

# PRESS REVIEW

---

Daniel Barenboim Stiftung  
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Thursday, July 29, 2021



West-Eastern  
**Divan Orchestra**



**BARENBOIM-SAID**  
AKADEMIE



**PIERRE BOULEZ**  
SAAL

The Daily Telegraph, [DB](#), [DIVAN](#)

**Music unites us- so let's stop politicising the Proms**

---

Die Zeit

**Lars Eidinger als Jedermann und Lina Beckmann als Richard III. erproben in Salzburg neue Geschlechterbilder**

Die Zeit

**Mozarts „Don Giovanni“ in Salzburg und Wagners „Fliegender Holländer“ in Bayreuth: Ein Festspielsommer voller Kontraste wagt den Aufbruch**

Frankfurter Allgemeine Zeitung

**An der Berliner Schaubühne adaptiert Simon Stone „Yerma“ von Lorca mit Caroline Peters**

Berliner Morgenpost

**Bayreuther Festspiele haben den „Tannhäuser“ von Tobias Kratzer wiederaufgenommen**

Frankfurter Allgemeine Zeitung

**Da hört man ein denkendes Herz: Franz Welser-Möst dirigiert Richard Strauss**

Der Tagesspiegel

**Stargeiger Daniel Hope über künstlerische Inspiration und das Glück des Liveauftritts**

Süddeutsche Zeitung

**Stuttgarts Opernhaus wird saniert**

Süddeutsche Zeitung

**Überall muss gespart werden. Darf sich das Theater trotzdem beschweren? Die Münchner Kammerspiele finden: klar. Über einen Protest, der hierzulande erst der Anfang ist**

Die Zeit

**Eine sensationelle Dokumentation erinnert an das vergessene Harlem Music Festival, das 1969 die Popkultur veränderte**

# Music unites us - so let's stop politicising the Proms

## The Arts Agenda Ben Lawrence

Tomorrow night, the Proms will return at full capacity to the Royal Albert Hall, a sign of the arts coming into bloom. There is no doubt that this is a deeply emotional moment as we see an industry hobbled by the coronavirus pandemic slowly being brought back to life, and many freelancers who had been left to fall between the cracks with no financial safety net having a fighting chance of resurrecting brilliant careers that have been put on hiatus.

The audience, many of whom, like me, realise it's the greatest classical music event in the world, will be supporting them, buoyed by a sense of national pride and a certain amount of relief. But earlier this week, Simon Rattle made a comment about the Proms which left me feeling depressed, as if someone had burst my party balloon.

Rattle told Radio Times that he avoided conducting the Last Night because he wanted to avoid its "jingoistic elements", that nationalistic aspects left him "uneasy". Of course, he is not the first conductor to have reservations about Rule, Britannia! and Land of Hope and Glory. Back in 1990, Mark Elder was due to conduct at the Last Night of the Proms when he suggested that the songs could whip up the wrong sort of sentiment at a point when the country was about to go to war with Iraq. In those very different times, Elder was summarily dismissed for his public misgivings.

Notoriously, the Proms cancelled the lyrics of both these songs last year only to reinstate them after heated debate (and threats to the conductor Dalia Stasevska who had wrongly been blamed in some quarters for being instrumental in the decision) - an unnecessary concession to cancel culture which now seems like a moment of madness from Proms executives.

### Director of the BBC Proms, David

Pickard, and his team will no doubt have learnt to stay out of politics this

time round and, in the light of Rattle's comments, I feel sorry for them as they get ready for their grand opening. For they must realise that what your average Promenader doesn't want is for politics to spoil their fun.

In my experience, they are a combination of hardcore musos, day-trippers delighting in the unique atmosphere and the odd celebrity (imagine my thrill when I sat next to David Attenborough, lost in a reverie somewhere amid the second movement of Sibelius's Symphony No. 7). For all of us, the Proms is about the music and we don't want to be reminded of the outside world the moment we enter the Royal Albert Hall.

My own relationship with the Proms stems back far before I ever started writing about the arts. During the 1980s, having been to primary school with no focus on classical music, it became a crucial part of my cultural education. I can still remember being mesmerised by Leonard Bernstein conducting Mahler's Symphony No. 5 on TV, and then, oh joy of joys, actually visiting the Albert Hall a few years later and feeling that I was so close to violinist Tasmin Little (performing Dvorák) that I could reach out and touch the tip of her bow. For my love of classical music, for my introduction to a whole world of composers, soloists and orchestras (both home-grown and international), I have to thank the Proms. And politics has certainly never entered the equation. Sometimes the arts do need to be political, of course. Take theatre, for example, where the big issues of the moment are a crucial part of its ecosystem. But classical music can survive perfectly well in a sort of aesthetic and emotional bubble; it's there for us to lose ourselves, to engage in quiet reflection, or conversely, to rouse us. Maybe the Finlandia suite will make us think about the country's bid for independence from Russia at the end of the 19th century. But it seems unlikely.

And thus, fears over the connotations of the Last Night have always seemed rather ridiculous to me. How many audience members are standing there seriously thinking about British superiority as they wave their flags (pride perhaps, there's a crucial difference), wishing to be transported back to the days of imperial conquest? The darker side of nationalism, which some seem to think is implicit in the Last Night, has nothing to do with the Proms and only a troubled few would use the concert as a bolstering of their beliefs.

I feel like the hand-wringing comments of figures such as Rattle are a bit neurotic, constituting a sort of over-analysis of a harmless institution, rather like worrying whether there is enough choice for vegans at a teddy bear's picnic.

The comments also raise the subject of whether musicians should ever be political. Someone like Rattle is obviously far more informed than your average pop star, but I feel as if they need to stay out of such matters. The fact is that music is, and always will be, a force for good - a sign of unification and not division - and modish anxieties only get in the way of its considerable power.

Indeed, the naysayers need to take note of the great **Daniel Barenboim** as someone who has broken down boundaries and, with his **West Eastern Divan Orchestra**, which unites talented young musicians from all over the Middle East, defuses the political and turns it into something beautiful. They say love conquers all, but music comes pretty close.

Culture Newsletter For the latest art, theatre, book and music reviews, direct to your inbox, sign up for our weekly Culture newsletter [telegraph.co.uk/culturenewsletter](http://telegraph.co.uk/culturenewsletter)

# Tod und Teufelin

Lars Eidinger als Jedermann und Lina Beckmann als Richard III. erproben in Salzburg neue Geschlechterbilder VON PETER KÜMMEL

Der König, behauptet eine berühmte Theorie, habe zwei Körper: einen hinfalligen, natürlichen, der ihm gehört und mit ihm stirbt – und einen unsterblichen, politischen, in den er mit Amtsantritt hineinwächst und dessen Unsterblichkeit, wenn er abtritt, mitsamt Krone auf seinen Nachfolger übergeht.

Auch große Theaterfiguren zerfallen in zwei Erscheinungen: in den Schauspieler, der die Rolle spielt, und in die vom Autor erschaffene Gestalt, die den Schauspieler in sich aufnimmt und dessen womöglich schlimmes Spiel unbeschadet übersteht. Während in der Pandemie die Theater still standen, fand intern, in den Ensembles, vielerorts eine Art der Auflehnung statt, die man als den Angriff der natürlichen auf die politischen Körper deuten könnte: Künstlerinnen protestierten gegen vornehmlich männliche Macht-, Besetzungs- und Spielplanpolitik. Und offenbar lässt die Auflehnung der Darstellerinnen dabei auch die Figuren, um deren Verkörperung es geht, nicht unangetastet.

Jetzt, da das Theater wieder in vollem Gang ist, beobachtet man beispielsweise, dass die männlichen Figuren, mit denen das Schauspielprogramm der Salzburger Festspiele beginnt, der Jedermann Hugo von Hofmannsthals und Shakespeares Richard III., sich grundlegend gewandelt haben.

Im Jedermann gibt es gleich am Anfang eine Vorzeichenänderung: Die Buhlschaft, Liebhaberin des Helden, spricht einige der herrischen Sätze, die eigentlich dem Jedermann gehören. Mit seinen eigenen Repliken putzt sie ihren Gebieter herunter. Regie (Michael Sturminster) und Dramaturgie (Angela Obst) haben den Jedermann ausgehöhlt, ihm die ignorante Unbeirrbarkeit des Alleinherrschers genommen. Seine Geliebte ist ihm schon zu Beginn überlegen. Er selbst trägt wie ein Rockstar der Siebzigerjahre ein offenes Wams über dem nackten Oberkörper, dazu Schlaghose und Stiefeletten. Aber er ist seinem Geldstar-Status nicht gewachsen. Wenn er ausgeht, lässt er sich, um Statur zu gewinnen, einen Fat-Suit über den schlanken Leib streifen, und dieses Kostüm ist von exquisiter Ekelhaftigkeit: ein als Mantel tragbarer Geldsack, der mit Körperfett zusammengehalten wird.

