

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Wednesday, July 21, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Zum Kugeln: Mozarts „Idomeneo“ bei den Opernfestspielen München in Bühnen-Skulpturen

Süddeutsche Zeitung

Mirga Gražinytė-Tyla dirigiert Brittens „War Requiem“ in Salzburg

Berliner Morgenpost

Eschenbach bleibt Chefdirigent des Konzerthausorchesters

The New York Times

After 145 Years, Bayreuth Festival Has Its First Female Conductor

Süddeutsche Zeitung

Maskenpflicht nach Corona-Fall

Berliner Zeitung

Lange trat die in Berlin lebende Künstlerin Ayumi Paul nur als Violinistin in Erscheinung. Aber was heißt „nur“?

Der Tagesspiegel

Nach einem Jahr Pause finden die Ufa-Filmnächte nun wieder live statt – mit Orchester

Der Tagesspiegel

Das Online-Projekt „8 Sunsets“

Karneval mit Tanz im Sommer

Zum Kugeln: Mozarts „Idomeneo“ bei den Opernfestspielen München in Bühnen-Skulpturen von Phyllida Barlow

Welch ein Pech für den Kurfürsten Karl Theodor, dass er für die Oper der Karnevals-Saison 1781 in München auf den Rat seines Theaterintendanten Graf Seeau gehört hatte. Der nämlich hatte sich für die Vertonung des vom Kurfürsten selbst gewünschten Stoffes, „Idomenée“, einen Komponisten namens Wolfgang Amadé Mozart ausgesucht. Und die Hoffnung des Kurfürsten, eine ebenso prachtvolle wie erbauliche Oper im bewährten Seria-Muster für den Karneval zu bekommen, die konnte ihm Mozart nicht erfüllen. Der Komponist fühlte sich herausgefordert, aus dem Libretto des Salzburger Hofkaplans Giambattista Verascho das Beste herauszuholen. Und das hieß, nach Mozarts Verständnis: Die Gefühlslage der Protagonisten erforschen, anstatt ihnen einfach die zum Affekt gehörenden Arien zu verpassen. Karl Theodor und sein Hof waren mehr verwundert als begeistert über ihren „Idomeneo“. Die Oper kam zu Mozarts Lebzeiten nie mehr richtig auf die Beine, und Mozart erhielt keinen weiteren Auftrag aus München.

Mozarts „Idomeneo“ hinterlässt der scheidende Staatsopernintendant Nikolaus Bachler nun als Abschiedsgeschenk, als zweite Premiere der diesjährigen Opernfestspiele. Es schien ihm daran gelegen zu sein, dass es ein unterhaltsames Geschenk sein sollte. Eines, welches das Publikum nach drei Dreiviertelstunden im Prinzregententheater mit dem Gefühl davongehen lässt, bei bester Musik einen schönen, an Sinneseindrücken reichen Abend verbracht zu haben. Vielleicht im Gedanken daran, dass „Idomeneo“ eine Oper für den Karneval war. Ehrlich gesagt: nichts dagegen.

Allein die Orchesterbesetzung, in den Bläsern neben dem Holz zwei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen und Pauken – die alle ausführlich eingesetzt werden –, versorgt die Zuhörerinnen und Zuhörer mit immer neuen, exquisit arrangierten Reizen. Wie die Arie der Ilia „Se il padre perdei“ mit dem Konzertieren der Flöte, Oboe und des Fagotts. Dazu die Chorszenen, nicht nur an den Aktschlüssen, sondern als Teil des Geschehens – es gibt Rahmenelemente genug, die Akzente setzen und für Abwechslung sorgen.

Der Regisseur Antú Romero Nunes verlässt sich für seine Inszenierung auf alle Komponenten, die Mozarts Nicht-mehr-ganz-Seria-Oper ausmacht. Einer Oper, die sich längst nicht mehr mit den Äußerlichkeiten begnügt, in der aber für handlungsstiftende Innerlichkeit noch nicht der Raum ist. Dafür steht Nunes das Bühnenbild der englischen Bildhauerin Phyllida Barlow eng zur Seite. Mit ihrem Markenzeichen, raumgreifenden Konstruktionen auf der Basis von Holz und Gips, gestaltet sie die Bühne eigentlich nicht. Sie setzt Raumzeichen. Ein riesiger Stein, eine Konstruktion wie eine ausgebleichte Mole an sturmgepeitschter Nordseeküste, vom Wind schiefgewehrte Ausguckhäuschen. Das genügt, um der Fantasie – und dem Regisseur – immer neue Ankerpunkte zu geben, den Faden der Geschichte aufzunehmen. Im Schatten von Barlows Konstruktionen gibt es die Ruhepunkte für die Innenschauen in den Arien. Dann setzen sie wieder die Stimmungen, treiben die Handlung. Von der Mole aus soll Elettra nach Argos fahren. Dort finden die Protagonisten zum so gar nicht seria-gerechten Quartett im dritten Akt zusammen. Genial, den Stein, vor dem soeben Ilia ihre Eingangsarie singt, in den Bühnenhimmel zu heben und ihn von dort als das böse Omen Neptuns dräuen zu lassen.

