähnlich war es dann wieder auch bei der sich an den dritten Satz anschließenden Liszt-Zugabe des Pianisten und gleichzeitigen Dirigenten des Abends, Stefan Vladar.

So beschloss ich, endgültig erst nach der 7. Bruckner-Symphonie über das Gesamtkonzert zu urteilen, die mir nämlich seit langem ebenfalls sehr viel bedeutet: War es doch einmal genau die Siebte, die mich per Radio der großen Musik Bruckners erstmals begegnen ließ und durch die mir früh schon und bleibend mein Sinn für sie geschärft wurde. Wie verwandelt erschienen mir die Interpreten der 1. Hälfte nach der Pause: Diese Musik und die Art ihrer Darbietung zündete sofort und ließ über das ganze gewaltige Werk hin keinerlei kritische

Anmerkungen bei mir auch nur ansatzweise in den Sinn kommen. Sehr gut (auf dem gewohnten hohen Niveau der Duisburger Philharmoniker) wurde das gespielt. Dem Orchester und dem Dirigenten sei ausdrücklich dafür gedankt.

Francesco Tristano – Gebrauchsmusik – Klangmixturen mit Klavier

geschrieben von Martin Schrahn | 23. Dezember 2025



Francesco Tristano.
Foto: Matthew
Stansfield

Crossover? Das war gestern. Als Waldo de los Rios 1970 den „Song of Joy“ herausbrachte, die seichte Variante des Schlussatzes von Beethovens 9., mit der „Ode an die Freude“. Oder als drei Jahre später das Electric Light Orchestra einen alten Chuck-Berry-Hit, „Roll over Beethoven“ coverte, mit den

Anfangstakten der schicksalsträchtigen 5. Sinfonie als Intro. Oder etwa als der japanische Synthesizer-Guru Tomita die „Bilder einer Ausstellung“ Mussorgskys in ganz andere Sphären hob (1975).

Alles längst vergangen. Heute steht Francesco Tristano in den Startlöchern. Der junge luxemburgische Pianist (der seinen Nachnamen Schlimé abgelegt hat), der sich als ein Techno-Nerd sieht und Crossover ablehnt. Einer, der sich in Klangtüftelei und rhythmischem Minimalismus auslebt. Dem der Sound das wichtigste ist, unabhängig davon, ob die dazugehörigen Noten barocken, klassischen oder modernen Ursprungs sind.

Was das bedeuten kann, hat Tristano nun während der Ruhrtriennale in zwei Konzerten – oder besser: Performances – klar gemacht. Zum einen bei einem Soloauftritt mit Klavier, Keyboard und elektronischer Zuspielung, andererseits in Kooperation mit Instrumentalisten der Duisburger Philharmoniker sowie den Club-Musik-Berühmtheiten Carl Craig und Moritz von Oswald.

Tristano solo: „... Towards Meditation“ will er sich begeben, gewissermaßen auf eine Klangstraße Richtung Erleuchtung – mit einer Mixtur aus dröhndem Bass-Sound, schwebend hohen Keyboard-Klängen (als wär's ein Stück von Jean Michel Jarre), darin eingeflochten Werke von Bach, Debussy oder John Cage. Der Weg ist das Ziel, und der 30jährige Pianist lässt keinen Zweifel daran, dass er auf dieser Strecke ein Suchender ist. Sonst wäre die teils holprige Bach-Rhetorik ebenso wenig zu erklären wie der bisweilen manieristisch verzärtelte Impressionismus Debussys.

Was schwerer wiegt, ist die Tatsache, dass Tristano nur dann frei aufspielt, ja sich in Trance musiziert, wenn er die Gefilde einer gleichförmigen Rhythmik erreicht hat. Darauf scheint alles hinauszulaufen, auf eine Meditation im Geiste des Maschinellen, letztthin des Stupenden. Wer da über eine Mischung von Hochkultur mit, ja was eigentlich (niedererer

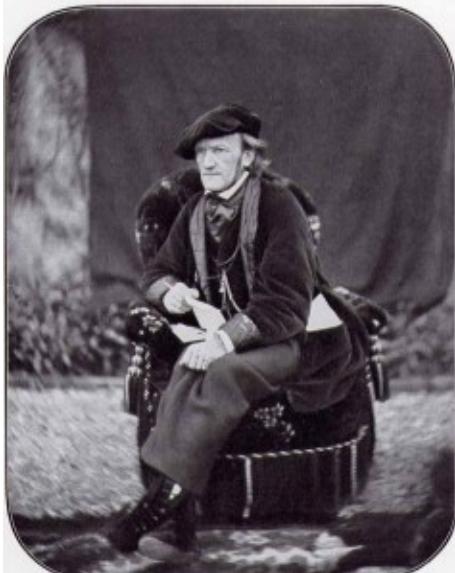
Kultur ?) schreibt, formuliert floskelhaft am Problem vorbei.

