

PRESS REVIEW

Daniel Barenboim Stiftung
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Tuesday, April 27, 2021



West-Eastern
Divan Orchestra



BARENBOIM-SAID
AKADEMIE



PIERRE BOULEZ
SAAL

Nordbayerische Nachrichten, [DB](#)

Zubin Mehta wird 85. Sehnsucht nach dem Lebenselixier der Musik

Der Tagesspiegel

Museen, Theater und Konzertsäle in Großbritannien können kommenden Monat wieder öffnen – anders als in Deutschland

Der Tagesspiegel

Klangforschung: Das Andromeda Mega Express Orchestra aus Berlin und seine Online-Kosmostage

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik brilliert vor allem Hugues Dufourt

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Anne Lenks „Phädra“-Inszenierung in Nürnberg ist ebenso eindrucksvoll wie elegant

Süddeutsche Zeitung

Am Schauspielhaus Bochum spielt Anna Drexler den „Peer Gynt“

Berliner Zeitung

Die Aktion #allesdichtmachen hat einen Debattensturm entfacht. Die Kunst des Zweifels droht dabei auf der Strecke zu bleiben

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Von tragischer Anmut. Der Geiger Igor Oistrach wird neunzig

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Was wird aus den Benin-Bronzen? Darüber will eine Expertenrunde bei der Kulturstaatsministerin beraten

Autor: BRITTA SCHULTEJANS (dpa)
Seite: 6
Ressort: Kultur
Seitentitel: KULTUR
Weblink: www.nordbayern.de

Mediengattung: Tageszeitung
Jahrgang: 2021
Auflage: 3.251 (gedruckt) ¹ 2.982 (verkauft) ¹
3.072 (verbreitet) ¹
Reichweite: 0,012 (in Mio.) ²

¹ IVW 4/2020

² AGMA ma 2020 Tageszeitungen

zubin mehta wird 85

Sehnsucht nach dem Lebenselixier der Musik

MÜNCHEN/BERLIN – Es sind ungewohnte Zeiten für Zubin Mehta. „Die halbe Woche bleibe ich einfach zu Hause. Das war ich nicht gewohnt nach 60 Jahren in dieser Branche“, sagt er im Interview. Und zu Beginn der Coronapandemie habe er sich sogar monatelang zu Hause in Los Angeles aufgehalten. Dort, wo er normalerweise kaum sei. „Das habe ich wirklich sehr gemocht. Ich habe viel gelesen.“

Mehta sagt das in einem Hotel in Berlin, wo er sich bis zu seinem 85. Geburtstag am 29. April aufhält. Dann sollte es eigentlich ein Geburtstagskonzert für ihn geben – mit ihm selbst am Dirigentenpult und seinem Kollegen und Freund **Daniel Barenboim** am Klavier. „Entfällt“ steht unter dem Programmpunkt aber jetzt auf der Homepage der Berliner Staatsoper Unter den Linden.

„Mir fehlt das natürlich“, sagt der Star-Dirigent über die großen Konzerte mit Orchester und Hunderten Menschen im Publikum, die für ihn sonst Alltag sind.

Mehta ist ein musikalischer Kosmopolit – und – wenn Corona das nicht verhindert – in vielen Ländern der Welt zu Hause: in Los Angeles, wo er meistens wohnt, in Indien, wo er geboren wurde, in Israel, wo er eine „Liebesbeziehung“ mit dem Israel Philharmonic Orchestra eingegangen ist.

Auch in Deutschland, wo er jetzt seinen 85. Geburtstag feiert, fühlt er sich daheim. Jahrelang war er ja Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper in München. Ursprünglich hätte er allerdings beinahe einen ganz anderen Weg eingeschlagen als den hin zu einer musikalischen Weltkarriere: Seine Familie wollte ihn zu einer Mediziner-Karriere drängen. „Ich sagte zu meinem Vater: „Schau, wenn ihr wollt, studiere ich Medizin, aber es wird mir nicht gefallen. Ich muss Musiker werden.“

Für Orchester auf der ganzen Welt ist es ein Glück, dass er sich durchgesetzt hat. Kaum jemand ist bei so vielen Orchestern Ehrendirigent wie er. Die Wiege seines musikalischen Erfolges ist Wien.

Denn dort begann seine steile Karriere mit einer harten Ausbildung. Dort studierte er unter Anleitung seines strengen Lehrers Hans Swarowsky.

Die Jahre in Österreich prägten ihn und brachten ihm neben Mahler und Bruckner auch Schönberg näher. Mehta wurde in Montréal und Los Angeles engagiert, bald schon dirigierte er – gerade einmal Mitte 20 – Orchester von Weltrang wie die Berliner und die Wiener Philharmoniker. Er stand bei den Salzburger Festspielen, an der New Yorker Met und an der Mailänder Scala am Pult. Sein Opern-Debüt gab er 1963 in Montréal mit Puccinis „Tosca“.

Mehta war von 1978 bis 1991 Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra und von 1998 bis 2006 Generalmusikdirektor an der Bayerischen Staatsoper München. Allein mit dem Israel Philharmonic Orchestra hat der Maestro mehr als 3000 Konzerte überall auf der Welt gegeben.

Abbildung: Feiert seinen 85. in Berlin: der Dirigent Zubin Mehta.

Fotograf: Foto: Britta Pedersen, dpa

Wörter: 441

Urheberinformation: © 2021 NORDBAYERISCHE NACHRICHTEN FÜR PEGNITZ, AUERBACH UND UMGEBUNG

Ort: MÜNCHEN/BERLIN

Dienstag, 27.04.2021, Tagesspiegel / Kultur

Aufbruch in die Unsicherheit

Museen, Theater und Konzertsäle in Großbritannien können kommenden Monat wieder öffnen – anders als in Deutschland. Doch viele Londoner Kulturschaffende sind skeptisch

Von Sebastian Borger



© Tolga Akmen/AFP

Comeback Kid. Shakespeares Globe Theatre kann jetzt schon von außen bestaunt werden, ab Mai sind auch wieder Aufführungen geplant – mit Abstand.

Finanziell gesehen hat Jon Stainsby das Covid-Pandemiejahr gut überstanden. Anders als viele andere Freiberufler in Londons Musikszene erhielt der Sänger Unterstützung durch das Hilfsprogramm der Regierung. Vergangenen Sommer und Herbst konnte der Bariton mit der Branchen-üblichen Portfolio-Karriere sogar einige Konzerte geben und zum Zwischentöne-Festival im schweizerischen Engelberg reisen.

Von Ende Dezember bis Anfang April hat der 41-Jährige nicht live gesungen, nur zu Ostern gab es einige Oratorien-Termine. „Mein Kalender ist beinahe leergefegt“, sagt Stainsby. Wenn die britische Regierung tatsächlich bald den nächsten Schritt aus dem seit Jahresbeginn geltenden harten Lockdown geht, könnte der Sänger Ende Mai erstmals wieder auftreten. „Das glaube ich erst, wenn es so weit ist“, gibt sich Stainsby vorsichtig. „Ich fühle mich sehr unsicher.“

Das Schicksal teilen Hunderttausende Theatermacher, Musiker und Künstler, denen Covid-19 die Existenzgrundlage entzogen hat. Ein Hilfspaket der Regierung von Premierminister Boris Johnson über umgerechnet 1,8 Milliarden Euro hat vielen Institutionen, die vor dem Bankrott standen, das Überleben ermöglicht. Ob Theater, Opernhäuser und Konzertsäle, die viel weniger vom Staat subventioniert werden als in Deutschland, aber wirklich bald wieder ihre Tore öffnen?

