

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Wednesday, July 28, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Life PR, [PBS](#), [BSA](#)

geplant von 30. Oktober 2021- 20. Februar 2022 / Eine Sonderausstellung des Museums für Islamische Kunst- Staatliche Museen zu Berlin und der Sarikhani Sammlung, London

Berliner Morgenpost, [DB](#)

Georg Quander inszeniert Beethovens „Fidelio“ bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg. Ein Gespräch

Berliner Morgenpost, [DB](#)

Neuer Preis und Akademie für Popmusik geplant

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Romeo Castellucci inszeniert „Don Giovanni“: Mozarts Musik wird zum Material für den neuen Führerkult um Teodor Currentzis

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Der Dirigent Riccardo Muti wird achtzig Jahre alt

Berliner Zeitung

Vokalistischer Ersatz für „Die Meistersinger“

Süddeutsche Zeitung

Warum die Sanierung der Stuttgarter Staatsoper eine Milliarde Euro kosten soll

Iran. Kunst und Kultur aus fünf Jahrtausenden

geplant von 30. Oktober 2021 - 20. Februar 2022 / Eine Sonderausstellung des Museums für Islamische Kunst - Staatliche Museen zu Berlin und der Sarikhani Sammlung, London

Museumsinsel Berlin, James-Simon-Galerie

Bodestraße, 10178 Berlin

Sonderöffnungszeiten: Di – So 10 – 18 Uhr

Erstmals steht in Berlin die Kulturgeschichte des Iran – von den frühen Hochkulturen bis zur Neuzeit – im Mittelpunkt einer großen kunsthistorischen Übersichtsausstellung. Ab dem 30. Oktober 2021 werden in der James-Simon-Galerie rund 360 Objekte aus der Sarikhani Sammlung, London mit Exponaten der Staatlichen Museen zu Berlin zu sehen sein. Die gezeigten Werke bezeugen die herausragende Bedeutung des Iran als Impulsgeber, Schmelztiegel und kulturellem Motor zwischen Afrika, Asien und Europa. Zudem präsentieren sie ein facettenreiches Kaleidoskop kultureller Schaffenskraft städtischer Gesellschaften.

In Iran entwickelte sich über Jahrtausende hinweg eine faszinierende Kulturlandschaft. Zwischen Wüsten, Bergketten und Gewässern war die Region Heimat großer historischer Zivilisationen, doch seine künstlerischen Errungenschaften sind jenseits der Fachwelt weitgehend unbekannt. Dabei handelt es sich nicht nur um eine der ältesten und wichtigsten globalen Kulturregionen, sondern auch um einen überregional wichtigen kulturellen, künstlerischen und wissenschaftlichen Impulsgeber – auch für Europa. In der Sonderausstellung werden exquisite Kunstwerke aus der Sarikhani Sammlung um einzigartige Arbeiten aus den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin ergänzt. Es ist eine Zeitreise durch das reiche kulturelle Erbe des Landes. Höhepunkte dieser Reise sind die Großreiche der Achämeniden und Sasaniden, die Ausbildung einer persisch-islamischen Kultur, die künstlerischen Meisterleistungen des 9. bis 13. Jahrhunderts und die Glanzzeit der Safawiden.

In der Ausstellung wird die zentrale Rolle des Iran im Kontext überregionaler politischer, wirtschaftlicher und kultureller Beziehungen aufgezeigt. Als „Kulturautobahn“ zwischen Asien, Afrika und Europa ist der persische Raum durch eine enorme ethnische und sprachliche Vielfalt geprägt. Immer wieder bilden Migration, die Wanderung von Kulturtechniken entlang der Seidenstraße(n) und Wissenstransfers über geographische und soziale Grenzen hinweg die Grundlage von Innovation und Kreativität. Von den frühen Hochkulturen, Elam und den Reichen der Alten Könige aus der Persis mit der Thronstadt Persepolis über die Eroberungszüge Dschingis Khans und der bedeutenden imperialen Stadt Isfahan bis zum Beginn der Moderne wird die Entwicklung des Iran in einem chronologischen Parcours gegliedert und mit Traditionen, Umbrüchen und vielschichtigen Beziehungen illustriert.

Die Ausstellung – ein Muss besonders für Freunde der Malerei und Keramik und Malerei – zeigt, wie sich eine spezifisch iranische kulturelle Identität, ausgehend von Farsi als eigene Bildungs- und Kultursprache, über die Jahrtausende formt und vor allem immer wieder in den transregionalen Netzwerken von Händlern und Gelehrten oder in Umbrüchen von Krieg und Flucht verändert. Immer wieder übernahmen Invasoren oder Vertriebene Sprache und Kultur, nur um sie stetig zu erneuern.

„Denkt man an die enorme kulturhistorische Bedeutung des Irans, so ist die Ausstellung überfällig“ so Stefan Weber, Direktor des Museums für Islamische Kunst. „Wie in vielen Ländern der Region wird unsere Wahrnehmung heute durch politische Probleme und Gegenwartsfragen bestimmt. Für den Iran gilt dies besonders seit der Revolution zur islamischen Republik 1979, die unser kollektives Gedächtnis bestimmt. Diese Ausstellung soll unabhängig, aber nicht losgelöst von der Gegenwart eine alte, auch für uns wichtige Kulturnation würdigen – wohl eine der wichtigsten überhaupt.“

„Iran. Kunst und Kultur aus fünf Jahrtausenden“ wird kuratiert von Ute Franke in Zusammenarbeit mit Stefan Weber, Museum für Islamische Kunst und Ina Sandmann, Sarikhani Sammlung.

Begleitend zu der Ausstellung in der James-Simon-Galerie wird eine auf Buchkunst beschränkte Sonderpräsentation im Buchkunstkabinett des Pergamonmuseums gezeigt.

Guides des Multaka-Projekts, mit familiären Bezügen zum Iran und Afghanistan, bieten buchbare Führungen in Deutsch, Englisch, Arabisch oder Persisch durch die Ausstellung an. Ebenso sind weitere Touren und Online-Workshops besonders auch für Schulen buchbar. Während der gesamten Laufzeit findet ein umfangreiches Begleitprogramm mit Vorträgen, Lesungen, Filmvorführungen und statt. Der **Pierre-Boulez-Saal / Barenboim-Said Akademie** begleitet als Kooperationspartner die Ausstellung mit einem speziellen Konzertprogramm.

