

# PRESS REVIEW

---

Daniel Barenboim Stiftung  
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Wednesday, August 4, 2021



West-Eastern  
**Divan Orchestra**



**BARENBOIM-SAID**  
AKADEMIE



**PIERRE BOULEZ**  
SAAL

---

Der Tagesspiegel

**Inspirierende Einspringer: Das Ensemble Mini und Marlis Petersen bei Young Euro Classic**

Berliner Zeitung

**Merkwürdige Auswahl bei Young Euro Classic**

Süddeutsche Zeitung

**Teodor Currentzis dirigiert in Salzburg Mozarts letzte Symphonien**

Berliner Morgenpost

**Hannover Klassik Open Air im Maschpark kehrt zurück**

Berliner Morgenpost

**Die argentinische Cellistin Sol Gabetta spricht über das Konzertglück nach den Lockdowns und ihren großen Respekt für das Publikum**

Frankfurter Allgemeine Zeitung

**Ein Prachtband beleuchtet erfrischend ehrlich die Frühgeschichte der Donaueschinger Musiktage**

Der Tagesspiegel

**Die Choreografin Stephanie Thiersch und die Komponistin Brigitta Muntendorf zeigen „Archipel- Ein Spektakel der Vermischungen“ beim „Tanz im August“**

Berliner Zeitung

**Worum es in den Debatten um Holocaust und Kolonialismus geht**

Mittwoch, 04.08.2021, Tagesspiegel / Kultur

## Sprich mit mir

### Inspirierende Einspringer: Das Ensemble Mini und Marlis Petersen bei Young Euro Classic

Von Ulrich Amling

Was macht eigentlich ein geglücktes Konzert aus? Es ermöglicht Kommunikation unter Fremden, es spricht an, öffnet und liefert nicht nur ab, was auf dem Programmzettel bereits angekündigt wurde. In diesem Sinne ist der Auftritt des Ensemble Mini bei Young Euro Classic im Konzerthaus reich an Aufschlüssen, die sich nicht nur das internationale Jugendorchestertreffen zu eigen machen sollte.

Eingesprungen für die Musikerinnen und Musiker aus Portugal, die pandemiebedingt nicht anreisen können, ist das Ensemble Mini die Formation der Stunde. Seit zehn Jahren belebt es eine Tradition, die einst Schönberg mit seinem Verein für musikalische Privataufführungen prägte: Große Werke bearbeitet für kleine Besetzungen, aufgeführt von Orchestersolisten – so entsteht ein intimer Hörrahmen, der Nähe und Nachvollziehen gleichermaßen ermöglichen kann. Und wenn der Dirigent sich dazu noch locker ans Publikum wendet, umso besser. Und Joolz Gale kann das.

Mit britischem Humor gelingt es ihm, etwas über die Arbeitsweise des Ensemble Mini und die brandneuen Bearbeitungen auf den Notenpulten zu vermitteln, ohne dabei in ehrfürchtige Erstarrung zu verfallen. Das ist hilfreich, denn Gales Miniversion von Mahlers „Totenfeier“, die der Komponist später zum 1. Satz seiner 2. Symphonie umgestaltete, funktioniert nur mit aktiv Zuhörenden. Die Trauermärsche und Momente überirdischer Schönheit wollen erkannt werden, weil sie hier nicht unmittelbar überwältigen. Musik nach menschlichem Maß.

Das verbindet die Sopranistin Marlis Petersen mit dem Ensemble Mini, zusammen musizieren sie eine Orchesterfassung von Richard Strauss Liederzyklus „Mädchenblumen“. Und hätte Petersen nicht zuvor ihre persönliche Sicht auf die verbal schwülen Gleichsetzungen von Frauen und blühenden Gewächsen geteilt, die unerhörte Schönheit dieser Lieder wäre wohl an manchem vorübergezogen. So aber fragt der Dirigent erst nach, die Solistin öffnet ihr Herz und dann machen sich alle gemeinsam auf den Weg, umhüllt von Eberhard Klokes duftigem Orchestersatz. Ein Idealfall von Nähe, die ihren Höhepunkt in der Zugabe erreicht: Da singt Petersen abermals Strauss, „Ruhe, meine Seele!“ „Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not“, klingt es dort unerwartet treffend, und Petersens Stimme durchmisst einen weiten Raum, wird überspült von der Orchesterwoge und taucht dann wie von innen leuchtend wieder auf.

Vor diesem bewegenden Finale spielt das Ensemble Mini Hindemiths Kammermusik Nr. 1, mit Hintersinn anmoderiert und Lust an knackiger Parodie gespielt. Die Welt ist hier hörbar aus den Fugen, doch sie hat ihren poetischen Kern noch nicht eingebüßt. Man muss ihn nur zu wecken wissen, darüber reden, das zeigt dieser Abend, kann dabei nicht schaden. Vielleicht sinkt dann der Altersdurchschnitt bei Young Euro Classic auch wieder und junge Menschen bekommen Lust auf das, was Gleichaltrige mit ihnen teilen wollen. Das wäre eine Basis für viele geglückte Konzerte. Ulrich Amling

Mittwoch, 04. August 2021, Berliner Zeitung /

# Arg verstaubter Strauss

**Merkwürdige Auswahl bei Young Euro Classic**



Marlis Petersen, hier bei einem früheren Auftritt in SalzburgImago

---

**PETER UEHLING**

**F**ast die gesamte Konzertsaison ist ausgefallen – aber Young Euro Classic findet statt. Allerdings schlägt auch hier die Pandemie zu: Das für den Montag angekündigte Jovem Orquesta Portuguesa – gut in Erinnerung wegen eines bemerkenswerten „Sacre du Printemps“ vor einigen Jahren – durfte nicht reisen. Stattdessen betritt nun das Berliner Ensemble Mini das Podium des Konzerthauses, eine Gründung des britischen Dirigenten Joolz Gale, der schon damit punktet, dass er die seit zehn Jahren vor jedem YEC-Konzert gespielte Festival-Hymne von Ivan Fischer weglässt.