Noch lohnt sich ein Kultur-Besuch auf der Insel kaum: Der Einreise mit Covid-Test folgt eine mindestens fünftägige Quarantäne mit erneutem Test. Zu besichtigen gibt es anschließend wenig, außer Gebäuden von außen und Freiluft-Attraktionen wie dem Yorkshire Sculpture Park nahe Wakefield. In London lädt die private Gagosian-Galerie immerhin zur Ausstellung „Internal Objects“ mit Werken von Rachel Whiteread ein, der ersten Gewinnerin des Prestige-trächtigen Turner-Preises (1990) und Schöpferin des Wiener Holocaust-Denkmal. Anmeldungen für 20-minütige Besichtigungen erfolgen über die Website, Gesichtsmaske und soziale Distanzierung sind Pflicht.

Erst die für 17. Mai geplante nächste Revision der Lockdown-Vorschriften wird die Öffnung der Museen mit sich bringen, erlaubt sind dann endlich auch wieder Musik und Theater live, natürlich nur mit Maske und Abstand.

Stolz laden gewichtige Institutionen wie das Victoria & Albert-Museum und die Royal Academy für Mitte Mai zur Vorbesichtigung ihrer neuen Ausstellungen. In Piccadilly präsentiert die Royal Academy neue Werke des auch im Lockdown unermüdlichen 83-jährigen David Hockney; das V&A spürt dem Einfluss nach, den Lewis Carrolls Erzählung „Alice im Wunderland“ in den 156 Jahren seit ihrer Veröffentlichung entfaltet hat.

Vom ersten Tag der Öffnung an sollen in der Wigmore Hall wieder Konzerte stattfinden. Direktor John Gilhooly will Ende Mai und Anfang Juni die Pianisten Mitsuko Uchida und András Schiff ebenso junge Jazz-Musikerinnen und indische Sarod-Virtuosen auftreten lassen. Am 20. Mai beginnt das Glyndebourne-Musikfestival sein Programm mit Leos Janaceks Oper „Katja Kabanowa“.

Aufbruchstimmung überall? Nicht ganz. Die 126. Saison der weltberühmten BBC-Promenadekonzerte in Londons Albert Hall soll am 30. Juli beginnen und nur unwesentlich verkürzt sechs Wochen dauern. Weitere Einzelheiten, heißt es bei den Verantwortlichen, werde man „beizeiten bekannt geben“. Ähnlich verhalten klingt es auf den Websites kleinerer Häuser wie dem Park Theatre nahe dem Nord-Londoner Bahnhof Finsbury Park oder das bekannte Pub-Theater 503 im südlichen Stadtteil Battersea mit dem Hinweis, man werde neue Produktionen auflegen, „wenn die Beschränkungen gelockert werden“ – als stünde da nicht längst ein realistisches Datum am Horizont. Fast scheint es, als trauten die gebeutelten Theatermacher und Konzertveranstalter dem neuen Covid-Frieden noch nicht so recht. Das Pop-Schlammevent Glastonbury wurde schon im Januar abgesagt. Man sei „sehr zuversichtlich“, im Sommer 2022 wieder an den Start zu gehen.

Wenn Suzanne Wilson das nur von sich auch sagen könnte. Mit dem Leben als freiberufliche Sängerin hatte die gebürtige Australierin ihren Berufstraum verwirklicht. Daheim in Adelaide war ihr schlanker, knabenhafter Sopran nicht gefragt, die vielen anglikanischen Kirchen in der Weltstadt London griffen mit Begeisterung auf sie zurück. „Ich gehörte

nicht zur absoluten Spitze, aber zur Gruppe darunter“, lautet Wilsons Selbsteinschätzung. An der weltberühmten Westminster Abbey, gleich gegenüber vom Parlament, war sie die am längsten dienende Sopranistin.

Als Mitte März vergangenen Jahres die Pandemie voranschritt und ein Lockdown absehbar wurde, „quälte mich die Vorstellung, ich könnte auf Monate, vielleicht Jahre hinaus meine Eltern, beide über 80, nicht mehr sehen“. Wilson buchte einen Flug in ihre australische Heimat und landete zwei Tage später in Adelaide.

London hat sie seither nicht wiedergesehen. Die Abbey, deren Finanzen zu etwa 90 Prozent vom Tourismus abhängen, hat allen freiberuflichen Sängern den Laufpass gegeben. Wilson hat ihre Londoner Wohnung verkauft, lebt jetzt bei ihrem Vater in Adelaide und verdient ein wenig Geld als Putzfrau und Sekretärin. Die Pandemie habe ihre Karriere als Profi-Sängerin beendet, glaubt die 54-Jährige: „Hier in Adelaide gibt es für mich keine Verwendung. Und wenn das Londoner Musikleben wieder erwacht, bekommen jüngere Stimmen den Vorzug.“

Wenigstens nur auf Eis liegt hingegen Anna Townleys angestrebte Karriere als Inspizientin am Theater. Die Abschlussarbeit der Londonerin, 22, für den Englisch-Bachelor, das Drama „H5“, wurde fürs berühmte Edinburgher Festival ausgewählt, die ersten Schritte in der Theaterwelt verliefen vielversprechend. Dann kam die Pandemie. Monatelang geschah gar nichts. Dann erlebte Townley, was sie als „Silberstreif am Horizont“ für ihre Branche beschreibt: Dramen mit wenig Personen können auch auf kleinen Bühnen mit dem nötigen Abstand aufgeführt und – vor allem – gefilmt werden. An der Aufführung von „Sunnymead Court“, einer lesbischen Romanze zu Covid-Zeiten, nahmen im Herbst nicht nur live ein paar Hundert Londoner Anteil, sondern per Stream Tausende rund um die Welt. „Inzwischen werden in Jobanzeigen zunehmend elementare Filmkenntnisse verlangt“, berichtet Townley.

Gerade hat sie einer Freundin beim Filmen der Performance einer trans Künstlerin geholfen. Demnächst ist sie an einer Wohltätigkeitsaktion via Zoom beteiligt, bei der „Ernst sein ist alles“ von Oscar Wilde (1854-1900) aufgeführt werden soll. Und für diesen Herbst ist nun endlich die nächste Kurzzeit-Beschäftigung als Inspizientin geplant, nämlich eine Produktion am bekannten Londoner PubTheater 503, wo jährlich Dutzende von Uraufführungen über die Bühnen gehen und sich weitere wertvolle Kontakte knüpfen lassen.

Townley hat ein Jahr lang Sozialhilfe bezogen, längst nicht genug für die prekäre Existenz. An ihrer Traumkarriere im Theater kann sie nur basteln, weil die Eltern gratis Kost und Logis bieten. Wie sie die Zukunft sieht? „Optimistisch“, sagt die junge Frau knapp.

Comeback Kid. Shakespeares Globe Theatre kann jetzt schon von außen bestaunt werden, ab Mai sind auch wieder Aufführungen geplant – mit Abstand. Foto: Tolga Akmen/AFP

Dienstag, 27.04.2021, Tagesspiegel / Kultur

Schwarmzellen im Weltraum

Klangforschung: Das Andromeda Mega Express Orchestra aus Berlin und seine Online-Kosmostage

Von Andreas Hartmann



© Gianmarco Bresadola

Jazz, Neue Musik und Pop. Die Big Band unter der Leitung von Daniel Glatzel existiert seit 15 Jahren und kennt keine musikalischen Berührungsgänge.

Eine ganze Woche lang hat sich das Berliner Andromeda Mega Express Orchestra im Radialsystem eingekuschelt, um das einzuspielen, was ab dem heutigen Dienstag als Streaming-Festival zu sehen ist, da der Besuch von Live-Konzerten ja gerade nicht möglich ist. Die vierten Kosmostage, eine Festivalreihe des Orchestras, gibt es nun als dreitägiges Online-Programm bis zum 29. April.

Danach wird man sich die insgesamt acht Konzertmitschnitte, die nach und nach hochgeladen werden, um ein wenig den linearen Ablauf eines physisch erlebbaren Festivals zu simulieren, auch weiterhin über die Homepage des Orchestras per Stream zu sehen sein. Während des Online-Festivals gibt es außerdem die Möglichkeit, mit den Musikern und Musikerinnen des Ensembles zu chatten.

