

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Friday, October 2, 2020



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Der Tagesspiegel

Französischer Abend mit Sabine Devieille in der Philharmonie

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Barrie Kosky startet die neue Saison an der Komischen Oper Berlin

Der Tagesspiegel

Saisonauftritt an der Komischen Oper mit Dagmar Manzel, Arnold Schönberg und Samuel Beckett

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Gorki-Theater in Berlin lockt mit Streams

Süddeutsche Zeitung

Daniel Lozakovich und seine neue CD mit Valery Gergiev und der Münchner Philharmoniker

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Dem Tenor Francisco Araiza zum Siebzigsten

Berliner Morgenpost

Die Sanierung des Komplexes Pergamonmuseum soll in fünf Jahren abgeschlossen sein

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Die Berliner Ausstellung „Urbainable“ sucht im Archiv nach der Zukunft der europäischen Stadt

Freitag, 02.10.2020, Tagesspiegel / Kultur

Vom Duft der Klänge

Französischer Abend in der Philharmonie



Notenblätter, die lange tief in Schränken lagerten, können etwas muffig riechen. Aber die Klänge, die entstehen, wenn Künstlerinnen und Künstler das Niedergeschriebene zum Leben erwecken, sind olfaktorisch natürlich neutral. Auch wenn Eduard Hanslick, der scharfzüngigste Kritikerpapst des 19. Jahrhunderts, über Tschaikowskys Violinkonzert einst behauptet hat, dies sei Musik, „die man stinken hört“.

Geht es darum, die Eigenheit von französischen Kompositionen zu beschreiben, taucht allerdings hartnäckig immer wieder der Begriff „Parfüm“ auf. Mal negativ gemeint, in dem Sinne, dass hier Äußerliches Vorrang vor inneren Werten hat, oft positiv benutzt, um jene Atmosphäre zu beschreiben, die Werke von Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel oder auch Francis Poulenc so besonders macht - weil ihre Musik auf faszinierende Weise zwischen Romantik und Moderne zu schweben scheint.

Partituren dieser vier Landsleute hat die in der Bretagne geborene Sopranistin Sabine Devieilhe am Mittwoch zu ihrem Berlin-Debüt mitgebracht. Es wird ein ebenso duftiger wie dufter Abend, heftig umjubelt vom Publikum. Was auch daran liegt, dass die Sängerin perfekt mit ihrem Klavierpartner Alexandre Tharaud harmoniert, der selber als Virtuose von Rang international hochgeschätzt ist.

Klanglich streben die beiden eine Einheit an, darum ist der Flügel voll aufgeklappt: Piano und Stimme umarmen sich, verschmelzen miteinander, kurz, schaffen diese so schwer zu beschreibende französische Atmosphäre, bei der das Künstliche plötzlich ganz natürlich wirkt und das Schlichte raffiniert veredelt wird. Wer dieser Musik Duftnoten geben will, verfällt schnell auf Begriffe wie zitrisch und belebend, aber auch auf erlesen oder moosig.

Ästhetisch bewegen sich die ausgewählten Stücke auf einer Wellenlänge, ihre Schöpfer waren allesamt intellektuelle Köpfe in den Künstlerkreisen ihrer Zeit. Das sehr einheitliche Kaleidoskop, das dabei entsteht, ist von Sabine Devieilhe und Alexandre Tharaud beabsichtigt. Die schweren, betörenden Parfüms der Pariser Wagnerverehrer klammern sie bewusst ebenso aus wie die sinnlich-süßen der sentimental Opernkomponisten.

Was von einem untrüglich sicheren Geschmack zeugt. Ja, noch nicht einmal bei den Zugaben machen sie Geständnisse. Obwohl die Sopranistin für ihre Koloraturen berühmt ist, glänzt sie nicht mit der Juwelen-Arie aus dem „Faust“ oder Leo Delibes „Lakmé“, sondern schwingt sich lediglich mit den karikierenden Kantilenen des

„Feuers“ aus Ravels „L'enfant et les sortilèges“ in höchste Höhen.
Chapeau! Frederik Hanssen

Berlin-Debüt. Sopranistin Sabine Devieilhe begeistert das Publikum.
Foto: JB Millot, Erato

Ganz ist die Oper nur als Fragment

Barrie Kosky startet an der Komischen Oper Berlin mit kargem Material, aber großem Anspruch in die neue Saison.