Das macht das zweite, großbesetzte „Konzert“, wie der Soloauftritt Tristanos erneut in Bochums Jahrhunderthalle erklingend, überaus deutlich. Da ist der teils sphärische Klang und der Beat, da ist zwischendrin ein wenig Klaviermelos, dabettet sich Streicher- oder Bläzersound ins rhythmische Geschehen ein. Die Duisburger Symphoniker, das klassische Orchester also, wird zur Staffage eines Events.

Der Eindruck will sich einstellen, dass hier jemand sehr wohl auf alte Crossover-Zeiten schielt, als Welthits der Rockmusik ein orchestrales Gewand bekamen. Das letztendlich aber alles in die Dominanz des Rhythmus mündet. Die Jahrhunderthalle wird zum Dancefloor. Wer stille sitzen bleibt, entbehrt des ästhetischen Zugewinns. Insofern sind Francesco Tristanos Mixturen nicht mehr als ein Stück Gebrauchsmusik. Wie etwa die seichten Salonstücke des 19. Jahrhunderts. Ist dies die große Versöhnung von „E“- und „U“-Musik?

Premierenfieber: Die Triennale vor einem „Tristan“-Wagnis

geschrieben von Martin Schrahn | 23. Dezember 2025



"Tristan"-Komponist
Richard Wagner in
Luzern 1868.

Willy Decker wirkt ein bisschen müde. Was er unumwunden zugibt. Die Doppelbelastung als Intendant der Ruhrtriennale, zugleich als Regisseur der Eröffnungspremiere, Wagners „Tristan und Isolde“, mache sich eben bemerkbar. Doch Decker hat noch Elan genug, während einer Pressekonferenz eben über diese Produktion zu sprechen, über ihre Verankerung im Gesamtprogramm und das Wagnis, das hier eingegangen werde.

Decker redet emphatisch, wenn er seine Künstler lobt, und wirkt nachdenklich, wenn er das ganze Unterfangen, Wagners „Tristan“ in der Bochumer Jahrhunderthalle zu realisieren, eben als Wagnis bezeichnet. Eine Inszenierung, die gegen den Mainstream gerichtet sei, ein Versuch zudem, sich als Regisseur selbst zu vergessen. Wer mag, kann hinter diesen Worten durchaus Zweifel heraushören.

Decker sagt aber auch: „Die Wahl des ‚Tristan‘ war ohne Alternative“. In dieses Werk habe der Komponist Richard Wagner buddhistisches Gedankengut transferiert. In diesem Sinne könne etwa Tristans Fieberwahn im 3. Akt als eine Art Nahtod-Erfahrung gedeutet werden. Wagner habe, ausgehend von der Schopenhauer-Lektüre, viel über den Buddhismus gelesen und

sinniert.

Zur Erinnerung: Willy Deckers „Triennale“-Intendanz, die diesen Herbst zuende geht, hat sich über drei Jahre drei Weltreligionen zugewandt. Dem Judentum, Islam und nunmehr dem Buddhismus. Gedichte japanischer Zen-Meister werden gelesen, eine Ausstellung im Museum Bochum begibt sich mit zeitgenössischer asiatischer Kunst auf „Buddhas Spur“, es gibt Konzerte experimenteller Art und vieles mehr. In dieses Umfeld passe auch der „Tristan“ – in der Loslösung von Ort und Zeit.

Der Ort ist in diesem Fall die weiträumige Jahrhunderthalle. Decker lobt die Spielstätte als Alternative zum alten Guckkastenprinzip. Die Sopranistin Anja Kampe, die Isolde der Produktion, spricht von den tollen Möglichkeiten, die die Halle biete. Dirigent Kirill Petrenko aber relativiert. Er habe die Realisierung dieses klangsinnlichen Stücks als große Herausforderung angenommen. Man müsse sehr an der Dynamik feilen, schließlich sei dies nicht der Wiener Musikvereinssaal. Der Klang sei letztthin nicht festzuhalten. Ein Schelm, der auch in diesen Worten Zweifel erkennt? Kein Problem hatte Petrenko indes mit der Wahl des Orchesters. Die Duisburger Philharmoniker habe er sich als Partner gewünscht.

Kein Zweifel: Dieser „Tristan“ wird auch zur Herausforderung fürs Publikum. Schließlich gehöre zum Regieansatz, wie Sopranistin Anja Kampe es betont, dass nicht immer zum Auditorium hingesungen werde. Zudem wird es einige, wenn auch sparsam eingesetzte Video-Projektionen geben. Kurze Sequenzen, die den Lebenskreislauf zwischen Geburt und Tod illustrieren sollen.

Die Premiere von „Tristan und Isolde“ am 27.8. ist ausverkauft. Weitere Vorstellungen gibt es am 31. August sowie am 3., 9., 13., 17. und 20. September. www.ruhrtriennale.de