Schaut man sich allein den Plan mit den Proben und den im Radialsystem eingespielten Konzerten für diese sechs Tage Mitte April an, lässt sich erkennen, was hier für ein enormer logistischer und organisatorischer Aufwand, ganz im Zeichen der Pandemie, betrieben wurde. Rund um die Uhr gab es Soundchecks und Videodrehs und zwischendurch vor

allem eines: lüften, lüften, lüften. Vor jedem Arbeitstag mussten sich die 18 Musiker des Ensembles und etwa ein Dutzend Techniker auch noch selbst testen.

Oliver Potratz, einer der künstlerischen Leiter der Veranstaltung, sagt: „Es war hart, aber auch sehr erfüllend. Mal wieder künstlerisch tätig sein zu dürfen, war für alle Beteiligten extrem wichtig. Wir haben uns gefühlt wie die Fische im Wasser.“

Seit 15 Jahren existiert das Ensemble unter der Leitung des 1984 geborenen Saxofonisten und Komponisten Daniel Glatzel. Es hat sich weltweit einen Ruf als außergewöhnliche Formation zwischen allen Stühlen erspielt. Jazz und Neue Musik sind zwei Eckpfeiler des Andromeda Mega Express Orchestra, das aber auch keine Angst vor Popmusik hat. Es spielte beispielsweise schon mit Bands wie The Notwist und Efterklang zusammen.

Auch bei dem, was bei den Kosmostagen unter dem Motto „Interstellar Waggle Crush“ dargeboten wird, zeigt sich wieder die enorme Bandbreite des Ensembles. Da gibt es die klassischen Andromeda-Performances, bei denen die Streicher, Bläser, die Harfe und was das Ensemble sonst noch alles aufzufahren weiß an Instrumenten, miteinander agieren. Doch wenn man dann denkt, man versteht, wohin die musikalische Reise geht, vernimmt man plötzlich Versatzstücke aus alpenländischer oder tschechischer Volksmusik und brasilianischen Sounds, es wird gesungen und eine Gitarre kommt hinzu ... In einem der Konzertstränge trifft das Ensemble auf das Fiepen und Blubbern eines modularen Synthesizers – psychedelische Entrückung hat das Orchester ebenfalls drauf.

Man erlebt hier acht Konzerte des gleichen Ensembles, aber man muss sich tatsächlich auch alle acht ansehen, um das Andromeda Mega Express Orchestra wirklich verstehen und dessen enorme Freude am Experimentieren vollständig erfassen zu können. „Forschungen“ nennt Oliver Potratz das, was das Ensemble betreibt und ergänzt: „Das Ergebnis sind vier Stunden Musik, die es echt in sich haben. Das Spektrum ist extrem breit und es gibt keine stilistischen Restriktionen.“

Vor etwa eineinhalb Jahren habe man mit den Planungen für die vierten Kosmostage begonnen, sagt er. Man habe die Dinge diesmal etwas anders angehen wollen als bisher. So gibt es neben den klassischen Auftritten des 18-köpfigen Ensembles – etwa am Eröffnungstag mit Kompositionen von Daniel Glatzel – auch noch mehrere Auftritte kleinerer Formationen. Das Orchester teilt sich dafür in drei sogenannte Schwarmzellen auf. „Lacerta Cluster“, „Cassiopeia Cloud“ und „Perseus Flock“ gehen dann auf ihre eigenen interstellaren Soundtrips, die etwas kammermusikalischer ausgerichtet sein werden.

Dass es neben der Gesamtleitung von Daniel Glatzel nun gleich vier weitere künstlerische Köpfe gibt, die für die einzelnen Zellen des Orchesters zuständig sind, ist ebenfalls eine Neuerung. Genau wie das Online-Format, bei dem sich das Ensemble viel Mühe gegeben hat, denn geboten wird mehr als nur ein starr abgefilmtes Bühnengeschehen. Die Kameras fangen immer wieder einzelne Musiker und Musikerinnen ein und beobachten sie für eine Weile, es wird mit Auf- und Abblenden gearbeitet, dazwischen gibt es allerlei Lichteffekte. Auch daheim auf der Wohnzimmercouch bekommt man so das Gefühl, echten Shows beizuwohnen, die für ein echtes Publikum konzipiert wurden.

Niemand hat mehr wirklich Lust auf Streaming-Konzerte. Alle möchten wieder raus und livehaftig etwas erleben. Doch die Online-Präsentation der vierten Kosmostage sind ein Ersatz für das physische Erlebnis, der sich wirklich sehen lassen kann.

27. bis 29. April online unter www.andromedameo.com

So klingen Bilder von Matisse

Bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik brilliert vor allem Hugues Dufourt

Die Veränderungen im Verhältnis von zeitgenössischer Musik und Technik wären eine genauere Betrachtung wert. Mit dem Aufkommen der Reihentechnik vor hundert Jahren rückte der Aspekt der Technik ins Zentrum kompositorischer Aufmerksamkeit, und seine glanzvollsten Momente erlebte dieses neue Musikverständnis nach dem Zweiten Weltkrieg, als Pioniere wie Pierre Schaeffer und Pierre Henry in Paris die *Musique concrète* und Karlheinz Stockhausen in Köln die elektronische Musik erschufen. Ein nachhaltiger Entwicklungsschub im Zeichen des musikalischen Fortschritts war die Folge. In der Computerära hat sich jedoch das Verhältnis von Musik und Technik gewandelt, denn diese ist inzwischen vom Motor des Fortschritts zum Spielgeld für postmoderne Komponisten geworden. Sie betrachten die virtuellen Klänge als Material wie jedes andere und schenken dem emanzipatorischen Potential, das der Technik auch innewohnt, kaum noch Aufmerksamkeit.

Darauf wurde man nun bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik, die wegen Corona schon das zweite Mal nur über Netz und Radio zu verfolgen waren, gleich am ersten Tag gestoßen. Der Italiener Mauro Lanza nimmt in seiner Komposition „Aether Is a Haunted Place“ Abschied von den Segnungen des technischen Fortschritts, indem er die Streichquartettklänge des Quatuor Diotima mit Störgeräuschen alter Fernseher und Plattenspieler mischt: Fünfziger-Jahre-Nostalgie mit ironischem Vorzeichen. So weit, so unterhaltsam. Wenn er aber anschließend Weltraumsignale von Pulsaren auf die gleiche Weise durch seine kompositorische Häckselmaschine laufen lässt, so zeigt sich darin ein merkwürdiges Desinteresse an den semantischen Qualitäten des Klangs. Für die heutige, souverän über die Geräte verfügende Machergeneration scheint das symptomatisch zu sein. Vor über dreißig Jahren hat bereits Gérard Grisey, übrigens einer von Lanzas Lehrern, Signale eines Lichtjahre entfernten Pulsars als Live-Komponente in seine Komposition „Le noir de l'étoile“ eingebaut und damit etwas von der Faszination erfahrbar gemacht, die solche Naturphänomene auf den Menschen ausüben können. Heute wird nicht mehr zwischen Weltraumwunder und Zivilisationsschrott unterschieden, nach dem Grundsatz „Sound ist Sound“ herrscht Gleichheit auf dem Feld der Ästhetik.

Das war zweifellos gut gemacht, wie auch viele andere Stücke in Witten, wo in Erinnerung bei der Werkauswahl stets auf ein gewisses Maß an handwerklicher Gediegenheit geachtet wird. Die Komponistinnen und Komponisten der dreißig Uraufführungen können alle ganz genau beschreiben, wie sie ihre Materialien zusammengefügt haben. Der Zugriff auf alle möglichen Phänomene und Ideen entspricht vielleicht dem, was seit einiger Zeit in Avantgardekreisen als neue Gehaltsästhetik gehandelt wird, aber mit hehren inhaltlichen Vorstellungen, die sich dann im Dickicht selbstgenügsamer Materialverarbeitung verlieren, wird über den momentanen Sinnenreiz hinaus kein dauerhaftes Publikumsinteresse erzeugt.