An den Barlow-Orten stellt Nunes die Figuren allein zur Schilderung ihrer Gefühlslage aus, dort bringt er sie mit den Partnern ihrer Sehnsucht oder Qual zusammen. Mozarts Musik hat dann den Raum, ihre Wirkung zu tun. In dieser Verbindung zeigt sich, wie subtil Barlows so grobschlächtig und rau daher kommende Skulpturen mit den Sehnsüchten der Menschen korrespondieren. Die Aktivität des Bühnenbilds, seine Fähigkeit, Stimmungen und Gefühle zu assoziieren, macht den großen Reiz dieser Produktion aus. Hier war eben eine autonome Künstlerin am Werk, die über ähnlich feine Antennen für das Menschliche im Menschen verfügt wie der Komponist.

Wie es zum Selbstverständnis der Bayerischen Staatsoper gehört, werden dessen Interessen mit großer Qualität vertreten. Das Orchester, klein in der Größe, aber reich in den Klängen, spielt pointiert, weil historisch informiert. Constantinos Carydis leitet die Aufführung mit straffer Hand (Ouvertüre und Ballettmusik am Ende allerdings gewöhnungsbedürftig schnell); den Pauker mit seinen Holzschlägeln lässt er so heftig draufhämmern, als solle man bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückhören, dass das eine gute Karnevalsoper ist.

Die Sängerbesetzung macht rundum Freude, Stimme, Rollenprofil und Ausdruck gehen bei allen Mitwirkenden glückliche Allianzen ein: Matthew Polenzani in der Titelrolle, Emily d'Angelo als Idamante, Olga Kulchynska als Ilia, Hanna-Elisabeth Müller als Elettra und Martin Mitterrutzner als Arbace. Um dem Unterhaltungsgedanken die Krone aufzusetzen, gibt es zum Ende die gesamte Ballettmusik, KV 367, mit einer Choreografie von Dustin Klein. Bunte Gestalten kugeln auf der Bühne herum. Ein etwas arg gewolltes lieto fine. Laszlo Molnar

Ein Geschenk

Mirga Gražinytė-Tyla dirigiert Brittens „War Requiem“ in Salzburg

Es ist eine denkwürdige Aufführung, künstlerisch fabelhaft, bewegend und auch ein Manifest des Widerstands der Kunst gegen die Unbill der Zeit. Mirga Gražinytė-Tyla dirigiert Benjamin Brittens „War Requiem“ zum Beginn der einwöchigen „Ouverture spirituelle“, dem zum Nachdenken anregenden Vorspiel der Salzburger Festspiele. Ursprünglich war vorgesehen, dass die Dirigentin dafür mit „ihrem“ Orchester, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und dem dazugehörigen Chor anreist. Doch dann mussten Chor und Orchester wegen der verpflichtenden Rückreise-Quarantäne in England absagen, man suchte ein neues Orchester und fand es zehn Tage vor dem Konzert auf abenteuerliche Weise: Das Gustav-Mahler-Jugendorchester sammelte aus 18 europäischen Ländern 91 seiner Mitglieder zusammen, das ORF-Radio-Sinfonieorchester steuerte weitere 13 bei, der Wiener Singverein sagte den Urlaub ab und kam mit mehr als 100 Sängerinnen und Sängern. Und wie so oft, wenn ein Konzert ungeplant, unabgesichert und mit deshalb heißem Willen vorbereitet wird, wird es danach großartig.

Am Abend des 14. November 1940 zerbombte die deutsche Luftwaffe die englische Stadt Coventry, der Angriff trug den Codenamen „Operation Mondscheinsonate“. Zur selben Zeit spielte Elly Ney Beethovens gleichnamiges Stück, der Reichssender Berlin übertrug es. Coventry ist nicht nur Symbol für den Terror des Luftkriegs gegen zivile Ziele, es ist auch ein bizarres Beispiel für einen pervertierten Umgang mit Kunst. Die Ruine der 500 Jahre alten Kathedrale Coventry blieb als Mahnmal stehen. Daneben wurde ein Neubau errichtet, für dessen Einweihung 1962 Benjamin Britten sein „War Requiem“ komponierte.

Dieses ist ein großformatiges Bekenntniswerk, ein Oratorium für den Frieden, überkonfessionell, obwohl sich Britten der lateinischen Totenmesse bedient. Drei Sphären: das eigentliche Requiem für Chor, Sopran und großes Orchester; Vertonungen von Gedichten des im Ersten Weltkrieg gefallenen Wilfred Owen für Tenor, Bariton und Kammerorchester; ein Knabenchor mit Orgel wie eine transzendente Klangerscheinung. Das zu organisieren, noch dazu in dem Riesenraum der Felsenreitschule, ist schon eine Aufgabe, wenn man mit den Ausführenden sehr vertraut ist. Doch die Ad-hoc-Konstellation schreckt Gražinytė-Tyla offenbar nicht.

