

Trauer und Hoffnung sind gegenwärtig: Mitten im Karneval erklingt in Dortmund Giuseppe Verdis Totenmesse

geschrieben von Werner Häußner | 20. Februar 2020

Aus dem Nichts heraus lässt Gabriel Feltz den Ton der gedämpften Celli entstehen, bevor die Männerstimmen des Chors fast unhörbar ihr „Requiem“ in die Weite des Konzerthauses entlassen. Der Dortmunder GMD hat, das muss man ihm lassen, die mit Anweisungen gespickte Partitur von Giuseppe Verdis „Messa da Requiem“ genau gelesen.



Dirigent Gabriel Feltz. (Foto: Thomas Jauk/Stage Pictures)

So leise wie möglich möchte Verdi an dieser Stelle die „ewige Ruhe“ ausgesungen haben, gleichzeitig verlangt er aber „con espressione“, wenn Violinen und Celli, kontrapunktiert von den Bratschen, ihre großen Bogen aufspannen. Kaum zu bewältigende

Gegensätze, wenn man zum Beispiel das Verdi'sche „pppp“ – der Maestro notiert häufig Extreme – als tonlos gehauchte Minimal-Lautstärke versteht und ihm die aus der Interpretations-Tradition erklärbare Sonorität nimmt. Gabriel Feltz nimmt das in Kauf, denn er möchte den schlagenden Kontrast zum folgenden, nicht ganz präzise eingesetzten „Te decet hymnus“ herausarbeiten, das im Forte die letzten beiden Achtel der vom Licht der Ewigkeit singenden Chorsopranen übertönt. Ein Effekt, der unter die Haut geht, aber inhaltlich wenig bringt.

Mitten im Karneval erklingt also im 5. Philharmonischen Konzert Verdis Totenmesse, eine düster drohende, aber auch schmerzlich flehende und von Trost durchzogene Vision jenes Endpunkts der Geschichte, an dem es „carne vale“ heißt – also Abschied zu nehmen von der Existenz „im Fleische“. Mit geschärftem Interpretations-Ehrgeiz animiert Feltz die Dortmunder Philharmoniker und den von Petr Fiala einstudierten Tschechischen Philharmonischen Chor aus der Janáček-Stadt Brno zu einer jederzeit bewusst gestaltenden Tour durch Verdis Ausdruckswelten. Dass sich bei aller suggestiven Macht des Klangs, bei allen filigranen Abstufungen der Dynamik das vollendete Verdi-Glück nicht einstellen wollte, liegt an Momenten, in denen Feltz' Begehren nach Effekt mit ihm durchgeht, aber auch an der Gestaltung seiner Tempi.

Balsamisches Verharren

Feltz lässt sich zum Glück nicht darauf ein, das „agitato“ im „Dies Irae“ als Anweisung zu beschleunigtem Galopp durch die musikalisch ausgemalte kosmische Umwälzung misszuverstehen. Er fasst auch das „mosso“ im Andante des Offertoriums zutreffend als Hinweis für Ausdruck, nicht für Tempo auf. Aber in den langsamen Teilen des Requiems frönt er dem balsamischen Verharren: Schon wenn er den Chor im „lux perpetua“ breit und bedeutungsschwer intonieren lässt, stellt sich der Eindruck des Manierierten ein.

In „Judex ergo“ fürchtet man dann um den Atem der versierten,

im Klang ihres Mezzosoprans oft sehr metallischen Adriana Bastidas-Gamboa. Feltz lässt das Kölner Ensemblemitglied im Terzett des „Quid sum miser“ beinahe „verhungern“. Adagio hin oder her: Wenn auch der Tenor Sungmin Song verzagt und seine Stütze mit letzter Kraft retten muss, ist das „col canto“, das Verdi ausdrücklich vorschreibt, nicht erfüllt. Auch „Recordare Jesu pie“ und „Quaerens me“ wirken zäh und larmoyant, weil bei Feltz das „animando“ Verdis, jenes seelenvolle Intensivieren von Ton und Tempo, außen vor bleibt. Die belcantistische Flexibilität, die keine Frage der Dynamik, nicht einmal des Tempos ist, sondern innerhalb von Phrasen als Spannungsaufbau und Entspannung gestaltet werden will, bleibt ein Desiderat.

Streichersüße und Bläserattacken

Die Dortmunder Philharmoniker lassen keine Wünsche offen: Die Holzbläser widmen sich schon den differenzierten Begleitfiguren des „Kyrie“ mit Hingabe; bei den Streichern kommt die katable Süße ebenso zur Geltung wie die brutale Markanz im „Dies irae“, die schwebende Leichtigkeit von Staccato-Ketten ebenso wie Momente höchster Aufmerksamkeit im Wechsel der Dynamik. Allenfalls ließen sich die weiten Bögen, die Verdi geschlagen haben will, hin und wieder intensiver füllen. Das Blech attackiert leuchtend seine Fanfaren, füllt machtvoll die Bläser-Batterie des „Sanctus“. Die „Gran Cassa“ bringt ihr „contrattempo“ in den Pausen der Paukenschläge trocken und kräftig, wie von Verdi gewünscht. Der Chor aus Brunn besteht seine Fugenprobe im „Libera me“, zeigt im „Te decet hymnus“ kernige Männerstimmen, übersteuert das „Dies irae“ nicht, wird aber auch nicht zum Aufbau von Spannung ermuntert.