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog im Hirmer Verlag: Hardcover, ca. 400 Seiten, ca. 540 farbige Abbildungen, ISBN 3777438049, Buchhandelspreis: 49,90 €.

Coronabedingt kann sich die Laufzeit der Ausstellung kurzfristig ändern. Wir informieren Sie aktuell über www.smb.museum

Weiterführendes Informationsmaterial sowie hochauflösende Pressefotos stehen Ihnen im Pressebereich der Website der Staatlichen Museen zu Berlin zur Verfügung: www.smb.museum/presse.html

AUSSTELLUNGSVORSCHAU online: www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/

Alle weiteren Quellen: [Deutscher Presseindex](#) • [itit prof](#) • [News Online 24](#) • [news Research](#) • [News-Blast](#) • [Presse-Blog](#)

[zum Anfang dieses Artikels](#)

[zum Inhaltsverzeichnis](#)

„Sänger mussten in Quarantäne“

Georg Quander inszeniert Beethovens „Fidelio“ bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg. Ein Gespräch



Konzerte mit den jungen Sängern finden im Schlosshof von Rheinsberg statt, wobei das Publikum entsprechend der Auflagen Abstände einhalten muss. **Uwe Hauth**

Von Volker Blech

„Ein Fest für Beethoven“ hat Georg Quander sein Sommerfestival mit Oper, Sinfoniekonzerten und Liederabenden überschrieben. Der frühere Staatsopern-Intendant inszeniert bei der [Kammeroper Schloss Rheinsberg](#) diesmal selbst: Beethovens einzige Oper „Fidelio“ hat am 4. August Premiere. Darüber hinaus hat der 70-jährige Festivalchef genügend Probleme mit der Pandemie, allein schon, was die Anreise der jungen Sänger aus verschiedenen Ländern betrifft.

Herr Quander, die Kammeroper lebt von den jungen Sängern. Wie läuft es bislang?

Georg Quander Wir haben in diesem Jahr wieder ein wunderbar gemischtes internationales Ensemble. Sänger aus Großbritannien konnten zeitweilig nicht kommen, weil ihr Land als Virusvariantengebiet eingestuft war. Sie mussten wir ersetzen. Dann hatten wir ein Problem mit der Einreise unserer russischen Sänger. Eine Woche später war dort alles wieder anders. Ein Teil kam nachgereist und musste in Quarantäne. Sie haben sich im Gästehaus in ihre Zimmer eingeschlossen, bekamen ihr Essen vor die Tür gestellt. Nach Freitestung dürfen sie jetzt auch mitmachen.

Die Sommerfestivals gehen bei ihren Neustarts überall verschieden mit den Auflagen um. Was gilt in Ihren Spielstätten?

Wir nehmen mit, was wir dürfen. Aber wir müssen einen Meter Abstand halten zwischen den Gästen. Das bedeutet, maximal die Hälfte der Kapazität ist möglich. Die Konzerte, die im historischen Spiegelsaal stattfinden sollten, haben wir in den Schlosshof verlegt. Dort stehen uns 250 bis 260 Plätze zur Verfügung. Ähnlich viele sind es beim „Fidelio“, der auf der Bühne am Kavalierhaus stattfindet. Die drei Kurzopern von Darius Milhaud werden von unserer neuen Bundesakademie für junges Musiktheater am 31. Juli im Schlosstheater aufgeführt. Dort sind maximal 170 Gäste zugelassen.

Das Heckentheater bespielen Sie nicht?

Nein. Fürs Heckentheater hatten wir unsere erste Opernproduktion „Fra Diavolo“ vorgesehen, aber die erste Hälfte unsere Sommerprogramms hatten wir abgesagt. Keiner konnte vorhersehen, dass die Inzidenzen so schnell sinken würden. Es ist insgesamt ein unerfreulicher Zustand. Man weiß nie, wo das Virus zuschlägt.

Ist das Publikum zurückgekommen? Und wer findet sich gerade in Rheinsberg ein?

Das Publikum kommt zurück. Wir sind fast immer ausverkauft, allerdings bei einem begrenzten Platzangebot. Es ist ein treues Publikum, das sich gern begeistern lässt. Im Moment ist es vorwiegend ein älteres Publikum. Das wird sich bei den Operaufführungen ein wenig ändern. Und natürlich bei unserem Jungen Musiktheater. Das wird von ganz jungen Leuten gemacht, und die ziehen immer auch ein jüngeres Publikum an.

*Sie inszenieren gerade Beethovens „Fidelio“. Stadirigent **Daniel Baren-boim** dessen Intendant Sie von 1991 bis 2002 an der Staatsoper Unter den Linden waren, sagte einmal, dass „Fidelio“ in Deutschland falsch verstanden werde. Es ist kein politisches Stück, sondern handelt von einer unglaublich mutigen Frau, die alles tut, um ihren Mann aus dem Kerker zu holen.*

Das stimmt vor allem für die frühe Fassung von 1805, die wir in Rheinsberg spielen. Bei der 1814er-Fassung ist es etwas anders. Die frühe Fassung basiert auf dem französischen Libretto von Jean Nicolas Bouilly, der ein Politiker der Französischen Revolution war. Sein Textbuch greift eine wahre Geschichte aus den Revolutionswirren auf. Es geht um die Frau, die ins Gefängnis geht, um ihren Mann zu befreien. Das wird in der frühen Fassung sehr realistisch durchgehalten. In der späten Fassung ändert sich das, weil der Freiheits- und Erlösungsbegriff ein anderer wird. Es ist mehr ein utopischer Ansatz.

Nennen Sie ein Beispiel.

Nehmen wir die Goldarie des Kerkermeisters Rocco. Die zweite Strophe ist in der Frühfassung noch eine Anklage. Es wird davon gesungen, dass sich die Reichen mit dem Gold alles kaufen, ihre Schweinereien zudecken und sich dafür schämen sollten. Der Rocco hat in der Frühfassung ein schärferes Profil. In der Spätfassung ist die Arie geglättet.