Nicht bei den Insidern und schon gar nicht bei breiteren Publikumsschichten, deren Interessen schlicht andere sind, gerade in einer existentiell bedrohlichen Situation wie der heutigen. Es blieb einem kauzigen Outsider, dem Dänen Christian Winther Christensen, vorbehalten, auf den Widerspruch zwischen theoretischem Anspruch und öffentlicher Irrelevanz hinzuweisen, indem er sich über deutsche Debatten nach dem historischen Beispiel Lachenmann gegen Henze lustig machte und das mit einem Stück illustrierte, in dem der Leerlauf programmiert ist. Mehr als ein gelungener Szenenwitz war das aber auch nicht.

Einen Gegenpol zur Materialbeliebigkeit markierte die Klanginstallation „nirgends“ von Klaus Lang und Sabine Maier. Ein imaginärer, durch Spuren von Licht markierter Innenraum in Schwarz- und Grautönen wird mit ebensolchen quasi-monochromen Klängen beschallt – eine Ästhetik der Reduktion, die Erinnerungen an Dreamhouse-Musik und Schwarzes Quadrat weckt, was in zweidimensionaler Bildschirmwirklichkeit allerdings nur begrenzt wirksam ist. Dass außermusikalische Anregungen keineswegs in leerer Gestik enden müssen, zeigte auch Hugues Dufourt, der Altmeister des Spektralismus. Seine raffinierte Arbeit am reinen Instrumentalklang stellt jeden Computersound in den Schatten. In „L’atelier rouge d’après Matisse“, geschrieben für die vier Musiker des Ensemble Nikel, werden die Bilder in Henri Matisse’s Bild vom musikalischen Blick des Komponisten Stück um Stück abgetastet und kongenial in Klang umgesetzt. Aus der gemalten roten Farbsymphonie entsteht eine Folge von suggestiven Klangtableaus – eine Arbeit von frappanter synästhetischer Wirkung. Ähnlich fokussiert wirkt die Komposition von Michael Pelzel, der aus seiner Vision eines Saturnmondes, vermittelt über Pink Floyd’s Album „The Dark Side of the Moon“, ein düsteres Geläut mit einer ins Unheimliche reichenden Bedeutsaura schafft.

Gastkomponist in Witten war diesmal der 1965 geborene Franzose Brice Pauset. Er reflektiert gründlich sein Metier und antwortet auf neugierige Fragen gern mit „Alles ist sehr kompliziert“. Mit den Tasteninstrumenten ist er eng vertraut, er hat die Musik der französischen Clavecinisten studiert und auch schon ein Cembalo gebaut. Einen repräsentativen Einblick in seine Klangwelt gaben ein groß dimensioniertes Klavierkonzert, in dem Orchester und Soloinstrument ein genau strukturiertes, wandelbares Klanggemenge bilden, sowie, von Pauset selbst gespielt, eine Folge von Préludes für Cembalo und ein neues Stück für Hammerflügel. Dazu kam das audiovisuelle Großprojekt „Vertigo“. Die hochprofessionell realisierte Verbindung von Instrumentalklang, Computersound und abstrakten Farbmustern lässt ein virtuelles Spektakel entstehen, das mit seinem fluktuierenden Gestaltenreichtum den Schwindeleffekten des Kinozaubers Hitchcock nachspürt. Der hohe Abstraktionsgrad des Materials steht der erwünschten Wirkung aber etwas im Weg. Max Nyffeler

Sie will nicht, was sie muss

Das kühle Verebben des Meeresrauschens und der Venus heißer Zorn: Anne Lenks „Phädra“-Inszenierung in Nürnberg ist ebenso eindrucksvoll wie elegant.

Die alten Griechen sind jetzt im Homeoffice. Zumindest König Theseus ist es, der, ehe er in den Krieg zog, die Glaswände seines Wintergartens völlig mit Jalousien verblenden ließ, um – ungestört von Umland und Natur – an seinem Schreibtisch schalten und walten zu können. Wenn er müde wurde, konnte er sich auf einer Liege fast wie von Le Corbusier ausruhen. Theseus zweite Frau Phädra, deren Vertraute Önone, sein erwachsener Sohn Hippolyt aus der Verbindung mit einer Amazone, dessen Diener Theramen, sie alle kommen nun in diesem Büro zusammen. Dort geht es ziemlich ungeschäftsmäßig um Gewalt und Leidenschaft, Dominanz und Demut, um Reden und Verschweigen und besonders um das Beschwören eines seltsamen Gefühls, das sie allesamt narret: Liebe.

Wie intim die Spannungsverhältnisse auch sein mögen, unterliegen sie doch höfischen Ritualen. Wer die unterläuft, hat nichts Gutes zu erwarten – selbst nicht in diesem aktuell anmutenden, luftig-sachlichen Ambiente des Bühnenbildes von Judith Oswald. Gern hätte man vor Ort erlebt, wie sich da die Sehnsüchte und Begierden ausbreiten, wie sie die Atmosphäre aufheizen und vergiften, aber das war nur begrenzt möglich, weil das Staatstheater Nürnberg Anne Lenks Inszenierung von Jean Racines Tragödie „Phädra“ (1677) pandemiebedingt online übertragen musste. Die künstlerische Wirkungskraft, die diese schöne, hochkonzentrierte Aufführung im Saal entfalten könnte, verliert sich beim Streamen zwar nicht völlig, verflüchtigt sich freilich erheblich.

Anne Lenk, die Regie gern als Arbeit am Text begreift und dadurch geschickt und anspruchsvoll die Intelligenz und das Können ihrer Schauspieler herausfordert, setzt ganz auf die intensiven, erotisch aufgeladenen Binnenenergien. Wie die Lamellen der Jalousien den Raum mit waagerechten Schlitzen aufteilen, so scheinen ihn die unausgesprochenen Beziehungen zwischen den Personen kreuz und quer mit Fallstricken des Begehrens zu sabotieren. Die Geometrie der patriarchalen Ordnung wird durch das Chaos der entfesselten Triebe attackiert. Denn Phädra liebt besinnungslos ihren Stiefsohn Hippolyt, der hingegen Arikia liebt, was nicht standesgemäß ist. Theseus, der polygame „Weiberräuber“, ist seit sechs Monaten im Feld. Als es heißt, er sei tot, brechen alle Dämme, und Phädra offenbart Hippolyt ihre Gefühle für ihn. Der weist ihre Avancen empört zurück, und das Verhängnis nimmt seinen Lauf.

Ulrike Arnold zeigt diese Frau, die nicht darf, wie sie will, und nicht will, was sie muss, wie hochgerüstet unterm blonden Haarhelm und wie eingeschnürt im senffarbenen Lederkleid, unter dessen harter Oberfläche es so verboten brodeln. Wenn sie vom Tod ihres Mannes hört, schlüpft sie wie erlöst aus den Pumps, dreht sich zu uns und stöhnt, als fielen sämtliche Zwänge und Nöte von ihr ab: „Oh, Himmel!“ Maximilian Pulst als Hippolyt kann das nicht verstehen, ist in seinen weinroten Anzug wie in einen Kokon der Uneigentlichkeit verkapselt, sich selbst und allen anderen fremd. Beide sinken zu Boden, strecken sich auf der dezent gemusterten Auslegware aus, ohne sich nur einmal zu berühren. Erst später, wenn die abgewiesene Phädra – „Mit voller Wut treibt mich der Venus Zorn“ – wieder von ihrer Geilheit überwältigt wird, sinkt sie erneut nieder und schlägt sich ausgiebig lüstern aufs Hinterteil.