Den letzten Teil der Totenmesse leitet der Sopran ein: Die Bitte um Befreiung vom ewigen Tod artikuliert Susanne Bernhard mit ihrer abgerundeten, dunkel getönten Stimme in gebremstem Pathos, eher als Gesangsphrase denn als erschüttert ausbrechendes Stoßgebet. Bernhard verfügt über einen gepflegten Verdi-Sopran, der auch in den Ensembles mit

kontrolliertem Ton überzeugt. Sungmin Songs sicher gestützter, klangstarker Tenor hat seine Stärken, wo er einen strahlend-kraftvollen Ton projizieren kann. Für die ätherische Lyrik der Piani in „Ingemisco“ oder „Inter oves“ ist er nicht flexibel genug zurückzunehmen. Ante Jerkunica von der Deutschen Oper Berlin singt die Basspartie nicht vordergründig prunkend, aber auch ohne den samtene Wohllaut eines „basso cantante“.

Beim Publikum blieb der Eindruck, den der Komponist Ildebrando Pizzetti beschrieben hat: Die Musik, so formuliert er, sei „mehr als rein lyrischer Ausdruck; sie ist Vergegenwärtigung von Trauer und Hoffnung.“ Der Beifall war entsprechend: respektvoll und herzlich.

Das 6. Philharmonische Konzert am 3. und 4. März 2020 bringt unter dem Titel „Paris“ George Gershwins „An American in Paris“, Igor Strawinskys „Petruschka“ und Alexander Glasunows Konzert für Alt-Saxophon und Streichorchester Es-Dur op. 109. Info: <https://www.theaterdo.de/detail/event/20556/>

Neue Exklusiv-Künstlerin am Konzerthaus Dortmund: „Maestra Mirga“ mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra

geschrieben von Werner Häußner | 20. Februar 2020



Das City of Birmingham Symphony Orchestra, geleitet von Mirga Gražinytė-Tyla, im Dortmunder Konzerthaus. © Pascal Amos Rest

Am Konzerthaus Dortmund ist eine neue Exklusivkünstlerin angetreten: Die aus Litauen stammende, erst 32jährige Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla begann diese drei Jahre währende Partnerschaft mit einem erfreulich ungewöhnlichen Programm.

Mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra und Chor stellte die seit 2016 amtierende Chefin des renommierten britischen Klangkörpers zwei Werke vor, die Leiden an dem Terror, der vor 80 Jahren Europa und wenig später die Welt überzog, mit den Mitteln der Kunst formulieren: Benjamin Britten's Sinfonia da Requiem op. 20 und Michael Tippett's „A child of our time“, beide in den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs entstanden.



Mirga Gražinytė-Tyla. Foto:
Ben Ealovega

Obwohl ihr Name komplizierter zu schreiben als auszusprechen ist, wird Gražinytė-Tyla ein wenig anbiedernd als „[Maestra Mirga](#)“ vorgestellt und eine Nähe zum Publikum suggeriert, die sie – anders als ihr mit „Andris“ beworbene Vorgänger beim Birmingham Orchestra und jetzige Gewandhauskapellmeister Nelsons – in Dortmund mit Charme und in einwandfreiem Deutsch einlöst: In Michael Tippetts Oratorium sind fünf Spirituals eingearbeitet; bei zweien war das Publikum zum Mitsingen eingeladen und „Mirga“ dirigierte mit dem Rücken zum Orchester mit sichtlichem Vergnügen das durchaus animierte Publikum in „Steal away“ und „Deep river“.

Das war's mit dem – in diesem Fall recht sympathischen – Populismus. Denn weder Brittens kurioserweise zum 2600. Jubiläum des japanischen Kaiserhauses in Auftrag gegebene Trauermusik noch Tippetts zwischen Zeitbezügen, Jung'schen Archetypen und christlicher Erlösungshoffnung changierendes Oratorium finden sich häufig auf Konzertprogrammen. Eine willkommene Begegnung mit zwei eher den Eingeweihten – wenigstens dem Namen nach – bekannten Werken.

Komponisten im Schatten Benjamin Britten

In der direkten Konfrontation wird deutlich, warum Benjamin Britten allen anderen britischen Komponisten des 20. Jahrhunderts den Rang abläuft: Er schreibt die individuellere, ingeniösere Musik mit dem gewissen Etwas, das unschwer zu

hören, aber unendlich schwer zu beschreiben ist. In seinem rein instrumentalen Requiem ist das an der Klangfarbendramaturgie der großen „Lacrymosa“-Steigerung zu erleben, an der emotionalen Wirkung des hartnäckig wiederholten, gedämpften Trompetensignals, an der überwältigenden Wirkung des Klangs des Saxophons, an den die Form abrundenden Paukenschlägen, die den schweren Gang eines Trauerkondukts vorgeben. Schließlich auch an den rhythmisch atemlosen Streichern, am Absterben jeder Melodik im „Dies irae“-Satz und an der leuchtenden Transparenz des kammermusikalisch verfeinerten „Requiem aeternam“-Epilogs. Mirga Gražinytė-Tyla und das Orchester verstehen sich glänzend, gestützt durch die nicht gerade sparsame, aber stets auf den Punkt zielende Zeichengebung der Litauerin. Nein, die Dirigenten-Show zieht die Maestra wirklich nicht ab.

