

Von Geistern und Geliebten: Ballett „Giselle“ noch einmal im Essener Aalto-Theater

geschrieben von Eva Schmidt | 27. Januar 2015



Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Für Giselle soll es rosa Kirschblüten regnen und zwar immer.

Auch als der geliebte Albrecht plötzlich nicht mehr der ist, der er zu sein vorgab, will das Mädchen das nicht wahrhaben und wirft sich einen Schwung Blüten über den Kopf: „Ich will nicht, dass die Liebe aufhört“, scheint Giselle damit zu sagen, „denn sonst folgt nur noch der Tod.“ Das Unausweichliche geschieht trotzdem: Rot wie Blut sind jetzt die Rosen, die wie aus einer Wunde aus Giselle Körper quellen. Sie selbst wird ins Reich der Geister verbannt.

Rund 160 Jahre alt ist Giselle, eines der berühmtesten romantischen Ballette: In der Koproduktion von Aalto-Theater und MIR Gelsenkirchen unter der Leitung David Dawson und musikalischer Bearbeitung von David Coleman feierte es im letzten Frühjahr Premiere, wurde nun wieder aufgenommen und ist noch einmal im März zusehen.

Leichte Pastelltöne beherrschen die Bühne, Dawson hat Giselle

behutsam in eine Art zeitlose Moderne überführt. Die Hochzeitsfeierlichkeiten geraten sommerlich heiter, die Liebe leicht und unschuldig. Bis Hilarions (Tomas Ottych) Eifersucht zum ersten Mal dazwischenfährt: Jetzt liegt ein Schatten über dem Paar, Giselle (Yanelis Rodriguez) und Albrecht (Breno Bittencourt). Der Riss ist nicht mehr zu kitten. Auch wenn es sich um einen ästhetisierten Schmerz handelt, hinterlassen Musik und Tanz einen starken emotionalen Eindruck.



Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Der zweite Teil entführt die Zuschauer mit ganz einfachen Mitteln in die Geisterwelt: Die „Wilis“ tragen transparente Schleier und so wirkt ihr Tanz, geheimnisvoll, fragil, zauberhaft und trotzdem wie ein zarter Spuk. Psychologisch ist der gesamte zweite Akt Albrechts „Trauerprozess“ gewidmet, der versucht, über Giselles Verlust hinwegzukommen. Wie im Traum erscheint ihm die Geliebte in der Erinnerung und nur ganz langsam und mitunter qualvoll kann er sich von ihr lösen.

Tänzerisch und Musikalisch (es spielten die Bochumer Symphoniker unter der Leitung von Yannis Pouspourikas) wirkt die Choreografie ungeheuer harmonisch und aus einem Guss, die Tänzer verbinden Perfektion und Präzision mit viel romantischem Gefühl. Tatsächlich hat man den Eindruck, das Ensemble hätte das Werk vollständig durchdrungen und atmete es wieder aus: Zunächst mit viel Leidenschaft, dann mit melancholischen Schmerz und einem Hauch von Grabeskälte.

Nächste Vorstellung: 13. März

Karten

und

Infos:

<http://www.aalto-ballett-theater.de/wiederaufnahmen/giselle.htm>

Zwei Jahre nach dem Ende der Rundschau – beängstigende Zeiten für den Journalismus

geschrieben von Bernd Berke | 27. Januar 2015

Jetzt ist es auf den Tag genau zwei Jahre her: Am 15. Januar 2013 wurde die Entscheidung der WAZ-Gruppe (heute Funke-Gruppe) verkündet, die Redaktion der Westfälischen Rundschau komplett zu entlassen.

Damit war die Geschichte der Zeitung faktisch beendet, obwohl sie phantomhaft mit Fremdinhalten weiter erscheint. Bis heute ist dies ein singulärer Vorgang in der bundesdeutschen Pressegeschichte. An manchen Ecken und Enden der Republik haben Verleger, Investoren und Profiteure seither Redaktionen und/oder Etats verkleinert. Aber so unvergesslich rabiät wie vor zwei Jahren in Dortmund ist man noch nirgendwo vorgegangen; wenn wir mal nur von Personalpolitik sprechen.



Leerer Newsdesk der Westfälischen Rundschau in Dortmund im November 2008. (Foto: Bernd Berke)

Seit jenen Tagen hat sich allerdings das Umfeld in beängstigender Weise verändert.

Den zwischenzeitlich immer lauter gewordenen Schreihälsen, die in Bausch und Bogen eine angebliche „Lügenpresse“ (bekanntlich das Unwort des Jahres 2014) verunglimpfen, sind Entlassungen in Redaktionen gewiss egal – oder sie jubeln noch darüber. Aber wehe, wenn eine Mehrheit ihrer dumpfen Auffassung folgen würde... Dann gäbe es irgendwann nur noch die eine Meinung zu lesen. Wie in Diktaturen mancher Couleur üblich. Auch in diesem Sinne bedeutet nahezu jede Zeitung, die vom Markt verschwindet, einen Verlust.

Von der existenziellen Bedrohung, bei der es an Leib und Leben geht, gar nicht zu reden. Wir haben jüngst so furchtbar viel davon hören müssen.

Journalismus war einmal ein Beruf mit traumhaften Seiten, den man – frei nach Kurt Tucholsky – lässig mit der Zigarette im Mundwinkel ausüben konnte und musste. Damals folgte der finsterste Alptraum. Und heute würde man auch wahrlich nicht nur vor dem begleitenden Tabakgenuss warnen wollen.

„Cabaret“ in Essen: Das Ende der Spaßgesellschaft

geschrieben von Katrin Pinetzki | 27. Januar 2015



Jan Pröhl
(Conférencier) und
die Kit-Kat-Boys
and -Girls. Foto:
Birgit Hupfeld

Schon nach wenigen Minuten schaut man erstaunt ins Programmheft: Hier steht wirklich das Schauspiel-Ensemble des Grillo-Theaters auf der Bühne? Keine ausgebildeten Musical-Darsteller? In Essen hat Reinhardt Friese „Cabaret“ einstudiert – und damit einen veritablen Hit gelandet. Der temporeiche Abend ist ein Genuss für Auge und Ohr: beste Unterhaltung, schöne Stimmen, gekonnte Choreografien, klug inszeniert.

Berlin in den 1920er Jahren: Am Vorabend des Nationalsozialismus werden die Nächte durchgefeiert. Es ist

eine Zeit, für die der Begriff „Dekadenz“ geprägt wurde: Mitten in der Wirtschaftskrise wird gegen den Niedergang einfach angefeiert. Fett tönt die Tuba im Kit-Kat-Club, schmierig klingt dessen beliebter Conférencier (Jan Pröhl), der mit kaum verhohlener Geilheit die Tanz-Nummern seiner „Kit Kat-Girls and Boys“ ansagt. Was dieser Jan Pröhl mit seinem maskenhaft geschminkten Gesicht, dem angeklatschten Seitenscheitel und in seinem schlecht sitzenden Frack da beim Sprechen mit seiner lüsternen Zunge macht – das ist widerlich und großartig zugleich. Zur Live-Musik der achtköpfigen Kit-Kat-Band lässt er seine Cabaret-Puppen tanzen – allesamt Studierende an der Folkwang Hochschule der Künste.

Der Star des Clubs ist Sally Bowles (festes Ensemble-Mitglied Janina Sachau, ein singendes und tanzendes Multitalent). Sie verliebt sich in den erfolglosen amerikanischen Schriftsteller Clifford (Thomas Meczele) und treibt alsbald sein Kind ab. Auch sonst fallen Schatten auf das leichte Leben: Cliffords Zimmer-Wirtin, das spröde Fräulein Schneider (Ingrid Domann) findet ihr Glück mit Obsthändler Schultz (Rezo Tschchikwischwili) und lässt es wieder los, als ihr klar wird, dass ein jüdischer Gatte das Vermietungsgeschäft gefährdet.



Eine Ananas sagt
mehr als rote

Rosen: Herr Schultz
(Rezo
Tschchikwischwili)
und das Fräulein
Schneider (Ingrid
Domann). Foto:
Birgit Hupfeld

Regisseur Friese und Bühnenbildner Günter Hellweg verzichten wohlthuend auf jegliche ausstatterische Opulenz. Eine Showtreppe aus Glasbausteinen und hunderte Glühlampen am Boden bilden die Bühne, über den Orchestergraben führt ein Steg. Die Spielfläche für das immerhin 15-köpfige Ensemble wird dadurch arg reduziert – trotzdem gelingt es den Darstellern virtuos, die große Show ebenso in Szene zu setzen wie kammer Spielartige Szenen.

Wie filmische Überblendungen gehen die Szenen übergangslos ineinander über – Umbauten braucht es nicht, nur ein riesiger Zylinder fährt dann und wann herunter, verdeckt die Showtreppe und wird zur Pension des Fräulein Schneider. Diese fast leere Bühne, dazu die fast komplett in schwarz, weiß und grau gehaltenen Kostüme von Annette Mahlendorf und die Musiker unter Leitung von Hajo Wieseemann lassen das begeisterte Publikum von der ersten Sekunde an atmosphärisch eintauchen.



Janina Sachau als Sally
Bowles. Foto: Birgit Hupfeld

Stephan Brauer ist für die Choreografien verantwortlich. Mit sicherem Blick hat er charakteristische und durchaus anspruchsvolle Elemente aus den Tanz-Nummern aufgegriffen, die vor allem aus dem Musical-Film mit Liza Minelli bekannt wurden, ohne das Ensemble zu überfordern.

Die Stimmung ist auf dem Höhepunkt, bevor kurz vor der Pause das wirkliche Leben in Gestalt von Nazis in die Blase dringt. Am Umgang mit dem Erstarken der Nazis scheiden sich Geister und Paare. „Berlin ist vorbei“, resümiert Clifford und reist zurück nach Amerika. „Wenn die Nazis kommen, was habe ich dann für eine Wahl?“, fragt Fräulein Schneider rhetorisch. „Das ist gar nichts, das ist ein Lausbubenstreich“, sagt der jüdische Obsthändler.

Sally will ihre Karriere jedenfalls nicht opfern und kehrt nach der Abtreibung auf die Bühne zurück. „Life is a cabaret“ singt sie inbrünstig und mit soulig-warmer Stimme, dreht sich dann erstaunt um – alles ist leer, alle sind weg. „Gute Nacht“, sagt der Conférencier, inzwischen ein Mephisto mit Hitler-Bärtchen. Trommelwirbel. Das Ende der Spaßgesellschaft.

Termine: 19., 26., 31. Dezember. Karten: 0201 / 81 22-200

Erstickende Fürsorge: „The Turn of the Screw“ an der Folkwang Musikhochschule Essen

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Unschuldige Opfer
oder sündige Engel?
Die Kinder Miles
(Dan Tian) und
Flora (Sina Jacka)
in der glänzend
gelungenen
Hochschulproduktion
von Britten's „The
Turn of the Screw“
an der Folkwang
Hochschule Essen.
Foto: Seda Karaoglu

Schraubenköpfe sind gewöhnlich in der Mitte geschlitzt. Hier setzt der Dreher an, der die Kraft überträgt, mit der sie ins Material getrieben werden. So lange, bis sie fest sitzen. Würde man diesen Schlitz ins Monströse vergrößern, käme in etwa der langgestreckte Kasten heraus, mit dem Alexandra Tivig die Bühne in der Aula der Folkwang Hochschule für Musik kreuzt.

Für Benjamin Britten's Kammeroper „The Turn of the Screw“ ist dieser karge, auf wenige Grundlinien reduzierte Raum der Schauplatz, in dem und um den herum sich das Geschehen konzentriert. Und der Kasten wird bewegt, von den Geistern,

den Kindern und den Frauen, die in den zwei dichten Stunden dieses Thrillers des Undeutbaren die „Drehung der Schraube“ vorantreiben, bis sie sich tief in die Seelengründe gebohrt hat, aus denen Britten die Ahnung unaussprechlichen Entsetzens aufsteigen lässt.

Wie die Vorlage der Oper, die Novelle von Henry James (1898), schafft Brittens Oper (1954) eine Atmosphäre des Unheimlichen, Ungreifbaren. Nichts ist eindeutig, der nachvollziehbare Zusammenhang von Ursache und Wirkung schält sich kaum aus nebelhaft Angedeutetem heraus. Selbst scheinbar unbezweifelbare Fakten und Beobachtungen verlieren ihre Evidenz, werden zu Schleiern in einem Bild, die sich nicht zu eindeutigen Konturen zusammenzwingen lassen wollen.

In diesem Gespinst aus Ahnung, Angedeutetem und Ausgesprochenem fängt sich die junge Gouvernante, die zwei Waisen auf einem abgelegenen Landsitz erziehen soll. Anfangs wirkt das harmonische Zusammenleben ungetrübt, aber dann schleichen sich seltsame Schatten in die Idylle. Die Haushälterin Mrs. Grose identifiziert sie als Peter Quint und Miss Jessel, Hausdiener und frühere Gouvernante, die beiden unter mysteriösen Umständen zu Tode gekommen sind. Auch die Kinder zeigen immer auffälligeres Verhalten. Entschlossen, den Geheimnissen auf die Spur zu kommen und überzeugt vom verderblichen Einfluss der Geister der Toten, will die junge Governess ihre Schützlinge retten – mit schlimmen Folgen ...

In ihrer reflektierten, in jedem Detail folgerichtig ausgearbeiteten Inszenierung führt Helen Malkowsky nicht nur die Studierenden dreier Gesangsklassen der Essener Hochschule darstellerisch über sich selbst hinaus. Sie verdichtet die Indizien des Stückes auch zu einer Geschichte von Missbrauch und einer sich ins Pathologische steigernden Fürsorge, ohne die Deutungen allzu sehr festzulegen.

Die Kinder Miles und Flora – in Essen mit bewundernswertem Einfühlungsvermögen von zwei jungen Sängerinnen gegeben – sind

Mitwisser im bösen Spiel. Nichts verraten!, signalisiert Flora der Haushälterin mit dem Finger auf dem Mund, als die ersten Ungereimtheiten die unbeschwerte Atmosphäre trüben.

Malkowsky hat sich offenbar mit der Psyche von Missbrauchsoffern beschäftigt: dem „Nachspielen“ des Schrecklichen, dem Gefühl des Schuldigseins, dem fürs seelische Überleben notwendigen Zwang zum Verdrängen. Wenn die Kinder am Ende des ersten Aktes in zweifellos sexuell konnotierter Umarmung auf dem Bett knien, ist zu ahnen, was mit ihnen geschehen sein könnte. Und ihr Umgang mit den Geistern erinnert an das Einverständnis, das Opfer mit ihren Peinigern entwickeln können. Sina Jacka (Flora) und Dan Tian (Miles) meistern die konzentrierten Spielszenen mit professioneller Bravour.



Zwielichtiges Verhältnis:
Die Gouvernante (Christina Heuel) mit ihrem Schützling Miles (Dan Tian). Foto: Seda Karaoglu

Während die Figur der Mrs. Grose (Sandra Schares gibt ihr die Züge einer älteren, sehr wohl wissenden, aber verdrängenden Frau) in Malkowskys Konzept eher zurücktritt, schärft die Regie den Blick auf die psychische Entwicklung der Gouvernante: Christina Heuel zeichnet mit gut entwickelter Stimme und überzeugendem Einsatz ihren Verfall nach. Aus der zuversichtlichen, hoffnungsfroh die Selbstzweifel

überwindenden, attraktiven jungen Frau wird ein zerrüttetes Gespenst, das wie eine der rothaarigen Furien von Johann Heinrich Füssli erschöpft im grellweißen Licht der Geistersphäre liegt.

Am Ende fällt Miles ihrer im wahrsten Sinne des Wortes erstickenden Fürsorge zum Opfer. Der untote Diener Quint (überzeugend und nicht nur dämonisch: Benjamin Hoffmann) zieht den toten Jungen an den Beinen hinüber in sein Totenreich. Von Miss Jessel, dem zweiten Geist, können wir dank einer differenzierten Darstellung durch Yeri Park ahnen, welches Martyrium diese Frau in ihrer irdischen Existenz durchgemacht hat.

So virtuos Helen Malkowsky die Balance zwischen psychischer Zerrüttung, transzendentaler Ahnung des Unfassbaren und sexualpathologischer Studie gelingt, so konsequent geht Xaver Poncette mit der Partitur Brittens um. Sein Zugang ist strikt analytisch; er zeigt, wie sich das Motiv der „Drehung“ der Schraube durch die Musik windet, wie das Echo der schwermütigen „Malo“-Rufe Miles' durch die verhaltene Faktur geistert, wie Britten mit der Verzerrung und Verfremdung von Kinderlied-Melodien Atmosphäre schafft und Vertrautes unheimlich bricht.

Die Studierenden im Orchestergraben folgen dem Dirigenten aufmerksam und meist mit charakteristisch gestaltetem Ton – von Klavier, Celesta und Harfe bis hin zum diskret eingesetzten, exzellent abgestimmten Schlagzeug-Apparat (Shiau-Shiuan Hung). An der Folkwang Hochschule ist so mit relativ einfachen Mitteln eine Produktion gelungen, die mit den letzten Inszenierungen in der Rhein-Ruhr-Region (Köln und Düsseldorf-Duisburg) den Vergleich nicht zu scheuen braucht.

Noch eine Vorstellung am Freitag, 12. Dezember, 19.30 Uhr, in der Neuen Aula der Folkwang Hochschule für Musik in Essen-Werden

Tanzte man sur oder sous le Pont d'Avignon? – Was aus Hörfehlern entstehen kann

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 27. Januar 2015

Zumindest in Europa kennt fast jede und jeder das Lied von der Brücke in Avignon, und sei es nur aus dem Vortrag der kleinen Mireille Mathieu. Dort auf der halben Brücke über die Rhône – in Frankreich ist dieser Fluss männlichen Geschlechts (Le Rhône) – wurde angeblich so gern getanzt, nämlich „sur le Pont“. In Wahrheit handelte es sich aber wohl um einen Hörfehler, der sich irgendwann eingeschlichen hat.



Die halbe Brücke von Avignon. (Foto: Hans H. Pöpsel)

Getanzt wurde nämlich ursprünglich *unter* den Bögen der Brücke, also nicht „sur“, sondern „sous le Pont d'Avignon“. Für die touristische Vermarktung ist das aber gleichgültig – und das Eintrittsgeld zum Betreten der Tanzfläche (auf der Brücke) kann sich sehen lassen. Solche veränderten Schreibweisen durch

Hörfehler sind gar nicht so selten. Nehmen wir das Beispiel Japan: Die Japaner nennen ihr eigenes Land in lateinischer Schrift „Nippon“. Die Engländer aber als die ersten europäischen „Entdecker“ verstanden nicht „Nippon“, sondern (in Lautschrift) „Jeppen“, sie schrieben dementsprechend „Japan“, und die Franzosen machten daraus „Japon“.

Ähnlich erging es dem asiatischen Lande Mianmar. Weil der Name von den Einheimischen schnell gesprochen wurde, verstanden die Engländer nicht Mianmar, sondern Burma, aus dem später Birma wurde. Heute ist aus der britischen Schreibweise wieder in lateinischer Schrift die korrekte Bezeichnung Mianmar geworden.

Auch in Westfalen gibt es zahlreiche solcher Umdeutungen. Im Namen meiner münsterländischen Heimatgemeinde „Herzebrock“ zum Beispiel vermutete ich als Kind ganz selbstverständlich die romantische Geschichte von einem gebrochenen Herzen. Tatsächlich aber geht das Wort auf das althochdeutsche „horsabroich“ zurück, und Englischkundige sehen sofort, dass hier etwas vom Pferd erzählt wird, dem „Horse“ – eine sumpfige Pferdeweide war nämlich gemeint. Entsprechend entstand der Stadtnamen Essen natürlich nicht aus der Nahrungsaufnahme, ebenso wie Dortmund nicht der Ort war, in dem das Essen verschwand, obwohl sich die Restaurantszene heute sehen lassen kann.

Unwiderstehliche Reize des Südens – die Halbinsel von

Saint-Tropez

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 27. Januar 2015

Der Süden zieht die Deutschen spätestens seit Goethes Italienreise immer wieder magisch an, und zu diesen Sehnsuchtsorten gehört für Mitteleuropäer auch die Côte d'Azur und dort besonders die Halbinsel von Saint-Tropez.

Nicht nur „Normalos“ wie wir machen dort gelegentlich Urlaub – seit seinen diversen Prozessauftritten weiß man auch von der Millionenvilla des ehemaligen Chefs des Essener Karstadt-Konzerns, Thomas Middelhoff, dort unten in Südfrankreich. Inzwischen hat er seinen Wohnsitz von Bielefeld ganz dorthin verlegt.



Das Dorf Ramatuelle über der Bucht von St. Tropez. (Foto: Pöpsel)

Zu den Orten auf der Halbinsel gehört jedoch nicht nur Saint-Tropez selbst, sondern auch die Orte Ramatuelle mit seinem schönen Strand Pampelonne und das Bergdorf Gassin zählen dazu. Ramatuelle hat für Franzosen und Deutsche zusätzlich einen besonderen Reiz, denn zum einen hat da der in Frankreich sehr bekannte Filmschauspieler Gérard Philipe gelebt. Er ist auch dort gestorben und auf dem Friedhof begraben, und sogar die

kleine Grundschule des Ortes wurde vom Stadtrat nach ihm benannt.

Auch die Schauspielerin Romy Schneider wohnte zeitweise in ihrem Haus in Ramatuelle. Sie lebte zwar überwiegend in Paris, doch auch sie konnte sich dem Reiz des Südens nicht entziehen. Interessant ist, dass vor allem dort urlaubende Holländer sich gern an Romy als Sissi-Darstellerin erinnern. Herzensangelegenheiten sind wohl doch international gleich. Und Brigitte Bardot? Die wurde kürzlich 80 Jahre alt und lebt noch immer mit Katzen und anderen Tieren in ihrem kleinen Strandhaus am Rande von Saint-Tropez.

Als Japan den Westen betörte – eine schwelgerische Schau im Museum Folkwang

geschrieben von Bernd Berke | 27. Januar 2015

Es ist mal wieder eine dieser Prunk- und Prachtausstellungen des Essener Folkwang-Museums. Seit das Haus Projekt-Partnerschaften mit dem potenten Sponsor e.on (vormals Ruhrgas) pflegt, gibt es solche Schauen mit schöner Regelmäßigkeit. Praktisch immer sind die üblichen Heroen der Klassischen Moderne mit dabei, deren namentliche Signalwirkung weithin ausstrahlende Events garantiert. Diesmal lautet der Titel: „Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan“.



Kitagawa Utamaro:
„Die Kurtisane
Kisegawa aus dem
Matsubaya“.
Mehrfarbiger
Holzschnitt, (©
Staatliche Museen zu
Berlin, Museum für
Asiatische Kunst)

Es geht um Japonismen, also japanische Einflüsse in der französischen Kunst, die damals mit der globalen Kunsthauptstadt Paris den Ton angab. Der Betrachtungszeitraum reicht im Wesentlichen von 1860 bis 1910. Das Thema wird mit 400 Werken (davon 65 Gemälde) in zwölf Kapiteln entfaltet, denen zwölf Räume entsprechen. So weit das dürre Zahlenwerk.

Doch so nüchtern bleibt es wahrlich nicht. Irgendwann erreicht man den Gipfel des Schönheitsempfindens: Grandioser, schwelgerischer Höhepunkt ist jener Raum mit den prächtig in Szene gesetzten Seerosenbildern von Claude Monet, dessen Garten in Giverny (Normandie) nach japanischen Vorbildern und mit japanischen Pflanzen angelegt worden war. Kein Wunder also, dass auch die künstlerische Gestaltung japanisierende Züge trägt, nicht zuletzt die serielle Arbeitsweise rührt von daher.



Claude Monet „Der Seerosenteich“ (Öl auf Leinwand, 1899). The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mtrs. H. O. Havemeyer, 1929 (© Foto: bpk; The Metropolitan Museum of Art)

Japonismen waren damals ein Hauptstrang der Kunstentwicklung. Alle Fluchtlinien des Rundgangs laufen gleichsam auf die Apotheose in Monets Garten zu. Ringsum wird anhand von allerlei japanischen und französischen Kunstwerken erwogen, wie die Einflüsse verlaufen sein könnten. Da begegnet man einigen Bildern wie etwa Vincent van Goghs „Sämann“ oder Gauguins „Frauen aus Arles“, die in Kunstlexika ihren festen Platz haben und auch Besucher aus der Ferne anlocken werden.

Es begann wohl mit der Öffnung und Modernisierung Japans sowie der nachfolgenden Japan-Mode, die ganz Westeuropa erfasste. Schon bald tauchten in französischen Gemälden japanische Kunstgegenstände auf – als betörende Zeichen eines luxuriösen zeitgenössischen Lebensstils, der sich alsbald nicht nur in den Alltag der „besseren Kreise“, sondern auch in die Kunst

des Westens einfügte.



Paul Gauguin: „Frauen aus Arles“ (Öl auf Jute, 1888). Mr. and Mrs. Lewis Larnes Coburn Memorial Collection, 1934.39, The Art Institute of Chicago (© Foto: The Art Institute of Chicago)

Die charakteristischen japanischen Rollbilder, Holzschnitte, Masken, Fächer und Gebrauchsgegenstände (Teebehälter, Lackdosen usw.) zeichnen sich durch eine ganz eigentümliche Ästhetik aus, die durch Fremdheit fasziniert haben muss. Mal galt sie als rein und unverdorben oder auch roh, mal als raffiniert und sublim. Ihre zunächst irritierenden Weltbilder weichen jedenfalls deutlich von der europäischen Zentralperspektive ab. Ein und dasselbe Kunstwerk kann viele Blickpunkte nebeneinander haben. Solche Bilder sind nicht auf dreidimensionale Wirkung aus, sondern bleiben flächenhaft, wobei auch leere Flächen bedeutsam sind. Formen entstehen vielfach durch dekorative Arabesken und Ornamente.