Die Aufführung von Wagners „Walküre“ an Berlins Deutscher Oper vor wenigen Tagen (F.A.Z. vom 29. September) konnte nicht zuletzt als Signal eines alle Kräfte anspannenden Widerstandsgeistes gegen die misslichen Zeitumstände erlebt werden. Sprachen hier nur Werk und Interpretation allein, so lieferte drei Tage später Barrie Kosky zum Saisonstart seiner Komischen Oper das leidenschaftliche Statement eines Betroffenen nach: Man werde sich die „rätselhaft-heiligen Träume“ der Kunst, dieses „Fressens für die Seele“, nicht kaputt machen lassen: „Scheiß Corona!“ Womit der Intendant des Hauses und Regisseur des Abends nicht nur das Wort zum Tage gesprochen, sondern auch dramaturgischen Sinn bewiesen hatte – denn mit einer ähnlich deftigen Sequenz („Scheiß Leben!“ in der Übersetzung von Erika und Elmar Tophoven) war eine halbe Stunde vorher Samuel Becketts Monolog „Rockaby“ in seine letzte Drehung gegangen.

In der realen Krisenbewältigung ging man an der Behrenstraße freilich erst einmal konträr zu den Kollegen in Charlottenburg vor – absolut minimalistisch. Denn da waren nicht mehr als ein Schaukelstuhl, ein Bett – und Dagmar Manzel. Oder genauer: am Anfang, bei Becketts Monodram „Nicht ich“, erst einmal nur ihr Mund, inmitten völliger Finsternis durch einen Punktscheinwerfer fixiert, akustisch gerahmt von dröhnendem Katastrophensound; dann, in „Rockaby“, schon die ganze, schwarzgekleidete Frau, wippend, sterbend im Schaukelstuhl, nahezu ohne Binnenbewegung und stimmlos bis auf ein vierfach wiederholtes „Mehr!“ als letzte Mobilisierung letal auspendelnder Erinnerungskräfte – der eigentliche Text wird vom Band zugespült. Erst nach diesen mystisch-magischen (und ins gegenseitige Dunkel hinein für beide Seiten, Aktrice wie Publikum, anstrengenden) Szenen absoluter Reduktion geht der Vorhang auf, und vor den nackten Brandmauern des Bühnenhauses erklingt als letzter Teil der Trilogie Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ – nun auch in den Raum hinein entwickelt und aktionsgestützt, aber immer noch karg, spartanisch: Haut und Knochen, Brot und Wasser.

Dabei liegt der Effekt dieser letzten Wandlung nicht nur im optischen Aufbruch, sondern auch im akustischen. Denn nun kommen, von Christoph Breidler souverän und mit uneitel dienender Präzision koordiniert, fünf Musiker des

Hausorchesters dazu. Man darf sie, nach halbjähriger Spielpause, vielleicht als eine Art Vorkommando betrachten – wie die ganze Aufführung als Präludium weiterer Aktivitäten. Und wenn man weiß, was alles bei dem Schönberg'schen „Pierrot“Kammerensemble verschlungen und versabbert werden kann, dann war die wach-transparente, geradezu elegante Darbietung des Quintetts ein hoffnungsvolles Vorzeichen für alles weiter Kommende.

Dies auch in der Art, wie die Musiker ihre Vokalpartnerin weniger auf Händen trugen als freundschaftlich-fürsorglich in ihre Mitte nahmen. Beim ersten der Beckett-Monodramen war die Schauspielerin noch mit der Herausforderung eines exzessiven, sich selbst überstürzenden Redeschwalls konfrontiert worden – einer durchfallartigen, nur durch einige aggressiv kreischende Interjektionen gegliederten verbalen Entleerung, die in einer Viertelstunde ein ganzes verpfushtes Leben auszukotzen sucht. Nun aber ging es um eine hochartifizielle Form musiknaher, präzise rhythmisierter Deklamation, die weder in plappern-des Gelaber noch in schmusige Pseudosanglichkeit entgleisen darf. Von Text zu Text wechseln die Pointen, nichts ist vorhersehbar, Leidensmystizismus, Mondnacht-Schwärmereien und sadistische Bosheiten stehen auf engstem Raum aneinandergedrängt. Wenn es zwischen alledem ein verbindendes Gefühl gibt, dann ist es das einer ziellos umhertreibenden Sehnsucht, die sich in immer neuen Träumereien und Exaltationen verspielt. Im lustvoll-konfrontativen, hintergründig-sarkastischen und bisweilen zynischen Zusammenfügen des kaum Fügbaren ist Schönbergs Zyklus, jenseits aller klangtechnischen Errungenschaften, so etwas wie der Einbruch des Dadaismus in die Musikwelt und ein Vorschein der Postmoderne.