Überzeugend geht das Distanzgebot des Werks mit seinen herrschaftlichen Hierarchien in den derzeit geltenden Corona-Abstandsregeln auf. Das ausgezeichnete Ensemble bremsen die indes

nicht, es spielt souverän und fesselnd über die Entfernungen hinweg. Alle tragen die von Sibylle Wallum stimmig entworfenen Kleider nach heutigem Stil, aber nicht von der Stange. Ob Julia Bartolome als Önone, eine strenge Gouvernante mit Louise-Brooks-Frisur und dem Hang zur Intrige, ob Nicolas Frederick Djuren als Theramen, der Halt und Schirm und womöglich Steuerberater des Hippolyt, sie alle haben sich die Übersetzung von Friedrich Schiller geschmeidig zu eigen gemacht und bringen sie, ob stotternd und stammelnd oder funkelnd, leicht und gescheit zum sinnhaften Klingen.

Auch Llewellyn Reichman als Arikia und Anna Klimovitskaya als ihre treusorgende Ismene, zwei spiegelbildliche Girlies in Miniröcken, die als Beutefrauen nichts zu melden haben, agieren mit klassischer Klarheit und formvollendeter Contenance. Die Worte sind wichtiger als Taten, weshalb wenig passiert und dennoch viel los ist – und dem Sprechen auf der Bühne solche Bedeutung zukommt. Als schließlich der totgeglaubte Theseus auftaucht, fällt das Netz der Blicke, Behauptungen, Verwicklungen fatal in sich zusammen. Fälschlich der Vergewaltigung seiner Stiefmutter beschuldigt, wird Hippolyt verbannt und stirbt, Phädra und Önone nehmen sich das Leben. Und Theseus, bei Michael Hochstrasser ein knurriger Genussmensch mit langen Haaren und der Attitüde eines „Masters of the Universe“, wird all das wie eine schlechte Zigarre beiseitelegen und die Geheimnistuerei durchschauen, die er bei seiner Rückkehr nicht entschlüsseln konnte: „Was verhüllen mir die halben Worte, die man nie vollendet?“

In ihrer so eindrucksvollen wie eleganten Inszenierung führt Anne Lenk das alte Stück einleuchtend in die Gegenwart, sperrt die Welt aus und lotst sie damit erst recht wieder zurück. Am Schluss ist das akustisch verfremdete Rauschen des Meeres (Musik: Kostia Rapoport) verebbt wie der Strom der Worte, nur die Vögel zwitschern, aber man sieht sie nicht. Das Theater ist zwar geschlossen, doch es holt uns trotzdem ein. Irene Bazinger

Wütender Punk

Am Schauspielhaus Bochum spielt Anna Drexler den „Peer Gynt“

In diesen Zeiten muss man erst einmal die Trostlosigkeit eines leeren Theaters erkunden. Hier tut dies Michael Lippold, er betritt die Bühne des Bochumer Schauspielhauses, sein Blick und der der Kamera richten sich in den Zuschauer-raum, dort sitzen ein paar Menschen wie bei einer Generalprobe. Leere. In diese hinein springt das Gesicht von Anna Drexler vor die Kamera, großformatig, nah, verzerrt vor Wut: „I'm gonna fight them off.“ Drexler sprechsingt sich energetisch durch „Seven Nation Army“, den Song von den White Stripes. Drexler spielt Peer Gynt. Ist der hier ein wütender Punk? Kommentar von Michael Lippold, der dessen Mutter Aase spielt: „Peer, du lügst.“ So beginnt Ibsens Stück.

Dušan David Pařízek inszeniert Ibsens „Peer Gynt“ in Bochum, natürlich nur als Premiere im Stream, und die erste kleine Überraschung ist, dass Peer eben von einer Frau gespielt wird. Heute nennt man das „Cross-Gender“, aber eigentlich ist es ein alter Hut, der hier aber für eine interessante Offenheit sorgt. Anna Drexler nähert sich aus naturgemäßer Distanz dem Mann, diesem seltsamen Wesen, das im Fall von Peer Gynt aus der Armut kommt und in die Welt hinauswill, das sich selbst sucht und nur an sich selbst denkt, das kapitalistische Unternehmungen startet und alle Menschen, die ihm begegnen, wegwirft wie einen leeren Plastikbecher. Peer wandelt sich auf jeder Station seiner Reise, und Drexler spielt die verschiedenen Peers mit Lust und Verve, nie kabarettistisch, kann altern und toben, überhaupt tobt sie eigentlich recht viel und bleibt doch meist sehr bei sich. Das ist beeindruckend zu verfolgen, und doch funktioniert es nicht so richtig.

In den vergangenen Monaten konnte man gut beobachten, wann Theater im Stream funktioniert und wann nicht. Man hatte den Eindruck, je mehr ein Stream in den Möglichkeiten des Digitalen aufgeht, desto überzeugender kann er sein; abgefilmtes Theater funktioniert vor allem bei sehr strengen Inszenierungen. Nun ist Pařízeks Inszenierung das Gegenteil von streng, und sie ist auch nicht fürs Digitale erdacht. Seine Bühne ist leer bis auf ein großes, flaches Holzquadrat, das man zu einer beeindruckenden Schräge aufstellen und herumdrehen kann. Den leeren Raum füllen die Menschen auf der Bühne mit Peers Schnurren, es gibt viel live fabrizierte Musik, streckenweise wirkt die Aufführung wie eine Band-Session, alle sind hier musikalisch begabt, Drexler selbst spielt einmal mit Furor Cello, in der Irrenhausszene singt Konstantin Bühler „Crazy“ von Gnarl Barkley.