Katsushika Hokusai: „Die große Welle vor der Küste bei Kanagawa“ (Mehrfarbiger Holzschnitt, um 1831). Privatsammlung. (© Foto: Museum Folkwang)

Hinzu kommen radikale Bildausschnitte, steile Draufsichten, extreme Bildformate, hohe Horizontlinien, kräftige Umrisse und eine besondere („unnatürliche“) Farbgebung. Das alles ist damals sicherlich den Tendenzen entgegen gekommen, die sich in der Moderne ohnehin abzeichneten und auf den Abschied von realistischer Abbildhaftigkeit hinausliefen. Die Impulse aus Japan dürfte den Prozess beschleunigt und intensiviert haben. Übrigens haben offenbar just jene Künstler die Anregungen am feinsinnigsten aufgegriffen, die niemals in Japan gewesen sind. Die wenigen Beispiele von Reisebildern aus Japan wirken demgegenüber geradezu uninspiriert. Es ging eben um Phantasie, nicht um Sightseeing.

Die Kuratorin Sandra Gianfreda hat sich vielfach auf Bestände des Folkwang-Museums stützen können. Schon Karl Ernst Osthaus, Begründer der anfänglich in Hagen beheimateten Sammlung, hatte erlesene Kunst mit japanischem Einschlag gekauft. Auch die von japanischen Künstlern (darunter z. B. die populären Meister Hokusai und Hiroshige) stammenden Exponate hat man jetzt nicht etwa aus japanischen Museen geliehen, sondern es sind überwiegend Stücke, die sich im Besitz französischer Künstler befanden. Das ist ja auch schon eine wichtige Frage: Wer

konnte welche japanischen Arbeiten kennen? Wenn man weiß, wer was gesammelt oder sonstwie rezipiert hat, lassen sich auch die Einflüsse besser dingfest machen.



Edgar Degas:
„Orchestermusiker“
(Öl auf Leinwand,
1872 – überarbeitet
1874-76). Städtische
Galerie, Städel
Museum,
Frankfurt/Main (©
Foto: U. Edlemann /
Städel Museum /
Artothek)

Ansonsten besteht Frau Gianfreda darauf, dass es hier nicht etwa um einen kolonialistischen Blick der Europäer gehe („Japan war nie eine Kolonie“), sondern um (wertneutrale?) transkulturelle Vermittlungen. Überhaupt handle die Ausstellung „nicht von Politik, sondern nur von Ästhetik“. Ob man da auf eine Dimension verzichtet, die so manches noch ganz anders erhellen könnte?

Eine etwas schmale These der Schau lautet, dass sich

französische Künstler nach und nach Motive und Duktus der japanischen Kunst anverwandelt hätten, bis dies sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen war. Hier beginnt freilich auch schon eine Schwierigkeit. Japanische Anregungen wurden, so scheint es, zuweilen dermaßen verinnerlicht und eigenschöpferisch fortgeführt, dass man sie kaum noch als solche ausmachen kann. Da droht das Thema der Ausstellung beinahe zu verschwimmen. Folglich verzichtet man auch auf direkte Gegenüberstellungen, sondern lässt das Thema teils im Ungefähren durch die Raumfolgen wabern.



Paul Cézanne: „Montagne Sainte-Victoire“ (um 1890). Musée d'Orsay, Paris (© Foto: bpk / RMN – Grand Palais / Hervé Lewandowski)

Ob und inwiefern sich etwa die luftig-duftigen Balletteusen eines Edgar Degas noch der japanischen Inspiration verdanken, ist wohl nicht ganz leicht zu belegen. Auch leuchtet nicht ohne weiteres ein, dass die Wellenbilder von Gustave Courbet auf Hokusais „Große Welle“ zurückgeführt werden können. Nun gut. In solcher Mehrdeutigkeit mag denn auch ein flirrendes Element der Spannung liegen.

Allerdings gibt es auch etliche entschiedene, sehr frappante Japonismen, seien es eine „Japonaiserie“ von van Gogh, ein zartes Blumenbild von Odilon Redon, Cézannes Ansichten der „Montagne Sainte-Victoire“, hinreißende Plakate von Pierre

Bonnard und Toulouse-Lautrec oder die Holzschnitte von Félix Vallotton.

Einen erotischen Nachklang hat die Ausstellung auch noch. Reihenweise hat Pablo Picasso 1968 Erotika im quasi-japanischen Stil hervorgebracht. Da geht es freizügig „zur Sache“. Passende Kapitelüberschrift: „Die Kunst ist niemals keusch“.

„Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan“. 27. September 2014 bis 18. Januar 2015. Geöffnet Di-Do 10-20, Fr 10-22, Sa/So 10-18 Uhr. Eintritt 13 Euro (ermäßigt 8 Euro). Führungen Tel.: 0201/201 8845 444. Katalog 39 Euro. Internet: www.inspiration-japan.de

Warum das Zigeunerleben gar nicht lustig ist – eine moralische „Odyssee“ in Essen

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 27. Januar 2015

Vorn auf der Bühne sitzt eine Gruppe übermütiger, weiß gekleideter Männer und Frauen um den Tisch herum, isst, trinkt und schwadroniert – stets im Chor – über ihre Reise, die andauert, weil sie sich ziemlich verpeilt haben. Die Gruppe ist in ihrer Gesamtheit offenbar Odysseus, nämlicher Held der Odyssee, der auf seiner zehn Jahre währenden Rückreise von Troja nach Ithaka einer Menge verstörender Wesen und Gesellschaften begegnete.



Von links: Axel
Holst, Ines Krug,
Jan Jaroszek,
Thomas Meczele,
Stephanie
Schönfeld, David
Simon (Foto:
Theater Essen/Thilo
Beu)

Weiter hinten auf der Bühne finden im Verlauf des Stücks die Begegnungen mit den Fremden statt. Hier kommen die Zigeuner ins Spiel, die der Titel ankündigte. „Die Odyssee oder: Lustig ist das Zigeunerleben“ heißt die Produktion, die jetzt im Essener Grillo-Theater ihre Uraufführung erlebte und für die Regisseur Volker Lösch („nach Homer mit Texten von Roma, Sinti und Gadsche“) auch die Textfassung erstellte.

Man sieht: Dem Projekt liegt ein konzeptioneller Gedanke zugrunde, nämlich der, dass Homers Begegnungen mit dem Fremden in unseren Begegnungen mit den „Zigeunern“ eine Analogie haben. Lustig ist das Zigeunerleben bei den Lotophagen, gefährlich aber sind diese Leute, wenn sie als menschenfressende Zyklopen daherkommen. Und ihr skandalöser Umgang mit Frauen – aber auch das skandalöse Verhalten der Frauen selbst – findet Entsprechungen in den Episoden mit

Circe, Calypso oder den Sirenen.

Die exotischen Völker und Figuren spielt eine sechsköpfige Roma-und-Sinti-Gruppe, die ihre Rollen in jeder Episode jedoch zügig verlässt, um mit trotziger Attitüde vorzutragen, wo und wie sie benachteiligt werden – in der Schule, bei der Arbeit, bei der Wohnungssuche und so fort. Insbesondere die Behandlung der Sinti und Roma in südosteuroäischen Ländern wird gegeißelt, und die just am Tag der Uraufführung beschlossene Änderung des Asylrechts, die Serbien, Mazedonien und Bosnien-Herzegowina per Gesetz zu „sicheren Herkunftsstaaten“ macht, wird als Ungeheuerlichkeit geschmäht.

Die politischen Mißstände sollen nicht bestritten werden, doch das macht die Inszenierung nicht besser. Leider gilt wie oft auch hier, daß gut gemeint nicht immer gut gemacht ist. Die Verknüpfung von Odyssee und Roma-und-Sinti-Problematik wirkt weit hergeholt, Aha-Erlebnisse bleiben aus; der Duktus der Aufführung ist trotz der munteren weißen Partytruppe hölzern, der ermüdende Textvortrag ausschließlich im Chor hat daran erheblichen Anteil. Zudem monologisieren die jungen Roma und Sinti fast ausnahmslos von der Rampe in das Publikum hinein. Auch wenn sich „Schwarz“ und „Weiß“ auf der Bühne manchmal ziemlich nahe kommen, Rollen und Kostüme zum immer besseren Verständnis in einer Szene gar getauscht sind, finden Dialoge praktisch nicht statt.



Von links: Faton Mistele,
David Simon, Axel Holst,

Sandra Selimović, Slaviša Marković, Melanie Joschla Weiß, Thomas Meczele, Ines Krug, Nebojša Marković, Stephanie Schönfeld (Foto: Thilo Beu/Schauspiel Essen)

Die zornige Selbststilisierung der jungen Roma-und-Sinti-Darsteller als Opfer von Ausgrenzung, Ausbeutung, Rassismus und so weiter in Vergangenheit und Gegenwart wirkt selbstgefällig und wenig produktiv. Dem Regisseur sollte zu denken geben, dass die Jugend mit ihrem manchmal recht feinen Gespür für Richtig und Falsch das Wort „Opfer“ vor Jahren schon zu einem Schimpfwort gemacht hat, wahrscheinlich nicht zuletzt wegen seines inflationären Gebrauchs. Eine stanzenhafte Aufteilung der Gesellschaft in Opfer und Täter, wie Lösch sie unterschwellig vornimmt, ist auch aus diesem Grund geradezu kontraproduktiv. Überdies bestätigte sie übelwollenden Teilen des Publikums (falls vorhanden) auf perfide Weise, dass Zigeuner eben anders sind.

In späteren Szenen erzählen die sechs Sinti-und-Roma-Schauspieler von sich persönlich, ihrer Selbstwahrnehmung und ihrem Selbstverständnis in einer Welt der „Weißen“ (Nicht-Sinti-und-Roma), von ihren Berufswünschen (Filmemacher, Musiker, Schauspieler...), vom Stress untereinander und in archaischen Familienstrukturen. Unübersehbar besteht hier die inszenatorische Absicht, Vorstellungen von grundlegender Andersartigkeit ad absurdum zu führen. Nur war die Andersartigkeit bis dahin lediglich eine Behauptung, der man folge konnte oder auch nicht. Und mit der Odyssee hat das alles gar nichts zu tun, eher mit dem brachialen Welterklärungsdrang dieser Inszenierung.



Von links: David Simon,
Thomas Meczele, Axel Holst,
Ines Krug, Jan Jaroszek,
Stephanie Schönfeld (Foto:
Thilo Beu/Schauspiel Essen)

Ein Lob verdient die Ausstattung von Carola Reuther (Bühne, Kostüme, Projektionen), die ein halb offenes, auf einer Drehbühne installiertes weißes Haus in hübscher dialektischer Manier zur Spielstätte der Fremden wie auch zur Projektionsfläche spießbürgerlicher Sehnsüchte wie auch Überfremdungsängste macht. Erst ganz am Schluss werden hier statt bunter Hintergrundbeleuchtungen richtige Farben auf die Wand geworfen. Wenn Odysseus und seine Mannen sich anschicken, Penelope von ihren „Freiern“ zu befreien und ein gnadenloses Blutbad anrichten, zerplatzen blutrote Farbbeutel auf der weißen Wand. Eine feinsinnige Klimax, immerhin.

Die nächsten Termine: 26. Sept., 10. und 19. Okt.

Telefon: 02 01 / 81 22-200

Info-Hotline: 02 01 / 81 22-600

E-Mail: tickets@theater-essen.de

Infos: <http://www.schauspiel-essen.de/stuecke/die-odyssee.htm>

Aluminium in Duisburg, Videos in Essen – die Installationen der Ruhrtriennale

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 27. Januar 2015

Die Kunst kann jetzt besichtigt werden. Man darf sogar auf ihr gehen, rennen, hüpfen und – bei hinreichender Körperbeherrschung – tanzen. Der Grund ist schwankend, genauer: federnd: „Melt“, so heißt die Arbeit, besteht aus 50 Aluminiumplatten, die auf einer durablen Federung lagern und aneinander verlegt einen 70 Meter langen Weg ergeben.

Der Weg befindetet sich zum größten Teil unterhalb der stillgelegten Hochöfen auf dem Hüttengelände im Landschaftspark Duisburg Nord, weshalb er etwas dunkel ist und auch tagsüber von Scheinwerfern bestrahlt wird. Hier spürt man in den Worten des Künstlerduos Rejane Cantoni und Leonardo Crescenti, das gern auch etwas griffiger als „cantoni crescenti“ zeichnet, die „vibes“, die „communication“, den „sound“, und natürlich ist das alles „very social“.



„Melt“ (Foto: Leonardo Crescenti/Ruhrtriennale)

Tja.

Eindrucksvoll ist diese Arbeit ganz ohne Frage. Das verbaute

Material dürfte einen beträchtlichen Wert haben (Achtung! Metalldiebe!), und ob es die Laufzeit (!) der Triennale bis 28. September ohne Blessuren übersteht, muß sich noch zeigen. Das wäre jedenfalls der Beweis für eine hervorragende technische Qualität dieser Konstruktion.

Der arglose Flaneur indes könnte die Installation unter dem gigantischen Stahlkorsett der rostigen Hochöfen glatt übersehen, würden nicht Schilder und Menschenmassen von ihrer Existenz künden. Wenn er sie dann doch betritt und sein Gleichgewicht suchen muß, läßt ihn das langgestreckte Aluminiumgebilde spontan an eine Hüpfburg denken, an eine aufgeblasene Bereicherung sommerlicher Kinderfeste. Nur sind die dank der Materialien Luft und Plastik deutlich leiser.

Fraglos jedoch gehören Scheppern und Donnern des Aluminiums mit zum künstlerischen Konzept der federnden Laufbahn, und grundsätzliche Gedanken über einen gültigen Kunstbegriff und die zeitgenössischen Weitungen desselben wollen wir uns verkneifen. Wenn wir aber standhaft akzeptieren, daß dies ohne Wenn und Aber ein Kunstwerk ist, bleibt doch eine gewisse Beklommenheit angesichts des Aufwands, der hier getrieben wurde.

Einwenden könnte man jetzt natürlich, daß andere soziale Kunstwerke viel teurer kommen, man denke nur an das Denkmal für die deutsche Einheit, das in Berlin (unter anderem unter Mitwirkung der Choreographin Sascha Waltz) entstehen sollte und aus einer Art Wippe besteht, die das Publikum durch Gewichtsverlagerung bewegen kann. Auch so ein beglückendes soziales Erlebnis; allerdings ist mittlerweile fraglich, ob das Berliner Millionenprojekt noch realisiert wird.

Doch den federnden Alusteg mit Namen „Melt“ gibt's in Duisburg wirklich. Ein Jeder und eine Jede mögen selber urteilen, der Eintritt ist frei.



Nicht eine – viele
Filmeinstellungen versammelt
Harun Farockis Arbeit „Eine
Einstellung zur Arbeit“ im
Folkwang-Museum. (Foto:
Achim
Kukulies/Ruhrtriennale)

Zu sehen ist jetzt auch die Videoarbeit „Eine Einstellung zur Arbeit“ des jüngst verstorbenen Film- und Videokünstlers Harun Farocki und seiner Frau Antje Ehmann, und der Titel ist von feinem Doppelsinn. Filmemacher aus der ganzen Welt filmten Männer und Frauen in Stahl-, Bau- oder Textilindustrie, Wachpersonal, Museumswärter und so fort. Sie lieferten kurze Filme (maximal zwei Minuten Länge) ab, 450 an der Zahl. Die Filme durften nicht geschnitten sein, sind somit in der Sprache der Filmleute jeweils „eine Einstellung“.

Nun sieht die deutsche Sprache für das Wort Einstellung aber auch die Bedeutung von Haltung, Wertschätzung vor, was dem Projekt seine qualitativen Valeurs verleiht. Wenn im abgedunkelten Ausstellungsraum des Essener Folkwang-Museums auf zehn Leinwänden die Zweiminutenfilmchen in bunter Reihenfolge laufen, stellen sich beim Betrachter gegenläufige Empfindungen ein. Der serielle Charakter des Gezeigten verstärkt den Eindruck der Gleichförmigkeit, die Gleichzeitigkeit des Gezeigten hebt dessen Vielfalt hervor. Die Botschaft des ganzen allerdings bleibt verhalten. Und ähnliches hat man häufig schon gesehen, übrigens auch von

Farocki.



Die Choreographie „Levée“ von Boris Charmatz läuft im Folkwang-Museum als Videofilm von César Vayssié. (Foto: Ruhrtriennale)

„Levée“ schließlich ist ein Videofilm, der bei der Ruhrtriennale 2013 entstand. Auf der Halde Haniel in Bottrop führte das Musée de la danse die Performance „Levée des confits“ des Choreographen Boris Charmatz auf, der Filmemacher César Vayssié filmte. Es entstand ein Video aus Luft- und Bodenaufnahmen, das nun in einem separaten Saal des Folkwang-Museums gezeigt wird und hübsch anzusehen ist. Tänzerinnen und Tänzer sind in ununterbrochener Bewegung und vollführen Posen und Gebärden, wie man sie aus dem Tanztheater kennt, gestikulieren, werfen sich in den Staub, fegen Sand und so weiter. In den Luftaufnahmen scheint sich die Gruppe gegen den Uhrzeigersinn zu bewegen, „Entwicklung“ im dramatischen Sinn indes ist nicht auszumachen – anders als beim geradezu schon klassisch zu nennenden Tanzstück „Le sacre du printemps“ (Frühlingsopfer) von Igor Strawinsky, das das nämliche Opfer nicht überlebt. Das inszeniert, wie berichtet, Romeo Castellucci unter Verzicht auf menschliche Darsteller mit Knochenmehl.

www.ruhrtriennale.de

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

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 27. Januar 2015



Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord, zentraler Aufführungsort der diesjährigen Ruhrtriennale. Hier realisiert Heiner Goebbels „De Materie“. Foto: Matthias Baus/Ruhrtriennale

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

„Knochenstaub zum Tanzen bringen“ sollen.

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

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

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

Man kann sicherlich auch nicht ganz ausschließen, daß das Duisburger Loveparade-Trauma bei dieser vermeintlich überängstlichen Entscheidung eine Rolle gespielt haben könnte. Bekanntlich springt kurzfristig Bochum ein und zeigt die „Totlast“ im Kunstmuseum. Start ist wegen des verspäteten Aufbaus allerdings nicht zu Beginn der Triennale, sondern erst am 29. August. Dafür läuft die Ausstellung länger, bis Mitte Oktober. Wird das unselige Hin und Her um Gregor Schneiders begehbare Skulptur ein juristisches Nachspiel haben? „Ich hatte noch keine Zeit, darüber nachzudenken“, sagt Goebbels.



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

Crescenti/Ruhrtriennale

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

Der Intendant wirkt ungeduldig, die Proben zu „De Materie“ warten. Geradezu beseelt ist er vom Stück des niederländischen Komponisten Louis Andriessen, das er als grandiosen Opener der Triennale auf die Bühne stellen wird. Nichts weniger als „eine kopernikanische Wende in der Oper“ sei dieses Werk, „in dem sich Verlust und Erfolg auf fast unerträgliche Weise begegnen“. Wegen der Probenarbeit schlafe er derzeit schlecht, fährt Goebbels fort, er sei auch letzte Nacht um drei Uhr wach gewesen und habe seine Mails gecheckt. Und da habe ihm Gregor Schneider rund 40 Fotos zu seinem „Totlast“-Projekt geschickt, offenbar schlafe auch der derzeit nicht gut. Man sieht an dieser Episode: In den letzten Tagen vor Festivalstart hat der Streß die abgebrühten Kulturprofis fest im Griff.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

So, das soll mal reichen. Das weitere Programm läßt sich in den mustergültigen Programmheften der Ruhrtriennale, die an allen Spielorten kostenlos erhältlich sind, oder im Netz nachlesen.

www.ruhrtriennale.de

Tel. 0209 / 60 507 100

Pierre-Laurent Aimard verortet György Ligetis Klavieretüden in ihrem historischen Kontext

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



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

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

Von Pierre-Laurent Aimard ist hier die Rede, dessen analytischer Zugriff – als Interpret und indirekt ja auch als des Publikums Lehrer – uns Anregungen, zudem ästhetische Sinneserweiterung schenkt. Das hat er nun beim Klavier-Festival Ruhr erneut aufs Schönste bewiesen. Ihm zu folgen,

staunend, anerkennend und mitdenkend, bedeutet Genuss und Herausforderung zugleich. Und am Ende eines solchen Konzeptkonzertes applaudiert das Publikum sowohl für Aimards nie zur Schau gestellte Virtuosität als auch, diesen Abend im Essener Haus Fuhr, für die Erkenntnis, dass Neue Musik mitreißend und sinnlich sein kann.

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



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

Ligeti hat sich als Vorbild die Musik für Player Pianos des

Amerikaners Conlon Nancarrow genommen. Nur dass der Ungar einen lebendigen Pianisten als Interpreten vorsah, und nicht ein Selbstspielklavier – also eine Maschine. Doch abseits davon hat Ligeti die Etüden Chopins genauso intensiv studiert wie jene Claude Debussys oder eben Béla Bartóks. Und dem Solisten Aimard gelingt es nun, diese Beziehungen ohrenfällig zu illustrieren. Indem er seinem Programm einen Kunstgriff verordnet: Die Etüden, die erklingen, werden gemischt – auf Debussy folgt Ligeti, folgt Chopin, wieder Ligeti, dann Bartók...

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

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

Auf Zeche Zollverein – als Touristin im eigenen Revier

unterwegs

geschrieben von Britta Langhoff | 27. Januar 2015

Es hatte mich schon lange geärgert. Man besucht Paris, London, Barcelona – latscht durch halb Europa von Sehenswürdigkeit zu Sehenswürdigkeit, aber das Weltkulturerbe vor der Haustür? Das kannte ich gerade mal vom Besuch eines Weihnachts-Oratoriums und und als Aufdruck auf meinem „Ruhrpott-Mädchen“ Shirt. Geht eigentlich gar nicht.

Die uns in diesem Jahr begleitende Ruhrtop-Card gab den Ausschlag, wir buchten eine Führung auf der Zeche Zollverein. Oder besser gesagt: in die ehemalige Kokerei von Zeche Zollverein. Das ist der Teil des Areals, den man durch die Bilder der winterlichen Eisbahn auf der gefluteten alten Kohlenstraße vor Industriekulisse kennt.



Natürlich kann man auch sich auch so auf Zollverein umsehen, aber wenn man es gerne etwas detaillierter hätte und noch dazu sich Bereiche anschauen und erlaufen möchte, die ansonsten nicht zu den öffentlich zugänglichen gehören, muss man schon einen Platz in einer der angebotenen Führungen buchen.

Zuerst geht es auf das Dach der Kokerei, von dem man einen

wurde. Spannend auch der Raum, in dem man lernt, welche Produkte und Güter auf Koks in der einen oder anderen Form angewiesen sind.

Doch natürlich – so einfach ist das mit dem Tourismus im eigenen Land nicht. Klar, es sind tolle Motive, die sich dem Auge bieten, doch so einfach begeistert man sich nicht für das, was heute als Industriekultur schön geredet wird. Es beschleicht einen das gleiche Gefühl, das hochkommt, wenn man um das Areal des Centro Oberhausen herum fährt und unvermutet das Bild vor Augen hat, wie es noch in den 80ern zu Zeiten der Gute-Hoffnungs-Hütte dort aussah. Das gleiche Gefühl, wenn man das Bergbaumuseum Bochum besichtigt. Eine beklemmende Mischung aus Trauer um das Vergangene und Angst um die Zukunft im Revier. Man kann die Route der Industriekultur noch so lobenswert finden, letzten Endes zeugt sie von Vergangenenem.

Vergangene Arbeitsplätze vor allem. Man steht auf dem Dach von Zollverein und sieht die weiße Wolke aus Bottrop. Sie scheint zu sagen: „Seht her, das ist alles, was geblieben ist und viel mehr kommt da auch nicht nach.“ Und egal, ob man in Bochum durch alte Schächte kriecht oder auf Zollverein rumklettert, eine Frage kommt immer: Wie kommt es, dass soviel Kohle benötigt wird, soviel Kohle bei uns liegt und nichts mehr gefördert wird? Die Antworten darauf sind mannigfach, die eine – womöglich entscheidende mag die sein, dass unsere Kohle so tief liegt und so schwer zu fördern ist. Andernorts auf der Erde braucht man sie quasi nur zu pflücken.

Dennoch, es kommt immer auch die Antwort: Wir in Deutschland, wir produzieren zu teuer. Wegen der Löhne, der Sozialabgaben, man kennt das. Der Weltmarkt verlange Kohle zu niedrigen Preisen und andernorts kann man dieses Verlangen bedienen. Besonders zu teuer eben auch immer: die hohen Sicherheitsstandards hierzulande. Man hört sich das alles also an auf Zollverein, nimmt es bedrückt mit nach Hause und wenige Tage später hört man bestürzt von dem verheerenden Grubenunglück in der Türkei und sieht verzweifelte

Demonstranten, die mit Gewalt daran gehindert werden sollen, für bessere Sicherheit zu demonstrieren.

Ich lasse das jetzt einfach mal so stehen. Denn das mulmige Gefühl, es bleibt mir. Was wäre, wenn es global akzeptierte Sicherheitsstandards gäbe? Wären dann die türkischen Bergarbeiter nicht heute arbeitend im Schacht und gäbe es dann vielleicht noch andere Arbeitsplätze auf Zollverein als die der Touristenführer?

Einen Überblick über die Angebote des Weltkulturerbes Zeche Zollverein gibt die Homepage <http://www.zollverein.de/> Auch die Führungen kann man dort unkompliziert buchen.

Die Nabelschau des Karl Lagerfeld im Essener Museum Folkwang

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 27. Januar 2015

Gerade konnte man die Erfolgsmeldung lesen: Der 50000. Besucher in der Karl-Lagerfeld-Ausstellung im Essener Museum Folkwang wurde gezählt, und das Museum freut sich besonders, dass so viele junge Zuschauer kommen. Im doppelten Sinne kann man sagen: Lagerfeld zieht die Menschen an.

Dabei macht das Thema Anziehen nur einen kleinen Teil der Schau aus. Mit Fotografie fängt es an – großformatig und bunt, und nicht immer hat KL selbst auf den Auslöser gedrückt. Wie es sich für seine Egonummer gehört, sieht man den Meister nicht selten selbst im Bild.