Rückblickend erscheint uns die Klassik eher wie eine Schublade. Aber genau genommen waren es bewegte Zeiten mit ständigen Veränderungen.

Zwischen 1805 und 1814 hat sich die Welt in Mitteleuropa total verändert. 1805 herrschte bei fortschrittlich denkenden Menschen wie Beethoven noch die Hoffnung, dass mit Napoleon die positiven Gedanken der Revolution in ganz Europa verbreitet werden. 1814 sind wir nach Jena und Austerlitz, nach der Völkerschlacht bei Leipzig und dem furchtbaren Russlandfeldzug mit Hunderttausenden Toten. Napoleon galt vielen nur noch als böser Usurpator. Der Wiener Kongress bringt die Restauration. Bei Beethoven spielt in der späten Fassung der König plötzlich eine größere Rolle. Rocco lässt die Gefangenen unerlaubterweise in den Hof, was in der frühen Fassung noch ein ganz normaler Hofgang ist. Begründet wird der Hofgang mit dem Namenstag des Königs.

Was ist Ihre Regie-Idee?

Mir ist es wichtig, dass es sich beim „Fidelio“ um eine realistische Geschichte handelt. Wir spielen die ganzen Szenen richtig aus. Beethoven hat alles auf den Punkt komponiert. Es wird immer gern behauptet, er hatte von Oper keine Ahnung und die Stimmen falsch gesetzt. Das stimmt alles nicht.

Warum inszenieren Sie Ihren „Fidelio“ auf der Open-Air-Bühne vorm Kavalierhaus?

Die Bühne wurde in diesem Jahr völlig neu gestaltet. Die Tribüne ist höher und wir haben einen richtigen Orchestergraben. Das Spiel findet um das Orchester herum statt. Es eine eher moderne Bühne, die wie aus Betonklötzen besteht. Die Idee ist, dass das Publikum von oben in das Gefängnis hinein schaut. Es ist ein Labyrinth der Gänge, und es gibt verschiedene Schauplätze. In der Kostümierung gehen wir in die Zeit von Beethoven zurück. Bei den Kostümen orientieren wir uns an Francisco de Goya.

Ihre erste Kammeroper leiteten Sie 2019, dann kam die Pandemie dazwischen. Die Ausläufer beherrschen auch diesen Festivalssommer. Werden Sie weitermachen?

Ich mache weiter, mein Vertrag geht sowieso bis 2023. Ich habe bereits feste Planungen für die kommenden Jahre. Ich hoffe, dass sich die Verhältnisse normalisieren und man nicht ständig alles umwerfen muss.

Das Wetter ist vergleichsweise gut für Open-Air. Gibt es noch die Siegfried-Matthus-Halle als Ausweichspielstätte bei Regen?

Die Siegfried-Matthus-Halle gibt es, aber es ist uns in 16 Monaten Verhandlungen mit dem Hotel nicht gelungen, sie zu bekommen. Es ist ein schwieriges Management dort. Das Maritim ist hier ja praktisch Pleite gegangen. Das Objekt wurde von einer anderen Kette übernommen. Mit der werden wir das Gespräch wieder aufnehmen. Im Moment überlegen wir, bei Regen im Schlosstheater eine halbszenische Variante mit Klavier anzubieten, da stehen allerdings viel weniger Plätze zur Verfügung.

Für Berliner stellt sich immer die Frage: Wie komme ich nach Rheinsberg – und vor allem spätabends wieder zurück?

Die Niederbarnimer Eisenbahn ist bereit, jeweils eine halbe Stunde nach Vorstellungsende einen Sonderzug nach Berlin einzusetzen. An wenigen anderen Tagen bieten wir einen Busshuttle an.

Kammeroper Schloss Rheinsberg. Tel. 033931-72117. „Fidelio“ am 4., 6., 8., 11., 12. und 14.8. jeweils von 19.30 bis 22.45 Uhr.

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

Neuer Preis und Akademie für Popmusik geplant

Nachfolger des skandalösen „Echo“ hat auf sich warten lassen. Auszeichnung soll ab 2022 künstlerische Leistungen statt Verkaufszahlen würdigen



Die umstrittene „Echo“-Verleihung an Kollegah (l.) und Farid Bang führte 2018 zur Auflösung des Preises. Jetzt kommt ein neuer Preis. pA / dpa

Von Volker Blech

In Deutschland ist ein neuer Preis für Popmusik geplant. Über die Preisvergabe wird eine ebenfalls neu eingerichtete Akademie für Popmusik entscheiden, teilte Kulturstaatsministerin Monika Grütters (CDU) am Dienstag mit. Dieser Akademie sollen neben Branchenvertretern auch Musiker angehören. „Popmusik in Deutschland zeichnet sich durch künstlerische Vielfalt und enorme Kreativität aus“, sagte die Politikerin der „Rheinischen Post“. Es sei nun Zeit für einen Preis, der „frei von kommerziellen Aspekten ausschließlich künstlerische Leistung würdigt“.

„Zugleich gründen wir nach dem Vorbild der Deutschen Filmakademie eine neue Akademie für Popmusik, die sich für die Branche stark machen soll“, so Grütters. Zu deren Gründungsmitgliedern sollen etwa Sänger Herbert Grönemeyer, Schlagerstar Roland Kaiser und Rapperin Shirin David gehören.

Die Akademie soll bereits im September mit der Arbeit beginnen. Die neue Auszeichnung könnte erstmals 2022 vergeben werden. Angesiedelt sei das Vorhaben bei der Initiative Musik, einer Fördereinrichtung des Bundes mit Sitz in Berlin.

Die Akademie werde ein Zusammenschluss unterschiedlicher Künstlerinnen und Künstler sein, sagte ein Sprecher der Förderinitiative. Dazu zählten Musiker, aber auch Produzenten, Toningenieure oder Songschreiber. Die Akademie soll gemeinsam mit der Initiative Musik überlegen, wie der neue Preis verliehen werden könnte. Auch ein Name für die Auszeichnung steht bisher nicht fest.