Während andere Darsteller den Jedermann in den vergangenen Jahren als reifen Machtbrocken anlegten, herb und aggressiv (Tobias Moretti), rauschhaft (Gert Voss), verlebt und ge-

nießerisch (Peter Simonischek), ist Lars Eidinger in dieser Rolle ein ewiger Sohnmann, der im Schoß seiner Mutter zur Ruhe kommt – wie Peer Gynt im Schoß seiner Mutter Aase. Da trifft es sich, dass Jedermanns Mutter von der großen Angela Winkler gespielt wird, die ebendiese Aase einst bei Peter Zadek verkörperte. Winkler gibt der Veranstaltung Tiefe: Sie lässt all ihre Lebensstadien in einem einzigen Lächeln aufbrennen, das junge keusche Mädchen und die schöne Greisin.

Und noch eine zweite Frau ist da, der sich Jedermann öffnet: Es ist der Tod, den hier Edith Clever spielt. Sie tritt die Rollen-Nachfolge des Schauspielers Peter Lohmeyer an. Dessen Tod war ein Pflichtwesen, das seine Klienten, Mensch für Mensch, zu Boden rang. Man sah ihm an, welch schwere Arbeit das war. Ein ewiger Schiffbrüchiger war der, selbst verloren, der immer neue Boote, an die er sich klammerte, zum Kentern brachte. Edith Clever hingegen ist eine Majestät, und das Aus-der-Welt-Bringen versteht sie als hohe pädagogische Kunst.

In einem weiblichen Universum – auch die Planstellen Gott und Teufel werden von einer Frau, Mavie Hörbiger, souverän besetzt – begreift nun dieser Jedermann seine Lage. Die Erkenntnis, dass er seinen Tod nicht, wie alles Lästige, auf seinen Untertanen abwälzen kann, ereilt ihn als Schock. Es ertönt ein Gong, den außer ihm (und uns) keiner hört – als schlage eine Domglocke in seiner Brust. Ein packender Moment! Mein Nebenmann im Theater fingert nach seinem Handy und sendet Botschaften nach draußen, in die wirkliche Welt, um sich zu versichern, dass die noch da ist und er bis auf Weiteres zu ihr gehört.

Auf der Bühne mustert derweil Jedermann zweifelnd seinen fratzenhaften Hofstaat. Von diesen Ignoranten ist er geschieden für immer. Er hat mit dem Tod gesprochen. Auch wenn er nicht begreift, was sie ihm gesagt hat.

Salzburg hat sich im Jahr der Pandemie gewandelt, auch klimatisch. Es ist tropisch geworden. Die Luft ist so schwer von Hitze und Spannung, dass man glaubt, man könne sie mit einem Streichholz anzünden. Jeden Abend entladen sich wuchtige Gewitter, und am Morgen ist die Stadt wieder knochentrocken. Hinaus jetzt nach Hallein, zur zweiten große Festspielstätte, deren Altstadt erst vor Tagen von einer fürchterlichen Flutwelle regelrecht aufgespalten worden ist. Hier, in der Halle auf der Perner-Insel, ist Shakespeares großer Machtechner und Mörder Richard III. am Werk. Und im Gegensatz zu Eidingers Jedermann muss diesem Mann kein Tod und kein Teufel erklären, wie die Welt funktioniert: Er hat Tod und Teufel in sich.

Lina Beckmann spielt den Richard. Sie erinnert an Alex, den Sadisten aus *Clockwork Orange*, denn auch sie hat diesen höhnischen Kubrick-Blick aus gesenktem Gesicht steil in die Höhe, einen Blick, mit dem eine Bestie ihren Gott herausfordert. Rabiater Aneignungswille zeichnet diese Figur aus: Richards Machtlust tritt ihm wie heißes Pech aus den Augen.

Die Regisseurin Karin Henkel hat aus Shakespeares Rosenkriegen und aus den Shakespeare-Fortschreibungen des Dramatikers Tom Lanoye ein Stück namens *Richard the Kid & the King* gemacht, welches an ein legendäres Werk der Salzburger Shakespeare-Rezeption heranreichen will – nämlich an die zwölfstündigen Schlachten von Luk Perceval, die 1999 in Hallein Premiere hatten. Jedoch, das Wunder der Perceval-Inszenierung war ja, dass in ihr die Macht die Protagonistin war. Sie packte sich die Figuren, mit Trump gesprochen, bei den Genitalien, fuhr voller Zorn in unzählige Gestalten, verwandelte alle und riss sie zu Boden. Bei Henkel sieht man nur eine unverwüstlich Rasende, der lauter Schattengestalten zuarbeiten: die tatsächlich furiose Lina Beckmann. Und die steigert zwar dauernd ihre Spielwut, wandelt sich aber im Innersten kaum. Ihre Figur ist bereits komplett, wenn sie zum ersten Mal auf die Bühne tritt.

Gesprochen wird in einem tief gehässigen deutsch-englischen Grunzen, das beispielsweise so klingt: »Oh no, he's dead. My Schuld!« Oder so: »There's einer noch am Leben, mother – me.« Es ist das Idiom grässlicher Höflinge, die uns als Hooligans, Horrorclowns und menschliche Pitbulls entgegentreten. Schon nach wenigen Minuten begann man sich zu fürchten vor den noch bevorstehenden vier Stunden dieser Inszenierung, der Erkenntnisgehalt war ja absehbar. *Richard the Kid* fügt sich ein in die endlose Reihe deutscher Shakespeare-Veranstaltungen, deren Ehrgeiz darin besteht, den Höllenlauf der Weltgeschichte so zwingend zu zeigen, bis alles kurz und klein gespielt ist, vor allem die Lebenszeit des Publikums. Und so geschah es auch hier. Allerdings mit einer grandiosen, die Redundanz tapfer wegpeitschenden Protagonistin.

Die runde Bühne (Katrin Brack) hängt wie ein Pranger im dunklen Weltall. Auf ihr findet eine Familienaufstellung statt, York gegen Lancaster, jederzeit kann sie in offene Feldschlacht umkippen. Immer wieder an diesem Abend schreit Richard nach seiner Mutter, wenn ihm etwas besonders gut gelingt. Aber die schaut nie zu. Es sind die am wenigsten ironischen Momente einer sich selbst beobachtenden und kommentierenden Inszenierung.

Jeder Akteur ist hier nicht nur Darsteller, sondern immer auch grimmiger Erklärbar seiner Figur – der natürliche Körper dekonstruiert den politischen Körper. Der Abend läuft auf diese Einsicht hinaus: Das Böse ist gar nicht gut. Es sollte nicht in der Welt sein. Aber da das Böse in uns allen ist, wird es erst verschwinden, wenn auch wir verschwunden sind.

So sind im heißen Salzburg, im 101. Jahr seiner Festgeschichte, entscheidende männliche Stellungen gefallen: Richard? Weiblich. Gott, Tod und Teufel: ebenfalls. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis auch Jedermann von einer Frau gespielt werden wird. Vielleicht werden sie in Salzburg noch früher dran sein als in London, wo das Produktionsbüro von James Bond angeblich schon lange darüber nachdenkt, 007 weiblich zu besetzen. Erst wenn beides geschehen ist, wird man davon reden können, dass das Ende des Patriarchats auch die Hochkultur erreicht hat.

Fotos (v.l.): Matthias Horn/SF/Monika Rittershaus/SF

Sieht harmlos aus, ist es aber nicht: Richard (Lina Beckmann) reitet gegen Gott, und sie reitet in den Untergang

Jedermann (Lars Eidinger) hat gerade erfahren, dass man nicht alles auf Untergebene abwälzen kann; sterben muss er selbst

# Die Weiber der Zukunft

Mozarts »Don Giovanni« in Salzburg und Wagners »Fliegender Holländer« in Bayreuth: Ein Festspielsommer voller Kontraste wagt den Aufbruch VON CHRISTINE LEMKE-MATWEY

Warum singt der Mensch? Weil sich in Musik anderes sagen lässt als in Worten oder in Bildern. Ungeschützteres, Wahres, Mutigeres vielleicht.