Dagmar Manzel deklamierte bald tückisch gewitzt und flink, bald somnambul abwesend oder mit dem süß überschwappenden Pathos katholischer Wachsmadonnen, jederzeit Silbe für Silbe verständlich. Doch das allein wäre nur die halbe Miete gewesen; was Kosky mit ihr im tigernden Um- und Einkreisen des Bettgestells, im Spiel mit Kissen oder einem kleinen Teddy entwickelt hatte, was sie selbst an formelhaft reduzierten oder ironisch schablonierten, immer konsequent eingekreisten Posen und Minen – oft aus einer gewissen, leise Abstand nehmenden Halbdistanz – dazugab, war eine Inszenierung des eigentlich Uninszenierbaren als fragmentarische Ganzheit. Unaufgelöstes bleibt; aber jene Zeile, die in Hartlebens Giraud-Übersetzung das schließlich doch erreichte Wunder einer inneren Befreiung verheißt: „All meinen Unmut gab ich preis ...“ – hier darf sie auch für den Abend selbst Anwendung finden. Gerald Felber

Freitag, 02.10.2020, Tagesspiegel / Sonderthema

Nur der Mond war voll

Saisonauftritt an der Komischen Oper mit Dagmar Manzel, Arnold Schönberg und Samuel Beckett

Von Rüdiger Schaper



Der Spaßmacher quält sich durch die einsame Nacht und starrt zum Himmel, im Selbstgespräch versunken: „An unstillbarem Liebesleid / Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt, / Du nächtig todeskranker Mond / Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.“ Triste, funkelnde Verse des belgischen Symbolisten Albert Giraud. Arnold Schönberg hat die Gedichte in der deutschen Übertragung von Otto Erich Hartleben 1912 vertont. Dem „Pierrot Lunaire“ ist der Spaß gründlich vergangen. Der Mondsüchtige sehnt sich nach besseren Zeiten zurück und nach Bergamo, ausgerechnet.

Finita la commedia, das haben wir jetzt auch. Die Komische Oper erlebt mit Schönbergs früher Komposition für die kleine Besetzung (Violine(/Viola, Cello, Flöte, Klarinette, Klavier) eine selten ernste Saisoneroöffnung. Im Zuschauerraum verlieren sich die wenigen zugelassenen Besucher. Im Orchestergraben sind sie zu fünft, dazu der musikalische Leiter Christoph Breidler. Und auf der Bühne sitzt Dagmar Manzel so mutterseelenallein, dass man das Heulen kriegen könnte.

Aber sie ist stark und mutig. Sie hat sich diesen Abend lange gewünscht. Es soll also kein spontaner Corona-Kommentar sein, im Gegenteil. Und doch: Es wirkt wie für diese Zeit der Unsicherheit und Abschließung gemacht, nicht nur wegen Bergamo. Der 75-minütige Auftritt erscheint, um es mit einem oft banalen Wort zu sagen, schrecklich aktuell. Auch wenn das weder der Regisseur und Intendant Barrie Kosky noch seine bewährte und geliebte Schauspielerin Dagmar Manzel so gewollt haben.

Es beginnt stockfinster. Und auch nicht mit Schönbergs Pierrot, sondern mit Samuel Becketts „Nicht ich“ (1972). Dabei handelt es sich um das berühmte Stückchen, bei dem man nur einen Mund sieht im Bühnenschwarz, aus dem sich ein Schwall scheinbar zusammenhangsloser Worte und Satzketten ergießt, Bilder und Erinnerungen einer extrem reduzierten Existenz. Dagmar Manzel rattert da durch, als würde sie von einem Dutzend Teufeln gejagt. Zur Kompliziertheit des Textes kommen akustische Verständnislücken.