Der neue Preis hat seine skandalöse Vorgeschichte. In Deutschland werden verschiedene Musikpreise verliehen, aber lange Zeit war der „Echo“ einer der bekanntesten. Dieser deutsche Grammy war 2018 nicht mehr haltbar und wurde vom Vorstand des Verbandes der Musikindustrie eingestellt. Man wollte keinesfalls, dass der Echo als Plattform für Antisemitismus, Frauenverachtung, Homophobie oder Gewaltverharmlosung wahrgenommen wird. Vorausgegangen war eine heftige Kontroverse über die Rapper Kollegah und Farid Bang. Sie hatten 2018 einen Echo bekommen, obwohl Textzeilen als antisemitisch kritisiert worden waren. Ihr prämiertes Album „Jung, Brutal, Gutaussehend 3“ enthält Textzeilen wie „Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen“ und „Mache wieder mal ‘nen Holocaust, komm’ an mit dem Molotow“.

BMG hatte in Kooperation mit den Musik-Labels Banger Musik und Alpha Music Empire von Farid Bang und Kollegah das umstrittene, mit dem Echo ausgezeichnete Album veröffentlicht. Und die Tochter des Medienunternehmens Bertelsmann hat auch noch lange auf künstlerischer Freiheit bestanden. Es nützte alles nichts. Reihenweise gaben große Künstler ihre Trophäen zurück, darunter Marius Müller-Westernhagen und Dirigent **Daniel Barenboim**.

Beim Echo waren vor allem Verkaufszahlen entscheidend. Es entbrannte kurzzeitig eine Diskussion über die Unmoral der Musikindustrie. Der Skandal wurde ausgesessen. Die Klassikbranche rief mit dem „Opus Klassik“ schnell einen Nachfolgerpreis ins Leben. Am 10. Oktober 2021 wird er bereits zum vierten Mal im Konzerthaus am Gendarmenmarkt übergeben. Die im ZDF übertragene Verleihung wird von Désirée Nosbusch moderiert. Für die Auswahl der Preisträger in 25 Kategorien ist eine durchaus unabhängige Jury zuständig.

Wie genau die neue Pop-Auszeichnung verliehen wird, soll noch geklärt werden. Im Gespräch ist ein Modell, das der Deutschen Filmakademie ähnelt. Die vergibt jährlich den Deutschen Filmpreis und lässt ihre Mitglieder über viele Preisträger und Preisträgerinnen abstimmen. Die Filmakademie wurde 2003 gegründet, heute gehören ihr rund 2000 Menschen aus der Filmbranche an. Die Initiative Musik geht davon aus, dass der Preis erstmals in der zweiten Jahreshälfte 2022 vergeben werden könnte. Finanziert werden sollen Auszeichnung und Akademie aus dem Haushalt der Kulturstaatsministerin. Das genaue Finanzvolumen ist noch offen.

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

Zur Macht gelangter Schwadronneur

Romeo Castellucci inszeniert „Don Giovanni“: Mozarts Musik wird zum Material für den neuen Führerkult um Teodor Currentzis
/ Von Jürgen Kesting, Salzburg

Das konnte nicht anders sein. Das musste eine Sensation werden. Nach der Inszenierung der „Salome“ von Richard Strauss war der italienische Regisseur Romeo Castellucci vor drei Jahren in Salzburg als Lichtgestalt eines magisch-mythischen Theaters gefeiert worden. Für Wolfgang Amadé Mozarts „Don Giovanni“ wurde ihm der für eine fest eingepreiste Überwältigung einzig vorstellbare Partner zugewiesen: der Dirigent Teodor Currentzis, dem die zeitgemäße Bewunderung dafür gezollt wird, dass er den Opernbetrieb aufmischt. Folglich meldete der mediale Wetterbericht schon früh, dass das „Potenzial für Erregungen in der Luft“ liege; wenige Stunden nach der Aufführung war in einer Kritik des Bayerischen Rundfunks zu lesen, dass der Dirigent seine Pflicht erfüllt habe: Mozart – na, was wohl? „gegen den Strich zu bürsten“.

Schwarz-dunkel das Festspielhaus beim Gang des Dirigenten ans Pult, hell erleuchtet hinter einem milchigen Gaze-Vorhang der riesige Bühnenraum. Es ist der Sakralraum einer Kirche. Es dauert sieben oder acht Minuten, in denen ein Dutzend Bänke herausgerollt werden. Ein Christusbild wird abgehängt. Ein Ziegenbock durchquert den Raum, der fortan zum Kampf- und Schlachtfeld eines „rabiaten Kindes“ (Castellucci über Giovanni) wird, das in den folgenden Stunden „rabiati um sich schlägt“. Giovanni und Leporello betreten als Doppelgänger die Szene, und wir erfahren aus der Gebrauchsanweisung des Programmheftes, dass der Diener als „exkrementale Natur“ das alter ego seines Herrn ist. Es bleibt hell, wenn Donna Anna von Don Giovanni übermannt wird – nicht vergewaltigt, denn sie versucht ihn festzuhalten. Das wird in einer Verdoppelung der Szene gespiegelt. Was Anna ihrem Verlobten Ottavio im *Accompagnato* (Nr. 2) berichtet, wird von einem Double auf einer Matratze visualisiert. Ein solches Lager ist auch zur Stelle, auf das Giovanni mit Zerlina niedersinkt, und dass er der unerwartet Erwartete ihrer Träume ist, wird offenbar, wenn ihre Verführbarkeit durch die lustvoll-lasziven Windungen eines hinter ihr liegenden nackten Doubles versinnlicht wird.