Buchkunst ist das zweite Thema, und da hat Lagerfeld aus den

letzten fünf Jahrzehnten so einiges vorzuweisen. Gerade in der Inszenierung literarischer Vorlagen wie Goethes Faust oder Shakespeares Romeo und Julia, umgedeutet als Mode-Erzählung, zeigt sich die Kreativität des deutsch-französischen Selbstdarstellers.

Natürlich muss Mode den dritten Teil der Ausstellung ausmachen, und dazu gehören nicht nur seine Modelle und Fotos für die großen Schauen von Chanel und Fendi in Paris und anderswo, sondern auch die dazu gehörenden Kleider im Original.

Das Museum Folkwang ist ja schon um seiner selbst willen einen Besuch wert. Ob allerdings einem eher zweitrangigen „Künstler“ wie Lagerfeld eine derart umfangreiche Nabelschau gewidmet werden sollte, bezweifle ich persönlich. Manche weibliche Besucherin mag das ja anders sehen.

Fast peinlich wird es am Ende des Rundgangs, wenn KL zusammen mit dem Museum einen Raum inszeniert, in dem die Bücher ausgestellt werden, die er gerade liest, früher einmal gelesen oder in seiner privaten Bibliothek stehen hat.

Fehlt nur noch ein kleiner Altar mit Kerzen und Heiligenbildchen.

Karl Lagerfeld – Parallele Gegensätze. Museum Folkwang Essen, bis 11. Mai, Di-So 10-18 Uhr, Fr 10-22 Uhr. Navi-Adresse: Bismarckstraße 60.

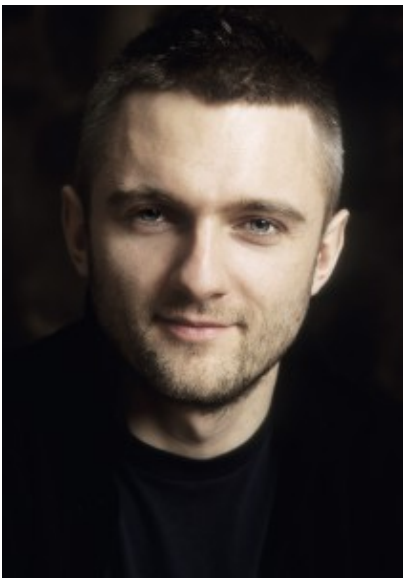
Weitere

Infos:

<http://www.museum-folkwang.de/de/ausstellungen/aktuell/karl-lagerfeld.html>

Kein Wunsch bleibt offen: Essener Philharmoniker erkunden die „russische Seele“

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Der Dirigent Kirill
Karabits. Foto:
Sussie Ahlburg

Eines muss man dem neuen Essener Generalmusikdirektor Tomáš Netopil lassen: Die Programme der Sinfoniekonzerte sind abwechslungsreich geworden und verlassen sich nicht vornehmlich auf den – durch häufige Aufführung eher abgewetzten als aufpolierten – Glanz gängiger „Meisterwerke“. Statt beim Stichwort „Russische Seelenklänge“ wieder einmal bei Tschaikowsky herumzuschwelgen, bot das siebte Sinfoniekonzert der Philharmoniker mit Mussorgsky (in der Überformung durch Nikolai Rimski-Korsakow), Skrjabin und Rachmaninow wahrhafte Seelen-Musik aus der geistesgeschichtlich spannenden Epoche vor dem Ersten Weltkrieg.

„Seele“ also nicht gleichgesetzt mit Sentiment, sondern in ihren rätselvollen Tiefen erforscht durch Kompositionen, die dem Symbolismus der Literatur und Bildenden Kunst und der radikalen philosophischen Selbstbespiegelung eines Friedrich Nietzsche anverwandt sind. So geht Programm!

Insofern ist es auch konsequent, von Modest Mussorgskys „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ nicht die kühne, schroffe Urfassung zu spielen, sondern Rimski-Korsakows luxuriöse, aber auch glättende Version. Dennoch: Es bleiben genug exzessive Orchesterfarben, rhythmische Grotesken, grelle Entladungen, um die Essener Orchestermusiker ihr Können vorführen zu lassen. Der Dirigent des Abends, Kirill Karabits, gehört unter den vielen neuen Kapellmeistern, die in Essen für Abwechslung und Qualitätssicherung sorgen sollen, zu den erfreulicheren Gästen: Er bringt offenbar das Gespür und die Technik mit, Schärfe und Konturen, Farben und dynamische Steigerungen detailliert und dennoch im Überblick zu entfalten. Vom lauernden Pianissimo bis zur Eruption glutheier Klang-Lava hat Karabits den opulenten Apparat im Griff.

Körperlich-erotische Musik

Das gilt auch für Alexander Skrjabin's „Poème de l'extase“. Der kühne Eigenbrötler unter den russischen Komponisten wollte seine eher symbolistisch als programmatisch gedachte Vierte Symphonie nicht nur schöngeistig aufgefasst wissen. Anspannen, aufheizen, explosives Entladen: Skrjabin fasste das in eine vor hundert Jahren als extrem, verrückt und manchmal auch zu offensichtlich körperlich-erotisch eingeschätzte Musik. Noch heute reißt das musikalisch frei dem Klang und dem Rausch huldigende Werk von 1908 in den Strudel seiner Exaltation mit.

Karabits hat den Überblick über ein noch einmal gewachsenes Orchester-Rund zu wahren und macht schon mit den einleitenden heiklen Pianissimo-Strukturen klar, wie umsichtig er den Philharmoniker helfen würde, aufeinander zu hören und die Balance des fragilen Klangs zu finden. Und im Gegensatz zu

Mikhail Pletnev, der Skrjabin berauschend-ekstatischen Sabbat im November 2012 in Essen dirigiert hat, findet Karabits die drängende dynamische Energie, um der Steigerungsdramaturgie des Werks gerecht zu werden. Dass sich die wirbelnde Unruhe und die fiebrige Poesie zwischendurch erschöpfen, die klangfarblichen Effekte verblassen, hat wohl weniger mit der konzentrierten Ausführung durch die Philharmoniker als mit dem Werk selbst zu tun: übersteigerte Reize stumpfen schnell ab.

Und um die Philharmoniker in der Schwelgerei des Klangs und das Konzert in der Kulmination des ideellen Konzepts zum Höhepunkt zu führen, steht am Ende Sergej Rachmaninows Chor-Sinfonie „Die Glocken“ (op. 35) – ein wegen seines gewaltigen Aufwands nicht eben häufig aufgeführtes Werk. Verpflichtet dem morbid-üppigen Luxus eines Zeitalters, das selbstbewusst allen musikalischen Möglichkeiten gebietet; affiziert von einem Symbolismus, der sich wohlig in die Schauer untergründiger Ahnungen kuschelt; aber auch verstört vom existenziellen Grauen eines Edgar Allan Poe, dessen gleichnamiges Gedicht die programmatische Basis der entfesselten Musik bildet. Die Glocken sind ja nicht nur Träger von Klang: Sie stehen für die Lebensstationen des Menschen und sie sind Mahner an verborgene, abgründige, jenseitige Sphären – man mag sie tiefenpsychologisch zu fassen versuchen oder religiös zu ergründen.

Muster an Präsenz und Präzision

Karabits sucht und findet die klanglichen Entsprechungen dieses geistigen Programms in impressionistischer Lyrik und in imperialem Auftrumpfen. Anders als Simon Rattle, der auf [CD](#) eine intellektuell durchdrungene, aber klanglich zur Dürre neigende Version vorgelegt hat, scheut der in Kiew ausgebildete Dirigent der Essener Aufführung den Klang als Träger des Ausdrucks nicht. Das ist kein Gegensatz zu Präzision im Detail: die gespenstischen Spiccatti des Beginns gelingen ebenso wie ein unheimlich starrer Spieluhren-Rhythmus; instrumentale Details sind expressiv eingearbeitet

wie etwa die gestopften Trompeten des zweiten Teils, die den Klangteppich der Streicher pianissimo mit dem Rauch des Unheimlichen verschleiern. Dass Rachmaninow eminent theatralische und atmosphärische Musik geschaffen hat, wird nicht geleugnet.

Und wieder einmal muss Alexander Eberle bescheinigt werden, zu einem großen Moment beigetragen zu haben: Seine Chöre, der Opernchor des Aalto-Theaters und der Philharmonische Chor Essen, sind ein Muster an Präsenz und Präzision: Erst in dem Summchor, der sich ortlos schwebend in den Klang mischt, dann im dynamischen Aufwachsen, das den Klang der Stimmen wie einen Riesenschatten über das Orchester legt.

Dass unter den Solisten die Tenorpartie zu leichtgewichtig besetzt wird, scheint sich zu einer Tradition zu versteifen: Alexey Sayapin kämpft gegen den – vom Dirigenten keineswegs zu kräftig entfalteteten – Orchesterklang. Sandra Janušaitė hat dieses Problem nicht, weil sie einen metallisch leuchtenden, kraftvoll vibrierenden Sopran einsetzt. Alexander Vassiliev muss seinen eher baritonal als „schwarz“ gefärbten Bass in die Höhe treiben – und schafft das ohne Anspannung. Klug konzipiert und künstlerisch gelungen – bei so einem Konzert bleibt kein Wunsch offen!

**Das Theater, das Trauma und
der Tod: Das Aalto-Theater
entdeckt Bellinis „La**

Straniera“

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Fremd und unnahbar:
Marlis Petersen ist
„die Fremde“ am
Aalto-Theater
Essen. Foto: Thilo
Beu

Richard Wagner ist als Zwanzigjähriger „La Straniera“ begegnet. Das war 1833 am Stadttheater Würzburg, Bellinis Oper war knapp vier Jahre vorher uraufgeführt worden, also eine aufregende Novität. Wagner erinnerte sich viel später noch an diese Oper, 1878, als sie längst aus den Spielplänen verschwunden war: „Wirkliche Passion und Gefühl“ bescheinigt er Bellinis Werk, und bemerkt süffisant, dass die „Herren Brahms & Cie.“ nicht gelernt hätten, was er, Wagner, davon in seine Melodie aufgenommen habe.

Leider hat Wagners Wohlwollen für die wohl komplexeste romantische Oper Bellinis das Werk nicht retten können: „La Straniera“ bleibt bis heute, was ihr Titel bedeutet: „Die Fremde“. Hier und da in Italien oder beim Wexford Opera Festival in Irland hat man sich ihrer erbarmt. Doch Folgen für

das Repertoire blieben aus. Und die Neuinszenierung im Juni 2013 in Zürich, angeregt und gesungen von Edita Gruberova, die jetzt ins Aalto-Theater in Essen übernommen wurde und 2015 ans Theater an der Wien weiterzieht, stand von Anfang an unter dem Generalverdacht, hier werde einer alternden Primadonna ein weiteres Belcanto-Vehikel zugestanden.

In Essen stand nicht die Preßburger Diva im Fokus. Das tut der Wahrnehmung des Werks gut: „La Straniera“ ist nämlich nicht anders auf seine Protagonistin zugeschnitten als etwa „Norma“ oder ein beliebiges anderes Werk der Epoche. Bellinis Oper ist sparsam, zuweilen asketisch orchestriert; aber was zu hören ist, atmet Finesse, bezaubert durch subtile Farben, schafft nervöse Spannung und verströmt das Fluidum poetischer Resignation, aber auch kämpferischen Aufbegehrens. Bellinis Raffinesse im Einsatz der schweifenden Tonarten, gepaart mit einer höchst bewusst eingesetzten Dramaturgie, verbindet sich mit seiner unkonventionellen Melodik. Sie hat schon die zeitgenössische Kritik begeistert oder verstört – und Nachfolger wie Hector Berlioz und Richard Wagner zu höchstem Lob animiert.

Bellinis Aufbrechen der geschlossenen Formen entspricht musikalisch der radikalen Romantik des Librettos. Felice Romani schafft im Einverständnis mit dem Komponisten die gewünschten „neuen und großartigen“ Szenen, geeignet zum „Weinen, Schaudern und Sterben“. Doch diese Romantik hat – und das interessiert uns heute – eine moderne Seite: „La Straniera“ spricht davon, wie unmöglich es sei, ein Leben linear und folgerichtig zu erzählen. Und vermittelt das Gefühl der Fremdheit in einer Welt, in der die eigene Passion, der eigene Lebensentwurf an unbezwingbaren Barrieren zerschellt. Eine Welt zum Tode: Bellini und Wagner sind sich so fremd nicht. Wovon anders spricht denn der „Tristan“?



Sehnsucht über den Tod hinaus: Alaide, die „Straniera“ (Marlis Petersen), und Arturo (Alexey Sayapin) kommen nicht voneinander los. Foto: Thilo Beu

Christof Loy, gebürtiger Essener, der zum ersten Mal in seiner Heimatstadt eine Regie übernommen hat, entdeckt noch andere Aspekte: Zum Beispiel, dass die Handlung Elemente einer Krimi-Story in sich trägt. Die Fremde, Alaide, muss ihre Identität unter allen Umständen geheim halten: Sie ist die französische Königin, die wegen Bigamie aus der Öffentlichkeit verschwinden musste. Romani hat überraschende „coups“ geschickt platziert: ein vermeintlicher heimlicher Liebhaber entpuppt sich als der Bruder Alaides. Zwei vermeintlich Tote kehren zurück.

Am Ende wird die Identität der „Straniera“ effektiv enthüllt. Das löst die Verwicklung nicht, sondern spitzt sie unentrinnbar zu: Für Arturo, der auf die geheimnisvolle Frau aus dem Wald eine existenziell unbedingte, alternativlose Liebe projiziert, ist die Geliebte künftig unerreichbar: Damit ist sein Tod durch eigene Hand erschütternd konsequent.

Einen so tragisch in seiner überhitzten Gefühlswelt verbrennenden Helden kennt die italienische Oper selten. Dieser Arturo ist im Rahmen des Geschehens ein glaubwürdiger Charakter: ein Werther des romantischen Melodramma zwischen egozentrierter Radikalität und Realitätsverlust. Alexey

Saypin gibt der Figur unter der kundig-einfühlsamen Hand Christof Loys darstellerische Kontur. Selbst seine monochrome, selten ganz frei schwingende Stimme passt zu diesem von einem einzigen inneren Gefühlsbrand verzehrten Menschen.

Ein Geschehen zwischen Realität und theatraler Imagination: So nähert sich Loy der Handlung, deren Kolportage-Bruchstücke und verweigerte Logik meist mit Begriffen wie „krude“ abgetan wird. Doch ein Alptraum, der sich monströs ins reale Leben wälzt, folgt keiner sauber ausgezirkelten Klassiker-Szenenfolge.

Das Bühnenbild von Annette Kurz macht Elemente des Theaters sichtbar: hölzerne Aufbauten, Hänger, Seilzüge. Die „romantischen“ Landschaften des Librettos sind als Bild-Zitate präsent; die Waldhöhle der „Fremden“ auf transparenten Schleiern ist zitierter romantischer Topos und Mittel der Verschleierung zugleich. Die Kostüme von Ursula Renzenbrink verharren in der Entstehungszeit der Oper, zitieren Figuren wie Braut und Brigant, machen nicht den Versuch, aus ihnen Menschen einer anderen Epoche zu machen: der Abstand des „Melodramma“ von unserer Gegenwart bleibt unangetastet.



Das Volk als bedrohliches kollektives Wesen: Wer fremd ist, wird ausgegrenzt und verfolgt. Foto: Thilo Beu

Loy zeigt aber noch einen anderen, bedrohlichen Aspekt

jenseits der romantisch exaltierten Personen des Stücks: Der Chor – von Alexander Eberle wieder vorzüglich einstudiert – agiert als bedrohliches kollektives Wesen: die Fremde im Wald wird beargwöhnt, ausgegrenzt, verdächtigt, verfolgt. Da wird die „Hexe“ auch schon mal als Puppe aufgeknüpft. Die Meute des Dorfes hat auch ihren Führer, den – mit leuchtender Klarheit singenden – Osburgo (Benjamin Bernheim), ein Aufhetzer, von dem eine direkte Linie zu Britten's „Peter Grimes“ zu ziehen wäre. Die „Fremde“ ist in der Konzeption Loys auch die „Andere“, die sich dem Anpassungs- und Erwartungsdruck der Gesellschaft nicht beugen will – und kann.

Während Christof Loy also – wieder einmal – eine durchdachte szenische Auseinandersetzung mit der romantischen italienischen Oper bietet, bleibt die musikalische Seite im Graben hinter diesem Niveau zurück. Josep Caballé Domenech, neuer GMD der Oper Halle, bringt die Essener Philharmoniker ungeachtet vieler solistischer Glanzpunkte nicht auf das Niveau, das Stefan Soltesz mit seiner sensationellen Deutung von Bellini's „I Puritani“ vor zehn Jahren erreicht hat. Das ist keine Frage des versierten Handwerks, sondern zum Beispiel eine der zu schematischen Agogik. Aber auch eine der Mischung von Farben, die bei der aquarellnahen Transparenz der Musik im Detail stimmen muss.



Ein großer Abend
für Marlis Petersen
als „La Straniera“.
Foto: Thilo Beu

Die „Straniera“-Premiere war ein großer Abend für Marlis Petersen. Ihr Sopran hat die fein melancholische Färbung, die der jugendlichen Frische einen resignativen Schleier überwirft: Im Gesang äußern sich Trauer und Qual einer gefangenen Seele. Aber die Sängerin kann auch voll Glanz und Energie den Abstand etwa zum zerbrechlichen Wahnsinn von Donizettis Frauen wie „Linda di Chamounix“ oder „Lucia di Lammermoor“ markieren. Petersen stehen erfüllte Phrasierungskunst und eine seelenvolle Geläufigkeit zu Gebot; nur die Höhe bildet sie mit Druck am Gaumen und verfärbt damit den Ton. Dennoch demonstriert die Sängerin, die unter anderem in Wien als Traviata und Medea und in New York als Ophélie in Thomas' „Hamlet“ brillierte, dass die Krise des Belcanto nicht durchgängig ist und es keiner „Diva“ bedarf, um eine Oper wie „La Straniera“ überzeugend zu besetzen.

Mehr Glück als Gram bereiten auch die anderen Sänger. Sie sind weit mehr als Stichworte gebende Comprimari: Luca Grassi als Valdeburgo versucht, seine Schwester zu schützen – auch vor der wahnwitzigen Leidenschaft seines Freundes Arturo – und wird so zu dessen Feind. Der Bariton singt mit kraftvollem, klar fokussiertem Ton, die geschmeidige Linie gehört nicht zu seinen Stärken. Ieva Prudnikovaite ist Isoletta – die Frau, mit der Arturo ein geregelt Leben im gesellschaftlich anerkannten Rahmen führen soll, und die er mit seiner in sich selbst verkrümmten Liebesraserei brüskiert und tief verletzt. Ihr fest gefügter Mezzo kontrastiert stimmlich treffend mit der ätherischen Kantilenen-Deklamation ihrer unbezwingbaren Rivalin. Mit „La Straniera“ ist dem Aalto-Theater eine der wichtigsten Premieren dieser Spielzeit nicht nur in der Rhein/Ruhr-Region gelungen; es wäre dringen zu wünschen, dass dieses komplexe, überraschende und für eine ganze Epoche

exemplarische Werk nicht wieder achtlos beiseite gelegt wird.

www.aalto-musiktheater.de

Das Volk bei Laune halten – Filme mit Rühmann

geschrieben von Bernd Berke | 27. Januar 2015

Die Kinofilme mit Heinz Rühmann (1902-1994) zählen auch zum eisernen Bestand des Fernsehens. Immer mal wieder werden die Klassiker wiederholt – vor allem mit Blick auf ein gereiftes Publikum.

Wie ich darauf komme? Nun, heute war beim Kulturkanal arte mal wieder Helmut Käutners „Der Hauptmann von Köpenick“ (1956) zu sehen. Bei solchen Anlässen schwelgen viele in nostalgischen Gefühlen.

An alte Erfolge angeknüpft

Damals hatte der Film rund 10 Millionen Kinozuschauer und war somit der meistgesehene Streifen der Saison. Spätestens damit knüpfte Rühmann an seine Erfolge aus Vorkriegs- und Kriegszeiten („Die drei von der Tankstelle“, „Die Feuerzangenbowle“ und viele, viele andere) an.



Alle stehen stramm vor ihm:
Heinz Rühmann als „Hauptmann
von Köpenick“. (©
ARD/Degeto)

Man kann es nicht verschweigen: Bis heute streiten sich die Geister, inwieweit Rühmann in die NS-Zeit verstrickt gewesen ist. Goebbels und Göring haben sich jedenfalls hin und wieder für ihn eingesetzt. Er hat das Volk in finsternen Zeiten bei Laune gehalten...

Mit Uniform ein anderer Mensch

Zurück zum „Hauptmann von Köpenick“. Die allzeit junge Geschichte vom einfachen, verarmten Schuster Wilhelm Voigt, der weder Ausweis noch Arbeit hat, sich eine alte Uniform verschafft und fortan auf lauter unterwürfige Leute trifft, kann als Kritik am kaiserzeitlichen Militarismus verstanden werden. Wie kaum anders zu erwarten, hat Rühmann das allerdings nicht scharf ausgespielt, sondern letzten Endes eher milde und verschmitzt.

Ich gebe gern zu, dass ich diese Spielweise nicht immer sonderlich gemocht habe. Im sämigen Einverständnis mit seinem Publikum spielt Rühmann oft ein allzu versöhnliches Augenzwinkern mit. Doch andererseits trägt und prägt er ganze Filme wie nur wenige. Und der „Hauptmann“ ist fürwahr einer seiner stärksten Auftritte überhaupt.

Oft den „kleinen Mann“ verkörpert

In seinen jungen Jahren sollte der gebürtige Essener, dessen Eltern zeitweise die Bahnhofsgaststätte in Wanne (heute Herne) und dann das Essener Hotel „Handelshof“ betrieben haben, auf den Theaterbühnen zunächst Heldenrollen übernehmen. Das konnte schon wegen seiner geringen Körpergröße nichts werden. Und so hat er später bevorzugt jugenhafte Typen oder buchstäblich den „kleinen Mann“ verkörpert – am eindrucklichsten vielleicht

im Fernsehfilm „Der Tod des Handlungsreisenden“ (1968) nach Arthur Miller. Oder eben auch im „Hauptmann von Köpenick“ nach Carl Zuckmayer. Da zeigt Rühmann anfangs den ganzen Jammer und die Resignation des im Leben Gescheiterten. Doch dann schwingt er sich auf – und wie!

Der Köpenick-Film überzeugt jedenfalls auf ganzer Linie, auch wegen weiterer Darsteller wie Martin Held, Josef Offenbach oder Wolfgang Neuss. Vor allem jedoch: Rühmann mag eine zwiespältige Größe sein, aber er ist ein Größe. Ursprünglich sollten Curd Jürgens oder Hans Albers die Rolle spielen, erst Regisseur Käutner hat Rühmann gegen Widerstände und Bedenken durchgesetzt. Die anderen Schauspieler hätten es anders gemacht, aber bestimmt nicht besser.

Wacht auf, Verdammte dieser Erde: „Der fliegende Holländer“ wieder am Aalto

geschrieben von Eva Schmidt | 27. Januar 2015



Foto: Aalto-
Musiktheater/Thilo Beu

„Ein Gespenst geht um in Europa, es ist das Gespenst des Kommunismus“, so beginnt das berühmte Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels. Diesen Satz hat Regisseur Barrie Kosky in seiner Inszenierung des „Fliegenden Holländers“ von 2006, die jetzt in der Aalto-Oper in Essen wiederaufgenommen wurde, ganz wörtlich genommen.

Er deutet den Holländer als Wiedergänger des geschundenen Arbeiters, des Kommunisten der ersten Stunde, der in der Welt keine Heimat finden kann – schon gar nicht im real existierenden Sozialismus der DDR. Hier leben nämlich Senta (Astrid Weber), ihr Vater Daland (Tijl Faveyts) und auch alle Matrosen dieses „Staatsschiffes“, das anmutet wie ein Bürogebäude der Staatssicherheit in Plattenbauweise. Die „Wacht“ des Steuermannes (Rainer Maria Röhr) wird dabei übersetzt als Komplettüberwachung der Bevölkerung durch die Behörde „Horch und Guck“. Mit Fernrohren spähen die Seeleute bzw. Beamten aus dem Fenster, ab und zu blitzt eine Kamera auf, um einen Vorgang auf der Vorderbühne zu dokumentieren.

Dieser Zugriff auf eine Wagneroper scheint zunächst ein wenig ungewöhnlich und man braucht als Zuhörer etwas Zeit, die Bilder zu enträtseln, während die bekannten Klänge aus dem Drama um das Geisterschiff, Liebestreue und Erlösung an die Ohren drängen.

Doch es funktioniert, denn Barrie Kosky hat seine Interpretation dem Stoff nicht einfach übergestülpt, sondern seine Ideen aus ihm entwickelt. Was bedeuten Treue und Verrat für Menschen in unserem Jahrhundert? Kann man sich auf Freundschaft in einem sogenannten „Unrechtsstaat“ verlassen? Kann ich mir sicher sein, dass meine eigene Ehefrau mich nicht bespitzelt? Auf diese Weise macht Regietheater Spaß und Sinn – vor allem, wenn wie in Essen, der musikalische Genuss noch dazukommt (Dirigat: Tomás Netopil).