Das Ensemble Mini spielt in der Regel klein besetzte Arrangements großer Orchestermusik, hier war es Gustav Mahlers „Totenfeier“, eine Frühform des Kopfsatzes der Zweiten Symphonie. Gale selbst hat die eingedampfte Fassung für sechs Bläser, fünf Streicher, Harfe, Akkordeon und Schlagzeug hergestellt. Dank Mahlers polyphoner Satzstruktur halten sich die Verluste in Grenzen, vieles klingt der originalen Fassung erstaunlich ähnlich. Gale gestaltet die Tempi indes ein wenig zu breit.

### **Hochkarätig besetzt**

Am Ende steht Paul Hindemiths „Kammermusik Nr. 1“, die das Deutsche Symphonie-Orchester vor kurzem unter Kent Nagano aufgeführt hat – der tumultuöse Schlusssatz trägt den Titel „Finale 1921“, das Stück feiert also runden Geburtstag. Das Ensemble Mini spielt das Stück in Originalbesetzung, virtuos und überaus fesselnd. Nur den zweiten Satz legt Gale mit einer etwas latschigen Artikulation an. Hindemith will die urbane Moderne verherrlichen, aber vor der letzten, inhumanen-futuristischen Konsequenz hält ihn sein Wandervogel-taugliches Musikantentum zurück – damit gerät er in die Nähe zum Völkischen; davor will Gale ihn vielleicht bewahren.

Das dritte Stück des Abends war weder verkleinert noch original, sondern vergrößert: Der Dirigent Eberhard Kloke hat den Klavierpart von Richard Strauss' Liederzyklus „Mädchenblumen“ instrumentiert. Marlis Petersen – was für eine hochkarätige Ersatzbesetzung! – singt das nach anfänglich etwas gepressten Höhen mit instrumentaler Phrasierung und hoher Textverständlichkeit.

Aber was für ein Text wird da verständlich? Felix Dahn ordnet allen Ernstes Pflanzen Mädchencharakteren zu: „Aber Efeu nenn ich jene Mädchen ... mit den braunen seelenvollen Rehenaugen ... die in ihren Tränen gerade unwiderstehlich sind“. Das bleibt selbst bei größter historischer Einfühlungsbereitschaft als biologistische Erniedrigung der Frau so widerwärtig wie die weibliche Unterwürfigkeit in Schumanns „Frauenliebe und -leben“. Ein getupftes Gedicht konkreter Poesie, das Frauen und Blumen in einem Vers zu erwähnen wagt, wird von einer Hauswand gekratzt, aber dieser breitgepinselte Unfug wird aufgeführt?

## Schatten im Licht

### Teodor Currentzis dirigiert in Salzburg Mozarts letzte Symphonien

Offenbar ist dies die vorherrschende Publikumstemperatur bei den diesjährigen Salzburger Festspielen: haltlose Begeisterung. Dirigiert Teodor Currentzis sein Orchester „musicAeterna“, ist dies fast so etwas wie eine self-fulfilling prophecy. Letztlich wurde der Dirigent über Salzburg zum Weltstar, und dass er eine oft sehr eigenwillige Auffassung von den von ihm dirigierten Werken hat, führte zwar anfangs zu gewissen Irritationen, die aber längst überwunden sind. Die Leute gieren danach zu erleben, was er sich wieder einfallen lässt.

Dabei ist dieses Konzert im großen Festspielhaus recht lapidar angekündigt, die beiden letzten Symphonien Mozarts sollen es sein, die g-Moll KV 550 und die C-Dur KV 551, absolutes Kernrepertoire jenes Klassikbetriebs, dem Currentzis nicht müde wird, ein neues Hören beizubringen. Gemessen an dem, was Currentzis hier in Salzburg schon mit Mozarts Opern veranstaltet hat, wie er deren Faktur aufbrach, andere Stücke von Mozart hineinschob, Experimente mit dem Hammerklavier durchführte, könnte man nach diesem Konzert jedoch konstatieren, es habe kaum besondere Vorkommnisse gegeben. Es war einfach nur ein mitreißendes Konzert.

Was auch nicht weiter verblüffend ist, wenn dieses mit der C-Dur-, der sogenannten „Jupiter“-Symphonie, zu Ende geht. Denn in deren Schlusssatz kann Currentzis all das ausleben, was ihn und die „musicAeterna“ auszeichnet: den unabdingbaren Furor des Musizierens. Wie immer sehr tief von den Bässen und den Pauken vorangetrieben ist dies die Demonstration einer Raserei am Rande des Möglichen, durchgestaltet mit einer wogenden Dynamik, aber doch auch befallen von leichten Abnützungserscheinungen. Das sehr gut gebaute Toben wird ein bisschen zu einem Zustand, wirkt nicht mehr absolut zwingend.

Als Zugabe singt danach Nadezhda Pavlova die Arie „Non mi dir“ der Donna Anna aus Mozarts „Don Giovanni“. Pavlova ist die Anna in der diesjährigen Neuproduktion dieser Oper, welche von Currentzis geleitet wird. Nun singt sie die Arie mit allergrößter Zartheit, mit einer inbrünstigen Verlorenheit im Pianissimo, aber auch mit äußerster virtuoser Klasse. Perfekt führt sie Donna Annas Liebesklage vor. Danach kann man sehr gut von den Sitzen springen und begeistert sein. Weinen muss man nicht.

