

Aussöhner

Denkmalschutz: Zum Tod von Andrzej Tomaszewski

Er konnte auf dem rekonstruierten Alten Markt von Warschau sitzen, sich über grellfarbene Sonnenschirme mokieren und halblaut, aber heftig wie ein Italiener, die zweifelhafte Qualität eines Espresso bemängeln. Wenn er aber dann dem deutschen Besucher die Schäden erläuterte, die Sprengkommandos der Wehrmacht hier angerichtet hatten, war er ernst. Kam die Sprache auf die Schweißkiaden, mit denen Polen diesen Platz vor sowjetischem Zuckerbäckerprotz bewahrt hatte, herrschte mitreißendes Lachen: Andrzej Tomaszewski war Kosmopolit, Grandseigneur, überzeugter Pole – und Zentralfigur der Wiederannäherung zwischen seiner Heimat und Deutschland.

In einer Zeit, als noch deutsche Besucher in Breslau oder Danzig stumm auf zufällig erhaltene deutsche Inschriften starteten und Polen diese geflüstert übersahen, sprach Tomaszewski schon vom gemeinsamen Kulturerbe und von „Baudenkmalern mit doppelter Nationalität“. Habilitierter Kunsthistoriker und Architekt, Ende der Achtziger Direktor des römischen Internationalen Zentrums für Erhalt und Restaurierung von Kulturgütern, in den Neunzigern Generalkonservator Polens, förderte er die Wiederherstellung der schlesischen Friedenskirchen in Schweidnitz und Jauer durch polnische und deutsche Restauratoren, die Sanierung der Breslauer Jahrhunderthalle und deren Aufnahme in die Welterbe-Liste der Unesco – was ihm auch mit der Marienburg gelang.

Die Gründung vieler deutsch-polnischer Organisationen zu Schutz und Pflege des gemeinsamen Erbes geht auf ihn zurück, auch die Atmosphäre von Achtung und Vertrauen, die in ihnen herrscht – fester und widerstandsfähiger als so manches von Diplomaten gezimmerte politische Konstrukt. Er war auch einer der Ersten, der nach dem Zerfall des Ostblocks dafür plädierte, den „gehassten Kulturpalast-Koloss, den die UdSSR am Rand der Warschauer Altstadt errichtet hatte, nicht nur als Geschichtserbe anzuerkennen, sondern zu dem zu machen, was er heute ist: Freistadt der Künste. Am vergangenen Montag ist Andrzej Tomaszewski im Alter von sechsundsiebzig Jahren gestorben. DIETER BARTETZKO

Theaterzwanglos

„Favoriten 2010“ in Dortmund

Ein Theaterfestival ändert seinen Namen und die Richtung: Seit dem Jahr 1985 hatte „Theaterzwang“ in Dortmund die besten Schauspiel- und Tanzproduktionen der Freien Szene in Nordrhein-Westfalen bilanziert. Unter der neuen Leitung von Aenne Quinones heißt das Festival jetzt „Favoriten“. Am 28. Oktober eröffnet das Performance-Kollektiv „She She Pop“ den Wettbewerb, der zwölf Aufführungen zeigt. Inszenierungen der Regisseure Gintersdorfer/Klassen und Laurent Chétouane, des Tänzers Ingo Toben, des Choreographen Thomas Lehmen, des Theaters Marabu und der Ensembles E-Motion, Kainkollektiv, Andcompany & Co., Renegade, Unusual Symptoms und des Helios Theaters. Das Rahmenprogramm findet an Spielorten im Ruhrgebiet statt. Das Festival endet am 6. November mit der Preisverleihung. aro.

Zwinger und Skyline

Michael Sanderling nach Dresden

Michael Sanderling wird neuer Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Er tritt zur Saison 2011/2012 die Nachfolge von Rafael Frühbeck de Burgos an. Von 2006 bis 2010 war Sanderling Leiter der Kammerakademie Potsdam. Im Februar gründete er das Frankfurter Kammerorchester „Skyline Symphony“, das durch eine enge Anbindung an die hiesige Universität neue, jüngere Hörerschichten gewinnen will. F.A.Z.

Verlust für München

Der Dirigent David Stahl ist tot

Der Chefdirigent des Münchener Staatstheaters am Gärtnerplatz, David Stahl, ist im Alter von sechzig Jahren gestorben. „Mit David Stahl verliert das Staatstheater eine große Künstlerpersönlichkeit, die das musikalische Bild des Hauses über viele Jahre geprägt hat“, sagte Staatsintendant Ulrich Peters und würdigte die „Leidenschaft und Warmherzigkeit dieses engagierten Fürstreters für die Musik“. Stahl war dem Opernhaus seit 1996 erst als Ständiger Gast- und ab 1999 als Chefdirigent verbunden. Er stammte aus einer deutsch-jüdischen Familie – die Mutter emigrierte 1938 aus Essen nach New York, wo Stahl 1940 geboren wurde. Mit 23 Jahren debütierte er in der Carnegie Hall und wurde von Aaron Copland und Leonard Bernstein gefördert. Stahl galt als Spezialist für amerikanische Musik, die er mit denkwürdigen Aufführungen – etwa der Münchener Produktion von „Candide“ 2003 mit Loriot als Erzähler – auch hier heimisch machte. Noch im Juli hatte David Stahl ein Festkonzert zur Zweihundertjahrfeier des Münchener Oktoberfestes dirigiert. wild



Unterwegs ins Herz der Kälte: Gerda (Anna Borchers) zieht aus, um ihren Bruder Kay zu retten, der von der Schneekönigin rationalistisch verhext wurde.