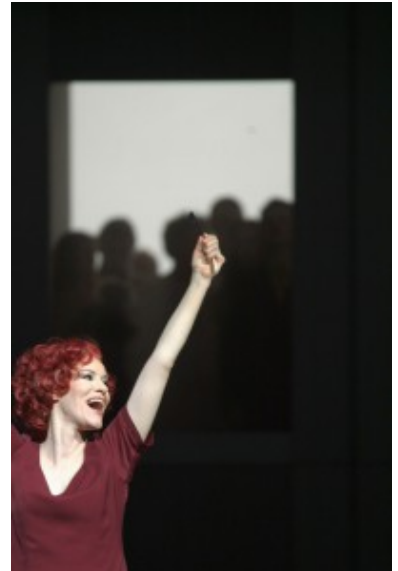


Foto: Aalto-
Musiktheater/Thilo
Beu

Stimmlich beeindruckend vor allem Astrid Weber als Senta und Tjil Faveyts als Daland. Ebenso zeigt Almas Svilpa als Holländer Präsenz, wenn er wie einst Manfred Krug im Film „Spur der Steine“ in Feinripp-Unterhemd und Zimmermannshose die Bühne beherrscht, von den staunenden Bewohnern des Arbeiter- und Bauernstaates als ein Gespenst aus längst vergangenen Zeiten begafft. Die Szene, in der dann der komplette Opernchor als Senta verkleidet kurz davor ist, das Geisterschiff zu stürmen, überdreht die Sache ein wenig und kann doch sinnvoll gedeutet werden: Den Traum vom wahren Sozialismus haben nicht nur Senta, sondern sie alle vielleicht mal geträumt. Doch was ist daraus geworden: Ein Schiff, bewohnt von Gespenstern. Und die Ideale von damals? Sind in der hinterhältigen Spießigkeit des Überwachungsstaates irgendwann verlorengegangen...

„Fürchtest Du ein Lied, ein Bild?“ singt Senta, gerichtet an Erik (Jeffrey Dowd), ihren Führungsoffizier, und spielt damit auf das schwierige Verhältnis der Kulturschaffenden zur Staatsführung an. Die Szene, in der Erik Senta noch einmal auf ihre Liebe verpflichten will, ist konzipiert wie ein Verhör. Senta hätte „eine Versicherung ihrer Treu“ gegeben respektive

unterschrieben, bei der Stasi mitzutun. Hat sie? Der Holländer, der hinter dem Vorhang steht, muss dies glauben: Senta hat ihn verraten.

Sie nun, setzt das Messer an seinen Hals und erlöst ihn. Sich selbst zu richten, das gelingt ihr bei Barrie Kosky nicht. Senta blickt stumm ins Leere: Aus der Traum.

Nächste Aufführung: 21. Februar 2014

Karten: www.aalto-musiktheater.de

Ruhrgebiets-Flamenco: Rafael Cortés brilliert in der Lichtburg Essen

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Rafael Cortés in der Lichtburg Essen. Foto:

Hanns-Peter Huester

Dieses Konzert ist mehr als Tradition, es ist Kult: Alljährlich in der Vorweihnachtszeit kommt Rafael Cortés in die Lichtburg.

Der Gitarrist, der sich nicht entscheiden will, wie weit er Spanier, oder Essener ist, bringt Freunde mit und spielt einen Abend in Essens größtem Kinosaal. Und der ist knallevoll: Im Foyer wehen die harten Konsonanten des „Castellano“ durch den Raum. In der Pause diskutieren die Stamm-Besucher, die sich an jedes Konzert der Jahre zuvor erinnern. Spanier und Spanienfreunde mischen sich mit Menschen, die einfach Cortés' spezielle Mischung aus Flamenco, Jazz, Rock und Latin-Anklängen mögen.

Jugendliche sind wenige darunter: Cortés passt nicht zum Mainstream, nicht zu lulligem Wohlfühl-Pop, nicht zu maschinell stampfenden Disco-Beats. Er spielt einen anspruchsvollen Stil. Seine Mischung aus nachdenklichen Balladen, impulsiven rhythmischen Exzessen und klugen wie lebensfrohen Jazz-Elementen sperrt sich dem anstrengungslosen Hören. Aber sie passt auch nicht in die Fesseln klischeehafter Folklore oder in die Regeln des klassischen Flamencos, der oft in der Nachahmung vergangener Größen erstarbt.

Sein Publikum jedoch fesselt er nach wenigen Akkorden: Er spielt einige Motive an, erweitert sie zu einer schweifenden Melodie, spinnt sie meditativ aus, scheint sich im Improvisieren zu verlieren und kehrt dann mit impulsivem Akkordschlag zu hartem Rhythmus und grellen Akkorden zurück. Da kommen einem Bilder in den Sinn: Ein einsamer Gesang in einer kargen Bergwelt. Melismen aus der Musik der Mauren und Gitanos, die über eine ausgedörrte Ebene wehen. Liebesraunen in üppigen Parks, Trauergesänge an öden, steinigen Wegen. Innere Landschaften, die wenig zu tun haben mit den verkitschten Bildern iberischer Tourismus-Klischees, aber viel mehr mit der Härte und dem Zauber der Landschaft Andalusiens.

Der Flamenco, den Cortés pflegt – und das ist eine seiner ursprünglichen Wurzeln – hat zwar mit einer urwüchsigen Erotik zu tun, aber noch viel mehr mit einem harten, kargen Leben, mit existenziellem Leid, mit dem traurigen Gesang gebrochener Hoffnungen, aber auch mit dem hochfahrenden Aufbegehren von Menschen, die sich vom Schicksal nicht brechen lassen: Der Stolz einer Schicht, die nach unten gedrückt wurde, aber ihren Kopf hoch erhoben hält.

Cortés bleibt nicht im klassischen Flamenco stecken: Technisch souverän und musikalisch tiefsinnig verbindet er Tradition und Fortschritt. Für ihn sei es ein Glück gewesen, im Ruhrgebiet aufgewachsen zu sein, sagte er einmal in einem Interview. Nirgends sonst hätte er in seiner musikalischen Entwicklung all die verschiedenen Einflüsse aufsaugen können, die seinen Stil heute prägen.

Kreativer Mix musikalischer Kulturen

Da sind der unverfälschte Flamenco aus Granada, die „Alegría“ aus Cádiz, die balladesken Töne aus der andalusischen Musik, die kraftvolle, schroffe Farruca. Da ist das Herkommen seiner Familie: Flamenco seit Generationen. Da sind die alten Gitarristen wie sein Lehrer El Macareno. Aber da sind auch die Einflüsse des Jazz und des modernen Rock. Die raffinierten und tief ausgeleuchteten Harmonisierungen. Und der Mix der musikalischen Kulturen. Cortés, immer neugierig, nimmt sie auf – bis hin zum alten polnischen Tango, den er auf einer Tournee durch das östliche Nachbarland zufällig im Radio hört.

Wie ausgeprägt der Personalstil des weltweit gefeierten Gitarristen inzwischen geworden ist, lässt sich auf seiner gerade erschienenen CD „Cagiñí“ hören. Einige der Stücke spielte Cortés auch in der Lichtburg. Denn er kommt nicht allein: Unter seinen Freunden auf der Bühne spielt Rafael Cortés junior mit, die bekannten Gitarristen Juanfe Luengo und Miguel Sotelo mit seinem markanten Gesang. Oder Gonzalo Cortés, der mit seinem „cante“ einen spröden, archaischen Ton

in das Konzert bringt.



Rafael Cortés; im Vordergrund die Tänzerin Rafaela Escocó Foto: Hanns-Peter Huester

David Bravo grundiert wie so oft den Rhythmus – mal kantig, mal geschmeidig. Wieder fasziniert Rafaela Escocó mit der kühlen Glut ihres Tanzes. Ihre hochvirtuose Fußtechnik im rasanten Konzertfinale ist nicht genug zu bewundern, vor allem, weil zur eigenwilligen Musik von Rafael Cortés nicht einfach traditionelle Schritte zu kombinieren sind. Miriam Suárez von der Essener Band [„A solas sin mi“](#) und Riccardo Doppio bringen Pop-Anklänge ein, können aber nicht mit den urwüchsigen, aufgerauten Stimmen von Rebecca Carmona und Gonzalo Cortés konkurrieren. Als einzige Zugabe nach zwei wie im Flug vergangenen Stunden reißt der Evergreen „Tico Tico“ mit irrsinnigem Tempo die Fans aus den Kinossesseln.

In der Region tritt Rafael Cortés am 20. Dezember wieder auf: In der Essener Erlöserkirche spielt er bei einem [Benefizkonzert](#) zu Gunsten der Eggers-Stiftung. Mit dabei sind die Sopranistin Richetta Manager und der Chor „Gospel & More“. Am 2. Februar 2014 sind Cortés und seine Freunde im [Scala-Club](#) in Leverkusen zu Gast, am 8. März 2014 kommen sie nach Mülheim in den Ringlokschuppen.

Charlotte im Puppenheim: „Werther“ von Jules Massenet im Aalto-Theater Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 27. Januar 2015



Spaziergang auf Kunstrasen:
Werther (Abdellah Lasri) und
Charlotte (Michaela
Selinger) wandeln im
Mondschein (Foto: Matthias
Jung)

Ein Baumstamm durchschlägt das Dach des Hauses. Herbstlaub fliegt durchs Fenster herein, Schneeflocken wirbeln durch die Türen. Manchmal schneit auch Werther vorbei, ein Schwärmer und Träumer, der eng mit der Natur im Bunde steht. Seine manische Leidenschaft für die verheiratete Charlotte verwandelt deren trautes Heim nach und nach in ein Trümmerfeld.

Nach diesem simplen Prinzip funktioniert die neue Inszenierung der Oper „Werther“ von Jules Massenet, mit der Carlos Wagner jetzt seinen Einstand im Essener Aalto-Theater gab. Der im venezolanischen Caracas geborene Regisseur setzt seine

Gedanken zu dem 1892 uraufgeführten lyrischen Drama mit einer kindlich anmutenden Begeisterung um, die sich nur wenig fragt, ob und wie von der „Amour fou“ des Werther heute noch glaubwürdig erzählt werden kann.

Wagner versetzt Charlotte in ein zweistöckiges Puppenheim, dessen Bullerbü-Romantik sogar die angedeuteten pädophilen Neigungen des Familienvaters zuleistet (Bühne: Frank Philipp Schlößmann). Die berühmte Mondnachtszene lässt er unbefangen mit einem Fuß durch den Edelkitsch spazieren. So bedient die Regie just die Süßlichkeit, die Massenets üppiger, zugleich aber höchst subtiler Musik ebenso oft wie ungerecht vorgeworfen wurde.

Die Personenführung bereitet peinvolle Momente. Werther muss entweder rennen und mit den Händen fuchteln oder mit starren Fischaugen ins Leere glotzen. Wenn er im Takt der Musik mit der Stirn gegen die Wand schlägt, ist eine Schmerzgrenze erreicht. Gekrönt wird das vom oberlehrerhaft erhobenen Zeigefinger im Schlussgesang. Horcht noch mal her, denn gleich bin ich tot!



Charlotte (Michaela Selinger) findet Werther (Abdellah Lasri) im Schnee (Foto: Matthias Jung)

Der Marokkaner Abdellah Lasri, der dies in der Titelpartie umsetzen muss, ist nicht darum zu beneiden. Ihm und der

Sopranistin Michaela Selinger ist es zu verdanken, wenn von dieser Neuproduktion doch noch Glanz ausgeht. Lasris Tenor besitzt beachtliche Strahlkraft und eine gelungene Mischung aus Brust- und Falsettstimme. Vehemenz und Fragilität des Werther sind bei ihm gut aufgehoben: Auf sentimentale Schluchzer kann er locker verzichten. Seine Mittellage ist warm und verfügt über schwärmerische, auch grüblerisch getönte Farben.

Dem Tenor zur Seite trumps Michaela Selinger mit den lyrischen Qualitäten ihrer Stimme auf, aus der mit Charlottes zunehmender Seelenqual auch dramatische Spitzen lodern. Sie formt die Partie überzeugend durch; leichte Ermüdungserscheinungen machen sich erst in der Schlusszene bemerkbar. Christina Clark als vogelleicht zwitschernde Sophie und Heiko Trinsinger als sonorer Albert rahmen die Protagonisten sehr wirkungsvoll ein.

Der französische Dirigent Sébastien Rouland leitet die Premiere mit großen Bewegungen, aber durchaus umsichtig. Nach einem eher grob gezeichneten Beginn finden die Essener Philharmoniker unter seinem Dirigat zu schwärmerischen Klängen, die nicht in die Falle des Sentiments tappen. Die Mondmusik klingt zart und wiegend, die dramatischen Ausschläge sind dunkel, zuweilen aufgeraut expressiv. Emphase und Verzweiflung, Depression und Enthusiasmus fließen auf das Schönste ineinander. Gut einstudiert präsentiert sich der Kinderchor (Patrick Jaskolka), der das Drama mit einem starken Kontrapunkt beendet.

Das öde Schlussbild ertrinkt förmlich in Massen von Kunstschnee, die vom Bühnenhimmel rauschen. Nun ja. Die Natur kann zuweilen auch gnädig sein.

*(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.
Informationen:*

<http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/werther.htm>)

Die Schule des „guten Singens“: Juan Diego Flórez in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Die Philharmonie Essen.
Foto: Werner Häußner

Einen Sänger wie Juan Diego Flórez auftreten zu lassen, mutet eigentlich als pure Verschwendung an. Schon Theodor W. Adorno hat angemerkt, heute werde nur noch das Material als solches gefeiert. Und Adornos „heute“ liegt über 50 Jahre zurück. Seither hat sich die Lage auf dem Sängermarkt weiter verdüstert.

Stimmen, die früher sogar in der italienischen Provinz von der Bühne gezischt worden wären, feiern bejubelte Triumphe: technisch unfertig, stilistisch traditionslos, präsentieren sie verquollene Töne mit Kraft und Lautstärke, mit erschreckenden Defiziten in Atem und Artikulation. Egal: Laut ist schön und schön ist laut – das gilt zumindest für das italienische Fach. Was soll da noch ein Belcantist mit einer perfekt gebildeten Stimme wie Flórez?

Und dennoch: Auch wenn die Fetischisten, die einen Sänger schon feiern, wenn er sich irgendwie durch die Partie geschummelt hat, alle Kriterien des guten Singens als bloße Geschmacksurteile diffamieren: Der Gesang, der den klassischen Schulen des Belcanto folgt, fasziniert die Menschen noch immer. Vor allem, wenn sie ein unverbildetes Gehör mitbringen und sich von den hochgepuschten Namen der Klassik-PR nicht blenden lassen. Das atemlose Lauschen, die Stille im Saal, die gebannte Stimmung sprechen für sich. Das Gefühl, die Zeit stehe still, während die Töne fließen, die Entspannung beim Zuhören: das sind Reaktionen auf Sänger wie Flórez. Der Psychologe möge erforschen, woran das liegt. Die Beobachtung sagt: Der perfekt gebildete Gesang teilt sich dem Zuhörer mit – auch wenn er über die technischen Voraussetzungen keine Kenntnis besitzt.

So gesehen, war das Konzert des Peruaners in der Philharmonie Essen dann doch keine Verschwendung. In seiner Stimme teilt sich die Faszination des „schönen Singens“ mit. Selbst wenn er Salon-Petitessen bringt wie Francesco Paolo Tostis hübsche, naive Canzonen. Bei Flórez gibt es keinen falschen Schmelz, kein sentimentales Schmachten, sondern strenge, disziplinierte Tongebung. Aber dafür ein technisch abgesichertes, völlig entspanntes Piano („Ideale“), ein grandioses Diminuendo („Vorrei morire“), und einen leuchtenden hymnischen Ton („L'alba separa dalla luce l'ombra“).

Ähnlich behandelt Flórez die Arien aus drei im spanischen Sprachraum bekannten Zarzuelas von Pablo Luna („La pícaro molinero“), Reveriano Soutullo („El último romántico“) und José Serrano („El trío de los tenorios“): Montserrat Caballé hat solche melodischen Kostbarkeiten schalkhaft zu Charakterstückchen geformt; Juan Diego Flórez gibt ihnen eine fein sentimentale Stimmung, ohne sie an den Schmalz zu verraten. Die Stimme bleibt dabei ausgeglichen geführt – bis in die strahlende Höhe hinein. In solchen Momenten erinnert er an den unübertroffenen König der klassischen „leichten“ Muse,

den irischen Tenor John McCormack (1884-1945).

Runder, ausgeglichener Ton über den gesamten Stimmumfang

In der Oper nähert sich Flórez mittlerweile dem legendären Alfredo Kraus. Dieser 1999 verstorbene Belcantist stand in einer Zeit des oft kruden, mit Lautstärke protzenden Verismo-Gesangs für stilistische Finesse und technischen Schliff. Die wehmutsvolle Legato-Linie in „O del mio amato ben“, der wohl berühmtesten der Arien „im alten Stil“ des Wahl-Sizilianers Stefano Donaudy, dürfte Flórez derzeit niemand nachmachen. Ebenso wenig wie die elegante, bruchlose Phrasierung auf einem Atem.

Mit solchen Vorzügen kann Flórez auch in zwei Arien aus Händels „Semele“ aufwarten: Oft wird heute übersehen, dass die Gesangsschulen des 18. Jahrhunderts das Legato, die Rundung und des Ausgleich des Tons über den gesamten Stimmumfang hinweg fordern. Flórez bringt alles das mit – aber ihm fehlt in diesem Fall das stilistische Rüstzeug: Die Arien sind zu verschlafen im Tempo, zu wenig akzentuiert artikuliert. Daran hat auch der Pianist Vincenzo Scalerà, ein hochberühmter Begleiter führender italienischer Sänger, seinen Anteil: Er spielt Händel, wie man „arie antiche“ vor fünfzig Jahren begleitete: zäh, mit dickem Ton und üppigem Pedal.

Leider blieb Scalerà auch im Feld des romantischen Belcanto den Klavierparts einiges schuldig. Technisch sind die Triolen, Sextolen, Dreiklangbrechungen, Arpeggi und Legato-Melodien nicht anspruchsvoll, gestalterisch umso mehr. Jeder Ton braucht seine Schattierung, seine Farbe. Scalerà spielt das mitunter, als korrepetiere er bei einer Bühnenprobe.

Auf dem Weg zu Donizetti und Meyerbeer

Und Juan Diego Flórez zeigt, wohin sein Weg gehen wird: zu Donizetti, zu einigen ausgewählten Verdi-Partien, vielleicht auch zu Meyerbeer. Die Romanze des Raoul aus „Les Huguenots“ gelingt ihm mit makelloser Bögen, perfekt in die Linie

eingebundenen Höhen, einer kühlen Tongebung voller Finesse im Detail. Dabei ist der Klang der Stimme so unforciert tragfähig, dass man sich Flórez im Meyerbeer-Jubiläumsjahr 2014 gerne in einer Rolle dieses nach wie vor unterrepräsentierten Giganten des 19. Jahrhunderts vorstellt.

Keine Frage, dass Flórez mit der sehnsuchtsvollen Farbe in seiner Mittellage für „Come un spirto angelico“ aus Donizettis „Roberto Devereux“ ein ansprechender Interpret ist. Die Tessitura liegt ihm und hilft seinem Tenor, sich tragend im Raum zu entfalten. Flórez kleidet diese Abschiedsarie in einen elegischen Ton, hält sich in den Färbungen nobel zurück und beschwört einen Stil des Singens, wie er vor der kraftvollen Expressivität eines Enrico Caruso á la mode gewesen ist.

Sein feines Vibrato ist nicht aufgedrückt, wie etwa bei neo-italienischen und osteuropäischen Sängern heute üblich, sondern wächst gleichsam natürlich mit einem gesund und substanzvoll gebildeten Ton. Das hilft ihm auch in Verdis „Je veux encore entendre ta voix“ aus der selten gespielten Oper „Jérusalem“ – einer Bearbeitung des frühen Werks „I Lombardi alla prima crociata“. Allerdings zeigt diese Arie auch Flórez' derzeitige Grenzen: Das Rezitativ ist zu neutral geformt; es „spricht“ nicht, verleugnet in seiner streng gefassten vokalen Disziplin, dass Verdis Oper schon einer anderen Zeit angehört als die elegischen Helden Donizetti.

Dennoch: Flórez' Autorität als souveräner Gestalter erfährt dadurch keinen Abbruch; eine Kompetenz, die er in den Zugaben eindrucksvoll und zum Jubel des Publikums bestätigt: Rossinis augenzwinkernder Bolero „Mi lagneró tacendo“, Flotows „M' appari“, die italienische Version der Arie „Ach so fromm“ aus „Martha“, und „La donna é mobile“ als „Rausschmeißer“ – in einer Formung, die Klassen über der Bemühung liegt, mit der [Vittorio Grigolo](#) auf demselben Podium vor kurzem sein Publikum unterhielt.

Ein Kapitel Foto-Geschichte: Bilder aus der Sammlung Ernst Scheidegger im Museum Folkwang

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Der Blick eines Top-Fotografen: Henri Cartier-Bresson nahm dieses Motiv bei der Feuerbestattung Mahatma Gandhis 1948 auf. © Henri Cartier-Bresson / MagnumPhotos / Agentur Focus.

Das Folkwang Museum Essen zeigt seit heute eine Ausstellung mit rund 60 Fotografien aus der Sammlung des Zürcher Fotografen Ernst Scheidegger. Sie stammen aus einem Ankauf, den das Museum mit Unterstützung der Krupp-Jubiläums-Stiftung in diesem Jahr tätigen konnte. Anlass ist der 90. Geburtstag des Bildjournalisten und Künstlerfotografen am Samstag, 30. November.

Das Konvolut von Fotos, das nun zum großen Teil in der Sonderausstellung im Folkwang Museum zu sehen ist, stammt aus einer Schachtel, die Scheidegger jahrzehntelang verwahrt hatte. Darin sammelte er lose Abzüge, die er als junger Fotograf mit berühmten Kollegen tauschte. So erhielt er Bilder von Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Ernst Haas oder David Seymour. Im Januar 2013 öffnete er die Schachtel mit den Bildern seiner Freunde für Tobia Bezzola, den Direktor des Folkwang Museums. Zu den 86 angekauften Fotografien schenkte Scheidegger dem Folkwang Museum noch 25 eigene Bilder aus Burma.

Die wertvollen Vintage-Prints entstanden damals als Tauschobjekte unter Freunden – daher rührt auch der Titel der Ausstellung: „Bilder unter Freunden“. Unter ihnen finden sich Ikonen der Fotogeschichte wie Capas umstrittenes Bild „Fallender Soldat“, aber auch Reportagefotos etwa aus dem Japanisch-Chinesischen Krieg. Werner Bischof, Ernst Haas oder George Rodger spannen mit ihren Arbeiten ein weites Panorama der frühen Nachkriegsfotografie, etwa mit Aufnahmen aus dem Sudan oder dem Wien der vierziger Jahre. Von Henri Cartier-Bresson hängt unter anderem eine bestechend eingefangene Szene von der Verbrennung des Leichnams von Mahatma Gandhi 1948 in der Schau.

Sogar ein Motiv aus Essen ist unter den Bildern: Entstanden 1951, zeigt es einen Arbeiter an einer Mauer mit einer politischen Parole. Im Titel wird vermerkt, der Mann sei Mitglied einer Nazi-Jugendorganisation gewesen. Die Fotos sind teils im Pressebildformat 18×24, teils in größeren Formaten für Ausstellungszwecke abgezogen. Die Präsentation versteckt den Werkstattcharakter der ausgezeichnet erhaltenen Abzüge nicht hinter Passepartouts, sondern zeigt die Bilder in ihrem ursprünglichen Zustand, manche mit breiten unbelichteten Randstreifen.

Vielseitig tätiger Fotokünstler



Ein Foto von Ernst Scheidegger selbst, aufgenommen bei einem Initiationsfest in Burma. Es gehört zu den 25 Bildern, die der Fotograf dem Folkwang Museum Essen schenkte. © Fondation Ernst Scheidegger Archiv

Der aus Rorschach am Bodensee stammende Scheidegger hat ein Kapitel Fotogeschichte geschrieben. Einem Studium der Fotografie bei Hans Finsler an der Kunstgewerbeschule Zürich folgten Assistenzen bei Werner Bischof und Max Bill. Zwischen 1949 und 1952 verantwortete Scheidegger im Rahmen des Marshallplanes fünf internationale Foto-Ausstellungen. Vielfältig waren die Bereiche, in denen Scheidegger tätig war: Er fotografierte für die Agentur Magnum Photos, war 1959/60 Dozent an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, verantwortete als Bildredakteur von 1960 bis 1988 die Wochenendbeilage der Neuen Zürcher Zeitung, für die er rund 200 Bildreportagen erstellte. Außerdem war Scheidegger auch als freier Filmregisseur, Verleger und Galerist tätig.

Ernst Scheideggers Archiv umfasst rund 80.000 Negative und 50.000 Diapositive, dazu Filme über Künstler und Reisereportagen. Seit 2011 pflegt die „[Stiftung Ernst-Scheidegger-Archiv](#)“ den von der Neuen Zürcher übernommenen Archivbestand, inventarisiert und digitalisiert die Bilder.

2013 erschien im Verlag Scheidegger & Spiess eine Neuauflage des [Buchs](#) „Alberto Giacometti. Spuren einer Freundschaft“ mit rund 30 bisher unveröffentlichten Farbfotografien. Scheidegger hatte Giacometti schon als junger Mann kennengelernt und 1964 bis 1966 einen preisgekrönten Film über den Künstler gedreht.

Die Ausstellung „Bilder unter Freunden – die Sammlung Ernst Scheidegger“ im Folkwang Museum Essen wird bis 16. Februar 2014 gezeigt. An den vier Adventswochenenden ist der Eintritt in das Museum frei. Geöffnet ist das Folkwang an diesen Tagen von 10 bis 18 Uhr.

„Tristan und Isolde“ in Essen: Peter Schneiders meisterliches Dirigat

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Licht-Raum in
abgründiger

Schwärze: Klaus
Grünbergs
Bühnenraum für
„Tristan und
Isolde“ fasziniert
immer wieder. Foto:
Matthias Jung

Hätte dieser Liebestod doch alleine im Orchestergraben stattgefunden! Musikalisch geformt von Peter Schneiders kundiger Hand, aufblühend aus einem delikaten Piano zu fiebrigem Glanz, transparent, geschmeidig und klangvoll, in leuchtender Ekstase auf dem Höhepunkt der dynamischen Entfaltung.

Aber zum Schlussgesang von „Tristan und Isolde“ gehört die Stimme – in Essen diejenige von Evelyn Herlitzius. Und die allseits gefeierte Sängerin brach am Aalto-Theater in der letzten der drei „Tristan“-Vorstellungen dieser Wagner-Jubiläums-Spielzeit den magischen Moment des Verströmens herunter auf höchst irdisches Buchstabieren.