Viel interessanter als das Ende sind die Anfänge der beiden Konzerthälften. Es beginnt mit dem Chor und dem Sopransolo aus Mozarts dann doch eher selten zu hörender Kantate „Davide penitente“, einer Vertonung von Psalmen Davids, ein Flehen: „Die klagende Stimme erhob ich, von Bösem erdrückt.“ Die Klage entsteht aus dem Nichts, die Musik setzt an der Schwelle der Wahrnehmbarkeit ein, und Currentzis modelliert wie ein bildender Künstler mit seinen Händen aus Orchester und dem „musicAeterna“-Chor in jedem Detail einen Klangkörper wie ein Individuum. Das hat wirklich etwas von Erschaffung einer Klangwelt, in die sich auch Pavlova organisch einfügt. Der direkte Übergang zur g-Moll-Symphonie, die ja grundsätzlich und hier ganz besonders tastend, verschattet, schüchtern beginnt, ist dann umwerfend, zwingend.

Und auch ein bisschen inszeniert. Pavlova bleibt vorne sitzen und hört sich die ganze Symphonie an, der Chor bleibt bis zum Ende des ersten Satzes stehen. Currentzis steht fast zwischen den Musikerinnen und Musikern, geht manchmal noch tiefer hinein in diesen mit ihm verschworenen Haufen, der ja auch stehend musiziert, die Geigen und Bratschen, ein ganz enges Miteinander, das Currentzis antreibt, manchmal auch einfach, indem er so wirkt, als lausche er nur noch versonnen.

Die Kantate ebenso wie die „Maurerische Trauermusik“, die im zweiten Teil der „Jupiter“-Symphonie vorangestellt ist und die Currentzis vor ein paar Jahren hier in Salzburg reichlich genial in seine Interpretation von Mozarts „Titus“-Oper eingebaut hatte, sind nicht einfach Ouvertüren, um den Chor zu beschäftigen und auf einen abendfüllende Konzertlänge zu kommen. Die beiden Stücke legen Fahrten, denen Currentzis in den Symphonien nachgeht. Selbst in die C-Dur-Symphonie dringen so Schatten ein, strahlt, bis auf den Schlusssatz, die Musik keineswegs in nur heiterer Freude, die g-Moll wird in Gänze zu einem poetischen Grübeln. Das ist viel mehr als die Aufführung zweier sattsam bekannter Symphonien, das ist ein Gesamterlebnis. Egbert Tholl

**Oper****Hannover Klassik Open Air im Maschpark kehrt zurück**

Opernmusik unter freiem Himmel: Das Hannover Klassik Open Air im Maschpark am Rathaus kehrt mit einer Operngala zurück – nachdem es 2020 wegen Corona ausgefallen war. Geplant sei am 21. August ein Gala-Konzert mit Ausschnitten aus den in den vergangenen Jahren gezeigten Werken, teilten die Veranstalter am Dienstag mit. Seit 2014 werden Freiluft-Opern vor der Kulisse des Rathauses aufgeführt. dpa

---

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



## „Wir sind nur Menschen, nicht Roboter“

Die argentinische Cellistin Sol Gabetta spricht über das Konzertglück nach den Lockdowns und ihren großen Respekt für das Publikum



Sol Gabetta bei einer CD-Aufnahme. Die Cellistin hat ein neues Orchester-Projekt gestartet. **Kokoska** WAZ FotoPool

Von Jörg Mischke

Bei einem Gespräch mit der Cellistin Sol Gabetta gibt es keinen ersten, zweiten oder dritten Gang. Sie legt aus dem Stand los und ist nur schwer zu bremsen. Ihre Karriere verlief und verläuft seit ihrer frühen Jugend genau so. Was sie will und macht, macht sie voll und ganz. In diesem Sommer ist sie auf Festivals unterwegs.

*Frau Gabetta, es geht wieder los, alles Mögliche fängt wieder an. Wie ist es für eine Musikerin, jetzt wieder den Motor anzuwerfen? Haben Sie Startschwierigkeiten oder ist das wie Fahrradfahren?*

**Sol Gabetta** Zum Glück habe ich Wochen hinter mir, die sehr anstrengend waren, aber musikalisch ganz phänomenal. Ich habe angefangen, richtig aktiv zu werden. Ich habe ein neues Orchester-Projekt in der Schweiz gestartet. Eine Art Carte blanche, eine Art neues Festival. Wir haben einen Film produziert, eine Riesensache.



*Es war also kein Problem, weil das sowieso Ihr Lebensinhalt womöglich ist und Sie sich gar nicht komplett fühlen, wenn nicht vor Ihnen jemand sitzt und hin und wieder klatscht?*

Nein, mir geht es nicht um das Klatschen. Eigentlich habe ich nie aufgehört zu studieren, zu Hause zu üben. Ich habe von dieser Zeit sehr profitiert. Während der ersten Monate war ich eigentlich froh, dass es endlich mal etwas Pause gab. Diese Zeit hat mir viele Möglichkeiten zum Nachdenken gegeben. Jetzt, im Juli, August, gibt es so etwas wie eine Bombardierung mit Konzerten. Und ich bin mehr als glücklich und froh, dass diese Konzerte zu mir kommen. Aber ob es so im Oktober weitergeht, das weiß niemand.

