

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

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 18. August 2016



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

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

Das wohl berühmteste Gebäude des Museums, die jüngst renovierte Jugendstilhalle der Zeche Zollern in Dortmund-

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

Künstler aus Perm

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



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

Mäßige Akustik

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

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



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

Begeisternde Filmmusik

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

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

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

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

geschrieben von Martin Schrahn | 18. August 2016



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

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

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

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

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

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

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

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



Florian Helgath,

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

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

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

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

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

geschrieben von Martin Schrahn | 18. August 2016



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:

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 Skrjabins 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.