Das Orchester in dieser Besetzung ist ein herrlich junger Anblick, und Mirga Gražinytė-Tyla, geboren 1986 in Vilnius, wirkt wie ein Teil davon. Sie ist eine mädchenhafte Erscheinung, sehr zart, außerordentlich muner, dezidiert freundlich. Da kommt jemand ans Pult, der einfach mit mehr als 200 Menschen zusammen Musik machen will, ohne jede Genie-Attitüde, die man wohl doch eher bei männlichen (älteren) Kollegen findet. Und sie dirigiert wunderschön. In ihren Bewegungen, durchaus weit ausholend, glaubt man allein schon die Musik zu hören. Selbst für den Laien ist alles, was sie macht, unmittelbar einleuchtend. Britten lotet, in durchaus schroffen Harmonien, in seinem Werk die Möglichkeiten der Dynamik aus. Vieles grummelt fahl und grau an der Grenze der Hörbarkeit entlang, dann wieder öffnen sich riesige Klangräume, teils überfallartig bis in den Lärm hinein, teils in langen, elastischen Steigerungen. Mirga Gražinytė-Tyla gelingt das Kunststück, das alles auszukosten bis ins Extrem. Alle Beteiligten agieren dabei mit geradezu selbstverständlich wirkender Sicherheit, selbst der Salzburger Kinderchor, hoch oben irgendwo hinter dem Publikum positioniert, wird mit brillanter Perfektion eingepasst.

Doch Perfektion ist noch nicht Musizieren, und das kann Mirga Gražinytė-Tyla auch großartig. Das Bekenntnis Brittens wird zu einem alle Zuhörenden erfassenden, emotionalen Erlebnis, mit größter Eleganz werden die abwechselnden, unterschiedlichen Teile zu einem großen Gesamtableau zusam-

mengefügt. Die Besetzung der Solisten entspricht (fast) Britten's Wunschidee des Abbilds der drei entscheidenden Parteien des Zweiten Weltkriegs: Die Sopranistin Elena Stikhina ist ein Klangerlebnis, der britische Tenor Allan Clayton eine Idealbesetzung für die Wiedergabe von Owens Lyrik, die von konkreten Schlachtenerlebnissen und dem Abbild von der inneren Zerstörung aller am Krieg Beteiligten kündigt, der Bariton Florian Boesch (geboren in Saarbrücken) steht ihm souverän mit äußerster, bis ins Falsett entrückter Klangsönheit beiseite.

Am Ende ersehnen Boesch und Clayton die Ruhe eines ewigen Schlafs, der gesamte Apparat tobt um sie herum, bis das Tosen zu einem letzten „Amen“ und einem einzigen, lang anhaltenden Ton gerinnt. Lange Stille. Tosender Applaus. Das Orchester feiert Mirga Gražinytė-Tyla auf selten so erlebte Weise. Ein Glück voller Dankbarkeit. In den Gassen draußen kann man danach noch Reste des Eröffnungsfest erleben. Irgendwo macht jemand Musik. Aber man will nichts mehr hören. Man will das Geschenk dieses Konzerts still nach Hause tragen. Egbert Tholl

Klassik

Eschenbach bleibt Chefdirigent des Konzerthausorchesters

Dirigent Christoph Eschenbach (81) wird noch ein weiteres Jahr das Konzerthausorchester in Berlin leiten. Sein Vertrag wird für die Spielzeit 2022/2023 verlängert, wie die Landesregierung am Dienstag beschloss. „Ich freue mich sehr, dass Herr Eschenbach der einjährigen Vertragsverlängerung zugestimmt hat, auch um Zeit für seine Nachfolgeregelung zu gewinnen“, teilte Kultursekretär Klaus Lederer (Linke) mit. dpa

Berliner Morgenpost: © Berliner Morgenpost 2021 - Alle Rechte vorbehalten.

After 145 Years, Bayreuth Festival Has Its First Female Conductor

Oksana Lyniv will open the festival, founded by Wagner to present his own operas, leading “Der Fliegende Holländer.”

By J.S. Marcus

July 21, 2021, 3:00 a.m. ET

The Bayreuth Festival in Germany is one of the most venerable events in classical music. Richard Wagner founded it to present his own operas, and it's been open most summers since 1876.

But 2021 brings something new in the festival's 145-year history: On Sunday, Oksana Lyniv will become the first woman to conduct a production there.

A native of Brody, in western Ukraine, where she grew up in a family of musicians, Lyniv, 43, has spent the better part of the last two decades in German-speaking Europe. She was an assistant to the influential conductor Kirill Petrenko at the Bavarian State Opera in Munich, and from 2017 to 2020 was chief conductor of the Graz Opera and Graz Philharmonic Orchestra in Austria. She has also maintained strong musical ties to Ukraine, and is the founder and artistic director of LvivMozArt, a festival in Lviv inspired by that city's 19th-century ties to Franz Xaver Mozart, the great composer's son.

“It was always my goal to come to Germany,” she said in a recent interview. “It was unimaginable for me to be a professional conductor without a connection to sources in the German language, which are very important when I prepare for concerts.”