*Und wie ist es jetzt mit dem Standard-Repertoire? Haben Sie das präsent oder müssen Sie erst wieder überlegen: Wie war das noch mal mit dem Tschaikowsky-Konzert?*

Präsent sind auf jeden Fall die Ideen, die ich schon im Kopf habe. Eigentlich kann ich ziemlich weit vorausblicken, was ich in den nächsten zehn Jahren machen will. Die Frage ist, mit welcher Tiefe jedes Projekt passiert. Je tiefer, desto mehr Zeit braucht es. Es gibt eine Zeit für Auftritte, und es gibt eine Zeit zum Üben, zum Studieren und auf die Suche gehen. Und bei jedem Stück – egal, wo ich spiele oder wie lange ich es nicht gespielt habe – habe ich das Gefühl, es von A bis Z noch mal studieren zu müssen. Vielleicht ist das auch meine Art und Weise zu üben, zu arbeiten.

*Es wird doch sicher auch Abende geben, an denen Sie nach relativ kurzer Zeit schon merken: Dieses Orchester, dieser Dirigent und ich, da passiert heute nichts mehr. Augen zu und durch? Ärgern Sie sich noch oder stört es Sie gar nicht?*

Dass es so katastrophal ist, habe ich in den letzten Jahren sehr selten erlebt. Ich schaue mir sehr genau an, mit wem ich was machen will. Und ich sage sehr selten ein Konzert ab, aus Respekt vor dem Publikum, aus Respekt vor mir, zu den Leuten, die da sitzen. Ich habe akzeptiert, dass ich durchkommen muss.

*Ist Ihnen schon passiert, dass Sie den Faden verloren und mittendrin sagten: Moment! In welchem Stück bin ich denn jetzt gerade?*

Nein. Aber wenn es darum geht, ob ich ein Stück auf der Bühne genieße: Das ist eine schwierige Frage! Natürlich versuche ich zu genießen, doch es gibt Stücke, die einem nicht erlauben, den Kopf abzuschalten. Wenn ich genießen will, gehe ich einfach als Publikum in ein Konzert. Wenn ich spiele, genieße ich nicht, ich baue etwas auf. Ich will der Vorstellung, die ich in mir habe, einen Ausdruck geben. Ich kann Momente, manchmal nur sekundenweise, minutenweise genießen.

*In einer Dokumentation über Ihre Jugend erzählte Ihr Lehrer, Sie wären als Zehnjährige durch die Tür gekommen, und da wusste er schon: Das ist eine Künstlerin. Und es gab die Geschichte eines Wettbewerbs, bei dem Sie gesagt haben, so schnell ginge das nicht, Sie müssten sich erst mal einspielen. Etwas anderes als Musikerin zu werden, war offenbar nie vorgesehen gewesen.*

Das stimmt, ja, absolut. Ich war eher ein schüchternes Kind, für viele, die mich jetzt kennen und schon gesehen haben, klingt das vielleicht nicht so. Ich habe nach wie vor sehr viel Respekt vor Menschen. Ich muss nicht die Stärkste sein, im Gegenteil. Ich lasse nicht zu, dass alles überdeckt wird durch die Vorstellung, auf die Bühne zu kommen und immer auf 200 Prozent sein zu müssen. Die Menschen, die eine Karte für ein Konzert kaufen, wollen ein gutes Konzert hören, ein Erlebnis haben. Dafür arbeite ich. Man muss lernen, damit zu leben. Wir sind nur Menschen, nicht Roboter.

*Wie würde dieser Satz für Sie weitergehen: „Der Klang meines Cellos ist ...“?*

Ich glaube sehr ehrlich, warm, schön, persönlich.

*Von wem würden Sie gerne ein Cello-Konzert haben, wenn Sie die Wahl hätten? Wahrscheinlich Beethoven, ein weiteres von Elgar, ein zweites, drittes, viertes von Tschaikowsky?*

Ich hätte gern noch etwas von Schubert. Zu Beethoven: Wir haben das Tripelkonzert, aber ein Solo-Cello-Konzert, das wäre nicht schlecht gewesen.

*Was machen Sie gegen diese Gefahr, zur Fachidiotin zu werden? Auf Tourneen in jedem Ort vor dem Konzert ins Museum?*

Meistens versuche ich, hinter das Konzert noch zwei freie Tage zu legen, dann kann ich die Stadt und die Museen besuchen. Das Spazieren in einer Stadt, nur das ist schon eine sehr schöne Sache. Man spürt, wie sie duftet. Und ich gehe mit meinem Kind in Museen, es ist jetzt vier.

## Allianz aus Avantgarde und Adel

Ein Prachtband beleuchtet erfrischend ehrlich die Frühgeschichte der Donaueschinger Musiktage

Als am 31. Juli 1921 in Donaueschingen ein Konzert mit Werken von Alois Hába, Wilhelm Grosz und Ernst Krenek über die Bühne ging, ahnte niemand, dass dies der Gründungsakt eines musikalischen Unternehmens sein würde, das heute zu den international renommierten Festivals für zeitgenössische Musik zählt und nun im kommenden Oktober seinen hundertsten Geburtstag feiern kann. Die „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ – so hieß die damalige Konzertreihe – verfolgten das Ziel, der jungen Komponistengeneration, für deren Werke es drei Jahre nach Kriegsende kaum Aufführungsmöglichkeiten gab, ein Podium zu bieten.