Herlitzius hatte schon die Premiere von Barrie Koskys Inszenierung unter Stefan Soltesz 2006 gesungen. Es war ihre zweite Isolde nach Chemnitz – und die erste vor international relevanten Bühnen wie Dresden, Wien, Berlin. Bei ihrem Essen-Debüt lobte die Kritik ihre vokale Risikobereitschaft, ihren bedingungslosen Einsatz. Das stimmt auch für 2013, nur: Evelyn Herlitzius hat darüber vergessen, dass Isolde nicht nur ein Parforceritt im Zeichen von Forte- und Fortissimo-Anspannung ist. Der erste Akt geriet mit überbordender vokaler Gewalt zu einem Schrei-Duell mit der schönstimmigen, nur manchmal in der Höhe spitzen Martina Dike. Und der „Liebestod“ begann nicht „mild und leise“ – und setzte sich fort im Versinken und Ertrinken in riesigen Tönen, weit abgekehrt von sauberer Artikulation, flexiblem Legato oder sinnlichem Strömen.

Im zweiten Akt zeigte sich, dass allen prachtvollen Volumens

zum Trotz der Kern der Stimme im Mezzoforte nicht erfüllt fließend, sondern flackernd gespannt klingt. Der Gegensatz zu Jeffrey Dowd, der sich bemüht, den Tristan lyrisch grundiert und entspannt zu singen, kann nicht größer sein: Zwei Stimmen, die im Duett nicht harmonieren, zumal Dowd die leuchtend-expansive Höhe nicht aufbringen kann. Mit kluger Ökonomie bewältigt das bewährte Essener Ensemblemitglied den dritten Akt, lässt sich nicht zum Forcieren hinreißen und kleidet so die Sehnsuchtsverzweiflung Tristans eher in resigniert gedämpfte als in aufbrausend gewaltige Klänge.



Resignation und Hingabe: Jeffrey Dowd (Tristan) und Heiko Trinsinger (Kurwenal) im dritten Aufzug von „Tristan und Isolde“ in Essen.
Foto: Matthias Jung

Mit Liang Li präsentierte sich ein neuer König Marke, der die Partie aus einem kantablen Ansatz heraus gestaltet, aber hin und wieder den Ton nicht ausreichend fokussiert. Vielleicht kommt die Partie für den Bass, der einen mustergültigen Banco

im Essener „Macbeth“ gesungen hat, noch zu früh. Tadellos Heiko Trinsinger, der die Rolle des Kurwenal szenisch wie musikalisch weiter verinnerlicht hat: Überzeugender als früher lässt er den Klang strömen, bildet kraftvolle Höhe statt mit gestautem mit freier gehaltenem Atemfundament. Die sorgende Zuwendung zu dem tödlich getroffenen Freund Tristan und das bedingungslose Einstehen für sein Leben haben in Trinsingers Gestaltung berührende Größe.

In den von Wagner weniger ausgiebig bedachten Partien kann das Aalto-Theater auf bewährte Sänger zurückgreifen: Albrecht Kludszweit als kultiviert singender Hirte, Mateusz Kabala als klischeeferner Melot, Rainer Maria Röhr als Seemann und Thomas Sehrbrock als Steuermann. In der szenischen Wiederaufnahme gab sich Frédéric Buhr alle Mühe, die Intentionen Koskys zu reanimieren. Dennoch: Klaus Grünbergs Bühne mit dem in riesenhafter Schwärze schwebenden Licht- und Erzähl-Raum ist das Plus dieser Produktion, die Kosky nach einigen modisch-überflüssigen Sexual-Errationen im ersten und einer sorgfältigen, aber wenig pointierten Personenregie im zweiten und dritten Akt unschlüssig enden lässt.



Peter Schneider.
Foto: TuP/Vivianne
Purdom

So bleibt als prägender Eindruck das meisterliche Dirigat Peter Schneiders. Lange Erfahrung, eine intime Kenntnis der Partitur, Achtsamkeit für die Sänger prägen seine Auffassung. Schneider knüpft an der intensiven Arbeit von Stefan Soltesz an, der die drei „Tristan“-Vorstellungen ursprünglich als Gast an seinem langjährigen Stammhaus dirigieren sollte, aber alle Aalto-Auftritte abgesagt hat. Auf die Essener Philharmoniker ist Verlass: von der genau ausgehörten Streicher-Balance über die konturscharf zugeschnittenen prominenten Bläser-Momente, den solistischen Glanz bei Hörnern oder Holzbläsern bis hin zu Andreas Goslings elegisch-intensivem Englisch Horn.

Schneider nutzt dieses „Kapital“ für einen schlanken, fließenden Duktus der Musik, für bewegte Tempi – die nur im zweiten Aufzug die Holzbläser für einige Momente hastig wirken lassen – und für einen aufgelichteten Mischklang, der Details nicht zudeckt, aber auch nicht über Gebühr heraushebt und damit die Rundung des Klangs beeinträchtigt. Der dritte Aufzug beginnt mit der schmerzlich intensiven Tönung durch die tiefen Streicher und begeistert durch exquisit kultivierte Piano-Schattierungen und die Kunst des Übergangs – wie sie bei Schneiders letztem „Tristan“-Dirigat 2012 in Bayreuth schon zu bewundern waren. Wie hätte Wagner reimen können? In diesem „Tristan“ webt Wunder ein wissender Weiser.

Tanz hat Gewicht

geschrieben von Rolf Dennemann | 27. Januar 2015

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

Vom 7. Bis 10. November präsentierten die beiden Tanzdamen Jelena Ivanovic und Sabina Stücker kleine Leckerbissen der

Tanzszene. Dazu hat das Publikum die Möglichkeit, in den Pausen Speisen einzunehmen. Das Publikum muss sich also nicht in Einzelteile auflösen und die umliegenden Restaurants ansteuern oder zu Hause die Reste in die Mikrowelle schieben. Man ist da ganz in der Sehgewohnheit – gucken und dann essen oder umgekehrt.

Das Schmausen gehört dazu

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

Aber natürlich kommen die Gäste nicht wegen der selbstgemachten Muffins, sondern in erster Linie wegen der Tanzdarbietungen. Wie auf der Bühne, so auch im Saal: Es überwiegen die Frauen, die sich als Freundinnen der Bewegungskunst auf den Weg machen, Überraschungen mitzuerleben, denn die meisten Stücke sind entweder eigens für das Festival kreiert oder aber andernorts kaum zu sehen.

Weg vom Dogma des Abendfüllenden

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

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

„Gegen Grenzen atmen“

Paul Hess lieferte zwei Werke. Sein „Kompreno“ (Auffassung, Verständnis) zeigt zwei hinter einer Rundgaze agierende Tänzerinnen, die den Kreis, in dem sie sich befinden, als kleine künstliche Welt betanzen, eine hoch konzentrierte Arbeit, die in Erinnerung bleibt. Das letzte Stück des Abends, „Gegen Grenzen atmen“, von Paul Hess schon vor einigen Jahren zum ersten Mal choreografiert, entließ das Publikum mit einem Schmunzeln. Drei Wesen begegnen sich auf einem knisternden Laubfeld als seien sie dort ausgesetzt, um sich zurechtzufinden und wir – das Publikum – beobachten sie dabei wie in einem Terrarium. Linda Pilar Brodhag, Elisa Marschall und Luiza Braz Batista haben das anschaulich und komisch gemacht.

Der sehenswerte Domschatz von

Essen

geschrieben von Hans Hermann Pöpsel | 27. Januar 2015

Obwohl das katholische Bistum Essen ja wirklich noch sehr jung ist, besitzt es schon einen großen Schatz, den es allerdings geerbt hat. Obwohl inzwischen viele Touristen zum Gucken lieber nach Limburg fahren, lohnt es sich sehr, dem Sitz des Ruhrbischofs in der Essener Innenstadt einen Besuch abzustatten.



Die Goldene
Madonna im
Essener
Münster.
(Foto: Bistum)

Der Essener Domschatz umfasst nämlich einmalige Kunstwerke aus der Zeit vom 9. bis zum 18. Jahrhundert und ist einer der bedeutendsten Domschätze Europas. Dazu gehören sakrale Gold- und Silber-Schmiedearbeiten, aber auch Elfenbeinschnitzereien, Skulpturen und Handschriften – Schönheiten, die man in einem Industrieviertel zunächst nicht vermutet, die aber die reiche Geschichte einer Region zeigen, die auch einmal etwas Anderes war als Kohle- und Stahlstandort.

Weltbekannt ist in Essen vor allem die berühmte „Goldene Madonna“, die man allerdings nicht in dem schönen kleinen Museum am Rande der Domkirche findet, sondern im Münster selbst. Die Madonna gilt als die weltweit älteste figürliche Darstellung Mariens und wurde erst kürzlich aufwändig renoviert. Um das Jahr 980 wurde sie für das damalige Essener

Frauenstift geschaffen. Sie ist aus Pappelholz geschnitzt und mit Goldblech umkleidet. Weil die Essener Marienfigur nach Ansicht der Katholischen Kirche ein Gnadenbild ist, steht sie eben in der Domkirche hinter einem stählernen Gitter auf einem Seitenaltar und nicht im Museum, damit die Gläubigen vor der Madonna beten, Kerzen entzünden und um Fürbitte für ihr Anliegen bitten können. Offiziell heißt die anrührende Frauengestalt mit dem Kind auf dem Arm auch nicht „Goldene Madonna“, sondern „Mutter vom Guten Rat“. Der damalige Papst Johannes XXIII. hat sie „zur ersten und besonderen Patronin des ganzen Bistums Essen“ ernannt.

Mitten in der Fußgängerzone von Essen wirken die Domkirche und das angeschlossene Museum mit dem Platz davor wie eine Insel der Ruhe. Die meisten Menschen hetzen vorbei, von Kaufhaus zu Kaufhaus, und verpassen ein Kleinod.

Verdis „Macbeth“ in Essen: Das Drama der lebenden Toten verläuft sich in Bildern

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Gun-Brit Barkmin
als Lady Macbeth in
Essen. Foto:
Matthias Jung

**Ein kleiner Erdhügel zu den gläsernen punktierten
Zweiunddreißigsteln des Vorspiels von Verdis „Macbeth“. Ein
Grab. Zwei Menschen nähern sich ihm, Lilien in den Händen. Der
Fortissimo-Sturm der scharf akzentuierten Bläser bricht los.
Unter der Bühne kracht und knallt es; ein riesiger Baum reißt
sich los, kämpft sich hinauf in den dunklen Himmel, als starte
ein monströses Raumschiff. Die Wurzeln triefen zu Boden –
dorthin, wo sich ein kreisrunder Schlund geöffnet hat.**

Mit einem spektakulären Bild werden die Zuschauer im Essener Aalto-Theater von Bühnenbildner Christof Hetzer in Verdis abgründige Tragödie hineingestoßen. Baum und Grab – Symbole für Leben und Tod – bilden die zentralen Motive der Bühne; Abgrund und Brücke treten dazu: Hetzer baut über den manchmal schwarz starrenden, manchmal trüb beleuchteten Krater einen Steg wie aus einem jener schwarzweißen, gruseligen Gothic-Krimis, in denen sich das Abgründig-Menschliche und das Unheimlich-Übernatürliche auf geheimnisvolle Weise verbinden.

Herbstblätter bedecken die weite Fläche der Bühne. Ein riesiger Raum, in dem die Figuren oft verloren wirken – wie

hinausgeworfen in eine Welt in Dunkelheit oder Zwielflicht, in der sie keine Orientierung finden. Nur die Gräber sind Bezugspunkte: ein erdiges Kindergrab und ein alter Sarkophag aus rissig-moosigem Stein. Dorthin werden die Toten gekippt. Dort stirbt Macbeth, noch lebend schon im Grabe, mit seinen letzten Worten die Krone von sich werfend.



Kinderlosigkeit löst den blutigen Machttrieb aus: Tommi Hakala am Grab. Ein gestorbenes oder nie geborenes Kind? Foto: Matthias Jung

Das Motiv der lebenden Toten ist auch für David Hermann in seiner Inszenierung ein entscheidendes: Wenn der König die Schotten für jenes fatale Fest versammelt, auf dem ihn der Geist des ermordeten Banco in Angst und Wut entrückt, scheint er längst selbst zum Totenreich zu gehören: Er spricht mit den Ermordeten, die wie lebensgroße Marionetten auf dem Sarkophag hocken, lässt sie wie Handpuppen sprechen und nicken, echauffiert sich, als eine der Gestalten zusammenklappt. Ein grotesk-makabres Theater, von dem die Menschen um ihn herum keine Notiz nehmen. Wie bei einem Picknick in Glyndebourne sitzen sie im Herbstlaub, speisen aus geflochtenen Körben, lassen sich von Macbeth ohne Reaktion die Weinflasche wegnehmen. Mit der realen Welt hat das mörderische Königspaar nichts mehr zu tun – es ist längst in seine eigene Horrorwelt hineingestorben.

Das ist alles sehr klug, sehr konsequent und sehr detailreich erfunden – und lässt dennoch auf seltsame Weise unberührt. Vielleicht, weil uns diese Wiedergänger-Geschichte nicht interessiert. Weil die Spannung zwischen der Welt der Lebenden und der Toten im allumfassend leblosen Raum aufgelöst wird. Weil der humane und der politische Aspekt des Stücks wegsymbolisiert, wegpsychologisiert wird. Oder auch, formal argumentiert, dem spektakulären Baumstart zu Beginn szenisch nicht mehr viel folgt.



Ein riesiger Baum
reißt sich los,
kämpft sich hinauf
in den dunklen
Himmel. Foto
Matthias Jung

Die Hexenchöre schallen aus der unbestimmten Dunkelheit; die Erscheinungen im dritten Akt sind ein beziehungsreicher, aber szenisch läppisch gelöster Aufmarsch schwangerer Frauen. Das Bild des leidenden Volkes zu Beginn des vierten Aktes – der Chor schiebt sich durch den Zuschauerraum nach vorne – bleibt stumpf; die blutigen Kinderleichen um den Sarkophag auf der Bühne wirken dazu wie ein zu billig geratener Schockeffekt. Auch die zwei Zeit-Ebenen, durch Hetzers Kostüme

gekennzeichnet, helfen nicht wirklich weiter.

So spitzt sich das Drama nicht zu, sondern verläuft sich eher in den Bildern. Ein Grund mag sein, dass Hermann mehr auf die sorgfältig gesetzten symbolischen Gesten setzt als auf eine sprechende Personenführung. Der glänzende Handschuh, den Macbeth vom Arm des toten Duncan streift – ist es „la man rapace“, die „räuberische Hand“, die er gegen seine erklärte Absicht dann doch erhebt? Wenn Macbeth den toten Banco mit einer Lilie peitscht – ist es eine Chiffre für den verzweifelten Hass auf den Mann, der Kinder hat? Kleine Jungs in Anzügen plagen den König – sind es die drohenden Nachkommen Bancos?

Die Videos von Martin Eidenberger, projiziert auf den massiven Mauerwürfel, der sich einige Male über die Szene senkt, schaffen in der Hexenszene des dritten Akts eine deutende Bild-Ebene, sind aber an anderer Stelle aber banal: eine rote Hand etwa, oder kaleidoskopartige Muster. Wir sehen eine Inszenierung, die das Stück nicht verschenkt, die viel Reflexion und Dramaturgen-Subtext integriert, aber als Theater die Spannung nicht hält, die Aufmerksamkeit nicht durchgehend fesseln kann. Kein missglückter, aber auch kein rundum überzeugender Auftakt der neuen Ära am Aalto-Theater.



Einstand mit „Macbeth“:
Tomás Netopil, der neue
Chefdirigent der Essener
Philharmoniker. Foto: TUP

Mit Spannung erwartet wurde den Einstand des neuen GMD Tomáš Netopil in der Oper: Kurz gesagt, war es ein glückliches Debut. Netopil bewies, was sich bereits in Verdis „[Missa da Requiem](#)“ im Sinfoniekonzert angekündigt hatte: Er hat die Sensibilität für Verdis musikalisch-dramatische Orchestersprache, für den klugen Aufbau dynamischer Großstrukturen, für das behutsam ausgeformte Detail, für die rhythmische Prägnanz und den erfüllten Duktus der Melodie. Dem Finale des Ersten Akts etwa gibt er den agogisch gestalteten, inneren rhythmischen Drang, der sich in der sicher angesteuerten Entladung befreit.

Die Philharmoniker lassen kaum etwas zu wünschen übrig, sind auf dem Punkt, wenn es um die Einfärbung des Klangs durch gekonnte Balance der Instrumente geht, um die Schärfe punktierter Rhythmen oder den wuchtigen Tutti-Zugriff, gestützt von prachtvollen Blechbläsern. Was sich noch entwickeln muss, sind die Finessen des Ausdrucks: Die „tinta“, die Verdi haben will, jene im Falle des „Macbeth“ dunkel verschattete Orchesterfarbe, die fahlen Klänge, die ersticken, halb unterdrückten Laute, die unwirklichen, atmosphärisch entrückten Momente, bleiben bei Netopil noch zu neutral. Und im Vorspiel schlittert er aus einer zu stark angezogenen Bewegung in ein nicht unheimlich-majestätisches, sondern schleppend langsames Tempo. Auch die kruden Striche waren überflüssig und ärgerlich: So etwas sollte sich Netopil gleich gar nicht angewöhnen.

Eine reife Leistung darf man Alexander Eberles Chor attestieren: Tönten die Hexenchöre anfangs zu lyrisch-brav aus dem Off, entwickelte sich der Klang ab dem Sextett mit Chor zu prachtvoller Größe. Die Solisten geben dagegen nicht nur Anlass zum Glückhsein. Gun-Brit Barkmin als Lady wird mit den Anforderungen ihrer Riesenpartie in punkto Beweglichkeit und psychologischer Differenzierung anstandslos fertig. Aber die Stimmfarbe ist sehr hell und schwer zu verschatten. Ihre Piano-Skala lässt sich weit auffächern, aber das hohe b, mit

dem sie im Sextett über den Chor kommt, klingt gellend und scharf. Außerdem neigt Barkmin dazu, in die Sprechstimme zu wechseln, nähert sich veristischen Ausdrucksmitteln, die sie auch in ihrer Wahnsinnszene einsetzt, statt mit der Stimmfarbe zu spielen.

Auch der Macbeth des finnischen Baritons Tommi Hakala flattert unzureichend gestützt, wird immer wieder in der Höhe eng, verliert den Kern des Klanges. Doch in der finalen Szene, als Macbeth allen Sinns verlustig mit seiner Krone auch sein Leben wegwirft, läuft Hakala zu großer Form auf: Diesem unterdrückten, stammelnden Absterben des Tones, das Verdi in seinem höchst expressiven Schluss des „Macbeth“-Ursprungsfassung von 1847 fordert, entspricht der Sänger voll und ganz. Hätte er nur für die kantablen Szenen dieselbe Solidität. Aber dort, wo sichere Technik gefragt ist, kommt Hakala ins Schwimmen.

Für Alexey Sayapin, neues Ensemblemitglied, als Macduff gilt das nicht. Er demonstriert in seiner Arie eine versierte Beherrschung seines Tenors – die ihm in den dünn gequäkten Tönen des Finales wieder fehlt. Was Sayapin nicht hat, ist der flutende, freie Klang, der den traditionell geschulten, heute selten gewordenen italienischen Tenor auszeichnet. Die Stimme sitzt zu fest, der Klang wird nicht entspannt gebildet.

Ein Gewinn für Essen ist der Bass Liang Li: Eine voluminöse, aber beherrschte Stimme, reich an Farben und fähig, sie auch flexibel einzusetzen; ein meist kontrolliertes Vibrato und eine schmelzende Legato-Linie. Ein mustergültiger Banco. Marie-Helen Joël bewährt sich erneut erfreulich als Kammerfrau der Lady, die von Macbeth ebenso gemeuchelt wird, ebenso wie der in seinen wenigen Sätzen schönstimmige Arzt (Baurzhan Anderzhanov). Abdellah Lasri kann als Malcolm problemlos Tenor-Paroli bieten. Die erste Premiere unter Intendant Hein Mulders ist mehr als ein Versprechen, noch nicht ganz eine Erfüllung, signalisiert aber den Elan, mit dem sich das neue Team am Aalto die Zukunft erobern will. Nur zu!

Phänomen an der Orgel: Giampaolo di Rosas meisterliches Konzert im Essener Dom

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015

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

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

Di Rosa ist in der Region kein Unbekannter: In Wuppertal spielte er im Mai an der Sauer-Orgel der historischen Stadthalle Liszts B-A-C-H-Fantasie, dazu Guilmant und Widor.

Bei den 33. Bochumer Orgeltagen im April war er in St. Marien in Witten zu Gast – mit demselben Programm, das er jetzt in Essen spielte. Auch bei den Orgelwelten Ratingen ließ sich der Schüler des legendären Jean Guillou hören.

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

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

Gala zu 25 Jahren Aalto-Theater: Norbert Lammerts Plädoyer für die Oper

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Wird 25 Jahre alt: Das Essener Aalto-Theater. Foto: Werner Häußner

„Wacht auf“! Der Chor aus Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ hätte durchaus an den Schluss der Rede von Norbert Lammert gepasst. Nicht, weil dieser Appell an die Zuhörer bei der Gala zum 25-jährigen Bestehen des Essener Aalto-Theaters nötig gewesen wäre: Der Bundestagspräsident hielt sein Publikum gekonnt bei der Stange. Sondern weil sein leidenschaftliches, argumentativ brillantes Plädoyer für die Oper endlich einmal zum Aufwachen führen sollte.

Zum Aufwachen bei seinen Kolleginnen und Kollegen in der Kulturpolitik, die dem Musiktheater seit Jahren eine Krise nach der anderen einbrocken. Davon war bei der festlichen Gala im Aalto-Theater nichts zu hören. Verständlich: Man feiert zu Recht das Bestehende, freut sich am Gegebenen. Es muss nicht Krisen-Geraune über jedem Anlass zur Freude liegen.



Einer der schönsten Theaterbauten Europas: Das Aalto-Theater. Foto: Häußner

Und ein Grund zum Feiern ist das Jubiläum in der Tat: Essen besitzt mit dem Bau des finnischen Architekten einen der schönsten Theaterbauten Europas, wenn nicht sogar weltweit. Das betonte Oberbürgermeister Reinhard Paß zu Recht. Wohl kaum ein Essener Bürger wird vergessen, neben der Zeche Zollverein „das Aalto“ als kulturellen Leuchtpunkt der Stadt zu nennen. Die Festschrift zum Jubiläum, nach der Veranstaltung kostenlos verteilt, lässt zwischen blau-silbernen Buchdeckeln 25 Jahre Erfolgsgeschichte Revue passieren: Von der Eröffnungspremiere – natürlich „Die Meistersinger von Nürnberg“ – über die damals provokante erste von 18 Regiearbeiten Dietrich Hilsdorfs („Don Carlos“) bis hin zum Abschied von Stefan Soltesz mit Joachim Schlömers verstiegenem „Parsifal“.

Das Aalto hatte in diesen 25 Jahren drei Intendanten, drei Generalmusikdirektoren, drei Chordirektoren, drei Ballettchefs und drei Geschäftsführer: ein Zeichen von Solidität und kontinuierlicher Arbeit. Das Niveau in diesen Jahren ist unbestritten; die Auszeichnung „Opernhaus des Jahres“ 2008 ist nur ein Zeichen dafür, wie sehr das Aalto-Theater als eine der führenden deutschen Bühnen geschätzt wird.

Auch Nordrhein-Westfalen ist Theater-Krisenland

Aber: Man muss nicht nach Sachsen-Anhalt blicken, wo gerade

eine von allen guten Geistern verlassene Landesregierung die Theaterlandschaft irreparabel zu schädigen plant und die Zukunftsinvestitionen Bildung und Kultur zusammenstreichen will. Auch Nordrhein-Westfalen ist ein Theater-Krisenland; da mögen sich die Kulturhauptstadt-Nachklänge noch so sirenenhaft entfalten: Die Kölner Opernkrise ist nach dem peinlichen Spiel um die Intendanz Uwe-Eric Laufenbergs mühevoll auf einem Niveau abgewendet, auf dem künstlerische Wagnisse kaum mehr finanzierbar sind. Die Oper Bonn muss unter ihrem neuen Intendanten Bernhard Helmich mit drei Millionen Euro weniger auskommen.

An der Deutschen Oper am Rhein herrscht Ruhe, so lange, bis die nächste Krisenrunde in Duisburg ansteht. In Gelsenkirchen wird in dem wunderbaren Bau von Werner Ruhnau dank des ungebrochenen Willens zur Kultur noch produktives Musiktheater gespielt – allerdings im Vergleich zu früher mit einem Rumpfprogramm, das zu unterschreiten seriös nicht mehr möglich ist. Hagen kämpft verzweifelt ums Überleben – und das schon seit Jahren.

Und in Wuppertal ist die – von politischer Seite sogar als mutig bezeichnete – Schließung des Schauspielhauses bittere Realität: Die Schauspieltruppe ist auf einen Zehn-Personen-Rest geschrumpft und auch die Oper wird unter ihrem neuen Intendanten Toshiyuki Kamioka, dem bisherigen Chefdirigent der Wuppertaler Sinfoniker, auf ein Niveau gekürzt, auf dem vielleicht noch ein Betrieb, aber kaum mehr künstlerische Herausforderungen bewältigt werden können.

Wuppertal steht exemplarisch für ein weithin beobachtbares Phänomen, das innere Aushöhlen kultureller Einrichtungen. Das liegt ja auch in Essen nicht fern: Auch das Aalto-Theater litt unter Kürzungsrunden. Ein Haus dieser Größe müsste sich eigentlich mehr als fünf Opernpremierer pro Spielzeit leisten können, von der fast verschwundenen Operette ganz zu schweigen. Aber das wagt kaum jemand mehr zu sagen – es könnte ja als undankbar gelten: Seien wir froh, dass wir noch so gut

dastehen. Und wer weiß, wann die Theater und Philharmonie Essen (TuP) angesichts des Wetterleuchtens für den Essener Haushalt 2014 erneut mit dem falschen, aber dennoch wirksamen Totschlagargument konfrontiert wird, dass in Krisenzeiten „alle“ sparen müssten.