Nun gibt es aber neben diesem komponierenden Jupiter noch andere Sterne am britischen Musikhimmel. Dass sie in seinem Glanz gefährdet sind, dass sie beim ersten Blick als blass erscheinen, ist ein ungnädiges, unverdientes Schicksal. Tippett teilt es mit Zeitgenossen wie William Walton, aber auch mit der Generation vor ihm, zu der etwa Arnold Bax mit seinen farbenschillernden Orchesterpoems oder der gerne als allzu distinguiert eingeschätzte Ralph Vaughan Williams gehören, dem wenigstens seine Fantasie auf ein Thema von Thomas Tallis und seine „Greensleeves“-Bearbeitung einen dauerhaften Platz im Repertoire sichern.

Spirituals statt Bachischer Choräle

„A child of our time“ ist nach einer Aufführungswelle in den neunziger Jahren heute wieder eine Rarität. Tippett stellt sich mit der dreiteiligen Form und mit der Funktion von Soli und Chören bewusst in die Oratorientradition von Bach und Händel, reizt die Tonalität aus, ohne sie in fernere Gefilde zu überreizen, bleibt im Chorklang dem treu, was etwa ein Edward Elgar vorgeformt hatte. Die „Turba“-Chöre Bachs sind vernehmbar, nicht aber dessen Choräle: Auf der Suche nach

einer zeitgemäßen Form gemeindlichen Bekenntnisses stieß Tippett – wie er selbst berichtet – durch Zufall im Rundfunk auf ein Spiritual und entschied sich, die afro-amerikanische Form religiöser Musik, eine Musik ausgebeuteter und geschundener Sklaven, in sein Oratorium einzubauen.

Tippett behandelt die traditionellen Melodien dabei nicht wie folkloristische Einschübe. Er verknüpft sie höchst kunstvoll mit seiner originären Musik, gibt ihnen eine je eigene Farbe: „Steal away“ als breit angelegten Chorsatz mit Solisten, „Nobody knows the trouble I see“ beschleunigt und rhythmisch geschärft, „Go down, Moses“ mit großbogigem Pathos, „Oh, by and by“ in der Form des „call and response“ in schwarzen Gemeinden mit der idiomatisch versierten Sopranistin Talise Trevigne, und als kompositorisch ausgefeilten Finalchor dann „Deep river“ – ein Gesang der Hoffnung, ein Hinweis auf das „gelobte Land“ jenseits des Jordans.

Reizvoll zu beobachten, wie sich bei Tippett musikalische Gestaltungselemente finden, die uns ein paar Jahre später etwa auch in Britten's „Peter Grimes“ wieder begegnen, etwa das feine Flirren der Geigen, wenn Joshua Stewart mit kraftvollem, sensibel abfärbendem Tenor von seinen an der grauenvollen Wirklichkeit zerbrochenen Träumen singt. Oder der ostinate Paukenrhythmus zum weit gespannten Quartett der Solisten, zu denen noch Felicity Palmer mit vibratoreichem, gesättigtem Alt und Brindley Sherratt mit klar fokussiertem Bass gehören.

Sympathie für Menschen auf der dunklen Seite des Lebens



TIPPETT
A Child of Our Time
(Oratorio in Three Parts)

Robinson • Walker • Garrison • Cheek
City of Birmingham Symphony Chorus and Orchestra
Sir Michael Tippett



„A child of our time“ liegt in einer Aufnahme des City of Birmingham Orchestras vor, dirigiert vom Komponisten selbst. Naxos 8557570. Cover: Naxos Records

Die Sympathien des politisch engagierten Komponisten gehörten den Menschen auf der dunklen Seite des Lebens, den Verfolgten, Ausgebeuteten, Chancenlosen. Ödön von Horváths Roman „Ein Kind unserer Zeit“ gibt dem Werk den Titel, die tödlichen Schüsse des 17jährigen Herschel Grynszpan auf einem deutschen Diplomaten in Paris – für die Nazis willkommener Anlass zu den Pogromen der „Reichskristallnacht“ – stoßen die Reflektion über die gesellschaftliche Repression an, die einen verzweifelten Jungen zum Mörder werden lassen: das „child of our time“.

Dass Tippett kein Doku-Oratorium schreibt, ist ein Vorteil: Die Thematik des Sündenbocks, die gewalttätigen Reaktionen der Masse, aber auch die christlichen Assoziationen öffnen das Stück für die Gegenwart. Mirga Gražinytė-Tyla dirigiert mit flammendem Engagement, führt den Chor, der sich durch einen klaren Klang fern jeden „romantischen“ Murmelns auszeichnet, mit deutlichen, großen Bewegungen. Das Orchester, das 2005

unter Tippetts Leitung eine [Einspielung](#) aufnahm, demonstriert tadellose Qualität. Ein Einstand, der gespannt auf die nächsten Konzerte blicken lässt.