Ein Programmausschuss, bestehend aus dem Reger-Schüler Joseph Haas, dem Pianisten Eduard Erdmann und Heinrich Burkhard, Chordirigent und Archivar in der Fürstlich Fürstenbergischen Musikaliensammlung in Donaueschingen, hatte aus den eingesandten Partituren von hundertsiebenunddreißig Komponisten ein Programm für drei Konzerte zusammengestellt; ein internationaler Ehreneausschuss, dem unter anderem Ferruccio Busoni, Richard Strauss, Franz Schreker und Arthur Nikisch angehörten, gab dem Unternehmen die höheren Weihen.

Dass die Initiative überhaupt zustande kam, war dem in Donaueschingen residierenden Fürsten Max Egon II. zu Fürstenberg zu verdanken, der sich als Mäzen klassischen Zuschnitts betätigte und den künstlerisch Verantwortlichen alle Freiheiten ließ. Das war alles andere als selbstverständlich in einer revolutionären Umbruchzeit, in der ein in seiner Existenz bedrohter Adel andere Sorgen hatte, als neue Musikfestivals zu finanzieren. Treibende Kraft war der junge Musiker Heinrich Burkhard. Er war beteiligt an der Gründung der bürgerlichen Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen, die noch heute bei den Musiktagen als Mitveranstalter auftritt, und fungierte als organisatorisches Bindeglied zwischen Fürstenhaus und Stadtbürgertum.

Die Frühgeschichte des Festivals ist aus musikalischer Sicht bestens dokumentiert im Band „Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen“ von Josef Häusler aus dem Jahr 1996, einem Grundlagenwerk zur Aufführungsgeschichte der neuen Musik. Die Gegenperspektive – der Blick des Fürstenhauses auf die Gründungsjahre des Festivals – kommt in der Buchpublikation „Max Egon II. zu Fürstenberg – Fürst, Soldat, Mäzen“ zur Darstellung (Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern 2019, 464 S., 45 Euro). Der üppig illustrierte, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit edierte Prachtband von drei Kilogramm Gewicht wurde herausgegeben vom Urenkel Max Egons, Heinrich Fürst zu Fürstenberg, und von Andreas Wilts, Leiter der Fürstenbergischen Sammlungen.

Es ist mehr als nur ein biographisches Werk über einen mächtigen und einflussreichen Adligen, der in die Spätzeit des deutschen Kaiserreichs hineinwuchs und die Interessen seines Hauses auch unter republikanischen Verhältnissen mit Geschick und Intelligenz zu wahren verstand. In der Breite des historischen Horizonts und der detailgenauen Beschreibung der politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen, an denen der Donaueschinger Fürst aktiv gestaltend teilnahm, ermöglicht der Band zugleich einen faszinierenden Einblick in ein bedeutendes Stück Zeitgeschichte. Max Egon, welcher der böhmischen Linie des Hauses Fürstenberg entstammte und sich erst 1897 in Donaueschingen niederließ, betätigte sich kraft seiner Herkunft bis 1918 als inoffizieller Vermittler zwischen dem Deutschen und dem Habsburger Reich und ging beim österreichischen wie beim deutschen Kaiser ein und aus.

Er war ein intimer Freund von Wilhelm II., hatte ihn rund ein Dutzend Mal in Donaueschingen zu Gast, von der Fuchsjagd bis zur Hochzeit seiner Tochter, und begleitete ihn auf wochenlangen Mittelmeerreisen. In den Briefen von diesen Reisen an seine Frau, die in den fürstenbergischen Archiven lagern,

entsteht mosaikartig ein Psychogramm des Kaisers, der auch einmal mit den Worten zitiert wird, die Deutschen seien „die undankbarsten Unterthanen“.

Max Egon selbst erscheint in dem Buch als erdverbundener Mann von Welt, als Salonlöwe der obersten Güteklasse und Erfolgsmensch mit sympathisch menschlichen Zügen. Als junger Jurist holt er sich mit Spekulationsgeschäften eine blutige Nase, zeigt aber später im Umgang mit seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen hohes Verantwortungsgefühl. Was den Siebzigjährigen 1933 leider nicht vor der politischen Dummheit bewahrte, in die NSDAP einzutreten und sich den Nazis als Vorzeigeadliger zur Verfügung zu stellen. Vielleicht machte ihn seine Neigung zu operettenhaften Inszenierungen und Ritualen dafür anfällig. Dass dieser dunkle Fleck erstmals und in vorbehaltloser Deutlichkeit herausgearbeitet wird, ist der vorliegenden Lebensdarstellung, die auch eine Selbstdarstellung des Fürstenhauses ist, hoch anzurechnen.

Ein ausführliches, vom Herausgeber Wilts verfasstes Kapitel ist den Donaueschinger Kammermusikaufführungen 1921 bis 26 gewidmet. Sie fügen sich in das stellenweise abenteuerlich verlaufende Leben des Fürsten bruchlos ein, und ein flamboyanter Charakterzug macht ihn zu jenem großzügigen Gastgeber, als der er in den Zeugnissen der eingeladenen Musiker gepriesen wird. Manche ihrer Äußerungen grenzen allerdings an Unterwürfigkeit. Arnold Schönberg, vom Fürsten persönlich eingeladen, fühlt sich in seinem hier erstmals veröffentlichten Antwortbrief durch das „herrliche Unternehmen“ an vergangene Zeiten erinnert, „wo der Fürst sich schützend vor die Künstler gestellt und dem Pöbel gezeigt hat, dass die Kunst – eine Sache des Fürsten – sich gemeinem Urteil entzieht.“

Der Donaueschinger Fürst findet sein Vergnügen jedoch vor allem in den geselligen Begleitprogrammen, den Tafelrunden und den Späßen der Musiker. Die Werke selbst hört er sich mit gelassenem Gleichmut an und hält gelegentlich in seinen Notizen fest: „Sehr guter Besuch, gute Stimmung. Famoser Betrieb.“

Auch so kann man Musikgeschichte schreiben. Max Nyffeler

Mittwoch, 04.08.2021, Tagesspiegel / Kultur

## Körperpflanzen

Neue Formen der Koexistenz: Die Choreografin Stephanie Thiersch und die Komponistin Brigitta Muntendorf zeigen „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“ beim „Tanz im August“

Von Sandra Luzina



© Martin Rottenkolber

Neohumanide Utopien. Wie würde man sich bewegen, wenn man mehr sehen und fühlen könnte? „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“ lotet das aus.