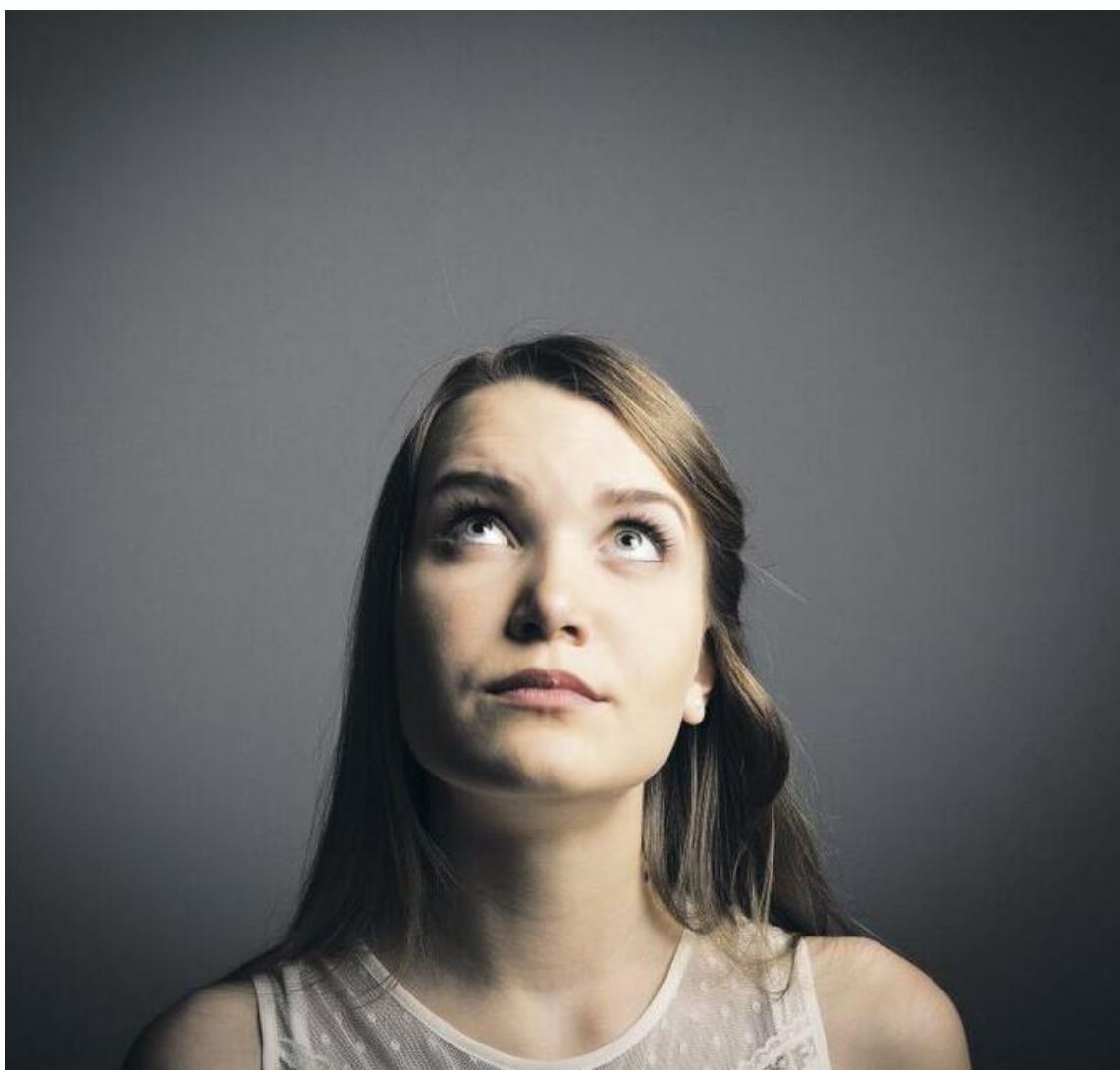
Im Schweinsgalopp geht es – recht genau mit den Worten von Christian Morgensterns Übersetzung – durch die Geschichte, Bühler, Lukas von der Lühe und William Cooper sind dabei eine Dreier-Jungscombo, die sich verschiedener Rollen annimmt. Michael Lippold bleibt hauptsächlich, mit Würde und schöner Sprache, Aase, Anne Rietmeijer spielt mit viel holländischem Charme die Solveig und jedes Instrument, das sie in die Finger kriegt. Alle sind sehr unternehmungslustig, treffen durchaus einen Kern von Ibsens Polystilistik, doch bleibt das Ergebnis löchrig, fahrig. Im Stream, da kann die Kamera noch so viele schöne Perspektiven suchen, bekommt man überhaupt kein Gefühl für die Situationen, keine Nähe, man beäugt eine Kostümschlacht ohne viel Nutzen, wartet auf den nächsten Song. Dem Bildschirm fehlt die Kraft der Imagination. Und dann steuert die Aufführung auf die beiden Punkte zu, die Pařízek offenbar am Herzen liegen. Als Erste befreit sich Mercy Dorcas Otieno, in Nairobi geboren und, nebenbei, eine echte Soul-Queen, von ihrer Rolle der Wüstenhüptlingstochter Anitra und haut einem Worte der ghanaischen Autorin Ama Ata Aidoo um die Ohren, herausgefiltert aus einem mehr als 30 Jahre alten Interview. Afrika habe 500 Jahre immer nur gegeben, nun hole sich der Kontinent alles zurück, was die Kolonialmächte geklaut haben. Peer versucht sich ja zwischenzeitlich selbst als Sklavenhändler, das passt also und auch zum Diskurs der Zeit.

Der zweite Punkt ist dann gänzlich wundervoll. Anne Rietmeijer stimmt erst „Solveigs Lied“ von Edvard Grieg an und dann einen von ihr selbst geschriebenen „Abgesang auf den westlichen Dramenkanon“. Sie ist es leid, als Solveig „zwischen den Zeilen“, die „Paps“ (Ibsen) auf Papier hinschrieb, auf Peer zu warten. Ist es leid, dass Peer als Mann die vielschichtige Figur sein darf, während sie nur dumm rumhockt. Ist es leid, von einem Mann erfunden worden zu sein. Auch Peer wähnt sich „in Ibsens Macht“, aber wenigstens okkupierte Anna Drexler als Frau die Hauptrolle. Das ist Rietmeijer wurscht: „Ich lasse dich allein, möchte Solveig nicht mehr sein.“ Aus, Verbeugen, kein Applaus. Stille im leeren Raum. Egbert Tholl

Dienstag, 27. April 2021, Berliner Zeitung /

Vergiftete Ungeduld

Die Aktion #allesdichtmachen hat einen Debattensturm entfacht. Die Kunst des Zweifels droht dabei auf der Strecke zu bleiben



Wer hat im vergangenen Jahr nicht an dem zu zweifeln gelernt, was er eben noch im Brustton der Überzeugung behauptete? imago

HARRY NUTT

In den vergangenen Tagen schien es so, als hätten sich gut vier Dutzend Schauspielerinnen und Schauspieler darum beworben, allen anderen das gute Gefühl geben zu dürfen, auf der richtigen Seite zu stehen. Es war ein Leichtes, der Videoaktion #allesdichtmachen Naivität, Kurzsichtigkeit und Selbstreferenzialität, sogar Zynismus und einen Mangel an Empathie vorzuwerfen. Und wer sich die Mühe machte, in die Einzelkritik zu gehen, mochte zu keinem

milderen Ergebnis kommen. Einige der Teilnehmer gestanden ihr Fehlverhalten schließlich sogar selbst ein. Scham. Rückzug. Es war nicht so gemeint.

Gewissheit zerstört

Dabei offenbarte die Aktion ein Dilemma, das es nicht erst gibt, seit ein paar Schauspieler ihrem Unbehagen Ausdruck verliehen haben, seit über einem Jahr mehr oder weniger untätig sein zu müssen. Die Corona-Pandemie hat einen Freiheitsentzug mit sich gebracht, zu dessen schlimmsten Nebenwirkungen es gehört, ihn als Vorwurf nicht ohne Weiteres adressieren zu können.

Natürlich darf und muss man die Regierungsverantwortlichen in Bund und Ländern dafür zur Rechenschaft ziehen, dass die Maßnahmen zur Pandemiebekämpfung gar nicht oder nur halbherzig greifen. Allein die Wartezeit von mehreren Wochen auf den sich einstellenden oder ausbleibenden Effekt der Verschärfung des Lockdowns stellt eine unerträglich Zumutung dar. Und selbst der glücklich ergaterte Impftermin verschafft keine Entlastung, wenn zwischenzeitlich sich die Nachrichten häufen, dass bösartige Mutanten, aus welchen fernen Ländern sie auch einfallen mögen, in der Lage seien, den eben erst aufgebauten Schutz zu durchbrechen.

Die Corona-Pandemie hat nicht nur die relative Gewissheit zerstört, für den eigenen Körper sorgen zu können. Geschleift sind auch die Bastionen der Bewusstseinsstabilisierung. Wer im vergangenen Jahr nicht an dem zu zweifeln gelernt hat, was er eben noch im Brustton der Überzeugung behauptete, macht sich verdächtig, sich in den Rückzugsgebieten der eigenen Beharrungsvermögens verschanzt zu haben. Ambivalente Gefühle haben ein unsicheres Regiment übernommen, und nichts scheint unerträglicher, als sie einfach gewähren zu lassen.

In der politischen Arena äußert sich diese Ambivalenz in der unentrinnbaren Zwickmühle zwischen Schutz und Freiheit. Jene Minister, die in den Talkshows von Will, Illner, Lanz und Co. darum bemüht sind, die getroffenen Maßnahmen im Namen des Gesundheitsschutzes zu verteidigen, werden umgehend der Freiheitsberaubung geziehen. Sobald jedoch einer von ihnen widersprüchliche Lockerungsstrategien fordert oder vorschlägt, handelt er sich den Vorwurf ein, nicht über die gebotene moralische Integrität zu verfügen. Auf der Idee der Freiheit, die einer wiederherzustellen sich aufgerufen fühlt, lastet die unterbliebene Trauer über die dem Virus zum Opfer gefallenen Toten.