Harte Argumente für die Oper

Aufwachen also! Aber wie? Für die von Nothaushalten gebeutelten Städte, denen vor allem der Bund viele Kosten aufgebürdet, aber keine Entlastungen gewährt hat, ist diese Frage kaum zu lösen. Norbert Lammert ist als Bundestagspräsident weit weg von der kommunalen Kleinarbeit, aber nahe dran an denen, die große Linien vorgeben. Die Situation drängt nach der Frage: Wann kommt der Rettungsschirm für die Kultur? Die Kommunen alleine sind längst überfordert.



Gala zum 25jährigen Bestehen des Aalto-Theaters Essen: Norbert Lammert tritt für die Oper ein. Foto: Matthias Jung

Norbert Lammert hat sein Eintreten für die Oper mit harten Argumenten untermauert: Die Kunst- und Kulturlandschaft gehört zu den Pfunden, mit denen das Ruhrgebiet wuchern kann. „Die Ausgaben für Kunst und Kultur fließen mit bemerkenswerter Präzision in die heimische Wirtschaft zurück“, fasste er das Ergebnis vieler Studien der letzten Jahrzehnte zusammen. Es

sind also nicht allein schöngeistige Argumente, die für die Oper sprechen. Die werden zwar höchstens von Kämpfern gegen die „elitäre“ Kultur angezweifelt – wie jüngst in Bonn u.a. von den „Piraten“ –, aber angesichts von Haushaltszwängen und Verteilungskämpfen dennoch gerne in die zweite Reihe abgeschoben.

Lammert wusste auch solchen Einwänden überzeugend zu kontern: Wer die angeblich elitäre Hochkultur nicht ausreichend öffentlich fördert, „verschärft den sozialen Ausschluss hochinteressierter, in der Regel aber nicht hochverdienender Kunstfreunde“. Und weiter: „Wer Kulturausgaben kürzt, gefährdet nicht Salzburg, sondern Hagen und Gelsenkirchen.“ Dafür war ihm der Beifall des Auditoriums sicher.

Kein Haushalt wird durch Kultur-Kürzungen solider

Auch was Lammert zu den finanziellen Belastungen durch Kulturausgaben erwähnte, ist längst bekannt, wird aber in den Debatten regelmäßig verdrängt: Zehn Milliarden jährlich geben Bund, Länder und Gemeinden jährlich für Kunst und Kulturförderung aus. Eine Menge Geld, aber gänzlich ungeeignet, um Haushalte zu konsolidieren. Der Anteil an den Gesamtausgaben liegt nämlich bei lediglich 1,7 Prozent – zu gering, um selbst bei drastischem Kürzen messbare Ergebnisse für öffentliche Haushalte zu erbringen. Für die Kultur dagegen ist die Bedeutung dieser Ausgaben immens – und man muss dazu ergänzen: lebensnotwendig. Lammert räumte auch mit der Sage auf, die staatliche Finanzierung könnte durch privates Sponsoring ersetzt werden: Gerade einmal ein Prozent der Theaterfinanzierung kommt aus privaten Mitteln – und die fließen meist in prestigeträchtige Projekte.

Für die Theater und Orchester in Deutschland mit ihrer beeindruckenden Bilanz – 35 Millionen Besucher jährlich, 105.000 Theateraufführungen, 84 Musiktheater mit mehr als 9.300 künstlerische Beschäftigten und 6.000 Operaufführungen jährlich – werden gerade einmal 0,2 Prozent der öffentlichen

Ausgaben aufgewendet. „Das müssen wir uns leisten, wenigstens dann, wenn wir eine Kulturnation bleiben wollen.“ Es wäre zu wünschen, dass – um bei Wagners „Meistersingern“ zu bleiben – Lammerts „Stimm‘ durchdringt Berg und Tal“, auf dass in der Welt der Kultur „die rotbrünstige Morgenröt‘ her durch die trüben Wolken geht“. Schade, würden diese Worte bei den Tausenden wohlmeinender, aber folgenloser Sonntagsreden zur Kultur abgeheftet.

Großbürgerlich erhaben: Jubel mit Wagner



Hein Mulders, neuer Intendant. Foto: Matthias Jung

Dass der Rückblick auch mit Aufbruch verbunden ist, machte die Begrüßung durch den neuen Intendanten Hein Mulders deutlich: Spannendes Musiktheater und mitreißende Ballettabende versprach er für die Zukunft. Im künstlerischen Programm der Gala war davon noch nichts zu spüren. Früher hätte man für einen solchen Anlass unter Umständen eine neue Komposition in Auftrag gegeben; heute greift man auf Wagner zurück: Erhaben muss es sein, wenn großbürgerliche Weihe- und Jubelveranstaltungen zu untermalen sind. Dass der „Einzug der Gäste“ aus dem „Tannhäuser“ eine ziemlich verkniffene Gesellschaft schildert, wen kümmert's? Es schmettert und marschiert so schön! Tomáš Netopil, der „Neue“ am Pult der Essener Philharmoniker, hat den Überblick und das Händchen fürs Rhythmische, kam mit Schwung und Präzision auf den Punkt,

auch dank der kernigen Stimmen in Alexander Eberles Chor.



Der neue GMD Tomás Netopil
mit den Essener
Philharmonikern. Foto:
Matthias Jung

In „Wachet auf“ aus den „Meistersingern“ überzeugte der Aufbau der Dynamik. Doch an die „Walküre“ wird sich Netopil noch gewöhnen müssen: Fließend-transparenter Orchesterklang, aber ohne dramatische Gestaltung. Jeffrey Dowd, bewährtes „Urgestein“ im Aalto-Ensemble, sang einen lyrischen Siegmund; Anja Kampe holte sich als fein artikulierende Sieglinde herzlichen Beifall. Zum bunten Abschluss gab das Orchester Ben van Cauwenberghs „Boléro“-Choreographie das strikte Gerüst. Auch das ein Zeichen: Im Ballett regiert die Kulinarik des Anstoßfreien, die smarte Verführung durch das Gängige. In diesem Sinne bewegten sich auch die Tänzer im fantastischen Bühnenbild Dmitrij Simkins. So wird es wohl bleiben, so lange Cauwenbergh alle die bedient, die nach der Aufführung vor allem „schön“ zu stöhnen belieben.



Die
Festschrift.
Foto: TuP

*Anlässlich des 25-jährigen Jubiläums hat das Aalto-Theater eine **Festschrift** und einen **Dokumentarfilm** veröffentlicht. Buch und DVD sind ab sofort im TicketCenter der TUP sowie an den Kassen des Aalto-Theaters und der Philharmonie Essen erhältlich. Der Preis beträgt jeweils fünf Euro.*

Die 224-seitige Festschrift lädt ein zu einer Reise in die Vergangenheit des Opernhauses. Sie bietet eine umfangreiche Rückschau auf alle im Aalto-Theater gezeigten Inszenierungen, dazu enthält das Buch unter anderem viele Szenenfotos, Kurzporträts der Intendanten und Geschäftsführer, die am Haus gewirkt haben. Die 35-minütige Dokumentation des amerikanischen Filmemachers Sam Shirakawa auf der DVD widmet sich – unter anderem anhand von Archivmaterial und Interviews – der Geschichte und der Architektur des Hauses, aber auch dem Alltag im Theater.

Ein Versprechen für die Zukunft: Der Einstand des neuen Essener GMD Tomáš Netopil

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015

Vor einer Woche kassierte Tomáš Netopil für sein Dirigat von

Jacques Fromental Halévy's „La Juive“ („Die Jüdin“) in [Dresden](#) einige kräftige Buhs. Nichts dergleichen beim Antrittskonzert des neuer Generalmusikdirektor des Aalto Theaters und der Philharmonie Essen: Nach Mahlers Erster Symphonie gab es Jubel und herzlichen Beifall. Aber im Foyer waren auch skeptische Stimmen zu hören: Der Schatten von Stefan Soltesz liegt über diesem Neuanfang. Es ist nicht einfach, sich gegen einen Vorgänger durchzusetzen, der sechzehn Jahre lang den Geschmack eines Publikums geprägt und die Kultur eines Orchesters in einsame Höhen geführt hatte.



Tomas Netopil dirigiert zum ersten Mal als neuer GMD ein Abo-Konzert der Essener Philharmoniker.
Foto: Saad Hamza

Die „Buhs“ für Netopil in Dresden waren nicht gerechtfertigt; offenbar gibt es dort eine wenig tolerante Thielemann-Fraktion oder einige Musikenthusiasten, die ganz genau zu wissen glauben, wie große französische Oper zu klingen hat. Und wie steht es mit dem Jubel in Essen? Unter der energischen, bewegungsreichen, aber nie zur Show abgleitenden Stabführung

des 38 Jahre alten Tschechen war ein Mahler zu hören, dessen Klasse außer Frage steht: Netopil punktet mit seiner präzisen Schlagtechnik vor allem, wenn es um komplexe Strukturen geht – etwa im dramatischen Kampf der Motive und Themen im vierten Satz.

Netopil überlässt den süffigen Klang, den symphonischen Hexenkessel mit seinen aufsteigenden und wieder in den Trubel zurückgerissenen Materialfetzen nicht sich selbst, führt sicher durch alle Wallungen hin zum majestätisch gefestigten Höhepunkt der sechs Hörner. Auch das Charakterisieren gelingt ihm: das unwirsche Bratschenmotiv, die gellenden Bläsereinwürfe, die krachenden Blitze der Schlaginstrumente, aber auch das falsche Gift eines kriechenden Piano-Klangs. Noch haben die Finalausbrüche dieses Erstlings etwas Bestätigendes – das wird bei Mahler noch anders werden!

Der Unterschied zu Soltesz' Interpretation – er hat die Erste 2008 dirigiert – ist evident. Soltesz nahm Mahler mit strahlendem, aber stets gerundetem Klang, mit einer auf vollendete Ästhetik gerichteten Kontrolle. Auch Netopil behält die Façon, aber er bringt den klanglichen Zug ins Herbe deutlich ins Spiel, verschließt sich den existenziellen Kämpfen Mahlers nicht.

Das ist viel, aber für Mahler noch nicht genug. Die Souveränität, auch das Zerklüftete, Zerrissene in dieser Musik zu entdecken, bringt der neue GMD noch nicht mit. Vielleicht spielt auch die Befangenheit des Neuanfangs mit, wenn zwar die Klangfläche des Beginns in den Streichern unheimlich gebrochen wirkt (Netopil hat selbst Violine studiert), aber die Einwürfe der Bläser, die absichtslos, quasi zufällig wirken sollten, zu entschieden und zu kalkuliert gesetzt sind. Wie dann die Celli den Impuls der Klarinette aufnehmen und weiterführen, zeugt wieder von einer anfechtungsfreien Kunst, Übergänge zu gestalten.

Wenn uns Pauke und Triangel dann zum ersten dynamischen

Aufrollen der Mahler'schen Klangwellen geleiten, mündet das klug kalkulierte Crescendieren in dumpfem Tutti. Vielleicht muss sich Netopil mit dem Raum noch anfreunden: Die Transparenz des Orchesterklangs konnte an diesem Abend nicht überzeugen. Und was mit zum Schwersten gehört, was ein Mahler-Dirigent in klingende Expression zu bringen hat, bleibt bei Netopil auch noch eher im Bereich des Versprechens: Für das Uneigentliche, die Ironie, die Galligkeit, den Schmerz der wirklichen und der angeblichen Zitate in dieser Musik fehlen die Farbe, die Gebrochenheit, die drastische oder groteske Zuspitzung. Denn Mahler treibt kein nettes Spielchen mit augenzwinkernd gesetzten Reminiszenzen, die dann der Zuhörer zu seiner Freude entschlüsselt – das wäre eher eine Idee von Haydn. Sondern er schlägt dem fassungslosen Zuhörer den Tonfall, den Melodiefetzen, den er zu kennen glaubt, mit bitterem Sarkasmus um die Ohren. Das zu hören, war in der Essener Philharmonie nicht vergönnt.

Dennoch: Mahlers Erste war ein Versprechen, und der neue GMD wird, das war zu hören, sich mit einem technisch hochklassigen, sehr kooperativ wirkenden Orchester und dem eigentlich entgegenkommenden Raum sicher noch intensiv anfreunden. Das Potenzial ist da – im Essener Neubeginn knospt der Zauber.



Jan Vaclav Hugo
Vorisek. Lithografie
von Adolph Friedrich
Kunike

Ein Versprechen war auch der Einstieg in das erste Sinfoniekonzert der Saison mit einem unbekanntem Werk aus Netopils Heimat, Jan Václav Hugo Voříšeks D-Dur-Sinfonie. Wenn das kein Signal ist: Netopil bekennt sich zu dem reichen, aber bei uns längst nicht ausreichend bekannten Kulturraum des östlichen Mitteleuropa, zu seiner Heimat und Herkunft und zu einem Komponist und Werk, das nicht auf jeder gängigen Orchester-Agenda zu finden ist. Das ist nach den Mainstream-Programmen, die Soltesz bevorzugte, ein willkommener programmatischer Akzent.

Voříšek wurde geboren, als Mozart dahinschied: 1791. Er starb, als Beethovens Ruhm kulminierte und ein junger, unbekannter Wiener Komponist namens Schubert sich anschickte, Beethovens musikalischen Modellen Paroli zu bieten: 1825. In Voříšeks bewegter, schroffer, dann wieder klangsinnig eleganter Musiksprache hört man die Höhe seiner Zeit: Mozart grüßt, aber noch mehr die erhabene Dramatik Christoph Willibald Glucks, der theatralische Sensus Antonio Salieris, das neue Pathos etwa eines Peter von Winter. Wer aus diesen 1820er Jahren immer nur Beethoven vor Augen hat, leidet unter verzerrter Wahrnehmung. Netopils Verdienst ist, einen anregenden Außenseiter zu Gehör gebracht zu haben, der dennoch mittendrin in dieser lebendigen musikalischen Welt steht. Mehr davon wäre ungemein anregend!

Ruhrtriennale: Körper-Studie mit allen Mitteln

geschrieben von Katrin Pinetzki | 27. Januar 2015



Foto: Eva Würdinger

Mann und Frau begegnen sich – man sollte meinen, dass zu dieser Konstellation auf der Bühne kaum mehr Neues erzählt werden kann. Von wegen!

Im Choreographischen Zentrum [PACT Zollverein](#) trafen [Meg Stuart](#) und Philipp Gehmacher aufeinander. Die renommierte US-amerikanische Choreografin und ihr Kollege aus Österreich arbeiten inzwischen seit Jahren fruchtbar zusammen; diesmal banden sie außerdem den Video- und Installationskünstler Vladimir Miller ein. Das Ergebnis heißt „The fault lines“ – übersetzt etwa „Bruchlinien“, jene Störungslinien, die zum Beispiel nach Erdbeben im Gestein sichtbar werden. „The fault lines“ auf der Bühne ist das Zusammenspiel zweier Systeme, die nicht kompatibel sind.

Zu Beginn stehen Mann und Frau sich gegenüber, gehen aufeinander zu – ganz neutral, ohne erkennbar freundliche oder feindliche Absicht. Doch kaum, dass sie einander zu nahe kommen, reagieren die beiden Systeme unwillkürlich und autonom. Was auch immer der eine Körper macht – dem anderen scheint es unmöglich, sich der Bewegung des Gegenübers anzupassen, darauf einzugehen. Sie klammert sich an ihn – er

versucht, sie abzusetzen. Sie flieht – er versucht, sie einzufangen. Er streckt die Arme aus – sie entwindet sich. Stuart und Gehmacher zeigen Dutzende solcher kurzer, heftiger Kontakt-Reaktionen, perfekt choreographiert wie ein Wrestling-Kampf, die meist in einem erschöpften Aufeinander-Liegen am Boden enden – bevor ein neuer Versuch beginnt.

Was da auf der Bühne stattfindet, ist kein Kampf der Geschlechter und auch nicht das ewige Spiel des Anziehens und Abstoßens. Wenn Philipp Gehmacher seinen Armen und Händen fast hilflos und erstaunt dabei zusieht, wie sie autonom, scheinbar ohne sein Zutun agieren, wird deutlich: Auf dieser kargen, einem Schuhkarton ähnlichen Spielfläche werden Körper-Studien betrieben.

Vladimir Miller filmt die beiden bei ihren Studien, fokussiert, filtert Details und definiert die Beziehung der Körper mit Hilfe seiner Kamera neu: Auf der Leinwand hält der Mann plötzlich den Kopf der Frau zwischen seinen Händen – tatsächlich aber steht er einige Meter von ihr entfernt.

Am Ende verschmelzen Performance und Video-Projektion: Er hält sie fest auf dem Boden, umklammert sie; sie ragt suchend die Arme in die Luft, und Miller zeichnet auf die Projektion ihrer Körper. Er zeichnet vorsichtig erkundend feine, zitternde Linien auf die beiden Körper. Es sind Störungslinien. Ein starker Moment, eine überzeugende Studie mit den Mitteln darstellender und bildender Kunst.

„The fault lines“ ist noch einmal am 21. September zu sehen.

Politik und Seelenpein statt Formspielereien – starker Saisonbeginn in der Philharmonie Essen

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Kraftvolle Geste: Mariss Jansons und das BR-Orchester. Foto: Sven Lorenz

Die neue Konzert- und Theatersaison nimmt Fahrt auf. Den Blick nach Essen gerichtet, hat sie geradezu mit einem Kickstart begonnen. Denn dort hat Hein Mulders, als Doppelintendant verantwortlich für den Opern- und Konzertbetrieb, ein aufregendes Ausrufezeichen gesetzt. Mit der Verpflichtung des Bayerischen Rundfunk-Symphonieorchesters und ihres Chefs, des lettischen Dirigenten Mariss Jansons, die in der Philharmonie ein Programm jenseits des routinierten Repertoires präsentieren. Das „Konzert für Orchester“ des Ungarn Béla Bartók und das gleichnamige Werk des Polen Witold Lutoslawski.

Es ist Musik aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, doch klingt sie alles andere als avantgardistisch. Beide Komponisten beziehen sich auf traditionelle Formen wie Concerto grosso, Fuge, Toccata oder Passacaglia. Beide haben zudem die folkloristischen Wurzeln ihrer Heimat im Blick. Gleichwohl

wirkt manches fremd, weil dissonant zugespitzt, großorchestral wuchtig oder raffiniert perkussiv akzentuiert. Hinzu kommt, und das macht Jansons' Lesart deutlich, dass hier Bekenntnismusik verhandelt wird – als Reflexion auf das politische Umfeld der Komponisten. Bei Bartók kommt hinzu: Das aufregende Ausloten seelischer Befindlichkeit.

Denn der Ungar schrieb sein fünfsätziges Werk im ungeliebten New Yorker Exil, krank an Leib und Seele. Weil sein Vaterland im faschistischen Strudel zu versinken drohte. Weil sein Werk in Amerika wenig Aufmerksamkeit fand. Zudem war Bartók von der Leukämie gezeichnet. Das „Konzert für Orchester“, das er 1943 schrieb, war beinahe sein Schwanengesang, vor allem aber das Resumee eines Komponistenlebens.

So wundert es nicht, dass diese Musik die dunkle Schwermut und die gespenstische Unruhe seiner Oper „Herzog Blaubarts Burg“ spiegelt. Jansons und das BR-Orchester zelebrieren diese Düsternis geradezu, in scharfem Kontrast etwa zum Streicherglänzen des ersten Satzes. Und es wird alsbald deutlich: Diese Interpretation setzt nicht auf das Mit- und Gegeneinander von Orchestergruppen oder Soli, sondern auf das große Ganze. Dem dunklen Beginn folgt der dramatische Aufschrei, das Scherzo klingt spukhaft und schroff, der langsame Mittelsatz ist ein einziges Weinen und Klagen. Detailversessen und äußerst transparent wird musiziert, und doch verliert sich Jansons nicht in schönen oder aufregenden Stellen. Nur der vierte Satz erklingt als etwas pauschal gehaltenes Intermezzo, abgesehen von der bizarren „Heut geh' ich ins Maxim“-Parodie. Da hat Bartók der antifaschistische Teufel geritten.



Ein strahlender Dirigent dankt für den jubelnden Beifall des Publikums. Foto: Sven Lorenz

Das Finale schließlich deuten manche als die große optimistische Conclusio, das ganze Werk mithin als ein „Durch Nacht zum Licht“-Geschehen. Wir indes hören mit Jansons eher die musikalische Schilderung eines Molochs namens New York, der Stadt, die niemals schläft (wie von Frank Sinatra besungen). Da klingt Hektik, Aufregung, Turbulenz sowie ein leicht protziges Heldentum und kaum Befriedung durch. So mag es Bartók gefühlt haben.

Der Pole Witold Lutoslawski wiederum, der ganz im Stalinschen Sinne als Formalist gebrandmarkt wurde, war nach dem Krieg zunächst kaum produktiv. Kompositionsaufträge des kommunistischen Regimes lehnte er ab. Das „Konzert für Orchester“, Anfang der 50er Jahre geschrieben, geht auf Initiative des Dirigenten Witold Rowicki zurück. Und es war, in strukturellen Verläufen, Orchestrierung und der Einbeziehung von Volksmelodien, eine Verneigung vor Béla Bartók. In ihm sah Lutoslawski den vielleicht einzigen Komponisten, „der die Beethovensche Höhe des menschlichen Denkens und Fühlens erklommen hat“.

Jansons und das BR-Orchester gehen auch hier weit über die Nachzeichnung barocker Strukturen hinaus. Vielmehr durchzieht das Werk glühende Leidenschaft und im Mittelsatz ein spukhaftes Sommernachtstraumflirren, das indes schnell einer

bedrohlichen Eskalation weichen muss. Um sich am Ende mit einem schrägen Dies-irae-Anklang zu vermischen. Folgt ein düsterer, explosiver, auch bedrohlich schwirrender Finalsatz. Alles mit Verve und großer Vitalität dirigiert. Allenthalben Jubel.

RuhrTriennale: Von Geisterbahnen, Freilichtduschen, Pendeltanz und Sinnattacken

geschrieben von Rolf Dennemann | 27. Januar 2015

Die Installationen der RuhrTriennale – umsonst und teilweise draußen. Jeder soll teilhaben an den Großkunstwerken, die die diesjährige RuhrTriennale zum temporären Einsatz eingekauft hat.

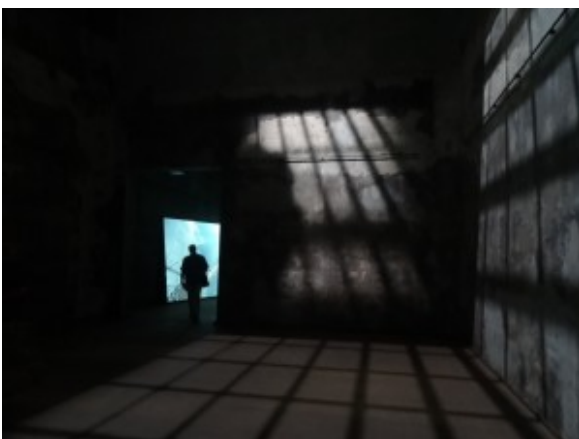
Heiner Goebbels, Experiment-Experte und moderierender Leiter des Kunstfestivals, stellte Künstler und Werke vor. Und alles ist so, als sei es am richtigen Ort zur richtigen Zeit – Festspielzeit im Nachhang des Sommers. In allen großen Nachrichtensendungen des Fernsehens wurde die Eröffnung bildreich angekündigt und man verwechselte schon mal Bochum mit Essen.



Dusche (Foto:Dman)

Und wenn es noch heiße Tage geben sollte, dann kann der zufällige Spaziergänger vor dem Ruhrmuseum sich seiner Klamotten entledigen und unter die Dusche springen, die da von der Künstlergruppe „rAndom international“ in Zusammenarbeit mit „Urbane Künste Ruhr“ errichtet wurde. 25.000 Liter Wasser rauschen dort pro Minute von weit oben in einem Viereck auf den Boden nieder, wo sich bei Sonne ein Regenbogen bildet. Nachts wird alles künstlich erhellt, was das Publikum sich tags denken darf. Der Ort sei dafür eine Entdeckung, sagte man. Nun ja, versteckt liegt er nicht und der urbane Raum ist das bekannteste Open-Air-Museum des vergangenen, lauten Zeitalters der krachenden Industriewerke im Revier.

Wer die Mischanlage der Kokerei Zollverein zum ersten Mal betritt, wird vor lauter Erbauung erst mal verstummen. Ein gigantischer Eindruck verhärtet hier den Gedanken an harte Arbeit und die schwere schmutzige Ressource Kohle.



Geisterbahn (Foto:Dman)

Der Schotte Douglas Gordon durfte sich hier auslassen und schuf Lichteffekte, Videos und einen poetisch-brachialen Sound. Es nebelt und bubbert. Im gefilmten Treppenaufgang wird gesungen und musiziert, auf einem Monitor sieht man einem Raben zu, wie er sein Mahl zerrupft und frisst. Eine Art Explosionsound lässt gar diese Mauern erzittern. Der Raum wird erneut illustriert, aber beeindruckend. Als Gordon, der Kaugummi kauend witzig lässig seine Unternehmung „Silence, Exile, Deceit“ beschreibt, erzählt er von seinem kleinen Sohn, dem es gruselte: „Like in a haunted house“ (Wie in einer Geisterbahn). Das ganze Ruhrgebiet sei eine Art Geisterbahn. Das ist allerdings wunderbar und die liebevoll britische Art von Humor. Aber wenn man drin lebt, erschrickt man nicht mehr.