Effekt, so hat es Richard Wagner formuliert, ist Wirkung ohne Ursache. Die Inszenierung Castelluccis ist reicher an Effekten als das Register Leporellos an erotischen Eroberungen. Der auch für Bühne, Kostüme und Licht verantwortliche Regisseur will die neutrale Architektur seines Raums mit Bedeutung aufladen: „durch eine präzise Dramaturgie aus angemessenen und unangemessenen Objekten, die herabfallen, die auftauchen und sich auflösen. Es regnet Bälle vom Himmel, die auf dem Boden aufprallen und von Ottavio zerstoßen werden; krachend fällt ein Klavier herunter, auf dem Giovanni klimpert; mit Getöse brettert ein Auto auf den Bühnenboden; zum erotischen Zwiegespräch von Giovanni und Zerlina senkt sich eine Kutsche nieder für beider imaginierte Fahrt auf das Schloss; Leporello zieht während seiner Register-Arie einen Kopierer herbei, wohl als Chiffre für seines Herrn sexuellen Dauereinsatz. Ein wirklich großartiger szenischer Einfall, im zweiten Akt 150 Salzburger Frauen als Opfer des Antihelden auf die Bühne zu holen: junge und alte, füllige für den Winter, schlanke für den Sommer, wie von Leporello aufgeführt, die in fabelhaft choreographierten und magisch beleuchteten Märschen über die Bühne geführt werden. In der Finalszene tritt der Steinerner Gast allein als megaphonisch verstärkte Stimme auf, vor der Giovanni sich in verzweifelten Zuckungen windet und sich, weiße Farbe auf den nackten Körper schmierend, in ein Skelett verwandelt. Was aber durch die Häufung der mit phantastisch virtuoser Brillanz ausgeführten Aktion entsteht, geht über in eine den Zuschauer womöglich erschöpfende Monotonie.

Zur „Tiefenbohrung“ in das Stück gehöre, so Castellucci in einem Gespräch, die Erkundung der Figuren und deren Beziehung zueinander. Don Ottavio erscheint mal kostümiert wie ein Schulbube, mal gewandet in einen üppigen weißen Mantel, dessen Faltenwurf er nicht bändigen kann; mal begleitet von einem kleinen, mal mit einem altmodisch geschorenen großen Pudel. Er ist der zum Männlein geworde-

ne Held von gestern, der zu einer Lanze der Rache greift wie zu einem Requisit, aber auch von innigkeuschen Gefühlen schmachtet – und dies dank des Tenors Michael Spyres in erlesener Form. Vom Typus her ist der amerikanische Sänger ein „baritenore“ mit einer weichen, dunkel mattierten Stimme, die in der hohen Lage, vor allem beim Einsatz der Halbstimme, leuchtet wie Mondeslicht. Makellos der Quintsprung in der Phrase zwischen „Dalla sua pace – la mia dipendi“ und die harmonische Rückung am Ende der Arie, brillant die Ausführung des endlos langen Melisma zwischen den Strophen von „Il mio tesoro“ auf einem Atem. Dass er beide Arien singen durfte, widerspricht der Ankündigung des Regisseurs, man halte sich an die Prager Fassung, ebenso wie die Inklusion der für Wien geschriebenen letzte Szene.

Die anmaßende Behauptung, dass auch exzellente Dirigenten die Partitur „falsch lesen“, begründete Currentzis mit der Feststellung, dass der „Einfluss des Belcanto aus der Zeit nach Mozart sich in unseren Ohren eingenistet und unseren Operngeschmack ausgelöscht hat. Ich rede hier von Bellini, Donizetti, Rossini, all diesen Werken, die nichts mit der Reinheit zu tun haben, wie wir sie bei Mozart finden.“ Nichts aber ist falscher als die Annahme, es gehe Currentzis darum, ein musikalisches Zeitalter der Unschuld zu erwecken. Was die stilistische Grammatik angeht, etwa den Gebrauch von Verzierungen an Phrasenenden oder die Einfügung von Verzierungen in Phrasenwiederholungen, folgt er vielen Vorschlägen, die in der Neuen Mozart-Ausgabe verzeichnet sind. Aber er nimmt sich auch die Freiheit, den Sängern die Einlage hoher Töne zu erlauben.

Der rasende Stillstand der Szene findet seine musikalische Entsprechung dadurch, dass fast jede Phrase durch Akzentuierungen, Schwellungen und Beschleunigungen zugespitzt wird: Schock um Schock mit dem Ergebnis von Monotonie. Das zum Teil aberwitzige Tempo der Rezitative – im Studio realisiert durch das Singen mit halber Stimme ins Mikrofon – ist vor dem Riesenraum eines Theaters einfach unmöglich!

Selbst der in der schon 2016 erschienenen CD-Aufnahme so wendige Vito Priante als Leporello bekam wenig Gelegenheit, mit den Klangreserven seiner Stimme zu agieren. Mit der Folge, dass er auch in der Register-Arie kaum klangmalerisch den hinter seinen Worten liegenden Farbenglanz des Gemeinen aufleuchten lassen konnte.

Enttäuschend der Giovanni des Baritons Davide Luciano, der weder den Amoroso-Zauber für „Là ci darem“ oder die Serenade mitbrachte noch den markigen Klang des Aufbegehrens. Masetto und der Commendatore sind mit David Steffens und Mika Kares akzeptabel besetzt. Die drei Damen ziehen sich gut aus der Affäre – Anna Lucia Richter als Zerlina; sehr gut – Federica Lombardi als Elvira; und exzellent – Nadezhda Pavlova als Anna. Die Rolle des eigentlichen Protagonisten übernahm Teodor Currentzis, der jede vokale Arabeske mit virtuos geschmeidigten Fingern ins Licht der Scheinwerfer ziselierter. Kurz vor Ende des ersten Aktes übernahm er für eine Minute und fünfzehn Sekunden die Führer- und Macht-Rolle des Musikdarstellers, als er sich mit den Musikern seines musicAeterna Orchesters auf Bühnenhöhe hieven ließ und, in grell flackerndem Stroboskop-Licht, die Musik der Wein-Arie in eine sinnlose Raserei peitschte.

All das, was alten Musik-Generälen wie Karajan und Solti vorgeworfen wurde – die Gesten der Macht –, führt Currentzis mit der Attitüde des Provokateurs wieder ein. Aber vielleicht wird irgendwann ein steinerner Gast an seine Pforten pochen und sagen, was der Commendatore dem Sünder zuruft: „Di rider finerai pria dell’aurora“ – Dir wird das Lachen vergehen, bevor der Tag anbricht.