In Bayreuth singt die litauische Sopranistin Asmik Grigorian die Senta in Richard Wagners romantischer Oper Der fliegende Holländer. Und Senta, eine nötig-aufsässige Person mit flammend roter Strähne in der blonden Zottelmähne, gibt im zweiten Aufzug ihrerseits singend die Ballade von ebenjenem Holländer zum Besten, einer Seefahrer- und Ahasver-Figur, die, wie später noch oft bei Wagner, einzig durch die Treue einer Frau erlöst werden kann. Die Ballade als Gesang im Gesang sozusagen. Aufreizend lasziv räkelt sich Grigorian zum ersten »Johohoe!« auf einem Stuhl, jede Silbe schmeckend, ja orgelnd aus der Tiefe ihres Brustregisters ziehend, dazu die Beine breit und die Arme schlangenbeschwörerisch in der Höhe: »Johohoe! Hojohe!« An Treue glaubt diese Wagner-Lolita zuallerletzt, das ist schnell klar, weder im sagenhaften noch im spießbürgerlichen Sinn. Was für den berüchtigten Verklärungsschluss der Oper, wenn Senta sich dem Holländer, nun ja, anvertraut, ein gewisses Problem darstellt.

Nach knapp 140 pausenlosen Minuten Wagner in Bayreuth bleiben schale Gefühle. Grigorian ist gewiss fulminant, das Kraftwerk des Abends, ein veritables »Weib der Zukunft«, nur müsste sie ein wenig darauf achten, ihrem Ausdrucks- und Darstellungsdrang nicht zu früh zu viel Stimme zu opfern. Der Rest der Aufführung aber wirkt seltsam grau, wie traumatisiert, ja beschädigt, von der Absage der Festspiele 2020, vom anhaltenden Pandemie-Geschehen, vom Bedeutungsschwund der Kultur, wovon auch immer. Stimmung jedenfalls kommt hier keine auf.

Tags darauf in Salzburg singt der italienische Bariton Davide Luciano die Titelpartie in Mozarts Don Giovanni. Er und sein Diener Leporello sehen sich zum Verwechseln ähnlich, zwei Latin Lover mit Fünftagebart und schickem weißem Anzug, immer auf Brautschau. Wie Männer wohl so sind oder einmal waren, als sie, hö hö, noch Männer sein durften. Zur einzigen Arie des Mozartschen Weltverführers, »Fin ch'han dal vino« (»Champagner-Arie« genannt, weil Don Giovanni hier Anweisungen für ein Fest gibt), lassen der Dirigent Teodor Currentzis und der Regisseur Romeo Castellucci den Orchestergraben des Großen Festspielhauses hochfahren und ihren Protagonisten im Stroboskop-Gewitter an der Rampe tanzen:



Zwei Minuten DSDS, rasender Zweivierteltakt, Presto prestissimo. So armselig wie größenwahnsinnig wie sich selbst verzehrend. Das Don-Juan-Prinzip, sagt die grandiose, ikonografisch maximal überkandidelte Salzburger Aufführung, braucht weder Anstand noch Sitte, noch moderne MeToo-Debatten, um abgeschafft zu werden. Es schafft sich von ganz allein ab, denn so viel rohe Gewalt und Zerstörung, so viel tödliche Begierde hält der Mann als Mensch auf Dauer im Kopf nicht aus.

Nach vier langen Stunden Mozart in Salzburg fühlt man sich erfrischt, ja erquickt, schwebt auf Klang- und Bilderwolken hinaus in die Regennacht. So radikal verschwenderisch, so detailversessen und konzeptstark hat selten ein Team mit Mozarts Genrebezeichnung *Dramma giocoso* Ernst gemacht: ein »lustiges Drama« also, eine musikalische Komödie, was neben einschlägigen Formalien nicht heißt, dass man sich permanent auf die Schenkel klopft, sondern lediglich und vielmehr, dass alle Mittel zu Gebote stehen, die große Theatermaschinerie von aus dem Bühnenhimmel krachenden Autos und Konzertflügeln bis zu lebens echten Ziegen, Pudeln und Ratten, quer durch die Stile, Stände, Geschlechter und Konventionen. Don Giovanni einmal nicht als teerschwarzes Höllenfahrtskommando und moralinsaures Lüstlingsentsorgungsprogramm, auf dass alle anderen Figuren sich den alten Kulissenstaub aus den Gewändern klopfen und so tun, als hätten sie niemals nirgends mitgespielt. Frauen wie Männer übrigens.

Salzburg und Bayreuth, die beiden prestigeträchtigen Festivals der Welt, sind seit je Konkurrenten. Sie finden zur gleichen Zeit statt und buhlen um Künstlerinnen und Künstler, um Sensationen wie Sponsoren. Unter der Pandemie dürfte sich dieser Druck verstärkt haben. Schon das Wechselbad der beiderseitigen Corona-Maßnahmen könnte krasser kaum ausfallen. Der Grüne Hügel hat sich seinen dicksten Drachenpanzer umgeschnallt, sicherheitstechnisch wie hygienisch, damit nur ja nichts den Kunstgenuss gefährde (man sitzt nach Schachbrettmuster, die Foyers sind gesperrt, WCs gibt's nur draußen, Pfeile am Boden zeigen die korrekte Laufrichtung an, und im Hotel wird jedes Scheibchen Brot einzeln in Cellophan verpackt gereicht). Höchste Publikumswarnstufe gewissermaßen. Und die Hälfte des Chores (in einzelnen Plexiglaskabinen sitzend!) wird aus dem benachbarten Chorsaal zugespült, was technisch erstaunlich gut gelingt, während die andere Hälfte auf der Bühne stumm Singen mimt, was vollkommen albern ist.

In Salzburg hingegen lassen sie bei 100 Prozent Auslastung alle Hüllen fallen – um ein Haar sogar die vor Mund und Nase (hätte es bei der Jedermann-Premiere nicht einen nachgewiesenen Corona-Fall gegeben). Die spinnen, die Österreicher? Die spinnen, die Oberfranken? Wahrscheinlich ist beides richtig.

Ausgerechnet dieses Jahr nun gehört hier wie dort – garantiert unabgesprochen – den Frauen. Wobei es der aktuelle gesellschaftliche Diskurs in Bayreuth besonders schwer haben dürfte, durchs geronnene Drachenblut ins Herz der Kunst vorzudringen. Bei Dmitri Tcherniakovs Holländer-Regie jedenfalls wird man den Verdacht nicht los, dass Asmik Grigorian hier über weite Strecken ihr eigenes Ding macht, während die Männer (Georg Zeppenfeld als bieder-sonorer Vater Daland, John Lundgren, wenig dämonisch, in der Titelpartie) so unterbelichtet bleiben wie die ganze pseudo-realistische, in den vorabendserienreifen Klischees einer Familienaufstellung stochernde Inszenierung, nein: Verweigerung einer Inszenierung. Am Ende knallt Sentas Ziehmutter Mary (Marina Prudenskaja) den Holländer ab, und die Frauen sinken sich in die Arme. Ein anrührendes Bild vor einstürzenden Backsteinwänden – nur leider hat es mit dem Stück so wenig zu tun wie mit Wagners Frühromantik.

Am Dirigentenpult im legendären »mystischen Abgrund« von Bayreuth agiert Oksana Lyniv als erste Frau der Festspielgeschichte, und sie macht ihre Sache hochrespektabel. Natürlich fehlt ihr die Erfahrung, um einer gerade für die legendäre Akustik des Festspielhauses extrem schwierigen, weil grobklotzig und laut instrumentierten Partitur wie der des Fliegenden Holländers wirkliche Feinheiten zu entlocken: mehr Streicherblühen etwa in den lyrischen Passagen, eine größere Biagsamkeit der Übergänge. Bei Lyniv ist alles penibelst gearbeitet, alles unter Kontrolle, nur locker lassen, sich dem Augenblick anvertrauen, kann oder will sie (noch) nicht. Und so fetzt der Abend vorüber, als wär's Lützows wilde, verwegene Jagd, Verluste mit einkalkuliert. Das kann ermüden.

So ein wilder Jäger war einst auch Teodor Currentzis, vor allem in der Arbeit mit seinem MusicAeterna-Orchester. Geschichten von nächtelangen Proben-Sessions machten die Runde, von Drill und schweren Allüren. Wer den griechisch-russischen Guru jetzt in Salzburg erlebt, findet ihn geläutert. Schon die ersten g-Moll-Akkorde der Don Giovanni-Ouvertüre erklingen weit weniger bratzig und dreckig als erwartet (auch im Vergleich mit seiner Aufnahme von 2016), was nicht bedeutet, dass es ihnen an Schärfe mangelte. Das Timbre dieses Abends aber ist grundhell, von einer flirrenden, schäumenden, freien Leichtigkeit, die einem in den Rezitativen vor *La ci darem la mano* oder Ottavios *Dalla sua pace*-Arie den Atem stocken lässt. Weil sie wie in Zeitlupe ausmusiziert werden, ganz zart, ganz seidig, im vielfachen *Pianissimo*, als blickte Currentzis seinen Sängerinnen und Sängern direkt in die Seele. Diese danken es ihm durch eine profunde Ensemble-Leistung ohne Ausreißer, weder nach oben noch nach unten.