The first books she read in that language, she added, were Mozart's letters.

She spoke on a video call late last month from Bayreuth, where she was rehearsing for her debut leading the new production of “Der Fliegende Holländer.” These are edited excerpts from the conversation.

You have been to Bayreuth before, as a member of the audience and an observer in the unusual covered orchestra pit. What is unique about the festival?

Everything is different; there is really no comparison with anywhere else. The position of the orchestra members in the pit, for instance, was prescribed by Wagner. First violins sit on the right, and second violins sit on the left, with the double basses on either side of the strings. This all creates a special sound.

And because of the construction of the pit, which is covered, the sound goes back to the wall then out to the audience, so there is a slight delay. As a conductor at Bayreuth, you're very dependent on your assistants, who are sitting in the audience. There are phones near the podium, and we can all communicate the whole time about how the orchestra is sounding in the theater. In the pit itself, it's rather tight, and the sound is very, very loud — but it's really exciting.

How are you getting ready for your debut?

It was important for me to find out what Wagner was thinking when he created “Der Fliegende Holländer.” At the time he wrote it, he was in debt and artistically frustrated, but he had great ambition. He had moved to an apartment on the edge of Paris — angry at the whole world, feeling that no one understood him — and he wrote this opera to prove something. We hear that struggle in Act I, Scene 1, when a storm begins. I was in Paris recently, for my debut at the Opéra Bastille, and I went to look for the house where he composed the opera. This kind of history is very important for me.

What do you make of Senta, the opera's heroine?

Wagner was creating a prototype of the modern woman in Senta. She doesn't belong to her family, or to tradition. She doesn't want to get married, or sit with the other village women and spin. And she doesn't want to do what her father wants her to do; she has her own ideas. That was very unusual in the 19th century. In his operas, Wagner went on to create other women like this, such as Isolde or Brünnhilde, women who are gradually being emancipated, who are acting on their own.

Dmitri Tcherniakov is directing and designing the production. Have you worked with him before? What is his interpretation of the piece?

Yes, I got to know him when I was Kirill Petrenko's assistant in Munich, and he staged “Lulu.” Tcherniakov likes to explore the psychological background of the characters. I can't give too many specifics now, but I can say the production is not set in any particular period. And the focus is on the Dutchman. Tcherniakov likes to point out that other productions are focused on Senta: Why does she dream about the Dutchman? Why does she want to save him? Here, Tcherniakov is asking: Why is the Dutchman the way he is? Why was he driven out, and why can't he go back? What is he looking for?

You're from western Ukraine, a former cultural crossroads. What was it like when you were growing up? Were you aware of the region's vanished traditions?

I was born during the Soviet period, when Russian and Soviet culture were imposed on us, but I like to read, and did my own research. I came across great names like Joseph Roth, Paul Celan and Stanislaw Lem, the Polish science-fiction writer who was born in Lviv.

I also discovered that Leonard Bernstein's parents were from Rovno, 100 kilometers from Brody, where I was born. Brody was once known as “the Jerusalem of Austria,” and there are still the ruins of a synagogue destroyed in the Second World War, which reminds us of the past in a very strong way. In 2019, I conducted a special concert there in memory of Joseph Roth, and we played Bernstein's “Kaddish” Symphony.

Do you sing yourself?

I started with piano. Then I played flute, studied violin a little, and then I studied singing. I have a high soprano voice, and I really liked singing in a choir. When I was young, I thought about being a choir director like my father, but then orchestra conducting prevailed. The sound of an orchestra fascinated me.

What do you do before a performance? Do you have any habits or superstitions?

It is important for me to have a coffee and something sweet, but I don't really have any other needs. The most important thing for me is inspiration. I rely on finding out so much about the composers beforehand that I feel I know them personally, that they're almost my friends.

What do you do before a performance? Do you have any habits or superstitions?

It is important for me to have a coffee and something sweet, but I don't really have any other needs. The most important thing for me is inspiration. I rely on finding out so much about the composers beforehand that I feel I know them personally, that they're almost my friends.

Do you sense resistance to female conductors today?

In the last 15 years, everything has changed a lot. I don't feel any hostility; in fact, just the opposite. There is a lot of interest and support: from the public, from orchestras, from managers and from the critics. Next season, I have some great things planned: In November, I will have my debut at Covent Garden in London with "Tosca," and next May I will have my first concert with the Berlin Philharmonic, a Stravinsky program.

How is the pandemic affecting Bayreuth this year?

During the pandemic, I have had to deal with every kind of situation. In Frankfurt, we did a whole "I Puritani" with only 19 musicians in the orchestra pit. Now in Bayreuth, we're playing with a full orchestra, but we have two groupings; I rehearse with each one in case something happens. We have 140 people in the chorus, and they are divided. Seventy are in a special room and their singing is broadcast into the theater, and the other 70 are onstage, like extras, but they can't sing a note for safety reasons — though they're meant to react the whole time as if they're singing.

Are you vaccinated?