Auch das folgende kleine Werk von Beckett fällt nicht in die Kategorie der Stimmungsaufheller. Bei „Rockaby“ (1981) sitzt eine Frau im Schaukelstuhl, über ihren wohl nahen Tod reflektierend. Mund, Stuhl und dann ein Bett: So sieht die Bühne von Valentin Mattka in dieser kurzen und schmerzhaften monologischen Abendvorstellung aus.

Als Pierrot steckt Dagmar Manzel in einem Matrosenanzug. Das große Kind hat ein Kuscheltier dabei, aber das lässt es nur noch einsamer erscheinen. Die 21 Gedichte, die Schönberg aus dem Giraud-Zyklus auswählte, wirken nun nicht durchweg deprimiert. Der Clown

kann sarkastisch giften, lyrisch träumen, oft auch hat die Komponisten etwas Karikaturenhaftes; es sind schließlich Skizzen - stark akzentuierte Sprechmelodien.

Also singt Dagmar Manzel nicht, vielmehr schärft sie die Silben auf eine Art, die an Weill und Brecht erinnert. Diese Szenen aus dem Nachtleben des traurigen Pierrot klingen wie mit einem scharfen Messer ausgeschnitten. Sie kann das Bett verlassen, aber nicht das seelische Gefängnis, in dem sie eingeschlossen ist. Und der späte Beckett liegt auf dem frühen Schönberg wie eine Hypothek.

Wie gut, dass zum Applaus Intendant Barrie Kosky mit Mikrofon erscheint. Klar, die Premierenfeier fällt aus, das geht im Moment nicht. Kosky will Dagmar Manzel auch von einer Last befreien. Den Saisonauftakt mit einem solchen Programm zu bestreiten, in Zeiten der Pandemie, ist hart und auch ein wenig Pech. So schlimm stellt sich die Lage wiederum auch nicht da. Immerhin, die Oper spielt. Wenn auch unter arg erschwerten Bedingungen, die selbst die tollste Komödie herunterziehen. Das hat Kosky vor: In vier Wochen bringt er „Die Großherzogin von Gerolstein“ heraus, Jacques Offenbachs Buffonerie als Covid-Gegenmittel. Das soll dann die Antwort auf das „Scheiß-Virus“ sein, wie er unter starkem Applaus der spärlichen Anwesenden ankündigt.

Kosky hält eine bewegende Rede auf unser Theatersystem. Es sei ein unglaubliches Privileg, sagt er, jetzt proben zu dürfen und dafür bezahlt zu werden. Zugleich sieht er darin die große Verantwortung der Künstler - etwas Vernünftiges oder auch Verrücktes daraus zu machen. Das sei man dem Publikum schuldig. Er jedenfalls habe keine Lust auf Lamento und Tristesse. Und auch keine Zeit dafür.

Auch wenn „Pierrot Lunaire“ einen anderen Eindruck erweckt: Man soll froh sein, dass da wieder etwas ist. Und man kann auch nicht die Schwierigkeiten der Künstler übersehen. Sie spüren wie die Zuschauer das Absurde, auf Dauer Bedrohliche der Lage. Sie spielen auf Abruf. Alle Beteiligten müssen den Umgang mit einer Situation lernen, an die sich keiner gewöhnen will. Leere Foyers sind

schrecklich. Und wenn die Figur des Pierrot für das Theater schlechthin steht, dann war das hier eine exemplarische Covid-Premiere. Und am echten Himmel war der Mond knallvoll.

Wieder am 5., 11. 13. und 30. 10.