Auch das Höllenfahrt-Finale wahrt musikalisch die Fassung, indem Mozarts Don Juan nicht etwa dem Geist des von ihm gemeuchelten Komturs zum Opfer fällt, sondern 150 (!) in im-

mer neuen Choreografien ihn umgarnenden und in den Wahnsinn treibenden Statistinnen, alten wie jungen, schönen und versehrten. Alles findet am Ende in Don Giovannis Kopf statt, er hört Stimmen, verspürt imaginäre Hiebe und wälzt sich so lange splitterfasernackt in weißer Farbe, bis er sich in Romeo Castelluccis weitem, alabasternem Kirchschiiff buchstäblich in Luft auflöst. Vom Graben aus übernimmt der Chor das Schlussextekt, während die Solisten sich davonstehlen. Was von ihnen bleibt, sind Gipsabgüsse, wie man sie bei Ausgrabungen in Pompeji vorgenommen hat, schmerzskrumme, stumme Zeugen, unter der Asche einer archaischen Energie begraben. »Questo è il fin di chi fa mal«, singt es (»So endet, wer Böses tut«), singen wir – und fühlen uns in unserer eigenen Bösigkeit ertappt.

Foto: Ruth Walz/SF

Gruppenbild ohne Verführer: Federica Lombardi als Donna Anna in der Salzburger »Don Giovanni«-Inszenierung, gefolgt von 150 Statistinnen

# Geistergespräche über die Leere hinter spiegelnden Wänden

Schicksalsfragen der modernen mittelständischen Lebenswelt: An der Berliner Schaubühne adaptiert  
Simon Stone „Yerma“ von Lorca mit Caroline Peters

Wer in die Schaubühne geht, schaut in den Spiegel. Der sieht kein großes Kino, keine avantgardistische Theaterkunst, der bekommt sich selbst zu sehen, in all seiner kleinen Oberflächlichkeit. Der hat das Gefühl, er könnte auch zwei Straßen oder drei Hauptstädte weiter sitzen, in einer der Charlottenburger Altbauwohnungen oder im Neubürgerlichen Zentrum von London oder Paris. Es überkommt einen, kaum hat man hier als Zuschauer Platz genommen, das seltsame Gefühl, unter Selbstbeobachtung zu stehen, nicht von fremden Blicken gebannt zu werden, sondern von Vertrauten etwas erzählt zu bekommen, das man so oder so ähnlich auch schon einmal gesagt, gedacht oder gefühlt hat. Vielleicht gerade gestern, bei diesem Abendessen auf der Dachterrasse, als es um Obdachlosigkeit ging oder sich die Tischnachbarin über den Rassismus der Arbeiterklasse beklagte und auf einmal Streit ausbrach, weil irgendjemand das Thema Erbschaftsteuer zu ernst nehmen wollte. Oder eben, als die erfolgreiche Kunstagentin freudestrahlend ihre zweite Schwangerschaft verkündete und sich die Mienen des gastgebenden Pärchens plötzlich schmerzhaft verzogen.

Die beiden trifft man wieder, an diesem Sommerabend im Westen Berlins: Hinter blank geputzten Glasscheiben liegen Caroline Peters und Christoph Gawenda Champagner schlürfend auf dem Fußboden ihrer neuen Zweihundert-Quadratmeter-Wohnung und erzählen sich schmutzige Sachen, geben an mit ihrer unverfrorenen Art, über Sex, Pornos und ihre Schambehaarung zu reden, ganz lässig, ohne Druck, ohne Folgen, und plötzlich sagt sie, als wäre es ein weiterer schlüpfriger Scherz, dass sie gern Kinder hätte. Eines oder zwei, Zimmer gäbe es ja jetzt genug, und der Augenblick – sie 38, Chefredakteurin einer wichtigen Zeitung, er, seit Kurzem gut im Geschäft und unter der Woche mit leichter Ledertasche auf dem Weg zu den Investoren – sei günstig. Ja, sagt er etwas zögerlich, ja, das könne er sich auch vorstellen: ein Kind, Vater sein, die Windel wechseln – zumindest hin und wieder.

Vor den beiden liegen nun fünf qualvolle Jahre, in denen Yerma, so heißt hier die Verfasserin eines viel gelesenen Gesellschaftsblogs, alles daran setzt, schwanger zu werden. Sie plant, sie verkrampft, sie nimmt Hormonpräparate. Aber es will einfach nichts werden. In ihrem Blog schreibt sie mit böswilliger Offenheit über ihre missgünstigen Gefühle, wenn sie von der Schwangerschaft ihrer jüngeren Schwester hört, schreibt über eine mögliche Potenzstörung ihres Mannes (die sich als Irrtum herausstellt), schreibt über die Mitschuld ihrer gefühlskalten Mutter. An irgendetwas muss es ja liegen, dass sie, die sonst immer Erfolge einfährt, hier scheitert, dass ihr „Uterus leer bleibt“. Mit der Zeit wird sie immer zynischer, immer feindseliger, das Mutterglück der anderen widert sie an.

Manchmal kommt ihre eigene Mutter – die von der beglückenden Ilse Ritter lebensklug und abgrundkomisch gespielt wird – vorbei und bestellt eine halbe Pekingente, aber von dem Ausmaß der Zerstörung im Innenleben ihrer Tochter macht sie sich keine Vorstellungen. Irgendwann verliert Yerma den letzten Rest Vertrauen, ihr Mann fleht sie an, aufzuhören mit der zwanghaften Gier nach Befruchtung, aber er erkennt die Kraft des Triebes, der von ihr Besitz ergriffen hat: „Ich kann nicht aufhören, ich kann es einfach nicht“, bekennt sie und sinkt, überwältigt von den eigenen Ansprüchen an ihren Körper, in die Knie.

Caroline Peters' Spiel mit dem ausdrucksstarken Christoph Gawenda ist hyperrealistisch, ausgeleuchtet bis in die kleinste Kehre ihrer Empfindungsstruktur, alles wird nach außen getragen, kein Geheimnis, keine Undeutlichkeit bleibt zurück. Das Verständnis für die Schicksalsfragen der modernen mittelständischen Lebenswelt ist das, worum es Regisseur und Adapteur Simon Stone am entschiedensten geht. Seine Bearbeitungen von klassischen Stoffen sind an deutschsprachigen Stadttheatern auch deshalb in