No, I have not yet been vaccinated, though I plan to. But we have PCR tests every day. And I don't meet anybody or go anywhere — except rehearsal.

Maskenpflicht nach Corona-Fall

Einen Tag nach der Premiere des „Jedermann“ bei den Salzburger Festspielen ist ein Besucher positiv auf das Coronavirus getestet worden. Die Person war vollständig geimpft. Dank personalisierter Eintrittskarten seien im Anschluss 44 Kontaktpersonen ermittelt worden, „das Contact-Tracing ist in vollem Gange“, erklärten die Organisatoren. Bei der Vorstellung sowie bei den gesamten Festspielen bestand keine Maskenpflicht, es galt aber die „3G-Regel“, Zuschauer mussten sich also als geimpft, getestet oder genesen ausweisen, wie es in Österreichs Kultureinrichtungen üblich ist. Wegen des Wetters war die Premiere von draußen ins Festspielhaus verlegt worden, das dann voll und ohne Abstände besetzt war. Wie die Festspiele und die Gesundheitsbehörden am Montag mitteilten, wird als Konsequenz nun das Tragen einer FFP2-Maske für alle Besucher in allen Spielstätten während der Festspiele verpflichtend. Das Präventionskonzept werde weiterhin den Entwicklungen der Pandemie angepasst. Am Samstag war der „Jedermann“ mit Lars Eidinger und Verena Altenberger wohlwollend vom Publikum aufgenommen worden. DPA

Mittwoch, 21. Juli 2021, Berliner Zeitung /

Den Veilchen lauschen

Lange trat die in Berlin lebende Künstlerin Ayumi Paul nur als Violinistin in Erscheinung. Aber was heißt „nur“? Eine Begegnung



Ayumi Paul, 1980 in Gießen geboren, ist Violinistin, Komponistin und bildende Künstlerin. Debora Mittelstaedt

PETER UEHLING

Der Blick fällt auf eine parkplatzartige Betonfläche, von tropischen Bäumen zum Teil überragt. Die Dämmerung sinkt herab, Wolken ziehen, Vögel singen ihre letzten Lieder, der Wind rauscht in den Wipfeln und greift auch in Kleid und Haar einer Violinistin, die ausgehend von den Vogelrufen eine lange, um wenige intervallische Konstellationen kreisende Improvisation spielt.

Als Hörer sind wir, das sagt die Rückenansicht der Musikerin, weniger eingeladen als geduldet. Die Musik scheint der Natur vorgespielt, aus ihr ge-

boren und ihr zurückgegeben. Die filmische Dokumentation des Projekts „Earth Rhythms“ von Ayumi Paul, gedreht in einer einzigen festen Einstellung, und die Musik sind von großer Schönheit, aber einer, die sich nicht nach menschlichen Begriffen richtet. Dass am Ende, wenn die Grillen längst die Vögel abgelöst haben, alle Sichtbarkeit von der Nacht verschluckt wird, Ayumi Pauls Violine aber immer noch fort tönt, ist das der einsame Rest einer Zwiesprache mit der Natur und zugleich die tönende Natur selbst – man kann es nicht mehr unterscheiden.

Zu Tränen gerührt

Bis vor etwa fünf Jahren trat die in Berlin lebende Künstlerin Ayumi Paul, geboren 1980 in Gießen, ausgebildet in Berlin und Bloomington/Indiana, nur als Geigerin in Erscheinung – aber was heißt „nur“? Wer den Wert eines Musikers nach dessen Drang bemisst, forsche interpretatorische Markierungen zu setzen, lernte bei und mit ihr, einen Freiraum des gegenseitigen Aufeinanderhörens zu betreten. Ihr Spiel hatte stets etwas Fragiles, das nicht auf Gewissheiten zielte, sondern auf die Entfaltung von Offenheit. Das klingt unspezifisch, aber das ist es nicht: Ihr Spiel und ihr ganzes Wesen nehmen den Druck heraus, jetzt und hier die eigene künstlerische Individualität und die des berühmten Meisterwerks autoritär vor einem Publikum zu behaupten – aber erst so wird beides frei, sich ereignen zu dürfen. Darin liegt eine kommunikative Qualität, deren ganzen Reichtum Ayumi Paul erst freilegen konnte, als sie den Schritt über die reproduzierende Künstlerin hinaustat.

Eines ihrer ersten Projekte, das 2017 in der Galerie Esther Schippers realisierte „Solo for Ayumi“, präsentiert in Vitrinen persönliche Berichte und Gegenstände aus ihrem Leben mit kurzen, ebenfalls ausgestellten Materialbruchstücken des befreundeten Komponisten Ari Benjamin Meyers, über die sie während der sechs Stunden täglicher Öffnungszeit auf der Violine und singend improvisierte, wenn sie nicht schweigend oder auch gar nicht anwesend war.