Salzburger Festspiele

Der kurze Weg zum Hörer

Mit furiosem Drive: Der Dirigent Riccardo Muti wird achtzig Jahre alt

Riccardo Muti trat früh und mit intensiver Präsenz in den Fokus der Öffentlichkeit: 1969, als Achtundzwanzigjähriger, bekam er die erste Chefstelle in Florenz, der dann nur noch erste Adressen folgten – Londons Philharmonia Orchestra, Philadelphia, die Mailänder Scala, Chicago; 1971 die Debüts bei den Berliner und Wiener Philharmonikern. Mit Letzteren hat er seither allein bei den Salzburger Festspielen mehr als zweihundert Auftritte gehabt; in wenigen Wochen soll mit Beethovens „Missa solemnis“ ein weiterer Gipfel angegangen werden. Doch statt der Auflistung von Stationen und Ehrentiteln sagt man bei dem Südtaliener vielleicht besser: Wer heute sechzig und klassikaffin ist, hat zeitlebens immer auch mit Muti zu tun gehabt. Sei es durch seine enorme Diskografie – ein aktueller Katalog verzeichnet knapp zweihundert Einträge –, sei es durch die lustvolle mediale Verbreitung scharfzüngiger Äußerungen etwa über die mangelhafte Klangqualität der Hamburger Elbphilharmonie oder das Elend des pseudomodernen Regietheaters; für die Glücklicheren aber durch direkte Begegnungen mit seinem Können im Orchestergraben und auf dem Konzertpodium.

Wenn man die Qualitäten der Muti-Dirigate knapp referieren will, dann bestehen sie in ihrer antiakademischen, antimusealen, offensiv zupackenden Kommunikativität. Die Polarität zwischen ihm und seinem Landsmann und Kollegen Claudio Abbado, zu dessen Lebzeiten oft stilisiert als Gegensatz grüblerischer, ins Metaphysische greifender Introvertiertheit gegenüber einer den umweglosen Hör- und Denkweg suchenden Direktheit, hat darin einen wahren Kern. Doch der oft furiose Drive von Mutis Interpretationen, ihre federnde Straffheit und Konturiertheit, die Kontrastsetzung ungemischter Farben und das eiserne Ausspielen rhythmischer Elementarformeln, zielt nie zuerst auf den Raubtierbändiger-Effekt hochgehender Puls- und Atemfrequenzen. Denn solche unmittelbar ins Physiologische übersschlagenden Energieströme können vor allem – oft deutlicher als bei reflektierterer Abstandnahme – die Diskontinuitäten, Verwirbelungen und Abgründe der Partituren und ihrer Schöpfer offenbaren: Musikvermittlung als Welt- und Seelentheater.

Besonders Verdi, ganz nah am heißen Atem der durchlebten und durchlittenen Wirklichkeit, ist in diesem Sinne Mutis Mann. Aber er bringt eben auch, in den letzten Jahrzehnten seines Tuns eher noch kompromissloser werdend, die Wiener Klassiker fern aller Wohlfühl-Glätte auf jenen körperlich-energetischen Kern, aus dem dann alle Philosophie und Weltweisheit erst im Hörer selbst entstehen soll und darf. So zählt sein Mozart-„Figaro“ von 1986 auch unter den Vorzeichen einer inzwischen fundamental gewandelten Aufführungspraxis immer noch zu den Referenzaufnahmen dieser wohl weltweit am häufigsten eingespielten Oper. Zu seinem 75. Geburtstag aber brachte der Künstler, wieder am Pult der Wiener Philharmoniker, mit Bruckners selten gespielter zweiter Symphonie ein Werk, das ziemlich abseits seines Kernrepertoires lag: explosiv gewittrig und wild herausfahrend, schroff aufklaffend in disparaten Klang- und Ideenfeldern – ein Vorschein der aktuell bevorstehenden Beethoven-„Missa“, die dann in ähnlicher Zuordnung zu seinem heutigen achtzigsten Geburtstag gehören würde? Das Resultat könnte, einmal mehr, zur Polemik herausfordern – und viel Spaß bereiten. Wir werden hören. Gerald Felber

Mittwoch, 28. Juli 2021, Berliner Zeitung /

Rettung in letzter Sekunde

Vokalistischer Ersatz für „Die Meistersinger“



„Die Meistersinger von Nürnberg“ bei den Bayreuther Festspielendpa

BRITTA SCHULTEJANS

Wenn eine Opern-Inszenierung besser und bedeutender wird, je länger sie läuft, heißt das vor allem: Der Regisseur hat eine Entwicklung frühzeitig erkannt und aufgegriffen. Für wenige Produktionen gilt das so sehr wie für Barrie Koskys „Die Meistersinger von Nürnberg“ bei den Bayreuther Festspielen. Seit Kosky, der erste jüdische Regisseur der Festspielgeschichte, 2017 mit seiner Interpretation unbequeme Fragen nach der antisemitischen Gesinnung Richard Wagners stellte, ist viel passiert in Deutschland. Die Zahl antisemitischer Angriffe ist gestiegen.

In einer der Schlüsselszenen schmettern die Sänger am Montagabend im Bayreuther Festspielhaus auf der Bühne dem Publikum entgegen: „Wacht auf!“ Kosky inszeniert Wagners Oper als knallharte Mobbing-Geschichte, dessen Opfer die einzige jüdische

Figur in dem Stück ist. Bei Kosky ist Wagner mit seinem Alter Ego Hans Sachs (Michael Volle) aus den „Meistersingern“ identisch. Die Inszenierung beginnt kuschelig im Haus Wahnfried und endet im Saal der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse.

Dort wird der Jude Levi zu Beckmesser, dem Juror im Sängerwettstreit. Für Kosky ist er die zentrale Figur. Als Beckmesser nach zahllosen Sticheleien von Sachs schließlich von einer Menschenmenge attackiert und verprügelt wird, verpasst Kosky ihm die Maske eines Juden-Zerrbildes – und bläst es noch mal groß auf. Kosky stellt auch dem Publikum die unangenehme Frage: Wie umgehen mit diesem Gegensatz? Und wie umgehen mit dem Werk eines Antisemiten?