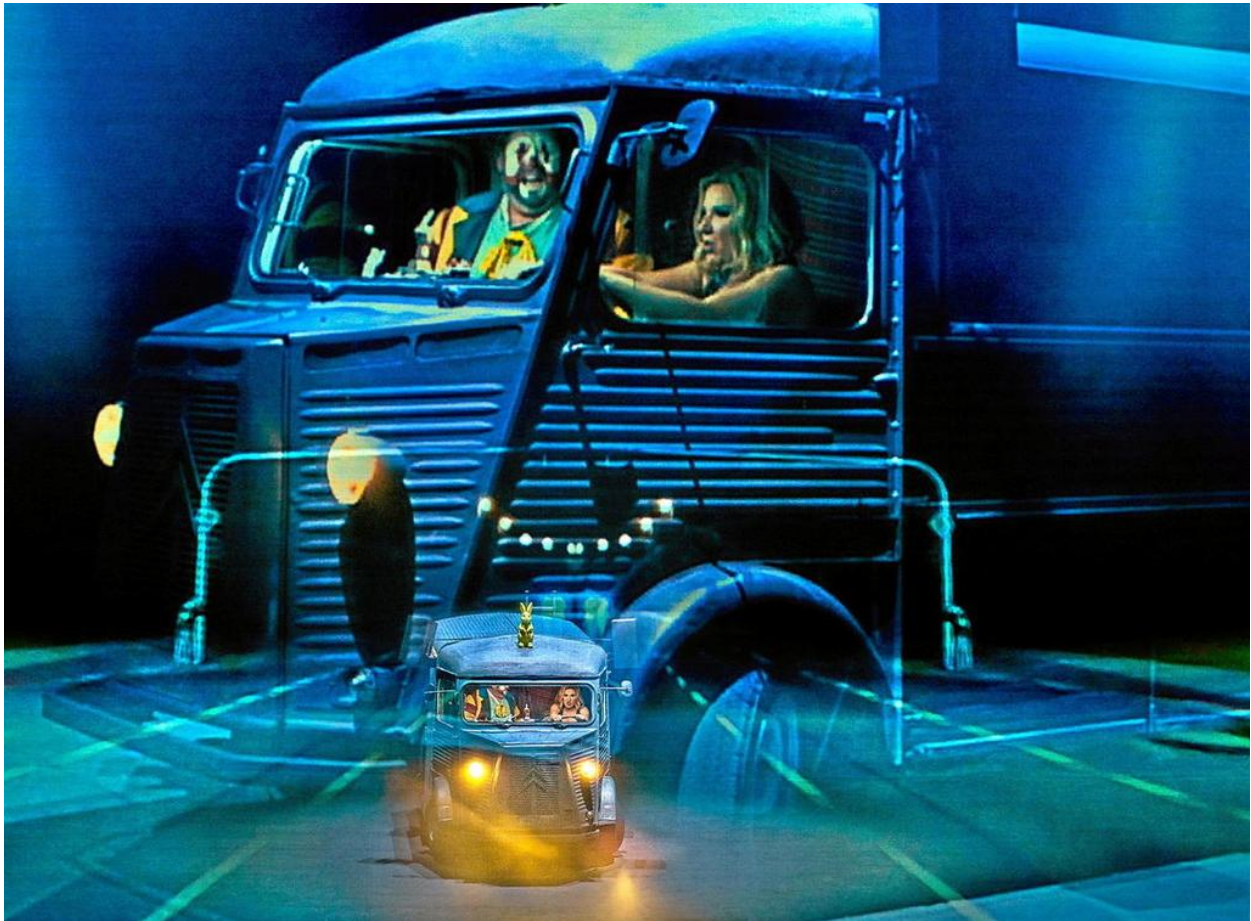
den letzten Jahren so erfolgreich, weil sie im schützenden Windschatten der ausländisch-australischen Herkunft etwas bei uns in Verruf Geratenes zeigen: ein well-made play, eine mit präzisiertem Sinn für Timing und Schauspielkunst aufwartende Inszenierung, zugänglich, unterhaltsam, technisch und dramaturgisch gekonnt und immer mit einer bittersüßen Prise Kritik am eigenen Milieu. Vom ursprünglichen Stoff – hier steht Lorcas „Yerma“ im Hintergrund – bleibt nie viel und doch immer genug, um ihn nicht zu verraten. Stone, der auch als Filmregisseur erfolgreich ist und zuletzt etwa das Archäologie-Melodram „Die Ausgrabung“ mit Ralph Fiennes präsentierte, hat nichts übrig für die spieltheoretischen Selbstkasteiungen oder medialen Allmachtsfantasien postdramatischer Theaterregie. Stattdessen nimmt er sich mit hemdsärmeliger Geste der verstoßenen Waisenkindern des klassischen Kanons an und pöppelt sie für die an schnelle Filmschnitte gewöhnte Theatergeneration der Gegenwart wieder auf.

Der Zeitgeist kommt hier stets ganz handgreiflich auf Freischwingern daher und hüllt sich mit britischer Lockerheit in die alltäglichen Markenklamotten des psychologischen Realismus. Kein Wunder daher, dass diese „Yerma“-Inszenierung in anderer Besetzung 2016 schon einmal am Londoner Young Vic bejubelt wurde. Der Preis, den Stone für seine transformative Erzählweise zahlt, lässt er seine Figuren selber ansagen: „Wir sind solche Klischees“, ruft Caroline Peters und: „Das klingt alles sehr kommerziell“. Und doch verwandelt gerade sie den sauberen Glaskubus durch die derbe Klarheit, die hier ihr Spiel und Sein bestimmt, gekonnt in einen alpträumhaften Zwinger.

Am Ende taumelt sie von ihrem Mann verlassen mit einem Messer in der Hand von einem Black ins nächste. Sicher zu viel des Guten, um etwas vom Bösen zu zeigen, das dem Menschen innewohnt. Aber der Schrecken des Alltags, wenn er zur Hölle der Selbstansprüche wird, fährt einem doch in die Glieder. Noch einmal ein Blick in den Spiegel, dann vertreibt das Publikum seine zur Schau gestellten Geister mit lautem Fußgetrappel und Beifallsgebrüll. Simon Strauss

# Regisseur ärgert Dirigenten

Bayreuther Festspiele haben den „Tannhäuser“ von Tobias Kratzer wiederaufgenommen



Stephen Gould (Tannhäuser) und Ekaterina Gubanova (Venus). dpa

Es gibt Regisseure, die lassen ihre Inszenierung Inszenierung sein, wenn sie die Premiere erst einmal hinter sich gebracht haben. Tobias Kratzer gehört nicht dazu. Der Regisseur des gefeierten Bayreuther „Tannhäuser“ von 2019 hat im zweiten Jahr der Produktion an ganz kleinen Stellschrauben gedreht, damit sie auch zwei Jahre nach der Premiere noch genau so frisch wirkt, wie sie ist.

Dafür nimmt er bei der Wiederaufnahme am Dienstagabend bei den Richard-Wagner-Festspielen auf dem Grünen Hügel die Corona-Maßnahmen aufs Korn – und ärgert damit den russischen Star-Dirigenten Valery Gergiev. In einem Einzelspieler ist die Bayreuther Galerie mit Dirigenten-Porträts zu sehen. Vor dem Bild Gergievs steht ein Schild: „Komme etwas später“. Gergiev war im Premierenjahr 2019 Dirigent der Produktion – und damals dafür bekannt, dass er nicht immer ganz pünktlich zu den Proben erschien. Er habe „an allen vertraglich vereinbarten Proben“ teilgenommen, sagte Festspiel-Chefin Katharina Wagner damals – ließ aber offen, wie viele das waren. Zweimal sei er zu spät gekommen, räumte sie ein.

In einem weiteren Film hält der Bulli, mit dem Tannhäuser (Stephen Gould) und Venus (Ekaterina Gubanova – sie hatte die Premiere 2019 verpasst, weil sie sich bei den Proben das Knie verletzt hatte) durch die Gegend fahren, an, damit alle Insassen auf das Coronavirus getestet werden können.

Auch in ihrem zweiten Jahr wird Kratzers von der Opernwelt 2020 als Aufführung des Jahres ausgezeichnete Inszenierung begeistert gefeiert. Wenige Buhs werden von lauten Bravo-Rufen niedergebrüllt. Viel Applaus gibt es auch für Dirigent Axel Kober, der in diesem Jahr statt Gergiev am Pult steht. Den meisten Jubel erntet indes Sängerin Lise Davidsen für ihre klare und stimmungsvolle Darstellung der Elisabeth.

Kratzers Version vom „Sängerkrieg auf der Wartburg“ ist angenehm unterhaltsam und kurzweilig inszeniert, was keineswegs leicht bedeutet. Kratzer interessiert sich nicht für den klassischen Gegensatz zwischen Hure und Heiliger in Richard Wagners früherer Oper, sondern nimmt die beiden gegensätzlichen Frauenfiguren als Symbole für unterschiedliche Lebens- und Kunstentwürfe, für Avantgarde und etablierte Kunst. Es ist ein ebenso humorvolles wie kluges, ein berührendes und künstlerisch unglaublich stimmiges Plädoyer für eine Aussöhnung von Pop- und Hochkultur – und Toleranz.

Dabei hat Kratzer einen Ausfall wettzumachen: Er musste den britischen Travestiekünstler Le Gateau Chocolat und damit quasi das Gesicht der Inszenierung ersetzen, weil dieser wegen der Einreisebestimmungen nicht anreisen konnte. In den Einspielern ist er dennoch meist weiterhin zu sehen – und nicht seine Vertretung Kyle Patrick. dpa

## Schreckensschönheitsschrei

**Da hört man ein denkendes Herz: Franz Welser-Möst dirigiert Richard Strauss.  
Von Jürgen Kesting, Salzburg**

Die einzig wirkliche Freundschaft, die die Wiener Philharmoniker gehabt haben, bemerkte Otto Strasser, viele Jahre einer der Geiger des Orchesters, „hat Richard Strauss geheißert“. Seinerseits hat der Komponist in „Bewunderung und Dankbarkeit“ dem Orchester für „viele Stunden schönsten künstlerischen Genusses“ seinen Dank gesagt. So gehört es zu den ungeschriebenen Gesetzen der Tradition, dass die Salzburger Festspiele recht eigentlich erst mit seiner Musik beginnen. So auch in diesem Jahr. Franz Welser-Möst dirigierte das erste philharmonische Konzert und die Wiederaufnahme der außerordentlich erfolgreichen Produktion von „Elektra“ aus dem vergangenen Jahr.