Das war keine modische Selbstentblößung. Nichts drängte sich auf, man wurde nicht über den zufälligen Menschen Ayumi Paul informiert. Dafür war der formale Aspekt zu stark: Die serielle Präsentation der Lebensbruchstücke war frei von Hierarchie, die musikalischen Bruchstücke waren nicht expressiv; ob Kindheit, Jugend, Erwachsensein: Es wurde keine lineare Entwicklung behauptet. Und die anwesende Künstlerin selbst entzog sich der Bestimmung durch das, was da von ihr zeugte. Dennoch ging von dieser ruhig-schönen Selbstreflexion eine inspirierende Kraft aus, die manche Besucher zu Tränen rührte.

„Ich nehme immer und überall Muster und Ähnlichkeiten wahr und dadurch Schönheit – ob das ein Klang ist oder ein Rhythmus zwischen Menschen.“ An der so schlichten wie geheimnisvollen Formulierung vom „Rhythmus zwischen Menschen“ erkennt man, das Ayumi Paul zuerst noch immer Musikerin ist, auch wenn ihre Arbeiten zunehmend im Kontext Bildender Kunst wahrgenommen und gefördert werden: In das Programm der Villa Massimo wurde sie als „Violinistin und Bildende Künstlerin“ aufgenommen.

„Im Musikstudium lernt man, sich stundenlang auf körperliche Feinabläufe zu konzentrieren – und dieser Perfektionismus prägt auch meinen Umgang mit den Objekten, mit denen ich arbeite. Ebenso lernt man das Zuhören: Ich habe den Veilchen im Garten der Villa Massimo so lange zugehört, nicht nur akustisch, sondern mit meiner gesamten Aufmerksamkeit, bis ich das Gefühl hatte, Klänge zu hören.“

Warum nennt sie es „Hören“, was sie den Veilchen an Aufmerksamkeit entgegenbringt? Der bestmögliche Begriff sei es nicht, aber immer noch besser als „Sehen“; „Hören“ sei offener für die Vermischung der Wahrnehmungen.

Solches Vermischen auch im kreativen Vorgang geschieht bei Ayumi Paul in einer ganz eigenen organischen Form; es hat nichts zu tun mit dem, was man werbewirksam „Grenzgang“ nennt. Sie hat für ihre Musik eine eigene Notationsform gefunden, in der sie nicht mehr Noten schreibt, sondern Proportionen stickt; in der Villa Massimo ist eine Partitur von dreieinhalb Meter Länge entstanden, die schon für sich selbst ein Kunstwerk ist: Ayumi Paul verwendet dafür ausgesuchte Materialien, stickt auf hundert Jahre altem Leinen mit einem Goldfaden, der aus einem Kimono aus Kyoto gelöst wurde, sie färbt die verwendeten Garne mit Naturmaterialien und Pigmenten, die sie aus der Umgebung gewinnt, in der sie gerade arbeitet.

Was hat das miteinander zu tun, Musik, Stickerei, das ausgesuchte Material? „Ich erfinde beim Komponieren nichts, sondern setze Klänge zusammen – und nichts anderes heißt ‚componere‘ –, die ich aus einem unendlichen Kosmos heraushöre. Ebenso ist es beim Material für meine Partituren. Ich möchte nichts einfach im Laden bestellen, sondern schauen: Was ist in dieser Welt schon da an Material?“

So hat sie sich für ihr Projekt „We are We“ von befreundeten Frauen aus aller Welt Stoff-Stücke geben lassen, die sie zu einem großen und schweren Konzertkleid zusammensetzte, in dem sie spielte und sang. Auch dieses Kleid war eine Partitur, natürlich eine andere als jene, die sie in letzter Zeit gestickt hat und von denen sie sagt: „Ich beobachte Planetenkonstellatio-

nen, die ich gemeinsam mit biografischen Momenten in Linienverhältnisse in der Partitur übersetze.“

Das erinnert im Zustandekommen an John Cage, in der grafischen Notation an Morton Feldman – aber Ayumi Paul versteht sich nicht in solchen Zusammenhängen: Sie spricht von einer „Erinnerungspartitur“, in der gewisse Motive immer vorkommen, deren Anordnung jedoch immer neu entsteht – so wie der Mensch jeden Tag ein anderer ist.

Das ist am Ende so weit auch nicht weg von der Interpretationsspanne, die ein traditioneller Notentext ermöglicht – aber von diesem strebt sie fort: „Was in der abendländischen Musik und ihrer Notation entwickelt wurde, ist eine Interpretation von Klangmaterial, das schon vorher da war. So lange ich mich nur dieser Schrift bediene, bleibe ich im Wahrnehmungsraster dieser Interpretation.“

Singender Gemeinschaftsort

Am radikalsten vielleicht hat Ayumi Paul dieses Wahrnehmungsraster im „The Singing Project“ verlassen, indem sie mit Frauen, die nie gesungen haben, ein Jahr lang den Umgang mit der Stimme geübt hat, um dann mit dieser Gruppe eine Ausstellung zu eröffnen und zu einem dauerhaft singenden Gemeinschaftsort zu machen.