Die Chance, mit einem bekannten Architekten zusammenzuarbeiten, bietet sich dem Leitungsteam eines Tanzprojekts nicht alle Tage. Der Choreografin Stephanie Thiersch und der Komponistin Brigitta Muntendorf ist es sogar gelungen, mit Sou Fujimoto einen der berühmtesten Architekten Japans ins Boot zu holen. Inspiriert durch organische Strukturen, schafft Fujimoto in seinen Projekten Verbindungen zwischen natürlicher und gebauter Umwelt. Für die Performance „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“ hat er eine schwebende Raumschulptur entworfen, eine Landschaft aus einander überlagernden kleinen Inseln.

„Diese Skulptur 360 Grad zu bespielen, ist eine großen Herausforderung“, sagt Stephanie Thiersch beim Zoom-Interview. Sich mit dem Raumverständnis von Fujimoto auseinanderzusetzen, fand sie sehr spannend. Dessen Entwurf musste etwas abgespeckt werden, weil er sonst das Budget gesprengt hätte. Die futuristische Skulptur kann man nun beim „Tanz im August“ bewundern. Sie ist nicht nur Blickfang, sondern aktiver Mitspieler – und verändert ständig ihre Bedeutung.

Für „Archipel“ brauchten Stephanie Thiersch und Brigitta Muntendorf einen langem Atem, auch wegen Corona. Von Anfang an war eine Synthese aus Tanz, Musik und Architektur geplant. Von der ersten Idee bis zur Premiere vergingen aber drei Jahre.

Die Produktion war ursprünglich für die Ruhrtriennale 2020 beauftragt worden, die dann wegen der Pandemie abgesagt wurde. Premiere feierte sie erst im Juni bei „Theater der Welt“ in Düsseldorf. Thiersch und Muntendorf freuen sich auf die Vorstellungen beim „Tanz im August“. Das Festival beginnt an diesem Freitag. Fujimotos Skulptur wird hier, wie ursprünglich konzipiert, in einer Industriehalle aufgebaut. Spielort ist das neue Kunstzentrum MaHalla, eine ehemalige Turbinenhalle in Oberschöneweide. Die Tribünen werden so hoch gebaut, dass das Publikum von oben auf den Archipel blicken kann. Die Lichtverhältnisse sind natürlich anders als in der Black Box eines Theaters. „Ich muss nun Tageslicht und den Sonnenuntergang integrieren“, sagt Thiersch.

Die Kölner Choreografin hat schon in „Bilderschlachten“ (2019) mit der Komponistin Brigitta Muntendorf zusammengearbeitet. Diesmal wollten die beiden einen Schritt weitergehen und das Stück gemeinsam erarbeiten. Ihr Ziel war es auch, aus den zehn Tänzer:innen und den Musiker:innen des Ensemble Garage und des Asasello Quartetts sowie Gästen eine Gemeinschaft zu formen, eine „Insel des Zusammenseins“. „Das bedeutet, dass man in ganz andere Arbeitsprozesse geht“, so Thiersch. Jeden Morgen gab es ein gemeinsames Aufwärmtraining für die Tänzer:innen und Musikerinnen. „Das war ganz stark ausgerichtet auf Zuhören, miteinander in Berührung kommen, gemeinsam den Raum spüren“, erzählt Thiersch. Abends wurde gesungen; zudem wurden die musikalischen Strukturen von Muntendorfs Komposition erklärt. „Es muss auch darum gehen, wie man zusammenarbeitet, es geht auch um lebensphilosophische Konzepte und nicht nur um formale Fragen“, meint Thiersch.

Wegen Corona hat das Künstlerinnenduo den Herbst über nur in Kleingruppen geprobt. Die Performer:innen haben erst mal erkundet, wie sich der Archipel bewohnen lässt. „Wir haben versucht, diesen Untergrund, diese Behausung als eine Erweiterung des Körpers zu sehen“, sagt Thiersch. „Das ist erst mal nur ein Gedanke, der beeinflusst, wie man sich verhält auf dem Archipel“. Auch mit der Idee einer Sinneserweiterung haben die Performer:innen gearbeitet. Wie würde man sich bewegen, wenn man mehr sehen und fühlen könnte? Es soll aber nicht suggeriert werden, dass diese Neohumanoiden Superkräfte hätten. „Wir haben nach einer Einfachheit gesucht; das hat damit zu tun, dass wir uns nicht verbiegen wollten in eine Virtuosität“, sagt Thiersch. Sie hat zudem darauf geachtet, dass auch die Musiker:innen die Bewegungen ausführen können. Thiersch spricht von „Körperpflanzen“ und „gemeinsamen Wachsen“. Ihre Philosophie fasst sie so zusammen: „Meine Körper sind immer Körper im Prozess, im Übergang zu etwas anderem. Und auf der Suche nach einer archaischen Form des Zusammenseins.“

Die Skulptur von Sou Fujimoto ist nicht nur Bühne und Lebensraum der Performer, sondern auch Klangkörper, erzählt Brigitta Muntendorf. Es wurden eigens designte Musikinstrumente eingebaut, außerdem wurden 20 Kontaktmikrophone befestigt. „Wir können die verschiedenen Plattformen einerseits verstärken oder elektronisch manipulieren. Die Kontaktmikrophone können aber auch Samples triggern, zum Beispiel digitale Klänge oder Worte.“ In ihrer Partitur finden sich auch viele Einflüsse aus anderen Kulturen, insbesondere zahlreiche Varianten des „Kecak“, einer Art Fake-Kultur aus Bali. Der norwegische Obertonchor kann coronabedingt nicht live dabei sein, sondern wird über 3D-Audio- und Video-Einspielungen in das Stück integriert.