Mirga Gražinytė-Tyla und ihr Orchester sind am 12. März 2020 wieder im Konzerthaus Dortmund zu Gast, dann mit Anton Bruckners Sechster Symphonie und dem Dritten Klavierkonzert Béla Bartóks, gespielt von Piotr Anderszewski. Am 29. November 2019 präsentiert sich die Dirigentin als Sängerin, wenn sie (begleitet von Violine, Flöte und der orientalischen Laute Oud) Vertonungen ägyptischer Lyrik zum Thema Liebe vorträgt.

**Infos und Tickets: (0231) 22 696 200,
www.konzerthaus-dortmund.de/maestra-mirga**

Erhellendes Experiment: Ulrich Peters verschneidet in Münster Verdis „Don Carlo“ mit Schnittkes „Requiem“

geschrieben von Werner Häußner | 20. Februar 2020



Einsamer König
(Stephan Klemm) im
Raum des Todes.
Foto: Oliver Berg

Giuseppe Verdi war kein Freund der Kirche. Mit beißendem Hohn kritisierte er klerikale Doppelmoral, mit bitterer Schärfe zerlegte er die politische Rolle des Vatikans in Italien. Aber er hatte Priester unter seinen engsten Freunden, respektierte die Frömmigkeit seiner Frau Giuseppina Strepponi und äußerte sich nach allem, was wir wissen, nie gegen das christliche Glaubensbekenntnis.

So liegt es nicht fern, in der Figur des Großinquisitors in seiner Oper „Don Carlo“ eine szenische Verkörperung von Verdis Antiklerikalismus zu sehen. Kaum ein anderer Komponist hat eine kirchliche Figur mit derart verstörend fahlen Klängen eingeführt; in kaum einer anderen Oper wird in wenigen Sätzen die unmenschliche Ideologie eines in sich erstarrten Systems so präzise umrissen. „Perché un uom’?“ – Wozu ein Mensch?“ schleudert der uralte Priester-Greis dem König entgegen, fordert den Kopf des Rodrigo Marchese di Posa, in dem der zutiefst einsame Philipp endlich eine lautere Seele gefunden zu haben glaubt.

Für den Großinquisitor verzichtet Regisseur Ulrich Peters in

seiner Neuinszenierung in [Münster](#) auf klerikale Konnotationen: Er ist kein Bischof und kein Mönch, sondern ein stolzer spanischer Grande in einem historisch anmutenden steifen Justaucorps. Nur eine Art Handrosenkranz mit Kreuz deutet das religiöse Moment an.

Den Zusammenhang zwischen Religion und Politik verlegt Peters mit einer wagemutigen musikalischen Lösung aus dem direkten Handlungsstrang des Stückes auf eine übergeordnete Meta-Ebene: Verdis düster-beeindruckender Rahmen – der Mönch, der die Vergeblichkeit menschlichen Strebens im Angesicht von Tod und Ewigkeit besingt – ist gestrichen. Dafür beginnen und beschließen Peters und sein Dirigent Golo Berg die Oper mit dem „Requiem aeternam“ aus Alfred Schnittkes „Requiem“ (1977), ursprünglich gedacht als Bühnenmusik für Schillers „Don Carlos“.



Das Theater in Münster, ein ästhetisch gelungener Bau aus den Fünfziger Jahren. Archivfoto: Häußner

„Don Carlo. Ein Requiem“ ist folglich der Titel der

ambitionierten Münsteraner Aufführung, für die Peters und sein Team am Ende kräftige Missfallensbekundungen einstecken müssen. Bei allen Vorbehalten gegen eine musikalische Lösung, die Verdis meisterhafte, formal genau ausgewogene Musik immer wieder empfindlich stört: Das Konzept hat etwas für sich. Wo der Kontext der katholischen Kirche in den Verläufen auf der Bühne einer auf die Psyche Philipps konzentrierten Lösung weichen muss, wird der christliche Glaube auf der Meta-Ebene als Horizont neu eingesetzt.

Schon die Glocken und die düsteren Stimmen von Schnittkes „Requiem“ machen zur Eröffnung deutlich, in welchem Koordinatensystem der spanische König seine göttlich begründete Macht auf Erden ausübt. Es ist der Horizont des Todes. Doch der relativiert die politische Macht und setzt ihren unmenschlichen Folgen eine Vision von Hoffnung entgegen – mag man sie für bloß projiziert oder im christlichen Glauben abgesichert halten.

Am Ende, wenn alle tot sind, die Philipp etwas bedeuteten, und er die Leichen mit Herbstblättern bedeckt hat, kehren die Worte des „Requiem“ wieder. Ein berührender, mehrdeutiger Schluss: Einsam schreitet der König aus dem Raum des Geschehens, lässt den statuenhaft erstarrten Großinquisitor zurück. Der dominiert nun den Raum des Todes. Die jenseitige Ruhe, die der Text in seiner Bitte an Gott benennt, ist den befreiten Seelen verheißen. Ob Philipp das „ewige Licht“ erreichen wird, bleibt offen.