Bewusst wurde das nicht dokumentiert, aber ein kleiner Mitschnitt, den sie selbst heimlich angefertigt hat, ist faszinierend durch den weiträumigen und harmonisch eigentümlich bewegten Klang, der ohne jede Vorgabe von ihrer Seite entstanden ist. Ayumi Pauls Kunst hat – auch wenn sie zuweilen nur für Pflanzen spielt – einen starken sozialen Aspekt, der sich aber nicht wie in der gegenwärtigen Konzeptkunst in einer sozialkritischen Pointe entlädt, sondern wieder in die sinnliche Wahrnehmung führt. In ihrer Arbeit für die Villa Massimo hat sie die Besucher und Besucherinnen darum gebeten, Fragen zu stellen, die nicht mit Ja oder Nein zu beantworten waren, um danach erst Musik zu hören – dadurch wurden sie Teil einer Komposition, die nicht nur in der Ausstellung, sondern potenziell überall hörbar werden konnte.

„Es ist unmöglich, aus der Form zu fallen. Versuchen Sie mal, unrhythmisch zu gehen – es bedarf dazu einer großen Anstrengung, und wahrscheinlich entsteht am Ende doch ein Muster, das sich auf ein anderes reimt. Abstrakt Unendliches in etwas Körperliches übersetzen: Das ist für mich Musik.“

Mittwoch, 21.07.2021, Tagesspiegel / Berlin

Gruseln unter freiem Himmel

Nach einem Jahr Pause finden die Ufa-Filmnächte nun wieder live statt – mit Orchester

Von Andreas Conrad



Drinne läuft „Carmen“, von draußen hört man bürgerkriegsähnliches Getöse. Verständlich, dass Pola Negri, Star der in den letzten Monaten des Ersten Weltkriegs gedrehten Adaption des berühmten Stoffes, nervös wird, als man ihr den Film zum ersten Mal zeigt. Aber Regisseur Ernst Lubitsch will sich die Vorführung von der Unruhe auf Berlins Straßen nicht verderben lassen und zischt: „Sch! Da kann keiner was machen. Sieh dir den Film an.“ So jedenfalls hat es die Schauspielerin später geschildert, und so könnte es schon gewesen sein. Es war ja wirklich nicht die Zeit für glamouröse Premieren. Am 20. Dezember 1918, als der Film im Union Theater Kurfürstendamm (später Filmbühne Wien, heute Apple Store) seine Weltpremiere hatte, tagte gerade der Reichsrätekongress im Preußischen Abgeordnetenhaus, dessen ehemaliges Gebäude heute das Berliner Parlament nutzt.

Ähnliche Störungen wird das Publikum nicht ertragen müssen, wenn mit „Carmen“ am 25. August die diesjährigen Ufa-Filmnächte eröffnet werden, wieder an ihrem traditionellen Ort auf der Museumsinsel, mit Blick auf die Alte Nationalgalerie. Im Vorjahr hatte es das Programm Corona-bedingt nur digital gegeben, doch diesmal können Bertelsmann und die Ufa wieder zum Filmvergnügen unter freiem Himmel und mit Livemusik einladen. Lubitschs „Carmen“ um die treulose Spanierin und ihren mörderischen, von Eifersucht zerfressenen José (Harry Liedtke) war bereits die vierte Filmadaption des durch Prosper Mérimées Novelle und mehr noch Georges Bizets Oper berühmten Stoffes, nach den amerikanischen von Cecil B. DeMille, Raoul Walsh und Charlie Chaplin. Gedreht wurde er auf dem Gelände der heutigen Berliner Union Film Ateliers in der Tempelhofer Oberlandstraße und in den Rüdersdorfer Kalkbergen, seit 1908 ein beliebter Drehort der Stummfilmzeit.

Auch die Vorführung auf der Museumsinsel ist eine Premiere. „Carmen“ war mit finanzieller Unterstützung durch Bertelsmann von der Friedrich-Murnau-Stiftung restauriert worden und ist nun erstmals wieder in weitgehend vervollständigter originaler Schnitfassung und mit rekonstruierter Farb-

gebung zu sehen. Das Ensemble Kontraste wird den Film mit einer im Auftrag von ZDF und Arte entstandenen Neukomposition des Berliner Komponisten und Pianisten Tobias Schwencke begleiten.

Der feurigen Spanierin folgt ein asketischer Inder. Am 26. August wird der orientalisches-märchenhafte Film „Die Leuchte Asiens“ von Franz Osten gezeigt, die erste deutsch-indische Filmproduktion. Erzählt wird die Lebensgeschichte des Religionsstifters Siddhartha Gautama, der als der historische Buddha gilt und den der indische Schauspieler Himansu Rai darstellt. Vorlage war das epische Gedicht „The Light of Asia“ von Sir Edwin Arnold von 1879. Mit seiner exotischen Thematik stand der Film, der an Originalschauplätzen gedreht wurde und am 22. Oktober 1925 in München Premiere hatte, damals nicht allein da. Das Interesse an Indien und Buddhismus war groß in Deutschland. Vier Jahre vorher hatte Joe May, freilich nicht auf dem Subkontinent, sondern in Woltersdorf bei Berlin, „Das indische Grabmal“ gedreht, im Herbst 1922 erschien Hermann Hesses Erzählung „Siddhartha“. Zur Vorführung des Films entwirft das Silent Light Orchestra orientalische Klangwelten. Es ging aus Mitgliedern des Ensembles Trioglyzerin und des Ekkehard-Wölk-Quartetts hervor, die bereits an früheren Ufa-Filmnächten beteiligt waren.