Einfach nur allein . Dagmar Manzel schwebt in Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ irgendwo zwischen Singen und Sprechen.Foto: Monika Rittershaus

Gorki-Theater lockt mit Streams

Das für seine identitätspolitische Sensibilität bekannte Berliner Maxim-Gorki-Theater will nun auch in medialer Hinsicht sein Fortschrittsbewusstsein beweisen: Es ließ verlautbaren, dass es seine kommenden Premieren nicht nur auf der Bühne realisieren, sondern auch für Streams inszenieren werde. Die Aufzeichnungen würden nicht abgefilmt, sondern von Regisseuren, Dramaturgen und Videotechnikern eigens als Videostream produziert, kündigte das Theater an. So solle „einem deutlich größeren Publikum“ der Zugang zum Programm ermöglicht werden. Coronabedingt kann das Theater aktuell nur maximal hundert der 420 Sitzplätze besetzen. Die Initiative wirkt auch wie ein hoffnungsvoller Versuch, die theaterfaule Netflix-Generation für das reale Spiel auf der Bühne zu interessieren. stra

Daniel Lozakovich

Tatsächlich favorisiert man ja dieser Tage alles, was dazu beiträgt, die Illusion eines im Kern ungebrochenen, sogar unverbrüchlichen Kulturkontinuums aufrecht zu erhalten. Eine Musikstadt wie München mit mehreren großen Profi-Orchestern und einem derzeit siechenden privaten Markt trifft die Situation hart. Es trifft aber auch weltweit eine nachwachsende Künstlergeneration, die in der kurzatmigen Aufmerksamkeitskonkurrenz derzeit kaum eine Chance hat. Gerade noch Glück hatte der 19-jährige Geiger Daniel Lozakovich, der vor dem Lockdown das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven aufnehmen konnte (DG). Und zwar gleich mit angemessener Begleitung der Münchner Philharmoniker unter Leitung von Valery Gergiev. Angemessen ist dies deshalb, weil hier – ohne falsches Pathos und Gefühlsschwere – alle so konzentriert und ernsthaft zu Werke gehen, als habe man eine bislang verschollene Partitur Beethovens entdeckt, dessen Kunstinhalt man sich nun mit größtem Respekt näherte. Was aber Beethoven nur gut tut. Seine Musik ist wild genug, man muss auf dem Podium nicht theatralisch aufbegehren, sie ist intelligent genug und braucht keine formalinterpretatorische Nachhilfe. Was natürlich nicht heißt, dass man einfach die Noten abspielen könnte, und der Kunstrest, das Eigentliche, ergäbe sich von selber. So ist es nicht. Das hört man hier sehr deutlich. Weder Gergiev, noch Lozakovich haben es darauf abgesehen, sterile Perfektion abzuliefern. Lozakovich, der insgesamt eher zurückhaltend zu Werke geht, was sehr angenehm ist im Gegensatz zu vielen nassforschenden Kollegen, bekommt von Gergiev einerseits stabilen Rückhalt, wird aber auch nicht durch orchestralen Bombast aus dem Feld gedrängt. Alles wirkt sehr natürlich und mitunter auch musikantisch fröhlich. Natürlich, es wird Einwände geben, warum gleich Beethoven aufnehmen, warum dieses Konzert, das hundert Referenzaufnahmen der größten Geiger vorliegt. Ja, warum? Weil Daniel Lozakovich ein hörbar inniges Verhältnis zu diesem Werk hat und weil auch das gemeinschaftliche Wirken mit den Münchner Philharmonikern ein erfrischendes und glückliches ist. Helmut Mauró

Eleganter Akrobatiker

Dem Tenor Francisco Araiza zum Siebzigsten

Nach einem Doppelstudium – Betriebswirtschaft und Gesang – gab der aus Mexico City gebürtige Organistensohn Francisco Araiza 1970 sein Debüt in konzertanten Aufführungen von Beethovens „Fidelio“: als erster Gefangener, dann als Jaquino. Er setzte seine Ausbildung bei Erika Kubacsek, einer Wiener Pädagogin und Pianistin, fort und stand 1973 als Des Grieux in Massenets „Manon“ und als Rodolfo in Puccinis „La Bohème“ zum ersten Mal auf der Bühne der Mexikanischen Nationaloper. 1974 gewann er beim Wettbewerb der ARD zu seiner bitteren Enttäuschung nur den dritten Preis, weil zwei Juroren – Anton Dermota und Richard Holm – seinen Mozart-Stil als nicht „rein genug“ bewerteten. Nachdem er daraufhin mit Holm alle Mozart-Partien erarbeitet hatte, debütierte er 1975 als Ferrando („Così fan tutte“) in Karlsruhe.