Schmerzhaftes Schneiden in die Musik Verdis

Andere Teile des Schnittke-Requiems schneiden manchmal schmerzhaft in die Szenen der Oper ein, verstärken aber ihre Aussage: das „Kyrie eleison“, die Bitte um Erbarmen, als Carlo im Kloster vom König und seiner früheren, geliebten Braut Elisabeth überrascht wird – eine Szene, die sich auf diese Weise zu einer halbbrealen Imagination wandelt. Das „Sanctus“, das den König im Kopf quält, als er seine Macht an der

hilflosen Gräfin Aremberg demonstriert hat. Das „Dies irae“ nach der bedrückenden Szene des Autodafés – das an dieser Stelle als viel zweideutigeres Signal wirkt als Verdis gestrichene Stimme vom Himmel. Und das Glaubensbekenntnis, das „Credo in unum Deum“ zum Aufstand des Volkes – Bestätigung der Macht des Großinquisitors, der durch sein drohendes Auftreten allein den Aufruhr ohnmächtig zusammenfallen lässt, oder trotziger Kontrast zur entfalteten, aber morschen Dominanz der irdischen Großen? Die Signale sind stark, ihre Deutung lässt Spielräume zu, die in diesem Fall dazu neigt, den Zorn Gottes denjenigen anzukündigen, die glauben, seine Sache mit Mord und Macht zu vertreten.



Stumpfe Farben, bedrückende Stimmung: Die Bühne von Rifail Ajdarpasic für „Don Carlo. Ein Requiem“ in Münster. Foto: Oliver Berg

Auf der Bühne von Rifail Ajdarpasic lässt Ulrich Peters den idealistischen Feuerkopf Posa als einzigen in der lebensvollen Farbe Rot auftreten. Alle anderen hüllt Ariane Isabell Unfried in Kostüme zwischen strahlendem Weiß (Elisabetta) und düsteren Grau-, Schwarz und Silbertönen. Der Raum ist ein bleiern-zwielichtiger Kasten. Nur von oben oder von außen dringt Licht ein, das hin und wieder grelle Schatten schneidet, nie aber Wärme spendet.

Der Tod regiert diese Welt: Graue Baumstämme streben nach oben, doch sie sind in kaminartigen Schächten gefangen. Ihre Blätter sind längst verwelkt; sie bedecken einen Todeshügel,

schweben hin und wieder verloren von oben herab. Ein Sarg thront im Zentrum des ersten Bildes, ein Schwert steckt wie ein Grabkreuz im Boden. Wenn der König seine brüchige politische Macht entfaltet, steht ein Ledersessel an der Stelle des Leichengehäuses. Ein Bild, das die bedrückende Atmosphäre des Stücks lastend depressiv einfängt.

Peters lässt keinen Zweifel, wer in diesem Verhängnis das Opfer ist: Philipp II. Gedankenverloren stützt sich Stephan Klemm auf den Sarg. Als Don Carlo (Garrie Davislim) sich in seiner ersten Arie in den glücklichen Moment der ersten Begegnung mit Elisabetta in Fontainebleau versetzt, schleicht der König wie ein materialisiertes Omen um seinen Sohn.

Zu Beginn des dritten Aktes, vor seiner zentralen Szene „Ella giammai m'amó“, ist der König nicht allein auf der Bühne – und dennoch unendlich einsam, wenn er die stummen, starren Gestalten seines Lebens umschreitet: Elisabeth, deren geplante Verbindung mit Carlo er aus politischen Gründen verhindert hat. Eboli, die schon im Lied vom Schleier im ersten Akt als seine Mätresse eingeführt wird und deren Leben daran zerbricht. Carlo, den er unglücklich gemacht hat, weil er seiner Liebe zu Elisabetta aus politischer Räson jede Chance verbaut hat. Posa, dessen hochfliegende politische Pläne er zu spät erkennt.



Ganz in Weiß und
auch als Opfer der
politischen Ranküne
selbstbewusst:
Kristi-Anna Isene
als Elisabetta.
Foto: Oliver Berg

Stephan Klemm versucht, der tragischen Gestalt mit leisen Tönen, mit fragilen, ungestützt gesungenen Klängen beizukommen – musikalischer Ausdruck einer verlorenen Seele. Klemm setzt seinen wohlgeformten Bass ein, als glaube er nicht an Seelen-Expression durch Belcanto. Dieser Filippo ist nur scheinbar ein machtvoller Akteur, in Wirklichkeit ein existenziell verunsichertes Opfer einer diffusen, allgegenwärtigen Macht, die sich ein einziges Mal in der Gestalt des Großinquisitors konkretisiert. Allerdings fehlen seinen Schlüsselszenen die letzte psychologische Konsequenz: Regisseur Peters hat es offenbar nicht geschafft, dem Darsteller über den panischen Griff beider Hände an die Schläfen oder das steife Anlegen der Arme hinaus subtilere Reaktionen seelischer Pein zu vermitteln.