Das edle Museum Folkwang zeigt zwei Arbeiten des Choreographen William Forsythe, der seit langem Tanz und Bildende Kunst auf gleiche Ebenen bringt. Zunächst kann mich sich als Besucher in einer

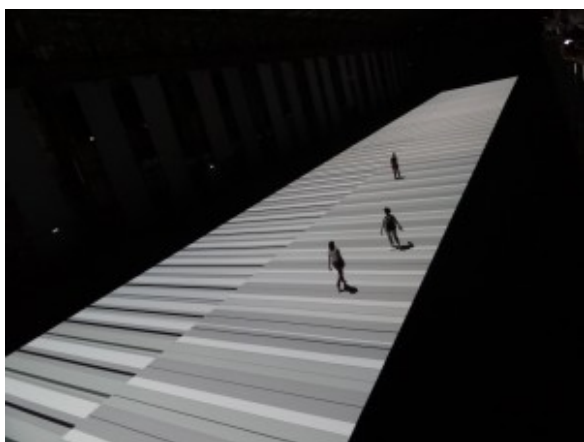


Installation „Nowhere and everywhere at the same time Nr.2“ (Foto Dman)

Art Zerrspiegel zeitversetzt in verschiedene Positionen schieben, ein Spiel mit Zeit und Selbstbild. In der großen Halle findet man sich dann zu einem Spielraum für Erwachsene

zusammen. Von der Decke hängen Pendel, die sich unter Pufflauten verschieben. Man darf und soll hineintreten, allerdings nicht mehr als 12 Personen gleichzeitig. Der Mensch tanzt unwillkürlich durch die engen Gassen zwischen den Fäden mit den Pendeln. Berührt man sie, hat man verloren. Die einen schauen, die anderen tänzeln, laufen, stehen, versuchen zu gewinnen. Preise gibt's nicht im Spiel- und Tanzzimmer.

Das größte Werk ist in der Kraftzentrale des Duisburger Landschaftsparks zu sehen, Ryoji Ikedas „test pattern“ in der 100-Meter-Version. Und das geht nur in einer solchen Halle. Der Komponist und Bildende Künstler der „elektronischen Szene“ wird mit seinen audio-visuellen Werken international durchgereicht, war bei zahlreichen electronic-art Festivals und in den großen Museen zu sehen und zu hören. Für zart besaitete Kunstliebhaber ist dieser Ort eher ein Raum der Verstörung.



Test Pattern (Foto Dman)

Unsäglich hohe Töne zersägen den Kopf, bevor tiefe Töne den Bauch bewegen. Auf der 100-Meter-Fläche wechseln in nicht wahrnehmbarer Geschwindigkeit Formen in schwarz-weiß. Man kann die Strecke begehen, laufen, rennen, stehen bleiben, sich dem Ganzen aussetzen. Das hat zwar keinerlei poetische Wärme, aber das muss ein elektronisches Werk auch nicht haben. Es ist laut und schrill und sicherlich für viele ein beeindruckendes Beispiel für die „Macht des Unaufhaltsamen“, die digitalen

Die Vorteile des „Einspringens“: Rafal Blechacz statt Evgeny Kissin beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Der Pianist Rafal Blechacz hat den erkrankten Evgeny Kissin beim Klavier-Festival würdig vertreten. Foto: Wieler/KFR

Das Wort Einspringer mag nach zweiter Wahl klingen, das Phänomen aber ist seit jeher Bestandteil des Opern- und Konzertbetriebs. Heisere Tenöre, abrupt vergrippte Sopranistinnen oder am Arm verletzte Pianisten: Alles schon dagewesen, und ein Hoch auf den Veranstalter, der binnen kurzer Zeit eben einen Einspringer präsentieren kann.

Wie jetzt das Klavier-Festival Ruhr in Essen. Endlich war es erneut gelungen, den jungenhaften Feuerkopf unter den Tastenzauberern, den Russen Evgeny Kissin für einen Auftritt zu gewinnen, da muss er wegen eines lädierten Fingers zwei Tage vor dem Konzert absagen. Glück im Unglück: Der Pole Rafal Blechacz, 2005 herausragender Gewinner des Warschauer Chopin-Wettbewerbs, erweist sich als Retter in der Not. Und sein Spiel wird mit üppigem Applaus honoriert.

Solcherart Ritterlichkeit dem Publikum gegenüber kann bisweilen den großen Karriereschritt bedeuten. So war der französische Pianist Jonathan Gilad gerade 15 Jahre alt, als er 1996 in Chicago für den erkrankten Maurizio Pollini einsprang und damit den internationalen Durchbruch schaffte. Beim Klavier-Festival 2007 wiederum vertrat die Deutsch-Japanerin Alice Sara Ott, 19 Jahre jung, die Russin Elena Bashkirova. Mit derartigem Erfolg, dass alsbald ein exklusiver Plattenvertrag winkte. Zwei Jahre später gab die damals kaum bekannte Georgierin Khatia Buniatishvili ihr Deutschlanddebüt beim Festival. Der Auftritt, an Stelle der erkrankten Hélène Grimaud, war gewiss einer ihrer Karrierestartpunkte.



Khatia
Buniatishvili
sprang beim

Festival 2009 für
Hélène Grimaud ein.
Foto: Wohlrab/KFR

Bei Blechacz liegen die Dinge etwas anders. Der Chopin-Preis hat ihm zu frühem Ruhm verholfen, er ist längst kein Unbekannter mehr, und beim Klavier-Festival nun zum vierten Mal dabei. Wer den 28Jährigen öfter gehört hat, wird erkennen, dass sein Spiel zunehmend an Reife gewinnt. Dafür steht etwa Beethovens 7. Sonate. Blechacz deutet sie in Essens Philharmonie mit furiosem Gestus, zum anderen als subtiler Klanggestalter.

Gänzlich frei aber bewegt sich der Pole nicht. Davon zeugt eine gewisse Nervosität, die ihn zur Hast verleitet. Durch markantes rhythmisches Spiel versucht der Pianist sich selbst zu zügeln. Beethovens Sonate gewinnt so markig Kontur. Bachs dritte Partita indes leidet eher unter der Schnelligkeit des Spiels.

Tief verwurzelt scheint Blechacz hingegen in der Klangwelt Chopins. Der Pianist meidet alles Salonhafte, versagt sich jegliche Spielerei mit verzögernden Tempi. Vielmehr hören wir das große Drama. Des Komponisten musikalische Spiegelung polnischen Leidens. Ein Nocturne wirkt unter Blechacz Händen wie ein böser Traum. Die „Polonaise militaire“ scheint zackige Kampfansage, die drei Mazurken op. 63 schwanken zwischen dunklem Raunen und heroischem Gestus. Und aus der funkelnden Virtuosität des dritten Scherzos schimmert gehörige Wehmut.

Der Text ist in ähnlicher Form zuerst auf www.derwesten.de erschienen.

Akzent zum Verdi-Jahr: „Die Räuber“ („I Masnadieri“) am Aalto-Theater Essen

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015

Was bringt eigentlich so ein Jubiläum? Im Zweifelsfalle nichts: Auf Richard Wagners 200. Geburtsjahr trifft das zu. Und für Giuseppe Verdi, dessen 200. Geburtstag im Oktober gerade medial präpariert wird, steht Ähnliches zu befürchten.



Schreibtischtäter: Szene aus Verdis „Masnadieri“ am Aalto-Theater Essen: Marcel Rosca (Maximilian), Zurab Zurabishvili (Karl), Liana Aleksanyan (Amalia), Rainer Maria Röhr (Herrmann). Foto: Thilo Beu

Verdi hat nicht einmal die hässliche Seite aufzuweisen, die bei Wagner von einer aufgescheuchten Kultursociety nach jahrzehntelanger seriöser Forschung nun in hippeligem Moralismus breit getreten wurde. Verdi war kein Antisemit, sein Lebenswandel sperrt sich der Mythenbildung und kein Faschist hat ihn zum Inspirator erkoren.

Hätten sich wenigstens die Operntheater von seinem Œuvre

inspirieren lassen, hätte das Jubeljahr den Blick weiten können. Denn Verdi hat gut doppelt so viel komponiert als das Dutzend Werke von „Nabucco“ bis „Falstaff“, die des Geburtstagsklamauks nicht bedürfen, um andauernd überall inszeniert zu werden. Doch bisher ist – auch mit Blick auf die Spielzeit 2013/14 – von einem Aufbruch hin zu unvertrauten Verdi-Ufern wenig zu spüren. Ein paar hochherzige Projekte gibt es: Krefeld-Mönchengladbach eröffnet die Spielzeit mit „Stiffelio“ – einer der am sträflichsten missachteten Opern Verdis. In Bielefeld wird es „Giovanna d’Arco“ in einer der Urfassung angenäherten Rekonstruktion geben. Und Frankfurt lenkt schon zum Ende dieser Spielzeit den Blick endlich einmal wieder auf Verdis großes französisches Experiment „Les Vêpres Siciliennes“ – in einer Inszenierung des Dortmunder Intendanten Jens-Daniel Herzog.

Als einziges der großen deutschen Opernhäuser plant [Hamburg](#) ein Projekt, das der Bedeutung Verdis angemessen ist. Wie als Gegenpol zur „Trilogia popolare“ (Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore) stellt die Staatsoper im Oktober/November drei verschollene Verdi-Opern auf die Bühne: „I Lombardi alla prima crociata“, „I due Foscari“ und „La Battaglia di Legnano“ – letzteres ein Werk, das bei seiner Uraufführung 1849 wegen seiner politischen Stoßrichtung für Furore sorgte, aber kaum mehr gegeben wird, in Deutschland wohl seit Kriegsende nicht mehr.

Bei den selten gespielten Verdi-Opern mischt Essen mit

Aber das Aalto-Theater mischt diesmal vorne mit: Stefan Soltesz hat seinem Hang, im Zweifelsfall zu Populärem zu greifen, nicht nachgegeben und die Essener Erstaufführung von Verdis „I Masnadieri“ – nach Friedrich Schillers „Die Räuber“ – ermöglicht. 1847 uraufgeführt, gehören die italianisierten „Räuber“ zu den problematischen Werken Verdis: Der Komponist war seit „Macbeth“ dabei, neu aufgestoßene Wege in seinem Musiktheater zu erforschen, die er im „Rigoletto“ endgültig stabilisiert hat.

In der Regie setzte der Intendant auf Bewährtes und beauftragte Dietrich Hilsdorf mit der Erarbeitung seiner inzwischen neunzehnten Aalto-Inszenierung. Und wieder einmal schwankt Hilsdorf zwischen einer bravourös aus dem Stück entwickelten Interpretation und seiner Lust an überdrehten szenischen Nadelstichen. Für ihn sind die „Masnadieri“ zunächst eine Familiengeschichte: „Familienbande“ steht zweideutig auf dem Gazevorhang, auf dem vor Beginn der Oper schon ein dunkler deutscher Tann den Zuschauer ironisch in die Irre führt.

Den konservativen Spruch von der Familie als „Keimzelle der Gesellschaft“ nimmt er beim Wort: In der prunkvoll-kalten Eleganz eines gigantischen Büros, gestaltet vom bewährten Johannes Leiacker, exponiert er die Konstellation mit genau beobachteten Gängen und Gesten. Carlo Moor ist der Träumer, der Außenseiter, der nach Alternativen sucht; Francesco Moor, hinkend und missgestaltet, der eilfertige, machtlüsterne Anpasser; Amalia das begehrte Objekt zwischen den Männern, zu der noch Arminio gehört, Kammerherr der Familie, in Essen umgedeutet zum geduldeten Bastard des alten Moor. Dieser Graf Massimiliano ist eher hilfloses Opfer der Intrige als ein entschiedener Täter; Hilsdorf wird die Figur des alten Vaters im Lauf des Stück bis zum Zerrbild eines patriarchalistischen Richter-Vaters und Gottes-Ersatzes demontieren.

So weit ist die Exposition bestechend erdacht. Aber mit den Räufern kommt Hilsdorf nicht ins Reine, weil er im Räuber-Bild des zweiten Akts die „Kampfzone ausweitet“ und das Stück zur Kritik des liberalen Kapitalismus umbiegt. Da klemmen Broker und Börsianer vor Flatscreens, flimmern Zahlen und Grafiken, tummeln sich offenbar russische Oligarchen, gegen die ein paar bunte Pussy-Riot-Vermummte blank ziehen. Hilsdorf hat versucht, die Szenen mit den Räufern auf zwei Ebenen anzusiedeln – der von Alexander Eberle vorzüglich präparierte Chor singt teilweise von oben oder aus den Zuschauerraum –, aber es wird szenisch nicht klar, was die idealen Kopfgeburten

des Carlo Moor und die Bande enthemmter Kapitalistenknechte auf der Bühne miteinander zu tun haben sollten.



Ende im Welt-Ekel: Verdis „Masnadieri“, von Dietrich Hilsdorf gedeutet. Foto: Thilo Beu

Ab hier verliert die Inszenierung ihre Schlüssigkeit, auch wenn sich am Ende abzeichnet, dass Hilsdorf auch die Geschichte von Menschen erzählen will, die am Lebens-Ekel zugrunde gehen. Der von Verdi dramaturgisch genial und musikalisch zukunftsweisend vertonte Wahnsinn der „Kanaille“ Francesco Moor wirkt aus sich heraus; der Schluss, als Carlo Moor einer völlig im existenziellen Nichts gestrandeten Amalia den Rest gibt, zeigt ihn als einen an der Welt verzweifelten Gescheiterten, ähnlich wie Corrado in Verdis wenig später entstandener Byron-Oper „Il Corsaro“. Für diesen Aspekt öffnet Hilsdorf die Augen: In der Schaffensphase um 1847/48 kreierte Verdi Anti-Helden, gekennzeichnet von einer schwarzen Negation jeglichen Sinns und einer dämonischen Hybris: Macbeth gehört hierher, die Gebrüder Moor, der Korsar. Ein Nachfolger tritt uns erst wieder mit dem Jago in „Otello“ entgegen.

Verdis „Galeerenjahre“ gehen zu Ende

Ähnlich ausgefeilt wie die Regie mit der Szene geht der Dirigent Srboljub Dinić mit Verdis Partitur um. Dinić will uns hörbar machen, dass Verdis „Galeerenjahre“ zu Ende gehen, dass

er über die schlagkräftigen Cabaletten hinauswächst, dass seine Instrumentation reicher und dramaturgisch überlegter wird. Dass Dinić den zündenden Schwung und die federnd abspringende Attacke punktierter Rhythmen dämpft, muss nicht sein: Es ist gerade der Kontrast von innovativer Sprache und überkommenen „Floskeln“, die den Reiz der „Masnadieri“ ausmachen.

Das Orchester lässt spüren, wie es die „hohe Schule“ seines Chefs verinnerlicht hat: delikate Phrasierungen, sorgsame Balance, kultivierte Soli sorgen für einen veredelten Verdi-Klang. Das Sänger-Ensemble erreicht ein solides, gemessen an Verdis Anforderungen aber nicht immer konsistentes Niveau – was aber auch schon bei einer gefeierten „Masnadieri“-Produktion im Scala-Jubiläumsjahr 1978 in Mailand festzustellen war. Vokal am überzeugendsten nähert sich Aris Argiris seiner Partie des Francesco Moor: ein solide gestützter, klangschön timbrierter Bariton mit sicherer Höhe und psychologisch charakterisierend eingesetzten Nuancen im Klang.



Zurab Zurabishvili
(Karl), Liana
Aleksanyan
(Amalia). Foto:

Thilo Beu

Anders Zurab Zurabishvili als Carlo Moor: Der Tenor hat zwar entspannte Töne im Zentrum, zwingt seiner Stimme aber die Höhe förmlich auf und kommt so zu larmoyanter Schärfe und oft nur ungefähr treffender Intonation. Das Fach des Verdi-Tenors, das einst Sänger wie Carlo Bergonzi ideal verkörperten, scheint ausgestorben. Liana Aleksanyan bringt für die Rolle der Amalia – für die „Nachtigall“ Jenny Lind geschaffen – die nötige Leichtigkeit und einen gut anspringenden, lyrisch-hellen Ton mit. Auch ihre Mezzavoce kann sich hören lassen. Nur in der Attacke gelangen ihr einzelne Töne nicht ausreichend fokussiert – womöglich eine Frage der Tagesform.

Rainer Maria Röhr und René Aguilar als Arminio (Hermann) und Roller können auf Augenhöhe mithalten; sie überzeugen auch als Sing-Schauspieler in knappen, prägnanten Auftritten. Marcel Rosca ist als alter Graf Massimiliano ein die Facetten souverän beherrschender Gestalter. – Das Aalto-Theater hat mit dieser ehrgeizigen Produktion einen markanten Akzent in der deutschen Opern-Landschaft gesetzt und gezeigt, dass es sich lohnt, Kräfte für den wenig bekannten Verdi zu mobilisieren. Wenn der neue Intendant Hein Mulders im Herbst mit „Macbeth“ die Spielzeit eröffnen lässt, wird sich zeigen, wie beide Werke in ihrem Ringen um dramatische Wahrheit und Innovation miteinander verwandt sind.

Weitere Aufführungen am Aalto-Theater Essen: 20., 23. und 29. Juni; 3., 5., 7., 10. und 20. Juli. Kartentelefon: (0201) 81 22 200. Infos im Internet: <http://www.aalto-musiktheater.de/premieren/die-raeuber.htm>

Das Spektrum der Romantik: Michaela Selinger singt Lieder im Aalto-Foyer

geschrieben von Werner Häußner | 27. Januar 2015



Michaela Selinger.
Foto: Ruth Ehrmann

Wien, Paris, Glyndebourne, Hamburg: Die Sängerin Michaela Selinger hat sich in den letzten Jahren einen internationalen Ruf erarbeitet. Und kehrt dennoch immer wieder gerne nach Essen zurück, so zuletzt mit einer Liedmatinee ins Foyer des Aalto-Theaters.

Sie beginnt mit einem raffinierten Bogenschlag: Sie nimmt mit Hanns Eislers „Erinnerung an Eichendorff und Schumann“ direkt Bezug zum zweiten Teil ihres Konzerts, dem „Liederkreis“ op. 39 Robert Schumanns auf Texte von Joseph von Eichendorff. Dazwischen fächert sie Aspekte der Liedkunst des 20. Jahrhunderts auf: Romantik in der Sprache Claude Debussys, Franz Schrekers, Gustav Mahlers. Und Neu-Romantik eines Wienerers, der unter dem Namen Albin Fries feine Miniaturen komponiert, die in ihrer melodischen und harmonischen Sprache

sich gerade noch im Kontext der Moderne von Schreker und Mahler behaupten.

Dem klug komponierten Programm entspricht eine klug geführte Stimme. In Essen am Aalto, seit 2010 ihr Stammhaus, hat sich Michaela Selinger große Rollen ihres Fachs als lyrischer Mezzosopran erarbeitet. In der nächsten Spielzeit kommen zwei dazu: die Charlotte in Jules Massenets „Werther“ und eine neue Händel-Partie in „Ariodante“. Seit sie Fotos vom Aalto-Theater gesehen hatte, war es ihr Wunsch, an diesem Haus zu arbeiten, bekennt die Österreicherin im Gespräch. Erstklassiges Orchester, gute Arbeitsbedingungen, schöne Rollen: diese Vorzüge schätzt Michaela Selinger am Aalto. Vor allem auf die Partie der Charlotte freut sie sich, nachdem sie sich bereits als Mélisande in Claude Debussys Oper im französischen Fach „ausprobiert“ hatte.



Das Aalto-Theater, Stammhaus von Michaela Selinger, an das sie immer gerne zurückkehrt. Foto: Werner Häußner

Das Lied steht für die Sängerin ganz oben in der Wunschliste:

„Ich habe im Studium das Lied für mich entdeckt. Das war lange vor der Oper, denn ich komme vom Oratorium her. Für mich ist es ein Mittel des persönlichen Ausdrucks. Eine intime Form, in der ich Freiheit des Gestaltens bis ins Kleinste habe.“ Auf der Bühne sei das nicht möglich; der Zuschauer würde solche Nuancen gar nicht wahrnehmen. „Beim Singen eines Liedes kommt es darauf an, ob ich schnell oder langsam atme, geräuschlos oder laut. Alles kann dem Ausdruck dienen.“ Diese Möglichkeit, genau zu modellieren, fordert Michaela Selinger heraus. Und sie sieht den Liedgesang als „Stimmhygiene“: „Wenn ich viel Oper gesungen habe, merke ich, wie gut das Lied meiner Stimme tut.“

Die beiden Eisler-Lieder – Selinger sang noch „Die Heimat“ auf einen Hölderlin-Text – könnte man psychologisch als regressiv bezeichnen: Trauer über das Verlorene herrscht vor, das „Ich“ träumt sich weg, will sich im Kinderland ausruhen, sehnt sich danach, zum zweiten Mal ein Kind zu sein: Die deutsche Romantik als Sehnsuchtsort in einer Zeit, in der die Blaue Blume im Exil und auf hartem, blutgetränktem Boden vergeblich zu blühen versuchte.

Exemplarisch zeigte sich schon in dieser Exposition, was die Matinee kennzeichnen sollte: Der Wiener Pianist Clemens Zeilinger erwies sich als überlegt-überlegen gestaltender Poet, die Sängerin als ein aufmerksamer, für die Nuancen sich aufhellender oder eintrübender Emotionen hellwacher Kopf. Aber deutlich wurde auch, dass Michaela Selinger technische Grenzen hat, die das Spiel mit den Ausdruckswerten des Singens limitieren.



„Pelléas et
Mélisande“ in
Essen: Michaela
Selinger als
Mélisande und
Jacques Imbrailo
als Pelléas. Foto:
Hermann und
Clärchen Baus

Im Einzelnen: Schon bei Eisler fallen Perioden auf, die verschwommen artikuliert sind, in denen die Konsonanten nicht ausreichend gebildet werden. Geht es um erfüllte Bögen, fehlt dem Mezzosopran der sicher fundierte Kern und ein weiträumiger Klang. Wenn Selinger uns einen öden Strand vors innere Auge führt, wenn sie Tränen und fahle Resignation besingt, ist ihr ganz leicht rauchiges, feingliedriges Timbre genau richtig. Auch für Claude Debussys „Trois Chansons de Bilitis“ bringt sie lyrische Clarté im Zentrum mit. „Le Tombeau de Naïades“ kleidet sie zu den charakteristischen, hell-unwirklichen Klängen des Klaviers in einen zurückhaltend bleichen, tonarmen Schimmer. Aber Schrekers und Mahlers groß angelegte, blühende Entwicklungen – mit herrlichen Pointen Zeilingers auf dem Flügel – kann sie klanglich nicht entfalten; da bleibt Selingers Mezzo begrenzt. Manchmal klingt auch die Höhe erzwungen, der Ton mit einer Spur zu viel gaumigem Klang.

So kann Michaela Selinger in Schumanns Zyklus vor allem in den verhaltenen, traurigen, ironischen, auch spukhaften Momenten überzeugen, während Visionäres oder sehnsuchtsvoll Kantables unerfüllt bleibt. Nochmals sei Clemens Zeilinger hervorgehoben: Er durchlebt Schumanns Gefühlkosmos mit einer Vielfalt von Farben und Nuancen, mit einer gestalterischen Souveränität, die den Zuhörer staunend und ergriffen zurücklässt. Freudiger Beifall im Foyer, in dem noch Stühle zugestellt werden mussten: So schlecht scheint es um das Liedpublikum nicht bestellt zu sein. Und man zeigte, dass man die Gattung und ihre jugendlich-sympathische Interpretin ins Herz geschlossen hat.

Krachledern: Liszts Wagner- und Verdi-Bearbeitungen beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Große Geste: Pianist Boris Bloch. Foto: KFR/Mohn

Richard Wagner und Giuseppe Verdi in aller Form zu würdigen, zu beider 200. Geburtstag, ist für Opernschaffende ein

Leichtes. Beide Komponisten definieren sich ausschließlich über ihr musikdramatisches Schaffen, andere Gattungen rangieren unter „ferner liefen“. Wenn sich also das Klavier-Festival Ruhr diesen Monolithen des 19. Jahrhunderts angemessen nähern will, bleiben nur Umwege. Der wichtigste Pfad führt über den seinerzeit herausragenden Pianisten Franz Liszt, der im übrigen 1870 Wagners Schwiegervater wurde.

Liszt entpuppte sich im Laufe seiner Auftritte am Klavier nicht zuletzt als Meister der Paraphrasen, Transkriptionen, Fantasien. Als Vorlagen dienten ihm auch die Opern Wagners und Verdis. Der Zweck dieser Übungen in akrobatischer Virtuosität dürfte ein doppelter gewesen sein: das komplexe musikdramatische Werk in handlicher Form unters Volk zu bringen, den Ruhm Liszts selbst als Dompteur seiner Musik zu mehren. Er protegierte andere und pflegte seine zweifellos vorhandene Eitelkeit.

Das Transkriptionenwerk in toto aufzuführen würde wohl bedeuten, eine extra Konzertwoche auf die Beine zu stellen. Immerhin hat sich das Klavier-Festival zu einem fünfstündigen Marathon entschlossen (incl. Pausen). Kein Problem zumindest für eingefleischte Wagnerianer, die in dieser Zeit mal eben einen „Tristan“ absitzen. Doch vier Konzerte und ein Zugabenblock mit Verdis Dramatik, Wagnerscher Wucht und Lisztschem Wirbeln ist schon ein harter Brocken. Nun, es war möglich, nur einzelne Konzerte zu buchen.

Viele aber harren aus an diesem Nachmittag in Essens Haus Fuhr. Ergeben sich drei Pianisten, die vor Kraft strotzen, in nahezu virtuosem Wahn die Tastatur durchpflügen. Wie der Ukrainer Boris Bloch, der den „Tannhäuser“-Pilgerchor in Liszts Transkription zwar als würdevolles Schreiten beginnt, sich aber in einen Handkantenbruitismus steigert, der uns offenbar schon mal gewöhnen soll an die vorherrschende Lautstärke der Deutungen. Oder wie der Weißrusse Yuri Blinov, der das „Meistersinger“-Vorspiel (in Zoltán Kocsis' Fassung) geradezu hinrichtet. Oder wie der Kölner Michael Korstick, ein

bisschen an den Noten hängend, der den „Einzug der Gäste auf der Wartburg“ (Tannhäuser) bedingt festlich, umso mehr grobschlächtig zelebriert. Ja, die drei Herren am Klavier lassen es ordentlich krachen.

Es ist ein schweres Wagner-Liszt-Gewitter, das uns zunächst überwältigt – Musik als gesichtsloses Virtuosenfutter. Dabei teils derart eigenwillig, maniert gespielt, dass der Verdacht aufkommt, Liszt hätte seinen Protegéé karikieren wollen. Vor allem Bloch inszeniert großes Drama, Subtiles hat kaum eine Chance, und wenn, gerät es unangenehm sentimental („Am stillen Herd“/Meistersinger). So gedeutet und betrachtet, wird verständlich, dass Wagner von manchen bis heute in die monströse Ecke gestellt wird.