Nach einem erfolgreichen Gastspiel als Almaviva in Rossinis „Barbiere“ (1976) wechselte er 1977 an die Oper von Zürich. Gastspiele als Ferrando in Aix-en-Provence, als Steuermann in Bayreuth und Aufnahmen unter Herbert von Karajan – als Tamino in der „Zauberflöte“ und als Fenton in „Falstaff“ – führten ihn in die Umlaufbahn einer Weltkarriere. Als Idreno in Rossinis „Semiramide“ brillierte er 1980 in Aix-en-Provence, 1982 als Don Ramiro in einer geistsprühenden Ponnelle-Inszenierung von „La Cenerentola“ am Teatro alla Scala. Im August 1984 gehörte er zum legendären vokal-akrobatischen Virtuosen-Ensemble, dem Rossini seine wohl schönste Hommage des vorigen Jahrhunderts zu verdanken hat: eine funkelnd-geistreiche Aufführung von „Il Viaggio à Reims“ unter Claudio Abbado.

Auch wenn Araiza sich in Rossinis turbo-raschen Koloratur-Passagen mit Aspiration behelfen musste – mit dem zwischen die Vokale eingeschobenen Gleitlaut H –, überzeugte er durch den vitalen Elan seines Vortrags. Kurz zuvor hatte er bei seinem Debüt an der Metropolitan Opera als Belmonte in Mozarts „Entführung“ gesagt: „Ich habe die Koloraturen und die hohen Noten, aber nach meinem Gefühl muss ich weitergehen.“

Er ging zu weit. Ihn, den apart timbrierten Tenor, wegen der ausgeprägten Masken-Resonanz manchmal nasal, drängte es aus dem lyrischen ins schwerere Fach: Rollen von Verdi, Puccini, Gounod, in denen er mit der Stimme singt, die er gern gehabt hätte. Er trat womöglich in einen imaginären Wettbewerb mit

dem in einer höheren stimmlichen Gewichtsklasse singenden Plácido Domingo. In der Aufnahme von Gounods „Faust“ (1988) klingt sein abgedunkeltes Singen, so der Kritiker Conrad L. Osborne, wie der Versuch eines „mimicking of an important voice“. Dies hatte zur Folge, dass ihm schon 1991 für die Aufnahme von Mozarts „Idomeneo“ seine ursprünglichen Fähigkeiten – Leichtigkeit, Beweglichkeit und Atemkontrolle – nicht mehr zur Verfügung standen.

Seit Ende der Neunziger arbeitete der ebenso polyglotte wie eloquente Araiza als Gesangslehrer und als Juror bei Gesangswettbewerben, von 2003 bis 2016 als Professor an den der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart. 2016 wurde ihm der Lehrstuhl „Catedra Francisco Araiza“ am Conservatorio Nacional de Musica seiner Heimatstadt übertragen. Am Sonntag wird er siebzig Jahre alt.

Jürgen Kesting

Götter in Wartestellung: Pergamonmuseum wird 90

Die Sanierung des Komplexes soll in fünf Jahren abgeschlossen sein



Gerade wird im Nordflügel gearbeitet: das Pergamonmuseum auf der Museumsinsel in Mitte. dpa

Gerd Roth

Die Götter sind in Wartestellung. Hinter Staubschutz versteckt und mit Sensoren bestückt, müssen Zeus & Co. derzeit unbeobachtet gegen irdische Giganten ringen. Die antiken Friese des berühmten Altars im Berliner Pergamonmuseum werden wegen umfassender Sanierungsarbeiten am baufälligen Gemäuer noch eine ganze Weile hinter schützenden Metallwänden bleiben. Zwar erwacht das Haus gerade aus dem Corona-Schlaf und lässt von Sonnabend an wieder Publikum hinein. Doch wegen der Arbeiten ist es zu seinem Jubiläumstag, 90 Jahre nach Eröffnung am 2. Oktober 1930, weiter nur in Teilen zugänglich.

„Den Pergamonaltar so lange nicht zeigen zu können, schmerzt uns alle sehr“, sagt Hermann Parzinger, als Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz auch für die Staatlichen Museen zu Berlin zuständig.

„Deshalb hatten wir uns für die zweistufige Grundsanierung entschieden, die immer zumindest einen Teil des Hauses für Besucher zugänglich belässt. So wird während der Sanierung des Südflügels der Altar dann wieder sichtbar.“ Aktuell ist der Nordflügel dran, und damit sind der rekonstruierte Altar und seine original erhaltenen Friese verschlossen.