Zu Beginn ein Reißer: die Suite aus „Der Rosenkavalier“. Er versetzte das Publikum des fast ausverkauften Hauses gleich mit den ejakulatorischen Hornrufen des anfänglichen Con moto agitato – den Ekstasen der Liebesnacht zwischen der Marschallin und ihrem Lover-Buben – in Hochstimmung; dann nicht minder mit den Walzer-Verklärungen wie mit den süß-melodischen Zitaten aus dem Schlussterzett, in dem der Oboist elegisch-süß sang wie sonst nur die Stimmen. Bindeglied zum Abschluss mit der bei den Festspielen erstaunlich selten aufgeführten „Alpensinfonie“ war eine Hommage an Hugo von Hofmannsthal: sechs Monologe aus „Jedermann“, 1943 von dem Schweizer Komponisten Frank Martin auf Wunsch des Baritons Max Christmann geschrieben. Der streng gläubige Komponist war tief beeindruckt vom Wechselfieber dieser Angst- und Weltabschiedsvisionen (nicht eigentlich Monologe), in denen sich „die psychologische und geistige Entwicklung der Hauptperson“ Ausdruck verschafft. Die Wirkung dieser Verse, syllabisch komponiert, ist abhängig vom scharfen Relief einer gemeißelten Wort-Klanggestalt. Mit diesen rezitatorischen Anforderungen tat sich der Bariton Matthias Goerne nicht leicht. Seine Stimme, in den letzten Jahren zunehmend in dramatischen Opernpartien eingesetzt, ist schwerer geworden. Gerade wegen ihrer imponierenden Fülle wird die Wortformung – die prägnant-rasche Verbindung artikulatorischer und resonatorischer Elemente – zum Problem. Zwar ist hoch zu rühmen, dass er bei seinem Vortrag auf das Pathos der Distanz bedacht war und auf jene Zuspitzungen verzichtete, die Roland Barthes als „Pleonasmus der Absicht“ verworfen hat. Nur blieb die Sprache, in der uns „das Evangelium die Erlösung durch die Liebe lehrt“ (Martin), ohne das Mitlesen des Textes nur schwer verständlich.

In einem Interview hat Franz Welser-Möst darauf hingewiesen, dass es der „Geisteshaltung“ von Richard Strauss nicht entsprach, sich dem Überschwang zu ergeben. Ratsam besonders, wenn es um die Klangpracht seiner gewaltigsten Tondichtung geht: der „Alpensinfonie“. Nach eigenem Wort hat der Komponist mit diesem Werk das „Instrumentieren gelernt“ – die klangkombinatorische Kunst, sechzig Streicher mit jedem nur denkbaren Instrument zu verbinden, darunter Schlagwerke jeder Art, dazu Wind- und Donnermaschine, Kuhglocken und Tamtam. Nach dem nächtlichen Beginn der Bergwanderung werden die Musiker in jeder Station herausgefordert, mehr noch: vor solistische Mutproben gestellt, etwa wenn nach der lust-mühevollen Ersteigung des Gipfels mit dem gewaltigen Klangbild des Gletschers selig-selbstvergessen die Oboe ihre Figurationen formt. Welser-Möst und den brillant spielenden Philharmonikern gelang es, den oft als oberflächlich kritisierten Effekten – dem Glitzern eines in Regenbogenfarben changierenden Wasserfalls, dem Bimmeln von Glocken, dem Donnern eines Gewitters – den herrlichen Glanz zu geben, in dem sich „die Anbetung der ewigen, herrlichen Natur“ (Strauss) erfüllt.

Musiker kennen in der Regel keine Lieblingsstücke, wohl aber Werke, die zu einer Sache des Herzens werden – wie „Elektra“ für Franz Welser-Möst. Die von dem polnischen Regisseur Krzysztof Warlikowski betreute Inszenierung war im vergangenen Jahr ein Geburtstags- und Erinnerungsgeschenk zum hundertsten Jubiläum der Festspiele und für deren Mitbegründer. Das Glück des Gelingens verdankt sie auch in diesem Jahr dem Dirigenten, der diese Nerven-Musik mit dem Herzen denkt und mit dem



Kopf fühlt, ebenso wie dem exzellenten Sängersenemble. Im Zentrum steht wieder die Sopranistin Aušrinė Stundytė, gebürtig aus dem neuen Wunderland des Singens: Litauen, das den Festspielen vor drei Jahren die Salome von Asmik Grigorian gegeben hat, die nun, alternierend mit der auch aus Litauen stammenden Vida Miknevičiūtė, die Chrysothemis singt. Aušrinė Stundytė mag mit den quälenden Schreiakzenten, die in der höchsten Lage gefordert sind, bisweilen kämpfen, gibt aber der Figur bei der Wiedererkennung des Orest den ergreifenden Ton einer verletzt-schönen Seele.

Die zu einer Breitwand sich dehrende Felsenreitschule ist nicht der Ort für ein Kammerspiel – für all die Nuancen der Mimik oder Gestik, die bei der Kinoübertragung zu verfolgen waren. In der Aufführung ist die Szene geteilt: Es gibt einen Innenraum, in dem sich das Leben der Mägde und Aufseherinnen abspielt, und ein Außen, in dem die Protagonistin ihr Leben als Weh der Einsamkeit und Verlassenheit erleidet und ihre Klage ins Verlorene – „der Vater fort, hinabgescheucht in seine kalten Klüfte ... Agamemnon“ – entsendet. In einer einzigen Szene, in einem Moment von makabrer Schreckensschönheit, verwandelt sich die Bühne zu einem Aufschrei. In dem Moment, da der zur Rache ersehnte Orest in dem schwarz verdunkelten Innenraum die Mutter, die Gattenmörderin, erschlägt, ergießt sich das Blut in Strömen auf dem Gestein der riesigen Felsenwand, die dann von wimmelnden Insekten „gereinigt“ wird – im Verlauf des qualvollen Tanzes, in dem die Elektra in gleißendem C-Dur verstummend verglüht. Zuvor, in ihrem letzten Gesang, in dem sie sich als die Flamme versteht, welche „die Finsternis der Welt verbrennt“, erwidert sie auf die Frage ihrer Schwester Chrysothemis, ob sie nicht den Jubel nach dem Totschlag höre: „Ob ich nicht höre? Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir.“ Dieser Moment gleicht einem Blick ins Innere, ins Gehirn der Figur, und zugleich zeigt er, dass die Musik die Kraft und Fantasie besitzt, das Ungeheure und Ungeheuerliche erlebbar zu machen.

Donnerstag, 29.07.2021, Tagesspiegel / Kultur

## „Die Musik öffnet die Seele“

Stargeiger Daniel Hope über künstlerische Inspiration und das Glück des Liveauftritts



© Inge Prader

Kommunikator. Viele neue Fans gewann Daniel Hope, als er im ersten Lockdown mit dem TV-Sender Arte das Format „Hope@home“ erfand, bei dem der Geiger im heimischen Wohnzimmer in Berlin Künstler vorstellte.

### **Herr Hope, das Musikleben ist wieder erwacht. Mit welchen Gefühlen und Erwartungen schauen Sie auf die kommenden Monate?**

Mit Glücksgefühlen. Ein Berufsverbot zu haben ist etwas, was ich nie für möglich gehalten hätte. Natürlich ist es wichtig, dass wir diese Pandemie in den Griff bekommen. Aber es gibt so viele Widersprüche. Auf der einen Seite lässt man 60 000 Menschen in ein Fußballstadion, in Deutschland bis vor kurzem aber nicht mehr als 300 in einen Konzertsaal. Da fragt man sich schon, warum die Kultur so vernachlässigt wird. Wir sind ein kleiner, aber sehr starker Bund von Musikkämpferinnen und -kämpfern. Deshalb bin ich zuversichtlich, aber auch kämpferisch. Es wird nicht einfach. Viele meiner Musikfreunde haben in der Pandemie aufgegeben. Sie haben es mental oder finanziell nicht mehr geschafft. Diese Menschen aufzugeben, wäre eine Tragödie. Wir müssen zusammenhalten: Musiker, Musikliebhaber, Journalisten, Produzenten, Veranstalter. Wir sitzen alle in einem Boot. Vielleicht mögen wir uns nicht gegenseitig, aber wir lieben die Musik. Das verbindet uns alle.