Das Freiheitsargument ist leicht zu entkräften mit dem Verweis auf jene, denen die Freiheit radikal und unwiderruflich entzogen wurde. Anders als bei den hinlänglich bekannten Zivilisationskrankheiten wie Krebs und Infarkt ist man nun geneigt, den fahrlässig hingegenommenen Tod als starkes Argument anzubieten. Wer hingegen Schutzbedürfnisse und -pflichten in den Mittelpunkt seines politischen Handelns stellt, kann sich des Vorwurfs des Verfassungsbruchs sicher sein.

Wie die oben erwähnten Schauspieler haben es uns zuletzt die Politiker sehr leicht gemacht, sich ihnen gegenüber erhaben zu fühlen. In ihrer wehrlos ausgestellten Unentschlossenheit meint man, das Übel der Corona-Krise mit den Händen greifen zu können, ihr Zögern und Zaudern schreit zum Himmel, kein Kunststück, es unerträglich zu nennen. Am deutlichsten wird dies in dem kaum noch zur gesund-

heitspolitischen Ordnung beitragenden Regime aus Inzidenzen, R-Werten und Intensivbettenreserven.

Dabei könnte es für den eigenen Seelenzustand hilfreich sein, der Vielschichtigkeit des als politisches Übel erkannten Zauderns selbst ein wenig näher zu kommen. Anhand von Michelangelos Moses-Figur hat der Berliner Philosoph Joseph Vogl vor einiger Zeit deutlich gemacht, welche verborgenen Kräfte in der Zögerlichkeit schlummern (Joseph Vogl, „Über das Zaudern“, Disaphanes-Verlag).

Für Michelangelos Darstellung des in Stein gehauenen Stammvaters Moses hatte dieser keineswegs in gravitatischer Ruhe Modell gesessen. Vielmehr geht von der Figur eine irritierende Unruhe aus. Gegen alle Materialgesetze hat Michelangelo ein Bewegungsbild hergestellt, das auch Sigmund Freud faszinierte, der Moses einerseits in Ruhestellung sah, ihn sich dann aufgestört und aufbrausend vorstellte und schließlich als verbleibenden Rest einer zuckenden Bewegung des Hin und Her sowie Vor und Zurück wahrnahm.

Während die störende Untugend des Zauderers darin besteht, sich nicht entscheiden zu können, arbeitete Joseph Vogl heraus, dass er nicht wegen seiner Langsamkeit als Sonderling erscheint. Vielmehr seien es gleich starke, widerstreitende Reaktionen, die den Zauderer lähmen. Der Zauderer ist von einem leidenschaftlichen Fühlen beherrscht, wohl auch von einem Ringen um Wahrheit angesichts existenzieller Nöte. Während man bereits in der Antike zu wissen schien, dass Zaudern zu nichts führt, entdeckt Joseph Vogl die allzu oft als Unentschlossenheit diskreditierte Eigenschaft als eine Art poetisches Verfahren.

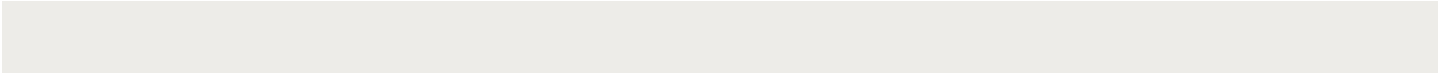
Im Zaudern entsteht, so Vogl, ein Zwischenraum, ein Schwellenbereich, in dem sich Handeln und Nichtstun widerspruchlos aneinanderfügen. Die großen Zauderer der Literatur – Hamlet, König Lear, aber auch Schillers Wallenstein – erscheinen so nicht länger als tragische Figuren, sondern als schöpferische Grenzgänger. Dabei geht es Vogl weder um zoologische Entdeckungen noch um psychologische Launen der Natur. Bei seinem Ausflug in mehr oder weniger bekannte Literaturgegenenden stößt man am Ende auf handfeste Deutungsangebote.

Vogl schlägt vor, das Zaudern gegen die Politiken einer gesteigerten Schlag-Fertigkeit aufzubieten, die weit mehr umfasst als nur ein sprachliches Gewappnet-Sein.

Die jüngsten Beispiele zeigen, dass längst ein Klima geistiger Mobilmachung herrscht. Vielerorts macht sich eine Hermeneutik des Verdachts breit, die mit den Instrumenten der Cancel Culture denn auch umgehend in politische Praxis aufgelöst werden soll. Peilung, Adressierung und der fortgesetzte Suchlauf zur Identifikation des Feindes, schreibt Vogl, „kennzeichnen den Ausnahmezustand und die Infrastruktur einer Weltinnenpolitik, die im Zeichen eines neuen Militarismus agiert“. Ein Militarismus der Alltagskommunikation durchzieht längst auch den Alltag. Wer einen Einwand erhebt, muss auch darauf gefasst sein, dass zurückgefeuert wird. Abrüstung in der Debatte ist derzeit jedenfalls nicht in Sicht.

Stabilisator sozialer Beziehungen

Dem Zauderer hält Joseph Vogl in dieser Konstellation zugute, nicht bloß ein Aktionsallergiker zu sein. Er verfüge vielmehr über einen spezifischen Gefahrensinn und eine fantastische Genauigkeit. Bei all der Verzweiflung, die als Anstieg der sozialen Temperatur kaum zu übergehen ist, käme es vielleicht darauf an, den Grüblern und Hadernden gegenüber mehr Nachsicht zu üben. Möglicherweise erweist sich eine in diesem Sinne verstandene Zauderkraft als ein Stabilisator sozialer Beziehungen, der nicht geimpft zu werden braucht.



Von tragischer Anmut

Der Geiger Igor Oistrach wird neunzig

Wer den Unterschied zwischen Leichthändigkeit und Leichtfertigkeit erfahren will, höre sich das zweite Violinkonzert von Henryk Wieniawski in einer Aufnahme von 1955 mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter der Leitung von Franz Konwitschny an. Man achte auf den Geiger: Er findet für diese Musik melancholisch-verwegener Virtuosität einen Ton fast schmerzhafter Zurückhaltung. Den allzu starken Bogendruck meidet er, weil ein Pathos entstehen könnte, das als Pose misszuverstehen wäre. Die Eleganz des Strichs ist kein Zeichen parfümierter Eitelkeit, sondern Ausdruck von Diskretion, die um alles Dunkle und Schwere weiß, es aber nicht ausstellen möchte. Man vernimmt Musik von tragischer Anmut. Der Geiger ist Igor Oistrach.

Vierundzwanzig Jahre war er damals alt und schon eine Berühmtheit, hatte internationale Wettbewerbe gewonnen, aus der Sowjetunion ins westliche Ausland reisen dürfen und stand doch im Schatten seines Vaters David Oistrach. Seit 1947 traten David und Igor Oistrach immer wieder zusammen auf. Ihre Aufnahme des Doppelkonzerts d-Moll von Johann Sebastian Bach und der Sinfonia concertante von Wolfgang Amadé Mozart, worin Igor von der Geige zur Bratsche wechselte, hat Generationen von Hörern geprägt durch eine Anmutung überzeitlicher Schönheit, die nach „Originalklang“ und „historischer Korrektheit“ nicht fragte, sondern durch intime Intensität eine Beredsamkeit entwickelte, die zu jeder Gegenwart unmittelbar spricht.

Igor Oistrach kam in Odessa zur Welt und lernte das Geigenspiel zuerst von Waleri Merenblum und Piotr Stoljarski, der auch seinen Vater und Nathan Milstein unterrichtet hatte. Stoljarski seinerseits war Schüler von Stanisław Barczewicz und Emil Młynarski gewesen, zwei überragenden polnischen Geigern, die nicht – wie etwa Jascha Heifetz – durch die übermächtige Petersburger Schule von Leopold Auer gegangen waren. Später studierte Igor Oistrach, dessen kindliche Liebe eher dem Klavier gehört hatte, bei seinem Vater am Moskauer Konservatorium.