Es geht aber nicht nur um die Vermischung unterschiedlicher Genres in dem Stück. Thiersch und Muntendorf haben sich von dem „archipelischen Denken“, wie es der karibische Schriftsteller Edouard Glissant postuliert, inspirieren lassen. Pate für die hybriden Wesen, die den „Archipel“ bewohnen, steht die amerikanische Biologin und Philosophin Donna Haraway, die über neue Verwandtschaften zwischen den Arten nachdenkt. „Für uns war es wichtig, dass wir diese

Idee zurückholen zu uns, dass diese Utopie nicht auf einem anderen Planeten stattfindet“, sagt Thiersch. Sie hat die Debatte über die Zukunft auf dem Mars verfolgt – in ihren Augen handelt es sich dabei meist um eine patriarchale „koloniale Fantasie“.

Die Zukunftsvision von „Archipel“ grenzt sich davon ab; sie zeigt eine Spezies, die nach neuen Formen der Koexistenz sucht. Es sei eine lange Reise für sie und ihre Performer:innen gewesen, berichten Thiersch und Muntendorf. Nun laden sie ein, mit auf den Trip gehen.

„Archipel - Ein Spektakel der Vermischungen“: 20. bis 22.8., jeweils 20.30 Uhr im MaHalla (Wilhelminenhofstraße 76, 12459 Berlin)

Neohumanide Utopien. Wie würde man sich bewegen, wenn man mehr sehen und fühlen könnte? „Archipel – Ein Spektakel der Vermischungen“ lotet das aus. Foto: Martin Rottenkolber



Mittwoch, 04. August 2021, Berliner Zeitung /

# Neues Erinnerungsregime

Worum es in den Debatten um Holocaust und Kolonialismus geht



Eine junge Frau springt in Berlin über die Stelen des Denkmals für die ermordeten Juden Europas.dpa/Jens Kalaene

## HARRY NUTT

**W**er in jüngster Zeit bemüht war, in den gesellschaftspolitischen Debatten den Überblick zu behalten, bedurfte vor allem einer gefestigten Konstitution und der Schwindelfreiheit. Wie sonst sollte man nachvollziehen, dass im Bemühen um einen sensiblen Umgang mit Sprache zu Recht die problematische Verwendung des N- und des Z-Worts kritisiert wird, dabei jedoch semantische Kollateralschäden mutwillig in Kauf genommen werden.

Der Kampf gegen diskriminierende Ausdrucksweisen erstreckt sich längst auch auf Wörter, die verdächtig klingen, aber völlig anderen Herkunftsgeschichten und historischen Kontexten entstammen. Was die Zukunft einer bewussten und kundigen Verwendung von Sprache betrifft, muss man im Zusammenhang mit einer apodiktisch verfolgten Achtsamkeit eher schwarzsehen.

Der Debattenzug gewährte keine Pause. Als eine junge Buchhändlerin aus Berlin-Kreuzberg von einigen Instagram-Gerechten zu dem Bekenntnis genötigt wurde, für ihr kleines ambitioniertes Projekt das Erbe ihrer Familie eingesetzt zu haben, die ihren Nazihintergrund nicht leugnen konnte und wollte, war mehr ins Wanken geraten als nur das Rechtsempfinden, in einer Gesellschaft ohne Sippenhaft zu leben.

Aus einer Anmaßung war plötzlich ein geschichtspolitisches Argument geworden. Autochthone Deutsche, so das neue moralische Gebot, haben bestenfalls die Chance, ihre kollektive Schuld durch freiwillige Vermögensabgaben zu begleichen.

### **Eine neue Meistererzählung?**

Und als vor wenigen Wochen nach einem wahren Hindernislauf endlich das Berliner Humboldt-Forum seine Tore öffnete, mussten sich deren Protagonisten sogleich den Vorwurf gefallen lassen, Agenten eines staatlichen Paternalismus zu sein, in dessen Geist das neue Ausstellungshaus als Schlussstein einer nationalen Erinnerungsdoktrin gesetzt worden sei.

„Die Schlossattrappe steht symbolisch für eine neue Meistererzählung, die eigentlich eine rückwärtsgewandte und alte ist.“ So eröffnete der Kolonialismusforscher Jürgen Zimmerer einen Essay in der Berliner Zeitung am Wochenende, in dem er auf furiose Weise das Humboldt-Forum bezichtigte, das Vehikel einer Staatsdoktrin zu sein, die den Holocaust instrumentalisiere und die eigene blutige Kolonialgeschichte ein weiteres Mal verdränge. „Deutschland als Volk der Dichter und Denker, mit Berlin als borussisch-deutscher Kultur- und Wissenschaftsmetropole von Weltgeltung. Es ist die Umkehrung der hart erkämpften Perspektive, die deutsche(n) Nachkriegsidentität(en) von den Verbrechen des 20. Jahrhunderts aus zu betrachten. Radikaler könnte der erinnerungspolitische Schnitt kaum sein.“

Im Humboldt-Forum werde fortan, so Zimmerer, deutsche Schuld und eine positivere Nationalgeschichte beschworen. Auf atemberaubende Weise schießen nicht nur bei Jürgen Zimmerer komplexe historische Forschungen über den Holocaust sowie vorangegangene kolonialistische Genozide zu einer eindimensionalen Diskussion darüber zusammen, ob das Festhalten an der Vorstellung vom Holocaust als singuläres historisches Ereignis noch zu halten sei.