### **Seit 2016 sind Sie musikalischer Leiter des Zürcher Kammerorchesters. Was macht das Orchester aus?**

Es ist ein Meisterensemble. Jede und jeder einzelne strahlt eine enorme Leidenschaft für die Musik aus, aber zusammen sind wir am stärksten: Wir machen Kammermusik auf großer Bühne. Es ist das erste Orchester, das ich in meinem Leben gehört habe. Ich habe nie zu träumen gewagt, es später leiten zu dürfen.

**Wie Yehudi Menuhin haben Sie als Musiker keine Berührungängste mit anderen Musikstilen. Mit dem Zürcher Kammerorchester treten Sie auch mit dem Popmusiker Marc Sway auf und spielen Filmmusik. Gibt es Stimmen im Orchester, die Cross-over-Projekte kritisch sehen?**

Solange die Projekte mit großer Sorgfalt ausgesucht werden, ist das Orchester gerne dabei. Wir hatten jetzt mit Till Brönner einen großartigen Jazztrompeter zu Gast, der mehrere Auftragskompositionen von uns uraufgeführt hat. Im März 2022 werden wir „Moby Dick“ in einem inszenierten Konzert aufführen, die Musik hat Carolin Shaw geschrieben. Wir arbeiten mit Schauspielern wie Klaus-Maria Brandauer und Iris Berben. Das Orchester ist sehr offen, die Themen müssen aber gesellschaftliche Relevanz haben.

**In der Dresdner Frauenkirche sind Sie seit drei Jahren als künstlerischer Leiter für das Konzertprogramm zuständig. Ist die Frauenkirche ein geeigneter Ort, um in der Musik bestimmte Themen anzusprechen und ins Gespräch zu kommen?**

Es ist kein normaler Konzertort, das ist mir sehr wichtig. Die Frauenkirche steht allen Religionen offen. Hier wird immer der Dialog, der Diskurs gesucht. Es gibt sehr viele Treffen von Denkern, Schriftstellern, Menschenrechts-Aktivisten. Die Frauenkirche ist ein Ort des Austauschs, des Nachdenkens und der Versöhnung, gerade zwischen England und Deutschland, zwischen Coventry und Dresden. Und die klassische Musik ist ein Teil davon. Die Musik öffnet die Seele.

**Letztes Jahr wurde das Gstaad Menuhin Festival abgesagt. Nun durften Sie das Festival als „Artist in Residence“ eröffnen. Wie war das für Sie?**

Wunderschön. Die Kirche Saanen ist für mich ein sehr besonderer Ort, weil ich hier als Kind meine ersten Konzerte gehört habe, mit Yehudi Menuhin, mit dem Zürcher Kammerorchester und vielen anderen. Hier bin ich zuhause. Nach dieser langen Zwangspause gemeinsam mit meinen Freunden an diesem besonderen Ort musizieren zu dürfen, berührt mich sehr. Meine Mutter ist auch hier, zum ersten Mal seit über zehn Jahren.

**Ihre Mutter war Sekretärin und später Managerin von Yehudi Menuhin. Sie verbrachten als Kind jeden Sommer in Gstaad beim Festival. Hatten Sie einen Lieblingsplatz in der Kirche?**

Hinten in der Kirche gibt es eine Säule. Dort auf diesem schmalen Sitzplatz habe ich immer gesessen. Falls ich eingeschlafen bin, konnte man mich schnell hinaustragen.

**Wie hat Sie das Gstaad Menuhin Festival als Kind geprägt? Wie hat es Ihr Musikverständnis beeinflusst?**

Die Fülle an Talent und Inspiration, die von Yehudi Menuhin und seinen Freunden ausging, war unvorstellbar. Größen wie Stéphane Grappelli, Mstislaw Rostropowitsch oder

Rafi Shankar sind hier ein- und ausgegangen. Das hat mein Leben mit Musik infiziert. Alles, was ich musikalisch spüre, hat hier in dieser Kirche angefangen.

Das Gespräch führte Georg Rudiger.

Kommunikator. Viele neue Fans gewann Daniel Hope, als er im ersten Lockdown mit dem TV-Sender Arte das Format „Hope@home“ erfand, bei dem der Geiger im heimischen Wohnzimmer in Berlin Künstler vorstellte. Foto: Inge Prader

## Stuttgarts Opernhaus wird saniert

Der Stuttgarter Gemeinderat hat den Weg frei gemacht für die teure Sanierung der maroden Staatsoper in der Landeshauptstadt. Bewilligt wurden zunächst nur die Planungskosten in Höhe von 13,5 Millionen Euro, zu denen das Land Baden-Württemberg die gleiche Summe beisteuert. Außerdem entschied sich das Plenum am Mittwochabend dafür, den Bau der notwendigen Interimsspielstätte vorzubereiten und das Kulissenlager zu erweitern. Der Grundsatzbeschluss des Gemeinderats ist somit kein Baubeschluss. Nach einer detaillierten Schätzung könnte das Vorhaben mehr als eine Milliarde Euro kosten. Dabei werden die Baukosten auf 550 Millionen Euro geschätzt, dazu kommen ein Risikozuschlag und zu erwartende Baupreissteigerungen. Die Bauarbeiten sollen fünf bis sieben Jahre dauern. Erst 2027 soll die Interimsspielstätte fertig sein, frühestens 2037 die neue Oper im denkmalgeschützten Littmann-Bau. Zentraler Streitpunkt des Projekts ist die sogenannte Kreuzbühne. Mit ihr sollen schnellere und einfachere Bühnenbildwechsel möglich werden.dpa

## Fairteilt

Überall muss gespart werden. Darf sich das Theater trotzdem beschweren? Die Münchner Kammerspiele finden: klar. Über einen Protest, der hierzulande erst der Anfang ist

VON CHRISTIANE LUTZ

Ein Regisseur setzt einer Puppe die Säge an den Hals und ruft den vorbeieilenden Stadträten zu: „Bitte nicht kürzen!“ Damit meint Jan-Christoph Gockel das Geld für die Kunst, für die Münchner Kammerspiele im Speziellen. Anlass: Die beschlossene Tarifierhöhung aus der letzten Tarifrunde von 2020 soll vom Theater selbst übernommen werden. Der Stadtrat tagt im Löwenbräukeller über die Haushaltspläne für 2022, die Stadt München steckt finanziell in der größten Krise der jüngeren Geschichte. Die Kammerspiele sind da nur ein Pünktchen auf einer sehr langen Tagesordnung der Krisen. Das Theater aber hat zum Protest aufgerufen, etwa 160 Menschen sind gekommen.

An dem Morgen in München wird der Konflikt sichtbar, der sich wohl an vielen Orten wiederholen wird, wenn die nächste Sparrunde die Kulturschaffenden trifft: Der aufgestaute Frust über die gefühlte Ungleichbehandlung, übers nur so halb Spielendürfen bricht sich Bahn. Eineinhalb Jahre Krise, das habe man irgendwie hingekriegt, sagt ein Mitarbeiter der Kammerspiele, man sieht ja ein, dass man kurzfristig solidarisch sein müsse, aber es fehle an der Zusicherung der Politik, dass es bald anders gehe. Eine Zusicherung, die die Stadt nicht geben kann. Dann aber, siehe Puppe, müsse der Kunst der Kopf abgesägt werden. Und, das ist die größte Sorge: Ist der einmal ab, wächst er nicht mehr nach.

Dabei sind Sparvorgaben kein Produkt kulturfeindlicher Bösewichte, sondern eines der Pandemie. Wenn man in einem Bett mit zu kleiner Bettdecke liegt, ist nun mal egal, wo man zupft, es wird immer jemand kalte Füße haben. Die Stadt München hat allen Referaten die Vorgabe gegeben, jeweils 6,5 Prozent einzusparen. Für 2022 ist nun Ähnliches zu erwarten.

Die Folgen sind jetzt schon schmerzhaft und gefährlich: Das Sozialreferat zum Beispiel hat nicht mehr genug Sozialarbeiter, die es zu Familien in Not schicken kann. Dagegen scheint ein reduzierter Spielplan verkraftbar. Dieses gegeneinander Ausspielen aber, die Überlegung, wovon die Gesellschaft ein vorübergehendes Weniger verkraften kann, sei destruktiv, sagen die Kammerspiele und rufen zum „Aktionsbündnis Kultur Bildung und Soziales“ auf, einem „Schulterschluss“ gegen drohende Sparmaßnahmen. Alle müssten sparen, heißt es aus dem Kulturreferat, wo man das Stirnrunzeln über die Aktion schon durchs Telefon zu hören glaubt, man versuche, das so fair wie möglich zu gestalten.