Leider gelingt es ihm auch nicht, aus dem steif agierenden Garrie Davislim (Carlo) und der anfangs markant und selbstbewusst auftretenden Kristi-Anna Isene (Elisabetta) prägnant gezeichnete Charaktere zu formen. Szenen wie die Konfrontation Elisabeths mit dem König im dritten oder dem Abschied von Carlo im vierten Akt kommen nicht auf den Punkt und wirken eher routiniert arrangiert als szenisch durchdrungen. Auch das Gespräch des Königs mit Posa entbehrt des Spannungsbogens – immerhin versucht Filippo Bettoschi, dem flammenden Idealismus, aber auch der mutigen Ehrlichkeit Posas ein Gesicht zu geben.



Monika Walerowicz (Eboli)
und Stephan Klemm (König
Philipp). Foto: Oliver Berg

Für die packendsten Momente der Inszenierung sorgt Monika Walerowicz als Eboli: Sie ist nicht nur eine vorzügliche Sängerin, die mit Stimmfarben gestalten kann, sondern lebt als Darstellerin in ihrer Rolle: Ein Blick, eine Geste schafft Beziehung und baut Spannung auf. Ihr Bekenntnis, Elisabetta verraten und dem König zu Willen gewesen zu sein, gefolgt von der grandios ausgeleuchteten Arie „O don fatale“ ist einer der Höhepunkte des Abends. Der König spürt, dass er beide Frauen verloren hat, legt seinen Kopf an die Schulter der sich demütigenden Eboli, bevor er geschlagen den Raum verlässt: In diesem Moment hat man Mitleid mit dem Monarchen und seiner gefangenen Seele.

Keine vokalen Muskelspiele

Der neue Münsteraner Generalmusikdirektor Golo Berg befreit Verdis Musik gründlich von dröhnender Vordergründigkeit und dem lautstarken Stimmprotz, der sich im Gefolge des Verismo zum Teil bis heute hält. Vor allem Garrie Davislim als Don Carlo kann entspannt und mit vielen Mezzoforte-Schattierungen gestalten, missbraucht etwa das Freundschaftsduett mit Posa im ersten Akt nicht für vokales Muskelspiel. Auch Kristi-Anna Isene überzeugt als Elisabetta ungeachtet einiger schriller Spitzentöne mit einem leuchtend abgerundeten Zentrum und lyrischer Noblesse.

Filippo Bettoschi kontrolliert als Posa meist erfolgreich die Tendenz zu einem rauen Vibrato, wie es in der neueren italienischen Schule leider oft zu erleben ist. Probleme beim Aussingen eines gelösten, klangvollen Legato kann er nicht ganz vermeiden. Christoph Stegemann formt seine Phrasen und den polierten Klang seines Basses edel aus, doch die düstere Autorität des Inquisitors stellt sich nicht ein. Das mag auch an der Auffassung von Golo Berg liegen, der die sich steigernde Dramatik der Szene nicht einfordert.

Dass Berg einen zwiespältigen Eindruck hinterlässt, liegt vor allem an den Eingriffen, die er in Verdis Musik erlaubt. Schon vor gut zehn Jahren hat er als GMD in Dessau rabiate Streichungen in „Don Carlo“ mitgetragen, weil Regisseur Johannes Felsenstein die fixe Idee umsetzen wollte, Verdis Oper so weit wie möglich an Schillers Damentext anzunähern. Jetzt lässt er streichen, um Schnittkes Requiem-Teile in Verdis Musik einzupassen.

Es mutet seltsam an, zu lesen, wie er im Programmheft jedes Wort, jeden dynamischen Hinweis und jede Artikulationsanweisung Verdis für verbindlich erklärt, aber keine Hemmungen hat, an Verdis Szenenkomplexen zu schnippeln. Das tut weh – aber das Experiment in Münster deswegen für gescheitert zu erklären, wäre nicht angemessen. Dazu zeigt Peters' Konzept zu überzeugend, welche zerstörerische Wirkung eine – zumal sich religiös begründende – Macht entfaltet, aber auch, welches machtkritische Potenzial ein ernst genommener christlicher Glaube einzubringen hat.

Weitere Vorstellungen: 12./15./18./31.10. – 5./11./17.11. – 12./22./25.12.2017; 05.01. und 02.02.2018. Info und Karten: www.theater-muenster.com

Ein Requiem zum 200. Geburtstag: Giuseppe Verdis Totenmesse erklingt in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 20. Februar 2020



Giuseppe Verdi schrieb sein „Requiem“ in der langen Pause zwischen „Aida“ und „Otello“

Am Beginn steht die Bitte um ewige Ruhe. Aber der Text der katholischen Totenmesse schildert auch die Schrecken der Apokalypse: den Tag des Jüngsten Gerichts, der alle Kreatur vor dem Urteil des Schöpfers zittern lässt.