Im Kontext von Debatten über die Deutungshoheit geschichtlicher Ereignisse ist wiederholt der Begriff von der Opferkonkurrenz aufgerufen worden, um darauf hinzuweisen, dass gruppenbezogene Diskriminierungserzählungen stets auch in einem Kampf um öffentliche Aufmerksamkeit und nicht zuletzt Forschungsressourcen stehen. Die jüngste Zuspitzung einer solchen Konkurrenz stellt die sogenannte Moses-Debatte dar, in der der australische Historiker A. Dirk Moses die provokante Formel vom Holocaust als Katechismus der Deutschen aufgestellt hat. Der Holocaust, so Moses, sei als heiliges Trauma der Deutschen tabuisiert worden, das keine nicht-jüdischen Opfer als gleichwertig zulasse. Die eher rechte These vom Schuld kult der Deutschen wird von Moses nun in einen direkten Zusammenhang der Betrachtung von Kolonialverbrechen gebracht.

Was Moses mutwillig ignoriert und Zimmerer zumindest ausblendet, bleibt bei aller Legitimität des Vergleichs von Verbrechen gegen die Menschlichkeit die traurige Einzigartigkeit des Holocaust, die darin besteht, dass Juden massenhaft umgebracht wurden, allein weil sie Juden waren. Ohne Zweifel war auch die Ermordung der Herero und Nama rassistisch motiviert. Im Kern aber ging es darum, Aufstände zu vermeiden und die koloniale Herrschaft zu stabilisieren. Als unhintergebar Befund der Holocaustforschung aber dürfte gelten, dass der eliminatorische Rassismus eine Erfindung des Nationalsozialismus war. Ein jahrhundertalter Antisemitismus mündete in der NS-Zeit in den Vollzug einer Vernichtungsfantasie. Soll gerade das nun wieder infrage gestellt werden?

Warum nur, so fragt der Berliner Historiker Sebastian Conrad in der aktuellen Ausgabe der Zeitschrift Merkur (Nr. 867, August 2021), explodiert die Vergangenheitsdebatte gerade jetzt? Auffällig an den aktuellen Debattenverläufen sei, dass es häufig um normative Fragen gehe. Soll koloniale Kunst zurückgegeben werden, Immanuel Kant aus den Lehrplänen verbannt, sollen Straßen umbenannt werden? Conrad beschäftigt indes die Frage, warum es gerade jetzt zu einer solchen Aufmerksamkeitsexplosion komme, und er glaubt, die Ablösung eines Erinnerungsregimes durch ein anderes erkennen zu können. Zum besseren Verständnis des Zu-

sammenhangs der Debatten schlägt er eine grobe Unterscheidung in Erinnerung I und Erinnerung II vor.

Erinnerung I beruht demnach auf der Übereinkunft auf die Gründungserzählung, die Deutschland auf dem Weg zu einer demokratischen westlichen Gesellschaft sah. Deren Kernelemente bestanden auf der „Distanz zum Nationalsozialismus, Demokratisierung, Absage an Krieg und Diktatur. Und im Zentrum: die kritische Aufarbeitung der deutschen Schuld, den Holocaust.“

### **Zur Fußnote verblasst**

Im Verlauf einer forcierten Globalisierung und insbesondere nach 1989 wurde das Konzept der Erinnerung I auch auf andere internationale Konflikte ausgedehnt. Wenn nun in jüngerer Vergangenheit das Aufkommen einer Erinnerung II zu beobachten sei, also die Erinnerung an koloniale Herrschaft, Ausbeutung und Gewalt, müsse diese im Zusammenhang neuer sozialer, kultureller und geopolitischer Herausforderungen begriffen werden. Die Erinnerung II arbeitet sich nicht zuletzt auch an den Versäumnissen der lange dominierenden Erinnerung I ab.

Es ist dabei kaum zu bestreiten, dass angesichts der Ungeheuerlichkeit der Shoah die kurze Zeit der deutschen Kolonialherrschaft zu einer Fußnote verblasste. „Um Einlass in den Kreis der legitimen Fragestellungen zu erhalten“, konstatiert Sebastian Conrad, „mussten koloniale Fragestellungen ihre Relevanz gewissermaßen durch den Bezug auf die Gewaltverbrechen des Nationalsozialismus unter Beweis stellen.“

Aus Conrads kluger Analyse lässt sich lernen, dass es in den aktuellen Debatten nicht zuletzt auch um die Herbeiführung eines Bruchs mit der Erinnerung I geht, um die Legitimität der Erinnerung II zu etablieren. Das zumindest würde einige schrille Auswüchse in den gegenwärtigen Auseinandersetzungen erklären. Die Veränderung des Erinnerungsregimes, schließt Conrad, sei in vollem Gange, und die Frage sei nicht mehr, ob man sich darauf einlasse, sondern wie.

;Was die Zukunft einer bewussten und kundigen Verwendung von Sprache betrifft,

muss man im Zusammenhang mit einer

apodiktisch verfolgten Achtsamkeit

eher schwarzsehen.