Trotz Teilschließung bleibt das Haus Publikumsmagnet im Ensemble der zum Weltkulturerbe zählenden Museumsinsel. Als eines der wenigen Museen in Deutschland lockt das Pergamon jährlich mehr als eine Million Menschen an – wenn es komplett geöffnet ist. Im vergangenen Jahr kamen immer noch 804.000 Besucher. Die zwischen zwei Spreearmen gelegene Gruppe aus Altem Museum, Bode-Museum, Alter Nationalgalerie, Neuem Museum mit der berühmten Nofretete und der James-Simon-Galerie als jüngstem Bau zog zusammen knapp 3,1 Millionen Menschen an.

Die Sanierung unter Federführung des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung folgt dem Konzept von Gründungsdirektor Theodor Wiegand. Der Archäologe wollte Außenräume in Innenräumen inszenieren, nicht Fragmente von Fundstücken, sondern eine Gesamtheit in Originalgröße und bei Tageslicht. Deswegen werden die Glasdächer des Museums „von Grund auf instand gesetzt und, wo nötig, erneuert“, heißt es beim Bundesamt. Das Glasdach über dem Pergamonsaal sei fertiggestellt, nun stehe die Demontage des Wetterschutzdaches an.

Der erste Sanierungsabschnitt des fast 38.000 Quadratmeter umfassenden Komplexes wird nach jüngsten Angaben 477 Millionen Euro kosten. Die 2013 begonnenen Arbeiten im ersten Teil sollen in fünf Jahren abgeschlossen sein. Verzögerungen wollen die Beteiligten nicht ausschließen.

Als Teil der Museumsinsel gehört das Pergamonmuseum zum Masterplan für das gesamte Ensemble. Die Planung für die Arbeiten reicht bis in die 2030er-Jahre. Dazu gehört auch eine weitgehend unterirdische Verbindung der Häuser.

Präsident Parzinger räumt ein, das Pergamonmuseum sei „derzeit leider durch die langjährigen Baumaßnahmen ein ‚missing link‘“. dpa

Ist das nun das Problem oder die Lösung?

Die Berliner Ausstellung „Urbainable“ sucht im Archiv nach der Zukunft der europäischen Stadt.

Wie wenig Wert der Mitgliedschaft in der Akademie der Künste – von ihren Mitgliedern selbst wohl gemerkt – beigemessen wird, zeigt eine neue Ausstellung in Berlin auf schockierende Weise: Die dortige Akademie der Künste hatte ihre Mitglieder der Sektion Baukunst aufgefordert, Stoff für eine Ausstellung zusammenzutragen. So eine mit Bordmitteln bestückte Ausstellung kann hochinteressant sein, besonders wenn wie hier zwei Fäden zusammengesponnen werden sollen, die relevante Themen unserer Zeit miteinander verknüpfen: Die Zukunft der Stadt und ihre Nachhaltigkeit ist das Thema der Ausstellung „Urbainable – stadthaltig. Positionen zur europäischen Stadt“, die im Berliner Hansaviertel stattfindet.

Aus den englischen Wörtern „urbane“ (nicht urban) und „sustainable“ haben die Ausstellungsmacher ein unschönes Kunstwort geformt: Urbainable, was eher nach „verstädterbar“ klingt. Auf Deutsch wirkt das komplizierte neologische Konstrukt „stadt-haltig“ sogar noch verkopfter. Dazu kam, dass nur etwa die Hälfte der Mitglieder der deutschen Akademie der Künste sich dazu aufrufen konnte, überhaupt einen Beitrag zur Ausstellung zu leisten. Die drei prominentesten Mitglieder der Akademie im Bereich der Nachhaltigkeit, die Meister-Architekten Norman Foster, Renzo Piano und Shigeru Ban etwa, haben sich gar nicht erst bei den Kuratoren gemeldet. Schade, dass diese interessanten Stimmen sich nicht an der Berliner Ausstellung beteiligen wollten: Auch jüngere, kontroverse AdK-Stimmen wie die von Francis Kéré, Patrik Schumacher oder Dietmar Feichtinger fehlen in der Berliner Groß-Ausstellung schmerzlich.