Dessen durchdringende Süße und überwältigende Wärme des Tons waren Igors Sache nicht. Hört man sich aber „La Campanella“ von Niccolò Paganini mit ihm an, muss man seine schnell federnde Springbogentechnik und die makellos gelandeten Flageolets bewundern. Seine Akkorde im Violinkonzert von Peter Tschaikowsky sind von reinster Intonation, seine Triller von knisternder Elektrizität. Als er nach dem Tod seines Vaters aus dessen Schatten hätte treten können, beherrschten längst andere Geiger mit kühneren Ideen und abenteuerlichen Geschichten – etwa Gidon Kremer – die Podien der Welt. Igor Oistrach aber gewann die Achtung des nachdenklichen Kammermusikpublikums durch die Gesamtaufnahmen der Violinsonaten Mozarts und Ludwig van Beethovens, bei denen ihn seine Frau Natalja Serzalowa auf dem Klavier begleitete. Das Ehepaar bekam zum Beethovenjubiläum auch die Ehrenmitgliedschaft des Beethoven-Hauses Bonn verliehen.

Aus dem Konzertleben zog sich Igor Oistrach Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zurück. Von 1996 bis 2010 unterrichtete er am Konservatorium in Brüssel. Ein Jahr nach seinem Abschied kehrte er nach Russland zurück. Heute wird er, dessen Sohn Waleri die geigerische Tradition der Familie fortsetzt, neunzig Jahre alt. Jan Brachmann

Wie man ein Problem nach Afrika exportiert

Was wird aus den Benin-Bronzen? Darüber will eine Expertenrunde bei der Kulturstaatsministerin beraten

Vor vier Jahren ist die Kunsthistorikern Bénédicte Savoy lautstark aus dem wissenschaftlichen Beirat des Humboldt-Forums ausgetreten. Seither hat man von ihr viel, von dem Beirat wenig gehört. Aber es gibt ihn immer noch. In dieser Woche erscheint bei Hanser eine knapp dreihundert Seiten dicke Broschüre über „(Post) Kolonialismus und kulturelles Erbe“, die eine Art Schwannengesang des Beratergremiums ist. Darin sagt und schreibt jedes Mitglied ziemlich genau das, was man von ihm oder ihr erwartet: dass der Kolonialismus das absolut Böse und durch Restitutionsen noch lange nicht abgegolten ist (George Abungu, Nairobi); dass Fragmente indischer Tempelskulpturen nicht in deutsche Museen gehören (Jyotindra Jain, Neu-Delhi); dass ein Museum in Afrika nicht dasselbe sein kann wie ein Museum in Europa (Abdoulayé Touré, Dakar).

Außerdem diskutieren zwei deutsche und ein niederländischer Museumsleiter über die Frage, wie sie ihre ethnologischen Sammlungen gleichzeitig kritisch durchleuchten und für Besucher attraktiv präsentieren können. Sie kommen zu keinem Ergebnis, sind sich aber einig, dass „Freude, Hoffnung und Schönheit“ im Mittelpunkt ihres Wirkens stehe müssen.

Die eine überraschende Stimme im gewohnten Chor ist die des Philosophen Anthony Appiah (New York). Appiah, Sohn einer Britin und eines Ghanaers, schlägt vor, sämtliche kolonialen Kulturgegenstände in die Treuhänderschaft der Orte zu geben, an denen sie gegenwärtig befänden. Statt über Besitzfragen zu streiten, solle man sich um „Interpretation und Zugang“ kümmern und das Modell des Universal Museums auch nach Mali oder Ghana exportieren. Mit dem Konzept des nationalen Kulturerbes komme man in Afrika nicht weiter, weil Besucher etwa des nigerianischen Nationalmuseums die Objekte nicht dem Staat Nigeria, sondern der Volksgruppe der Yoruba, Igbo, Haussa „oder einer von hundert anderen Identitäten“ zurechneten.

Bevor man Appiahs Position angesichts der aktuellen deutschen Debatte über Kolonialismus und Restitution für weltfremd erklärt, sollte man sich klarmachen, dass sie gerade das nicht ist. Sie beruht auf jahrzehntelanger Erfahrung, Anschauung, Weltläufigkeit, multikultureller Herkunft und Prägung, nicht nur auf der Lektüre der „taz“ und einiger Tagungsbände zum Thema. Bei der Expertenrunde aus Museumsleuten und Kulturpolitikern, die Monika Grütters für den kommenden Donnerstag zusammengerufen hat, wird sie dennoch keine Rolle spielen. Hier geht es darum, den Druck abzuleiten, den der nigerianische Staat im Verbund mit deutschen Aktivistengruppen in jüngster Zeit in Bezug auf die Benin-Bronzen aufgebaut hat.

Die Bronzen, die dem Humboldt-Forum und fünf anderen großen Museen wie ein Klob im Hals stecken, sollen aus dem Weg geschafft, eine „Roadmap“ mit „Verfahren und Zeitplänen“ für ihre Rückführung durchgesetzt werden. So fordert es die baden-württembergische Kultusministerin Theresia Bauer, die auch gleich mit einem Alleingang ihres Landes droht, falls das Treffen bei der Kulturstaatsministerin nicht zum gewünschten Ergebnis führt.

Dabei ist die Ausgangslage alles andere als übersichtlich. Die Benin-Bronzen, Kriegsbeute aus einer britischen Strafaktion gegen das gleichnamige westafrikanische Königreich, werden von drei verschiedenen Akteuren mit divergierenden Interessen beansprucht. Der erste ist die Familie des Oba (Königs) Ewuare II., dessen Vorfahren seit dem zwölften Jahrhundert über einen Staat

herrschten, der von 1500 an durch den Sklaven- und Elfenbeinhandel mit Portugiesen und Holländern zur größten Militärmacht der Region aufstieg.

Der zweite ist der Staat Nigeria, dessen intellektuelle Elite die Messingfiguren und -reliefs aus Benin seit der Unabhängigkeit im Jahr 1960 als Inbegriff kultureller Identität und nationalen Stolzes betrachtet. Der dritte Akteur schließlich ist der Gouverneur des nigerianischen Bundesstaats Edo mit der Hauptstadt Benin City, der durch die Heimholung der Bronzen den Tourismus in der Region ankurbeln will.

Hinter den Restitutionsforderungen stehen also ganz unterschiedliche Motive privater, ideologischer und ökonomischer Art. Um sie auszugleichen, wurde in Absprache mit den Beteiligten und der Benin Dialogue Group, die als Gesprächsforum zwischen den Nigerianern und den betroffenen europäischen Museen fungiert, eine unabhängige Stiftung gegründet. Dieser Legacy Restoration Trust soll die restituierten Bronzen übernehmen und an die Anspruchsparteien weiterleiten. Zugleich dient er als Dachorganisation für den Bau des Edo Museum of West Africa Art, das in den nächsten fünf Jahren nach einem Entwurf des Architekten David Adjaye in Benin City entstehen soll. Der Sinn dieser Konstruktion ist klar: Das neue Museum soll ein regionales Gegengewicht zum nigerianischen Nationalmuseum in Lagos schaffen, bevor die Stiftung mit der Verteilung der Bronzen beginnt. Schon deshalb wären überstürzte Rückgaben nicht im Interesse der Antragsteller: Sie würden das eigentumsrechtliche Problem, das sie in Deutschland lösen, nach Afrika exportieren.

Es ist also kompliziert. Aber die Politik hat es gern einfach, und die kulturpolitischen Sprecher von Grünen und Linken möchten es noch simpler haben. Sie drängen die Museumsverantwortlichen zum Handeln, um sich selbst mit dem Glorienschein der Wiedergutmachung historischen Unrechts schmücken zu können. Das wird nicht funktionieren, schon deshalb, weil das Unrecht hier auf so viele – und nicht nur europäische – Schultern verteilt ist. Die Benin-Bronzen waren militärische Trophäen. Jetzt sind sie kostbare, von Experten betreute Zeugnisse der Kulturgeschichte. Sie dürfen nicht zu Trophäen der Politik werden. Andreas Kilb