Geschlossen wird die Filmreihe am 27. August von einem Mann aus Transsylvanien – obwohl es natürlich schwierig ist, eine nachtwandelnde Figur wie den blutsaugenden Grafen Orlok aus Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ dem Wesen nach korrekt einzuordnen. Gedreht hatte der Regisseur unter anderem in Wismar, Lübeck, in den Karpaten und auch in Berlin, im Tegeler Forst und im Jofa-Atelier in Johannisthal. Der Film, diesmal begleitet vom Organisten Cameron Carpenter, war eine Adaption von Bram Stokers Roman „Dracula“. Leider war sie nicht autorisiert, was heftigen Urheberstreit auslöste, in dessen Verlauf ein Berliner Gericht 1925 die Vernichtung aller Kopien anordnete – zum Glück vergeblich. Der Film mit Hauptdarsteller Max Schreck gilt längst als Klassiker des Horrorfilms, ja als Ursprung des Genres. Eine Ikone der Filmgeschichte, die am 4. März 1922 im Marmorsaal des Zoologischen Gartens, damals einer der größten Veranstaltungsorte Berlins, Premiere feierte. Einige Damen, so war später in der „Lichtbild-Bühne“ zu lesen, sollen danach „eine schlechte Nacht gehabt haben.“

Die Filme starten jeweils um 21 Uhr. Tickets gibt es für 20 Euro unter www.ufa-filmnaechte.de. Dort werden die Filme auch live und gratis im Stream zu sehen sein. Im Anschluss bleiben sie bis 21 Uhr des Folgetages on demand zugänglich und sind auch über die Social-Media-Kanäle der Ufa-Filmnächte, Bertelsmann und der Ufa abrufbar.

Zwischen Spanien und Transsylvanien. Die Ufa-Filmnächte starten diesmal mit Ernst Lubitschs frisch restauriertem Film „Carmen“, begleitet vom Ensemble Kontraste. Die Filmreihe wird vom 25. bis 27. August wie gewohnt auf der Museumsinsel gezeigt. Sie endet mit Friedrich Wilhelm Murnaus Horror-Klassiker „Nosferatu“. Fotos: Bernd Distler, Stiftung Deutsche Kinemathek, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Mittwoch, 21.07.2021, Tagesspiegel / Kultur

Die im Dunkeln sieht man doch

Das Online-Projekt „8 Sunsets“



© privat

Arabische Connection. Die Berliner Theatermacherin Lydia Ziemke.

Die Pandemie hat dem Theater einen ungeahnten, vielerorts auch ungeliebten digitalen Schub gebracht. Online war aber lange die einzige Möglichkeit, überhaupt mit Publikum in Kontakt zu treten und die Spiellust am Leben zu erhalten. Und die digitalen Bühnen werden auch nicht wieder verschwinden, im Gegenteil. Hier kann neues Publikum gefunden werden. Das Hebbel am Ufer hat mit dem HAU 4 und der HAUtheke eine digitale Bühne entwickelt, die eher noch wächst.

In der Nacht von Dienstag auf Mittwoch ist nun von anderer Stelle ein Projekt angelaufen, das zeigt, wo das Netz-Theater seine besonderen Möglichkeiten entfalten kann. Es nennt sich „8 Sunsets“, läuft über zehn Tage und Nächte und wird von der Berliner Theatermacherin Lydia Ziemke und ihrem ägyptischen Kollegen Abdalla Daif organisiert (<https://eightsuns.online>). Lydia Ziemke arbeitet seit Jahren im nahöstlichen und maghrebinischen Bereich und realisierte an Berliner Theatern Inszenierungen von Texten zeitgenössischer arabischer Autorinnen und Autoren. Ihre Basis ist das TAK am Moritzplatz.

Das Projekt bringt Theaterleute aus Ägypten, Aserbeidschan, Libanon, Indien, Iran, Marokko, Wales und Deutschland zusammen. Übergreifendes Thema ist „Ein neuer globaler Gesellschaftsvertrag“. Es gibt Live-Performance und Aufzeichnungen. In jedem Land wird ein anderer Fokus gesetzt: Ziemke selbst schaut sich das Jahr 1989 in Deutschland an, an anderen Orten wird aktuelles Geschehen kommentiert. Künstler überall in der Welt sollen eine Stimme bekommen. Delhi ist tagsüber als Erstes an der Reihe, um 14 Uhr – dort ist dann nach unserer Zeit schon Sonnenuntergang. Teheran, Baku, Beirut folgen, als Letztes meldet sich Marrakesch zum Sonnenuntergang. Die Auftritte sollen ins Deutsche und Englische übersetzt werden und bald auch einmal real auf einer Bühne zu erleben sein. Tsp