Im 1791 komponierten Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart strömt der Schall der letzten Posaune noch in balsamischer, letztlich tröstlicher Wehmut dahin. Nichts davon 83 Jahre später in der Vertonung von Giuseppe Verdi. Wenn ferne Trompeten von der Ankunft des höchsten Richters künden, steigern sich die Fanfaren alsbald zu einem beharrlichen Blechblas-Geschmetter, das durch Mark und Bein geht. Der Jüngste Tag („Dies irae“), schon bei Mozart ein Sturm des

Schreckens, hämmert uns bei Verdi schier zu Boden. Die Schläge der großen Trommel, krachend wie Kanonenschüsse, dröhnen mit vernichtender Wucht.

Landauf, landab erklingt diese monumentale Klangvision in diesen Tagen, um den 200. Geburtstag von Giuseppe Verdi zu würdigen. Zu diesen Feierlichkeiten hat Essens neuer Generalmusikdirektor Tomáš Netopil jetzt eine Version beigetragen, die tiefen Eindruck hinterlässt. In der Philharmonie malt er die Dramatik des Werks kraftvoll aus, ohne sie mit lärmender Theatralik zu verwechseln. Herausragend wird der Abend, weil Netopil darüber nicht den Herzenston des Komponisten vergisst, der hier vor allem eine philanthropische Botschaft in die Welt hinaus sendet: die glühende Bitte um Erlösung und um Nachsicht mit der Fehlbarkeit des Menschen.

Der Dirigent kann dabei auf das hohe Niveau und die Differenzierungskunst der städtischen Philharmoniker bauen, die sein Vorgänger Stefan Soltesz ihm in glänzender Form hinterlassen hat. Vom Sitzplatz in Reihe 4 aus kann die klangliche Balance der Aufführung an dieser Stelle leider nicht beurteilt werden. Aber den erheblichen Phonstärken, die das Orchester im Verbund mit dem Opernchor des Aalto-Theaters und dem Philharmonischen Chor erreicht, stehen an diesem dritten (und letzten) Abend Dolce-Klänge gegenüber, die zuweilen bis ins Ätherische entschweben. Durch das elegische Mezzopiano, das Netopil dem Orchester im „Agnus Dei“ entlockt, schimmern die Holzbläser ohne Mühe.

Dem stimmstarken Solistenquartett kann sich der Hörer ohne Sorge anvertrauen. Der Sopran von Katia Pellegrino erklimmt auch im größten Fortissimo-Getümmel leuchtende Höhen, wo er ohne ein Zeichen von Anstrengung verweilt. Aber auch im Piano setzt die Sängerin weich und geschmeidig an. Ihre Legato-Bögen sind bezwingend. Die schottische Mezzosopranistin Karen Cargill knüpft in der Höhe so nahtlos an diese helle Stimmfarbe an, dass es zum Erstaunen ist. Ihre tieferen Register klingen machtvoll, wenngleich zuweilen etwas unfrei.

Der erst 28-jährige Tenor Alexey Sayapin verbindet sein vielversprechendes Stimmvolumen mit einer Portion Italianità, die im Piano – erkältungsbedingt? -mitunter leicht angekratzt klingt. Liang Li nimmt seinen markigen, ja gewaltigen Bass im „Dies irae“ bis zum tonlosen Stammeln zurück.

Fantastisch in Form sind an diesem Abend die Chöre, die Verdis großartig-schreckliche Visionen wie ein klingendes Fresko vor uns ausbreiten (Einstudierung: Alexander Eberle). Todesangst und Gnadenbitten stürzen durch die Harmonien; infernalisch heulende Rufe sinken herab zu schauerlichem Flüstern. In das jubelnde Gotteslob des „Sanctus“ stimmen die Chöre mit fast tänzerischer Beweglichkeit ein. Disziplin und Flexibilität, Hingabe und Zurückhaltung begegnen uns im gleichsam verschworenen Kollektiv. Das ist – ganz bewundernd gemeint – ein starkes Stück.

Geschichten vom Herrn Kaum (2)

geschrieben von Günter Landsberger | 20. Februar 2020
UNMERKLICHE BEGEBENHEIT

Kaum zu glauben – und seine Frau, Pauline Kaum-Wenig, die mit dabei war, hat's ja auch nicht gesehen, es, wie sie nachher ihm gegenüber bekannte, überhaupt nicht bemerkt – , aber er, Johannes Kaum, Zwillingenbruder von Hieronymus Kaum, könnte unverzüglich und jederzeit beschwören, dass es genau so war. Sieht man denn immer nur, fast immer nur, was man selber für möglich hält? –

Am 13. August, am 50. Jahrestag des Ulbrichtschen Mauerbaus, gab es im Großen Festspielhaus in Salzburg die Generalprobe

der Wiener Philharmoniker zur für den folgenden Tag vorgesehenen Aufführung von Guiseppe Verdis „Requiem“. Mit dem 2. Satz, dem „Dies Irae“-Satz, stellte sich bei Herrn Kaum für einige Takte das ein, was sich bei ihm bei wirklich großer Musik – zwar leider zunehmend seltener, beglückenderweise gelegentlich jedoch noch immer – einstellt, ein seinen Rücken urplötzlich überlaufender Gänsehautschauer.