Ein Großteil des minutenlangen Applaus am Ende gebührt dabei einem Mann, der gar nicht eingeplant war für die Aufführung: dem dänischen Sänger Bo Skovhus. Weil der Beckmesser-Darsteller Johannes Martin Kränzle gesundheitlich angeschlagen nicht singen konnte, half Skovhus kurzfristig aus. Er sang vom Bühnenrand aus, während Kränzle stumm spielte. (dpa)

Eure Exzellenz

Warum die Sanierung der Stuttgarter Staatsoper eine Milliarde Euro kosten soll

Marc-Oliver Hendriks hat schon viele Politiker und Journalisten durch die Stuttgarter Oper geführt. Der neoklassizistische Bau aus ockerfarbenem Sandstein ist eines der schönsten Gebäude in der vom Krieg schwer zerstörten und mit viel Beton nicht unbedingt übermäßig ansehnlich wieder aufgebauten Stadt. Was der geschäftsführende Intendant seinen interessierten Gästen bietet, ist allerdings eine kleine Horrorshow. Wobei man nicht weiß, was auf der Tour erschreckender ist: der Zustand des Opernbetriebs oder die Aussicht, dass es mehr als eine Milliarde Euro kosten soll, ihn zu beseitigen.

Ende Juni hat auch noch ein schwerer Sturm Teile des Kupferdachs vom Opernhaus gerissen und wie ein Blatt Papier zusammengeknüllt. Dabei war es vorher schon schlimm genug. Hinter dem schweren Bühnenvorhang im Opersaal verbirgt sich völlig veraltete Technik mit Hydraulikanlagen, für die es keine Ersatzteile mehr gibt, und mannshohen Schaltschränken, die aussehen, als hätte sie jemand aus einem ukrainischen Atomkraftwerk geklaut. Jenseits des Zuschauerraums liegt eine beengte und vollgestopfte Parallelwelt, die Künstlern und Mitarbeitern viel abverlangt. „Die Garderoben sind viel zu klein“, sagt Hendriks. „Genau wie Probenräume, Aufenthaltsräume, Sanitärbereiche – alles.“ Zum Einsingen müssen die Solisten Schlange stehen, die Werkstätten, in denen es oft zischt und stinkt, sind gar nicht auf solche Arbeiten ausgelegt. „Das Haus wäre so, wie es heute ist, nicht genehmigungsfähig“, sagt Hendriks. Eine Meinung, die offiziell bestätigt ist. Auch die Stadt räumt unumwunden ein: „Die Arbeitsbedingungen entsprechen weder heutigen Vorschriften noch Standards.“

Viele Stuttgarter sind stolz auf ihre Oper. Der Stolz gilt nicht nur dem Gebäude, das der Münchner Architekt Max Littmann 1912 im Auftrag des letzten Königs von Württemberg im Herzen der Stadt errichtet hat. Das Stuttgarter Ballett, das in den Sechzigerjahren unter John Cranko international bekannt wurde, zählt noch heute zur Weltspitze. Die Staatsoper wurde von der Zeitschrift Opernwelt bislang siebenmal als „Oper des Jahres“ ausgezeichnet, der Opernchor mehrmals zum „Chor des Jahres“ ernannt.

Mit 1400 Mitarbeitern können sich die württembergischen Staatstheater in Stuttgart das größte Drei-Sparten-Haus der Welt nennen. Gespielt wird im historischen Littmann-Bau und im benachbarten kleineren Schauspielhaus, das im Krieg zerstört und Anfang der Sechzigerjahre nach damaligem Geschmack neu errichtet wurde.

Dass der Betrieb unter enormem Platzmangel leidet und das Opernhaus saniert werden muss, ist unumstritten. Dennoch hat es zwei Jahrzehnte gedauert, bis sich Stadt und Land, die das Haus je zur Hälfte tragen, dazu durchringen konnten, das Projekt tatsächlich anzupacken. An diesem Mittwoch soll nun der Stuttgarter Gemeinderat mit einem Grundsatzbeschluss den Weg frei machen. Zunächst geht es „nur“ um Planungskosten in Höhe von 13,5 Millionen Euro, zu denen das Land die gleiche Summe beisteuert, sowie um Vorbereitungen für den Bau der notwendigen Interimsspielstätte.

Ins Stocken geraten war der Prozess, nachdem das Land einer überraschten Öffentlichkeit im November 2019 mitgeteilt hatte, dass das Gesamtpaket aus Sanierung, Erweiterung und Modernisierung mehr als eine Milliarde Euro kosten soll. „Wir hören auf mit der Politik früherer Jahre, sich billig in so ein Großprojekt einzuschleichen, mit schönerechneten Zahlen“, sagte die für Kunst und Wissenschaft zuständige Ministerin Theresia Bauer von den Grünen damals selbstbewusst. Es soll in Stuttgart anders laufen als an so vielen Orten in Deutschland, wo die Baukosten im Nachhinein explodieren, etwa in Köln, wo die Opersanierung nach heutigem Stand 618 Millionen statt der ursprünglich geplanten 253 Millionen kosten wird.

Doch auch bei Bauers Milliarde handelt es sich nur um eine grobe Schätzung, obwohl diese immerhin auf einer recht genauen Raumplanung basierte. Die reinen Baukosten wurden dabei auf 550 Millionen Euro geschätzt, zu denen wegen der „geringen Planungstiefe“ 165 Millionen als Risikozuschlag addiert wurden. Mit den zu erwartenden Baupreissteigerungen für zehn Jahre kommt man (Stand 2019) auf 960 Millionen. Wird noch das Provisorium für die Interimsoper hinzu gerechnet, ergibt das etwas mehr als eine Milliarde.

Die grüngeführte Landesregierung hatte 2019 die Rahmenbedingungen für komplexe Bauvorhaben grundsätzlich neu definiert. Sie wollte nach dem kollektiven „Stuttgart 21“-Trauma eine möglichst ehrliche Kalkulation vorlegen. Eingeführt wurde auch, dass der Landtag zweimal grünes Licht geben muss: Er entscheidet nach der ersten Kostenschätzung, ob das Projekt angepackt werden soll, und gibt die Planungsmittel frei. Wenn die Pläne dann vorliegen, legt er einen Kostenrahmen fest. Ab diesem Zeitpunkt sollen Planänderungen vermieden werden. Vom Bund der

Steuerzahler gab's Lob für dieses Vorgehen, das Projekt selbst hält er jedoch für aus der Zeit gefallen. Er fordert eine „abgespeckte“ Lösung und einen Bürgerentscheid. „Wir befinden uns derzeit in einer finanziell äußerst angespannten Situation. Da können wir nicht so tun, als sei nichts geschehen“, mahnte der Landesvorsitzende Zenon Bilaniuk noch kurz vor der Entscheidung des Gemeinderats.