Um das Ganze einmal in Zahlen zu fassen: Für den Eigenbetrieb Kammerspiele, zu dem auch die Schauburg und die Otto-Falckenberg-Schule gehören, bedeutet die Übernahme der Tarifierhöhung rund 486 000 Euro für das Jahr 2022, und 706 000 für das Jahr 2023. Münchens Kulturreferent Anton Biebl sagt, das sollte anlässlich eines Betriebsmittelzuschusses von 38 Millionen Euro „realisierbar“ sein. Das wird er am Mittag in der Vollversammlung ziemlich genau so wiederholen. Kammerspiele-Intendantin Barbara Mundel sieht eine drohende langfristige strukturelle Veränderung und spricht von „fataler Signalwirkung“ für den Rest des Landes. Die Kammerspiele werden auf ihr Konsolidierungssparbuch zugreifen müssen. Nun, immerhin haben sie eins.

Stellt euch nicht so an, ihr seid fest angestellt, sagen die einen. Hier geht etwas Wesentliches verloren, sagen die anderen. Die subventionierten Häuser müssen also einerseits auf die eigenen Miss-

stände hinweisen, ohne dabei andererseits den Anschein zu erwecken, dass man das große Ganze völlig auszublenden.

Diese Gespräche werden sich bald schon wiederholen, in Köln, Frankfurt, Stuttgart. Nur der Vergleich mit Hamburg, wo der Kulturetat in diesem Jahr sogar erhöht wurde, hinkt, denn als Stadtstaat kann Hamburg, wie auch Berlin, ganz anders Schulden machen als eine Kommune wie München. Die Krise ist gelinde gesagt noch nicht vorbei. Es ist unwahrscheinlich, dass im Herbst vor vollbesetzten Häusern gespielt werden darf. Aber wie kann sich das Theater selbst helfen? Rund 85 Prozent der Kosten an den Kammerspielen sind Fixkosten. Nur etwa 15 Prozent sind flexibel, für Inszenierungen, kurz: für die Kunst, einsetzbar. Ein Weniger von 6,5 Prozent macht da sehr viel aus.

Andere Ideen? Ausgeweitetes Sponsoring vielleicht, wie es Opern und Museen längst betreiben? Darüber würde sie vielleicht demnächst nachdenken, sagt Intendantin Mundel. Aber noch nicht, noch wird gekämpft.

# Der Klang der Befreiung

Eine sensationelle Dokumentation erinnert an das vergessene Harlem Music Festival, das 1969 die Popkultur veränderte VON JENS BALZER

Am fünften Abend kommt Nina Simone auf die Bühne, es ist der 17. August 1969. Sie setzt sich an das Piano, sie trägt ein afrikanisch anmutendes Kleid, ihre Haare hat sie streng zusammengebunden und mit kegelförmig sich zuspitzenden Stoffbahnen gepanzert. Sie sieht, bemerkt ein Beobachter, wie eine »afrikanische Prinzessin« aus, aber auch wie eine Kämpferin, militant, entschlossen, durch nichts mehr zu besänftigen in ihrem Zorn. Als erstes Lied singt sie den Backlash Blues, den ihr der afroamerikanische Dichter Langston Hughes geschrieben hat, eine Hymne der Bürgerrechtsbewegung, sie handelt von Rassismus und von der Arroganz der Machthaber im Land. »Mr. Backlash«, klagt sie den weißen Mann an, »you give me second class houses / and second class schools«, du behandelst uns wie Menschen zweiter Klasse und schickst unsere Söhne nach Vietnam, aber deine Stunde, weißer Mann, hat geschlagen: »the world is big / big and bright and round / and it's full of other folks like me / who are black, yellow, beige and brown«. Nina Simone spielt nicht auf ihrem Piano, sie schlägt die Akkorde in die Tastatur, als kämpfe sie auch gegen das Instrument, und sie befiehlt mit grimmigen Gesten ihre nur aus Männern bestehende Band. Was für ein atemberaubender Auftritt: Sternstunde des Pop.

Man sieht ihn in einem Konzertfilm mit dem Titel Summer of Soul, es ist der beste Konzertfilm seit langer Zeit, und vor allem: ein zeithistorisches Dokument, das direkt in die Gegenwart weist. Zwei Stunden lang sehen wir Bilder vom Harlem Music Festival, das an sechs Wochenenden im Sommer 1969 im New Yorker Stadtteil Harlem stattfand. Viele Größen der schwarzen Musik jener Zeit treten auf der Open-Air-Bühne auf – und auch viele künftige Größen. Neben Nina Simone und dem Blues-Musiker B. B. King ist etwa der 19-jährige Debütant Stevie Wonder mit einem futuristischen Funkrock-Konzert zu sehen; die junge Gospel- und Soulsängerin Mavis Staples singt ein atemberaubendes Duett mit Mahalia Jackson. Und zwischen den Auftritten schwirrt unermüdlich der Prediger Jesse Jackson in einem psychedelischen Dandy-Outfit herum und beschwört die »black consciousness«, die hier in so euphorischer Weise zum musikalischen Ausdruck gelangt – ein Jahr nach der Ermordung von Martin Luther King. Das Lied, das Mahalia Jackson und Mavis Staples singen, hat zu Kings Lieblingsstücken gehört: Precious Lord, Take My Hand.

Das Harlem Music Festival ist ein epochales Ereignis: Es ist das erste Festival, das sich ausschließlich der schwarzen Musik widmet, besucht von 300.000 Menschen – fast ebenso



viele, wie zeitgleich im August 1969 zwei Autostunden weiter nördlich in Woodstock zusammenkommen. Woodstock gehört seit Jahrzehnten in den Kanon des kulturellen Gedächtnisses, wesentlich wegen des Dokumentarfilms von Michael Wadleigh aus dem Jahr 1970. Das Harlem Music Festival hingegen war bis heute fast vollständig vergessen, getilgt aus der Geschichte des Pop und der politischen Emanzipation. Dabei wurden auch hier alle Konzerte gefilmt, von dem Regisseur Hal Tulchin. Aber kein Kinoverleih, keine Fernsehstation interessierte sich für sein Material. Bis zu seinem Tod im Jahr 2017 hat er vergeblich versucht, einen Finanzier für einen Dokumentarfilm zu finden: »Nobody really cared about black shows«, stellte er 2007 resigniert fest.

Jetzt sind diese Bilder doch noch zu sehen. Zu verdanken haben wir das Ahmir »Questlove« Thompson, dem Schlagzeuger und Songschreiber der Hip-Hop-Gruppe The Roots. Er hat das Material von einem Dachboden gerettet, er hat die Bilder montiert und lässt zwischendurch Konzertbesucher und -besucherinnen von einst über ihre Erinnerungen sprechen. In Harlem im Sommer 1969 beginnt auch die Geschichte der schwarzen Identitätspolitik. Noch niemals, sagt ein Zeitzeuge, habe er so viele schwarze Menschen auf einmal gesehen; und sie alle hatten gerade damit begonnen, sich eine eigene Ästhetik, eine eigene Sprache des kollektiven Selbst anzueignen. Die Epoche des »suit-and-tie negro« war vorüber, man trug nun keine Anzüge und Krawatten mehr, sondern Kaftane und Dashikis und ließ sich die Afros wachsen.

Young, Gifted and Black heißt ein weiteres Lied, das Nina Simone bei ihrem Konzert spielt; »unapologetically black«, so präsentieren sich die Sängerin Abbey Lincoln und der Jazz-Schlagzeuger Max Roach bei ihrem Auftritt auf dem Festival. Summer of Soul ist eine Flaschenpost, die nach 52 Jahren ihre Empfängerinnen und Empfänger erreicht, man sieht diese Aufnahmen zwei Stunden lang mit pochendem Herzen ob der Schönheit und Intensität der Musik, und man sieht, wie sich darin unsere Gegenwart spiegelt. Vielleicht bleibt das in diesem Jahr der wichtigste Film über die Geschichte der Popkultur, der wichtigste Film über die Geschichte der politischen Befreiung und Emanzipation.

»Summer of Soul« ist zu sehen bei Disney+

Foto: 2021 20th Century Studios (Video-Still aus dem Jahr 1969)

Gladys Knight & The Pips auf der Bühne in Harlem – dort traten im Sommer 1969 auch Nina Simone und der junge Stevie Wonder auf