Mit stetem Blick in die Noten geht Pianist Michael Korstick eifrigst zu Werke.
Foto: KFR/Mohn

Immerhin: Der Himmel lichtet sich ein wenig, wenn wir in Verdis Sphären vordringen. Michael Korstick spielt Liszts Bearbeitung von „Danza Sacra e Duetto Finale“ (Aida) eher verhalten und einigermaßen sensibel. Dass dieses letzte Duett der Oper allerdings vom Tod handelt, ist bestenfalls zu erahnen. Korstick zerdehnt das Liebesthema, nimmt dem Drama seine Wirkung. Boris Bloch übrigens interpretiert das Stück ebenfalls, es klingt weniger brüchig und das Tänzerische gewinnt mehr rhythmisches Profil.

Überhaupt scheint Bloch in Verdis Welten etwas sicherer zu Werke zu gehen. So beginnt Liszts Paraphrase auf das „Rigoletto“-Quartett (Bella figlia dell'amore) zwar sanft melodisch, doch der Pianist braucht nicht allzu lange, um in gewohnt brachialer Manier das Stück auf Effekt zu bürsten, offenbar, um Liszt noch übertreffen zu wollen.

Am Ende dieses außergewöhnlichen Konzert-Formats, das Festival-Intendant Franz Xaver Ohnesorg als Experiment ankündigte, klingeln uns die Ohren. Diese Musikdosis reicht für die nächsten 24 Stunden. Ärgerlicher aber ist, dass mit der Zahl der falschen Töne, die wir ertragen müssen, noch ein Öperchen hätte komponiert werden können. Insofern haben drei Pianisten drei berühmten Komponisten nichts als Bärendienste erwiesen.

Mozarts Leichtigkeit, Bruckners Wucht – die New Yorker Philharmoniker im Ruhrgebiet

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Pianist Emanuel Ax, Dirigent

Alan Gilbert und das New
York Philharmonic. Foto:
Chris Lee

Respektvoll werden sie „The Big Five“ genannt, jene fünf amerikanischen Spitzenorchester, denen ein ganz spezieller Sound nachgesagt wird, im Gegensatz zu den europäischen Klangkörpern von Weltruhm. Wenn eines dieser „Fünf“ in unseren Breiten die musikalische Visitenkarte abgibt, ist der Ansturm auf die Plätze groß. Wie jetzt in der Philharmonie Essen und dem Konzerthaus Dortmund: volle Säle an zwei Abenden mit dem New York Philharmonic.

Mit dem Klang ist das so eine Sache. Die amerikanischen Orchester seien heller timbriert als etwa die Wiener Philharmoniker, zudem werde jenseits des Atlantiks das großsymphonische Repertoire oft blankpoliert, musikalische Ecken und Kanten würden unziemlich geglättet, heißt es. Nun, wer die New Yorker in Essen mit Bruckners 3. Symphonie hört, kann zwar einerseits wundersame Präzision bestaunen, erlebt zum anderen aber eine spannende, kernige, bisweilen schroffe Wiedergabe. Alan Gilbert am Pult sorgt dafür, dass die erratischen Blöcke der Komposition nicht im luftleeren Raum hängenbleiben, vielmehr wird die Musik ständig im Fluss gehalten.

Ein weiteres kommt hinzu: Dieses Spitzenorchester kann sich höchst professionell auf die akustischen Verhältnisse des Saales einstellen. Deshalb klingen Holzbläserlinien silbrig klar und nie überzeichnet. Die Artikulationskunst der Hörner ist von ganz eigener Faszination. Trompeten und Posaunen wiederum scheuen die heftigen Ausbrüche nicht, vermeiden indes bloße dynamische Kraft, formen vielmehr einen ergreifenden klanglichen Überbau. Andererseits pflegt der fast 70 Köpfe starke Streicherkorpus schimmernde, unheimliche Tremoli wie auch eine samtig-satte Lyrik. Einzig die augenzwinkernd derben Ländler-Anlehnungen lassen bei den New Yorkern Esprit

vermissen. Da sind die „Wiener“ wohl die authentischeren Interpreten.

Bruckners Wucht und Religiosität, seine Wagner-Anklänge oder die Reduktion der Instrumentalstimmen zum Ätherischen formen sich zu einem großen, hymnischen, spannenden Ganzen. Ohne Verzögerungen, bar jeder Hetzerei. Dirigent Alan Gilbert lässt die Musik atmen, die Farbenpracht der Holzbläser sucht dabei ihresgleichen. Monumental wirkt diese Symphonie und doch fehlt alles Protzen.

Stets stellt sich die Frage, was ein Abendprogramm noch verträgt an der Seite dieser erzromantischen Symphonik. Zumeist wird die Genialität der Tonsprache Mozarts aufgeboten, wegen ihrer Macht über die Seele des Publikums. In der Philharmonie ist es das C-Dur-Klavierkonzert des Meisters (Nr. 25), der Solist heißt Emanuel Ax. Fast ein bisschen hemdsärmelig tritt der Amerikaner polnisch-jüdischer Abstammung an, findet aber schnell zu einem ausdrucksstarken Tonfall. Die Leichtigkeit und Innigkeit seiner Deutung spricht dafür, dass er mit dieser Musik gewissermaßen auf Du und Du steht. Statt virtuoser Akrobatik liefert Ax ein ruhiges, brillantes Figurenspiel. Selbst die Kadenzen (in der Fassung von Alfred Brendel) haben nichts von Tastenlöwentum oder Säuselei.

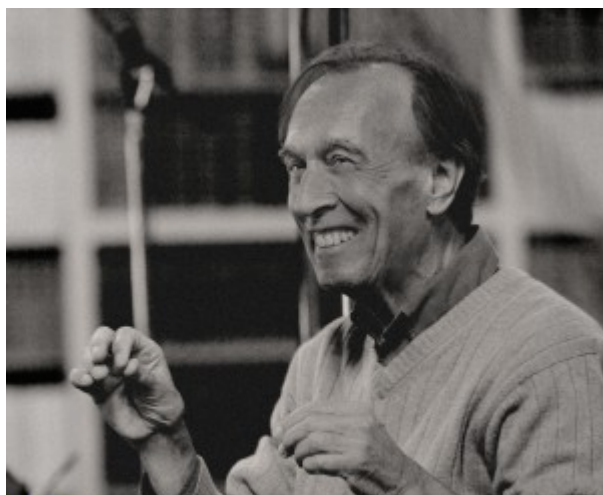
Manchmal indes gerät die dynamische Balance aus dem Gleichgewicht. Historisch informierte Aufführungspraxis – in dünner Besetzung, mit Originalinstrumenten – pflegt das New York Philharmonic nicht. Etwa 40 Köpfe zählt das Mozartensemble, sein Klang schimmert und glänzt, ein wenig auf Kosten markiger Akzente. Dennoch berührt uns die Musik, besonders die sublimen Dialoge zwischen Klavier und Bläsern im 2. Satz. Da ist Ax ganz in seinem poetischen Element.– Allüberall Applaus.

Der Pianist Emanuel Ax ist bereits am 16. Mai (20 Uhr) erneut in NRW zu Gast. Beim Klavier-Festival Ruhr spielt er in der Wuppertaler Stadthalle mit dem Geiger Frank Peter Zimmermann Werke von Johannes Brahms.

www.klavierfestival.de

Benvenuto, Claudio Abbado – die neue Konzerthaus-Saison in Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Claudio Abbado

© Harald Hoffmann / DG

1) The photo must be credited with the photographer's copyright notice.

2) The name of Deutsche Grammophon must be mentioned within the text accompanying the photo.

Elf Jahre gibt es nun das Konzerthaus Dortmund, die Philharmonie in Essen feiert 2014 ihr Zehnjähriges. Berühmte Namen und vielversprechende Nachwuchskünstler aus Klassik, Pop, Jazz und Weltmusik haben sich in den beiden großen

Musikhäusern des Ruhrgebiets bereits die Klinke in die Hand gegeben. Doch nun ist dem Dortmunder Intendanten Benedikt Stampa für die Saison 2013/14 ein beachtenswerter Coup gelungen: die Verpflichtung des italienischen Dirigenten Claudio Abbado.

Erstmals gastiert der einstige Chef der Berliner Philharmoniker im Revier. Abbado, der nur noch wenige Konzerte gibt, kommt mit dem Mahler Chamber Orchestra (MCO), dessen Gründer er ist. Der Abend soll der Höhepunkt der NRW-weiten MCO-Residenz sein, die 2009 begann. Auf dem Programm am 8. November steht neben anderen Werken Beethovens 6. Sinfonie, die „Pastorale“. Pikantes Detail: Essen, ebenfalls Residenzstätte des MCO, geht in Sachen Abbado-Auftritt leer aus.

Einmal die großen Namen im Blick, verweist Stampa auf die Dortmunder Debüts der Tenöre Rolando Villazón und Klaus Florian Vogt. Neuer Konzerthaus-Exklusivkünstler für die nächsten drei Jahre ist der junge Dirigent Yannick Nézet-Séguin, erstmals tritt die Geigerin Hilary Hahn auf. Neuer Gast im Klassikkarussell à la Westfalen ist das San Francisco Symphony Orchestra unter Michael Tilson Thomas.

Intendant Benedikt Stampa stapelt, all diese Berühmtheiten im Blick, nicht tief. Es sei vielleicht das beste Programm in der Geschichte des Konzerthauses. Darüber ließe sich trefflich streiten. Eine Zeitinsel, die sich mit überwiegend bekannten Werken Antonin Dvoráks beschäftigt, kann mit den vorherigen „Inseln“ der (klassischen) Moderne, mit Kompositionen von Bartók, Messiaen oder Berg, nur bedingt mithalten. Stampa sagt, bei Dvorák käme es auf neue interpretatorische Sichtweisen an. Doch da Deutung sich bei jedem Werk als spannend erweisen sollte, geht das Argument eher fehl.

Indirekt mag Stampa das ähnlich sehen: Schließlich hat das Konzerthaus ein neues Format ins Leben gerufen, das den Titel „Kopfhörer“ trägt. An Hand von Tonbeispielen präsentiert der

Musikwissenschaftler Frank Schneider eine kleine Interpretationskunde. Dvoráks berühmteste Sinfonie, die Nr. 9 („Aus der Neuen Welt“), hat er natürlich auch im Gepäck.

Zu der Reihe gesellt sich im übrigen ein gewichtiges Geschwister in Form einer zehnteiligen Vortragsreihe des Musikprofessors Michael Stegemann. „Von Waterloo bis Sarajewo – ein europäisches Jahrhundert im Spiegel der Musik“ wird dann einmal pro Monat aufgeblättert. Solcherart kernige Geisteskost – Ähnliches serviert, wie berichtet, das Essener Aalto-Theater seinem Publikum – ist Teil einer Vermittlungsoffensive, die Benedikt Stampa offenbar besonders am Herzen liegt.

Für ihn bedeutet der kernige Leitsatz „Musik für alle“ nämlich nicht weniger, als das Publikum generationenübergreifend ans Haus zu binden. Besondere Zielgruppe der neuen Education-Reihen seien dabei die Menschen zwischen 35 und 50 Jahren. Stampa ist offenbar überzeugt davon, dass ein alter Werbespruch, hier leicht abgewandelt, noch immer Gültigkeit besitzt: „Man hört nur, was man weiß“.

Nun, das Anliegen ist hehr, und es wird sich zeigen, wieviel Nachfrage besteht in Sachen musikalischer Weiterbildung. Guten Zulauf hat das Konzerthaus indes schon jetzt. Für diese, noch nicht ganz beendete Saison, rechnet Stampa mit einer Auslastung nahe 72 Prozent – eine Quote, die andere Kulturanbieter in Dortmund gerne hätten.

Alle Informationen zum neuen Programm unter www.konzerthaus-dortmund.de

In der Oper ist alles Schicksal – die neue Spielzeit am Aalto-Theater

geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Tomás Netopil, der neue
Chefdirigent der Essener
Philharmoniker. Foto: TUP

Hein Mulders, der neue „Superintendent“ der Essener Philharmonie und der Aalto-Oper, ist von der Neugier des Publikums überzeugt. „Die Leute wollen mehr wissen“, betont er stets. Nun denn: Diesem als dringlich konstatiertem Streben nach Erkenntnis dürfte in der kommenden Musiktheater-Saison üppigst Rechnung getragen werden. Mit einer ganzen Veranstaltungsreihe zum „Phänomen Oper“ etwa, zudem mit Einlassungen zur „Wahrheit bei Verdi“ oder zu „Goethe als Global Player“.

Musikwissenschaft für alle: Mulders und sein eloquenter neuer Chefdramaturg, Alexander Meier-Dörzenbach, setzen auf ein Educationprogramm für Erwachsene, das es so im Aalto wohl noch nicht gegeben hat. Zum Teil ist dieser Schwerpunkt der Tatsache geschuldet, dass zum 25. Geburtstag der Bühne eben ein paar besondere Bonbons gereicht werden. Zum anderen aber gehört dieses breite Segment der Wissensvermittlung zu einer

ausgeklügelten Strategie der Vernetzung.

Denn Intendant Mulders und der neue Chefdirigent des Hauses, Tomás Netopil, haben nicht lediglich Opernpremieren und Konzerte der Spielzeit 2013/14 vorgestellt, sondern Bezüge zu Schauspiel und Philharmonie geknüpft, alles unter den Leitbegriff „Schicksal“ gestellt, darüberhinaus das Folkwang-Museum und die Uni mit ins Boot geholt. In Dortmund, das sei hier angemerkt, sind solche Annäherungen kultureller Institutionen zumeist gescheitert – Essen darf es also besser machen.

Fünf Opern- und zwei Ballettpremieren wird es geben, das ist, mit Blick auf vergleichbare Häuser, nicht gerade opulent zu nennen. Am Beginn steht Verdis düsterer, dramatischer, ja schicksalsschwangerer „Macbeth“, nähert sich das Schauspiel dem gleichnamigen Werk Shakespeares. Ergänzend dazu wird in der Philharmonie des Komponisten Requiem aufgeführt. Auch Jules Massenets „Werther“ wird von Lesungen und Vorträgen umrankt. Das Belcantofach wiederum ist vertreten mit Bellinis unbekannter „La Straniera“. Alles Stücke des 19. Jahrhunderts also, die umrahmt werden von Händels barocker „Ariodante“ und Janáček's modernem, sprachmelodiengesättigtem Kindsmorddrama „Jenufa“. 13 Wiederaufnahmen unterfüttern dieses Premierenpaket.

Programmatische Linien, hier noch wenig erkennbar, denn das Thema „Schicksal“ würde wohl mehr oder weniger auf jede Oper passen, sollen über die Jahre erkennbar sein, versichert Hein Mulders. Wie auch der neue Chefdirigent, Tomás Netopil, eine eigene Handschrift entwickeln will. Als Mozartianer und Botschafter eines böhmisch-tschechischen Klangkolorits sind seine Schwerpunkte vorgegeben. Sechs Sinfoniekonzerte wird er selbst dirigieren, ansonsten soll das Orchester durch zahlreiche Gastdirigenten neue Impulse gewinnen.

Eine Vielfalt der Farben nennt Mulders dies und beweist damit Mut und Risikobereitschaft. Denn die Qualität der Essener

Philharmoniker hat viel mit einem überwiegend präsenten Chefdirigenten namens Stefan Soltesz zu tun, der das Orchester über Jahre formen konnte. Ähnliche Erfolge sind etwa in Bochum zu beobachten, unter der Ära Steven Sloane. Dass in Dortmund, wo der Chefdirigent beinahe alle fünf Jahre wechselt, manche spielerischen Defizite sich hartnäckig halten, ist andererseits kein Wunder.

Insofern hat Soltesz in Essen große Fußstapfen hinterlassen, und es dürfte nicht einfach sein, diese auszufüllen. Die neuen Gastdirigenten sollen aber, so wurde versichert, allesamt Spezialisten für die Werke sein, die sie jeweils dirigieren werden. Das wird sich zeigen.

Eine Betrachtung des Neuen: Heiner Goebbels' 2. Ruhrtriennale-Programm

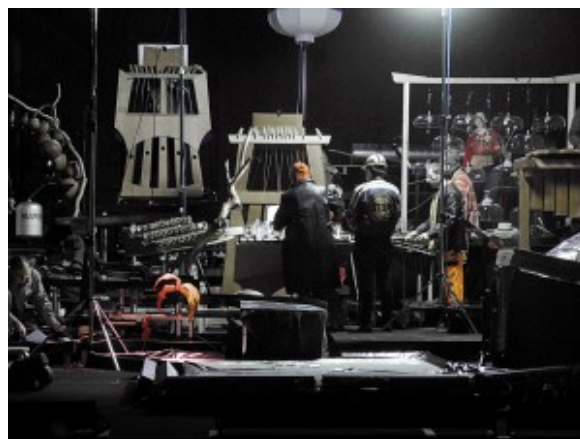
geschrieben von Martin Schrahn | 27. Januar 2015



Heiner Goebbels, Intendant der Ruhrtriennale, setzt erneut aufs Experiment.
Foto: Wonge Bergmann

Teufel: Da hat doch die Kinderjury der Triennale im vergangenen Jahr ihren Preis „Die größte Qual für die Ohren“ ausgerechnet der Lieblingsband des Intendanten Heiner Goebbels zugedacht. Und dann musste er sich von Teilen des Publikums anhören, ein Theaterabend ohne Pause sei arg gewöhnungsbedürftig. So kann es gehen, wenn der Rezipient aus den eigenen (Hör)-Ritualen heraus einem kunstsinnigen Macher begegnet, der das Experiment liebt, das Neue, eben Unerhörte. Das Triennale-Programm dieses Jahres spricht darüber, wieder einmal, Bände.

Goebbels verfasst im Editorial ein Plädoyer für die herrliche Unbefangenheit der Kinderjury, sieht die Vorstellungspause als Störung eines komplexen Wahrnehmungsprozesses. Umgekehrt heißt dies wohl, dass sich der Intendant ein ebenso offenes, dazu höchst neugieriges, intellektuelles Publikum wünscht – für all die Produktionen, die wir hier ganz unbefangen als Theater 2.0, Antitheater oder Metatheater bezeichnen wollen.



Harry Partch: Delusion of the Fury, Probenszene. Foto: Klaus Grünberg

Den Beginn markiert in dieser Saison das Musiktheater des Amerikaners Harry Partch, ein Stück zwischen Traum und Wahn namens „Delusion oft he Fury“. Mit vom Komponisten eigens gebauten Instrumenten und von ihm aufgezeichneten Tonsystemen. Das Bühnenmodell, das im Programmbuch zu sehen ist, wirkt wie

aus dem Baukasten eines Futuristen. Das Original gibt's dann in Bochums Jahrhunderthalle zu bestaunen.

Das Theater 2.0 wiederum findet sich im Tanzgeschehen der Brasilianischen „Grupo de Rua“: Wie zu lesen ist, leitet sich „CRACKz“ aus choreographischem Material ab, das im Internet zu finden ist: „download, remix, share – speichern, neu zusammenfügen, teilen“ ist das Prinzip, zu erleben auf Zollverein in Essen.

Nichts weniger als den Theaterbetrieb ad absurdum führen will „Forced Entertainment“: Altvertraute Figuren und Textfragmente stehen einem Science-Fiction-Sujet gegenüber. Eine Mixtur, „Das letzte Abenteuer“ genannt (Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck). Ähnlich geheimnisvoll, märchenhaft und abenteuerlich geht es in Helmut Lachenmanns Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ zu. Abgesehen davon, dass der Komponist hier die annähernd völlige Dominanz des musikalischen Geräuschs zelebriert, wird Hans-Christian Andersens bekanntes Märchen durch weitere Texte verfremdet. Das Ergebnis kann, wie jüngst in Berlin gesehen, ein unglaubliches Erlebnis werden. Zur Triennale darf nun Robert Wilson seinen Zugang zum wuchtigen Stück, in der Jahrhunderthalle, offerieren.

Beinahe spukig soll es zudem ausschauen in „Stifters Dinge“, einer von Goebbels selbst verantworteten Performance im Duisburger Landschaftspark. Fünf Klaviere erklingen, ohne Hilfe eines Pianisten, es gibt keine Akteure, nur Töne und Bilder. Ein Theater über das Theater: Im Zentrum stehen Bühnenbestandteile (Vorhang), Mittel für szenische Tricks wie Eis oder Nebel.

Die einzige Konstante bei all diesem avantgardistischen Vorpreschen ist das Publikum. Es darf rätseln, entschlüsseln, sich wundern oder ärgern, debattieren, vielleicht sogar still genießen. Es darf im übrigen auch mitmachen: In William Forsythes großflächigem Labyrinth, einem Raum mit 400 Pendeln,

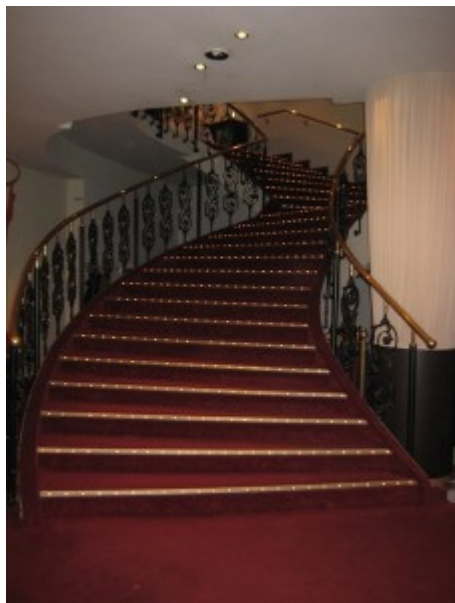
die sich in variablen Tempi bewegen, sollen geneigte Betrachter lustvoll umherschweifen. Oder eher schlangengleich: Denn eine Berührung des Instrumentariums im Essener Museum Folkwang sei zu vermeiden, heißt es im Programm. Ja, wo die Kunst ihre Ordnung hat, ist im Zweifel der Mensch für das Chaos verantwortlich.

„Habt Mut !“ wollen wir den Besucherscharen zurufen. Denn schon manche Theaterrevolution hat sich im Nachhinein als Spiel auf der Bühne vor Publikum entpuppt. Wie in hunderten von Jahren zuvor. Auch Heiner Goebbels und seine Mitstreiter werden das Rad nicht neu erfinden können. Vielleicht sieht's nur ein bisschen peppiger aus.

Im Internet (www.ruhrtriennale.de) stehen alle weiteren Informationen, im übrigen auch über sämtliche Produktionen der vorherigen Festival-Jahrgänge. Der Vergleich lohnt sich.

Mehr Wahnsinn – die Show „Plüfolie“ im Essener Varieté-Theater GOP

geschrieben von Britta Langhoff | 27. Januar 2015



Lange waren wir nicht da – im Essener Varieté-Theater GOP. Nach dem Ende der Show fragten wir uns: warum eigentlich nicht? Seit 1996 gibt es den Essener Ableger des Hannoveraner Traditions-Varietés. Noch nie sind wir enttäuscht worden. So auch diesmal nicht. Das aktuelle Programm in Essen trägt den Titel „plüfolie“ und der Name ist Programm. Denn in der Tat machte der „Wahnsinn“ auf der Bühne Lust auf mehr.

„Plüfolie“ ist die Fortführung von „la folie“, einer der erfolgreichsten Produktionen, die GOP an seinen Spielorten in den letzten Jahren hatte. Verantwortlich dafür zeichnet der französische Créateur Anthony Venisse, gemeinsam mit seiner Schwester Amelie. Die Geschwister tragen mit Pantomime und Clownerie die Rahmenhandlung der Show und stimmen die Zuschauer so ohne viele Worte, aber ausgefeilt und verständlich auf die Darbietungen der mitwirkenden Akrobaten ein. Ihre Einlagen schwanken zwischen schräg abgedreht und klamaukig, fangen sich aber immer wieder, bevor sie ein zu albernes Niveau unterschreiten.

Die mitwirkenden Akrobaten sind allesamt großartig und wissen zu begeistern. Besonders angetan hatten es dem Publikum die vier Jungs vom Quatuor Stomp, die eine ganz erstaunliche Partner-Akrobatik turnten, bei der einem so manches Mal der Atem stockte. Auch zeigten sie eine sehr schnelle, temperamentvolle Jonglage, die eindrucksvolle Bilder erzeugte.

Ich war absolut hingerissen von der Artistin Anna Ward und ihrer Darbietung mit dem Cyr. Ein Cyr ist ein riesiges Rad, ähnlich einem Rhönrad, aber mit nur einem Reifen. Anna Ward tanzte mit, auf und in diesem Reifen und erzeugte so ganz besondere magische, sinnliche und elegische Momente. Eine Suchmaschine in diesem Internet hat mir verraten, dass es

bereits im Cirque du Soleil eine umjubelte Nummer mit dem Cyr gab, aber ich kannte das bisher nicht. So ist das GOP in einer Welt, in der man meint, schon alles irgendwann mal gesehen und erlebt zu haben, doch immer wieder für eine Überraschung gut.

Die GOPs gibt es nun seit etwas mehr als 20 Jahren. Im November 1992 wurde der traditionsreiche Georgspalast (daher das Kürzel GOP) in Hannover als Varieté-Theater wiedereröffnet. Vier Jahre später testete man in Essen aus, ob das in Hannover erfolgreiche Konzept übertragbar ist. Der Test verlief erfolgreich. Mittlerweile gibt es GOP an fünf Standorten, der sechste folgt im September in Bremen. Auch mitten in der Woche war die Show nahezu ausgebucht, das Konzept der Besitzer geht auf: Bezahlbare Preise, freundlicher Service, plüschiges, aber nicht angestaubtes Ambiente, alle zwei Monate eine neue Show, gelegentlich Comedy-Veranstaltungen und zuverlässig Varieté mit Anspruch.

Homepage der GOP-Theater : www.variete.de

„Plüfolie“ läuft noch bis Ende April, zum Trailer der Show führt dieser Link.