Doch eigentlich sind auf Stadt- und Landesebene alle Argumente noch einmal durchdiskutiert worden, seit die Milliarde im Raum steht – zuletzt auch vor dem Hintergrund, ob man nach einer Pandemie und angesichts der Investitionen, mit denen der Klimawandel aufgehalten werden soll, überhaupt so viel Geld für dieses Projekt ausgeben kann. Das Für und Wider abgewogen haben auch 50 Bürger, die per Los ermittelt wurden. Nach mehreren Sitzungen sprachen sie sich im Dezember für das Modernisierungskonzept aus. Tenor der Empfehlung: Die Staatstheater müssen so ausgestattet werden, dass sie ihre Exzellenz auch in den kommenden 50 Jahren halten können.

Aber wie ehrlich ist die Kostenschätzung tatsächlich – und wie viel Sparpotenzial liegt darin? Grundlage ist ein ausführliches Gutachten von 2014. Damals prüften zum einen Baufachleute den Zustand des Gebäudes und der Technik. Theaterexperten gingen derweil der Frage nach, wie viel Platz die Abteilungen vom Orchester über Bühnentechnik bis zum Notenarchiv zwingend brauchen, damit dem Arbeitsschutz Genüge getan wird – und wie viel darüber hinaus sinnvoll wäre, um das Haus für die Zukunft aufzustellen.

Beispiel Chorsaal: Wenn alle 120 Sänger zusammen proben, muss der Chor bisher in den Orchestersaal ausweichen, wenn der frei ist. Nun soll er einen größeren Proberaum bekommen. Der Gutachter berechnet dafür 15 Kubikmeter Raumvolumen pro Sänger, was bei einer Raumhöhe von sieben Metern eine Fläche von etwa 260 Quadratmetern ergibt. Keine abgehobene Forderung, wie der Vergleich mit der Hamburgischen Staatsoper zeigt: Dort stehen 265 Quadratmeter für 120 Personen zur Verfügung. Insgesamt kamen die Gutachter zu dem Ergebnis, dass das Drei-Sparten-Haus etwa 10 000 Quadratmeter zusätzlich benötigt. 2018 wurde dieses Ergebnis von einem weiteren Fachmann kritisch geprüft und dabei noch ein wenig Luft rausgenommen, etwa bei der Zahl der Konferenzräume. Die könnten gut von mehreren Abteilungen geteilt werden, befand er. Laut dem Gutachten ergeben sich 80 Prozent des zusätzlichen Flächenbedarfs allein aus Arbeitsschutzrichtlinien. Um die gewünschten 10 000 Quadratmeter Platz zu schaffen, soll das sogenannte Kulissengebäude, ein mächtiger Betonriegel aus den Sechzigerjahren, in dem sich Proberäume und Werkstätten befinden, abgerissen und durch einen Neubau ersetzt werden.

An diesem Punkt ist die Kalkulation von 2019 schon nicht mehr ganz korrekt: Auf Drängen der Stadt wird der Neubau nämlich kleiner ausfallen als damals gedacht. Dekorationswerkstätten mit Malern, Schreibern und Schweißern müssen an den Stadtrand ziehen, wofür ein weiteres Gebäude hochgezogen werden muss.

Nicht dem Arbeitsschutz geschuldet, aber dennoch „unverzichtbar“, ist aus Sicht fast aller Beteiligten von der Intendanz bis zu den Zufallsbürgern der Einbau einer sogenannten Kreuzbühne. Künftig soll die Grundfläche der Bühne viermal zur Verfügung stehen: Auf der Bühne selbst, seitlich und dahinter. So viel Platz ist Voraussetzung, um Kulissen schnell zu wechseln. Man kann sie einfach zur einen Seite raus- und von der anderen hineinschieben. Littmann hatte die Oper in einer Zeit geplant, als noch mit gemalten Bühnenbildern gearbeitet wurde. Manche Stücke sind dort deshalb nicht inszenierbar, sagt Hendriks. „La Bohème‘ in vier komplett unterschiedlichen Bildern kann bei uns nicht gemacht werden.“ Doch selbst mit begrenztem Repertoire steht die Belegschaft vor Problemen: Kulissen müssen zwischen Proben und Vorstellungen zum Teil mehrmals am Tag auf- und abgebaut werden. In der Opéra Bastille in Paris steht die Bühnenfläche sogar achtfach zur Verfügung. Der Stuttgarter Entwurf gilt da als bescheiden. Das Problem ist aber, dass der Grundriss keine Kreuzbühne hergibt, weshalb die Fassade eines Gebäudeteils um zwei bis drei Meter versetzt werden muss. Dieser Eingriff ist jedoch umstritten.

Als nicht zwingend, aber ebenfalls notwendig, wird das dritte große Projekt bewertet. In einem Innenhof soll ein Anbau zusätzliche Räume fürs Publikum schaffen, etwa für dramaturgische Einführungen. Außerdem gibt es im Opernhaus bisher nur mobile Theken, keine Gastronomie. Nun ist ein Tagescafé geplant, wobei es aus Sicht des Intendanten dabei um mehr geht als um Speisen und Getränke. Hendriks stellt sich einen Bau vor, in dem Besucher flanieren oder das W-Lan nutzen können. Das Haus soll sich für die Stadtgesellschaft öffnen und Menschen für das Haus interessieren, die bisher nicht einmal mit dem Gedanken gespielt haben, eine Karte für Oper oder Ballett zu kaufen. Zunächst aber bleibt erst einmal alles beim Alten. Erst 2027 soll die Interimsspielstätte fertig sein – frühestens 2037 dann die neue alte Oper. Ob die Tour des Intendanten dann keine Horrorshow mehr ist, wird die Zeit zeigen. Claudia Henzler