Die These der Schau kommt

entscheidende Jahre zu spät

Die AdK wirkt bisweilen wie ein Altherrenverein der Kultur: Einige betagtere Mitglieder haben für die neue Berliner Schau älteres Archivmaterial eingereicht: Thomas Herzog beispielsweise, hochverdienter Pionier des umweltfreundlichen Bauens, hat schlicht eine Tafel seines Design-Centers in Linz von 1993 eingesandt. Ob das fast dreißig Jahre alte Projekt zur heutigen Diskussion um Dichte in der modernen Großstadt etwas Substantielles beiträgt, müsste man genauer

prüfen. Ausgeschlossen ist es nicht. Doch zu derlei Fragen kommt die Ausstellung nicht. Andere Mitglieder der AdK, wenn sie nicht gerade ihre Studenten für sich arbeiten lassen oder einfach ihre neuesten Museumsentwürfe ausstellen, haben sich durchaus Mühe gegeben, eine Idee zu formulieren und zu präsentieren. Die Aufmerksamkeit vieler Besucher ist allerdings bereits ermattet, bevor sie zu diesen Perlen vorstoßen.

Ob Städte Teil des Problems (der Klimaerwärmung beispielsweise) oder Teil ihrer Lösung sind, ist eine drängende Frage. Die Kernthese der Schau, dass wirkliche Nachhaltigkeit nur durch eine dichte und gemischte Stadt und nicht durch ökologisch plakativ ertüchtigte Einzelbauwerke zu erreichen ist, scheint angesichts der Corona-Pandemie allerdings wie aus einer anderen Zeit zu stammen und kommt mehrere entscheidende Jahre zu spät. Denn städtebauliche Dichte als Qualität ist derzeit fundamental in Frage gestellt worden. Es ist gut möglich, dass die Pandemie bald vorbei geht – aber damit ist nicht zwingend gesagt, dass der Nachhaltigkeits-Diskurs dort wieder anknüpft, wo er abrupt beendet werden musste.

Grünräume sollen als

Gegengewichte taugen

Matthias Sauerbruch, der Direktor der Sektion Baukunst, sieht im flächendeckenden urbanen Holz-Geschossbau und der „Vermeidung von Haustechnik“ den Schlüssel zur nachhaltigen Stadt. Richtig bleibt auch, dass in der Stadt weniger geheizt, weniger Auto gefahren und weniger Fläche verbraucht wird als auf dem Land und dass urbane Dichte heute nichts mehr mit den Schreckensbildern der unhygienischen Zustände in den Großstädten im neunzehnten Jahrhundert zu tun haben muss. Eine hohe Dichte mit nur mittelhoher Bebauung zu erzeugen – und nicht wie in Amerika oder Ostasien mit Hochhaus-Wäldern – gab Jörn Walter, der stellvertretende Direktor, seinen Stadtplaner-Kollegen als Credo mit.

Als Gegengewicht zur dichteren Stadt sollen Grünräume taugen, als „Ort der Opulenz“. Vielleicht werden die teils pragmatischen und teils utopischen „Projekte und Visionen“ der vierunddreißig Aussteller aus elf Ländern nach der Pandemie schnell wieder diskutiert. Die Berliner Schau bietet dazu Stoff, der vom einfachen Bauen im Bestand bis zu ausgeklügelten technischen Innovationen reicht.

Denn neben der Energie, die zur Erstellung und zum Betrieb von Gebäuden nötig ist, rückte in den letzten Jahren die urbane Energiegewinnung stärker in den Fokus der Diskussion. Mit der Urbainable-Ausstellung beschließt Sauerbruch seinen Reigen von vier Ausstellungen zur Stadt – und bald auch seine

Amtszeit als Leiter der Sektion Baukunst. Dass er die Mitglieder aufgerufen hat, seine einstweilen letzte Schau selbst zu gestalten, um Energie und Material zu sparen, ist schelmisch gedacht – aber um das Energiesparen und Recycling geht es ja schließlich in der Schau! Ulf Meyer

Urbainable. In der Akademie der Künste am

Hanseatenweg, Berlin. Bis zum 22. November.

Der Katalog kostet 38 Euro.