Am Ende des auch in der Generalprobe, nicht nur in Anbetracht des zahlreichen Publikums, vollständig aufgeführten Verdischen Kolossalwerkes bedankte sich der Stardirigent Riccardo Muti bei den Solisten, auch bei einigen Orchestermusikern mit Handschlag: Zuerst bei der Sopranistin, dann bei der Altistin. Auch der Tenor stand schon bereit, trat einen kleinen Schritt vor. Aber der Maestro übergang ihn, würdigte ihn keines Blickes, ging ostentativ weiter zum 4. Sänger, dem Bariton, und dankte auch ihm äußerst freundlich und wiederum mit Handschlag.

Trost für die sündige Welt – Der Künstler Thomas Grochowiak und sein Bilderzyklus zu Mozarts „Requiem“

geschrieben von Bernd Berke | 20. Februar 2020
Von Bernd Berke

Recklinghausen. „Ich bin aufgeregt wie ein Primaner“, verrät Thomas Grochowiak. Was kann den mittlerweile 86-jährigen

Altmeister der Ruhrgebietskunst noch dermaßen in Wallung versetzen?

Erstmals wird sein neuer, aus 14 großen Tafeln bestehender Bilderzyklus gezeigt, zu dem er sich von Mozarts „Requiem“ inspirieren ließ. Die „echte Uraufführung“ (Grochowiak) in der Kunsthalle Recklinghausen, ergänzt um einige Spanien-Bilder, die Grochowiak selbst nicht ganz so wichtig nimmt, geht mit Lampenfieber einher: Wie werden die Werke im Museum wirken, die bis dato im Atelier gestanden haben?

Schon der Dirigent „zeichnet“ die Musik

Unzählige Male hat Grochowiak Mozarts berühmte Totenmesse gehört; vor dem Malen, dabei und danach. Auch hat er eine Reihe von Orchesterproben besucht, um Feinheiten der Komposition für sich auszuloten. Dirigent war Michael Gielen und dessen Bewegungen, die gleichsam Töne in die Luft zeichneten, kamen Grochowiak bereits wie der Beginn einer grafischen Annäherung vor.

Himmelhohes Jauchzen und tiefste Trübsal hat der Künstler beim Hören verspürt, das Flehen um Vergebung aller Menschheitssünden und die Hoffnung auf göttliche Gnade hat er vernommen. Persönlicher Hintergrund: Der frühe Tod seiner Tochter brachte Grochowiak zur Beschäftigung mit dem religiösen Geist des Mozart-Werkes.

Nur: Wie soll man das zeitlich gestaffelte Auf und Ab der Musik in Bilder überführen, auf denen ja alles gleichzeitig zu sehen ist? Grochowiak: „Wenn man jeden Moment der Musik malerisch erfassen will, dann läuft sie einem davon.“ Seine Schlussfolgerung: „Ich kann nicht die Musik malen, sondern nur meine Empfindungen beim Hören der Musik“.

Im nicht hierarchisch geordneten, aber keineswegs chaotischen Bildaufbau bedrängen viele Sinneseindrücke den Betrachter zugleich. Man meint das Schwellen und Schwinden der Tonfolgen, das Wechselspiel der Rhythmen nachgebildet zu sehen. Hell und

dunkel getönte Flächen verweisen auf Stimmungen, welche die Musik auslöst – mal schwermütig, mal licht und leicht.

Aschfahl oder verdüstert liegt die sündige Welt darnieder, doch alsbald leuchtet – zunächst noch zaghaft – ein überirdisch schimmerndes Goldgelb als „Ewiges Licht“ der Verheißung hervor.

Höllenfeuer und christliches Kreuz

Überhaupt verblüfft an vielen Stellen die schwebende Transparenz der Farben, eine Durchsicht wie auf ein besseres Jenseits. Grochowiak hat mit Farbtusche auf Fabriano-Karton gearbeitet und zwischendurch Wasser aufgesprüht. Beim Aufsaugen der Nässe wellt sich dieser spezielle Malgrund, die Bilder gewinnen eine zusätzliche Raumtiefen-Dimension.

Manche Passagen der Musik verdichten sich zu Farbwolken, andere lagern sich als feine Verstäubungen oder bis zum Platzen gefüllte Farbblasen ab. Die klanglichen Grundlinien und das festere Bassfundament kehren im Bildgefüge als Liniengitter oder Horizonte wieder, die den farbigen Kosmos zusammenhalten, aber nie einschnüren. Zuweilen blitzen – mitten in der abstrakten Formenlandschaft – erkennbare Figurationen auf: der bedrohliche Schlund der Posaune beim Jüngsten Gericht, das lodernde Höllenfeuer, die Gestirne, das christliche Kreuz, das auf allem Sein ruhende „Auge Gottes“.

Eine Kunst, die gar viele Abgründe und Höhen durchmisst und sich von schlimmster Verzweiflung bis zur Ahnung eines umfassenden Trostes erhebt. Starke Akkorde in Grochowiaks Alterswerk.

Thomas Grochowiak: Bilderzyklus zu Mozarts „Requiem“ / Spanien-Bilder. Kunsthalle Recklinghausen (am Hauptbahnhof). Bis 16. April. Katalog (zur Retrospektive in Rastatt) 25 DM, Postkartensatz mit Mozart-Bildern 15 DM.