Foto Freese/drama-berlin.de

Hütet euch vor den Eisspiegelsplittern!

Kay brüllt: „Hör endlich mit dem blöden Gesänge auf!“ Gerda weiß nicht, wie ihr geschieht: Wer steht da vor ihr? Hatte Kay, ihr bester Freund, nicht eben noch selbst gesungen? Mit ihr? Auf dem Rummelplatz öffnet er gegigig das Tanzlied der Kinder nach: „Eins und zwei und drei – so ‘ne dumme Kinderei!“ Statt zu singen und zu tanzen, müsse man mit dem Verstand in die Welt der Zahlen eindringen, dozieren Kay an der Wandtafel. Er merkt nicht, dass er dabei immer noch singt – und zwar einen langsamen Walzer in Moll. Die Posaune führt die Melodie: ruppig, aber warm, wie in einem der melancholischen Walzer von Schostakowitsch. Kay ist zwar noch ein Kind, aber das Fühlen hält er für genauso nutzlos wie Singen und Spielen. Denn ein Eisspiegelsplitter der Schneekönigin steckt in ihm.

Pierangelo Valtinoni hat aus dem Märchen „Die Schneekönigin“ von Hans Christian Andersen eine Kinderoper gemacht, Paolo Madron schrieb das Libretto dazu, Frank Harders-Wuthenow und Werner Hintze haben es aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen. „Die Schneekönigin“ wurde jetzt an der Komischen Oper Berlin uraufgeführt: mit großer Begeisterung auf allen Seiten.

Große Aufgaben für die Kleinen: Die Komische Oper Berlin hat Andersens Märchen von der „Schneekönigin“ zu einer exemplarischen Kinderoper gemacht.

Wie schon in „Pinocchio“, der hier vor vier Jahren herauskam, hält sich Valtinonis Musik an das Vertraute: Es sind jene aufwendig instrumentierten und vom Orchester unter der Leitung von Aurélien Bello glanz- wie liebevoll gespielten Klänge, die man aus den MGM-Musikfilmen der dreißiger bis fünfziger Jahre oder aus Musicals von Cole Porter und Leonard Bernstein kennt. Aber Valtinoni hält Abstand von melodischer Aufdringlichkeit und von der formalen Gerinnung der Musik zu geschlossenen Nummern. Er hat wirklich eine Oper geschrieben, in der Gesang und Orchester die Handlung im Fluss halten. Auf Schlagernummern ist er nicht aus.

Große Aufgaben hält Valtinoni für den Kinderchor bereit. Dass diese in Berlin so überzeugend gelöst werden, hat nicht nur mit den besessenen Kindern zu tun, sondern mit der Einstudierung durch Christoph Rosiny und Jane Richter, vor allem aber mit der sinnfälligen Choreographie von Suzann Bolick. Die kleinen Bettlaken-gespensster, Räubergerippen, Frostmilch-ionäre und bunten Blumen, die sich hier zu Kreuzen und Keilen, Kreisen und Kurven formieren, werden durch den Zusammenhang von Worten, Tönen und Bewegungen sicher und selbstverständlich durch die Szenen geführt.

Die Komische Oper hält das Musiktheater für Kinder schon seit Jahren hoch: Kinderoper werden hier nie auf Studiobühnen verbannt. Im großen Haus und mit großem Aufwand (Bühne: Henrik Ahr und Anne Hölzinger) wird produziert. Auch dieses Mal hat man bei den Kostümen von Miriam Draxl und Cristina Nyfeler weder mit Farbe noch mit Phantasie geizigt. Die erwachsenen Darsteller lassen sich davon mitreißen: Elisabeth Storzinger nutzt die Verkleidung von der Blumenfrau zur Lappländerin für einen Wechsel vom Belcanto- ins Charakterfach (inklusive formidablen Rülpsen).

Carsten Sabrowski darf das Rentier als langhaarigen Biker ohne Motorrad, aber mit Geweih geben und dabei noch Anna Borchers, die mit ausdauernder Kraft und Wärme singende Gerda, huckepack tragen. Caren van Oijen wackelt als Oma mehr mit der Hüfte als mit dem Gebiss; Mirko Janiska genießt als Rabe die klangliche Aktivierung bislang ungenutzter Nasenbenhöhlen. Mit Matthias Siddhartha Otto als Kay und Anastasia Melnik als Schneekönigin (die nie leibhaftig, sondern nur durch die Lichtspiele von Frank Evin und durch Vokalisen in Erscheinung tritt) hat auch der Sänger-Nachwuchs des hauseigenen Opernstudios freundliche Neugier auf weitere Auftritte geweckt.

Andersens Märchen ist ja eine dichterische Kritik der reinen Vernunft, der Reduktion des Lebens auf Rationalität und Kalkül, eine Kritik auch der ausschließlichen Selbstreflexion und der geistigen Einsamkeit jedes geschlossenen System-Denkens. Die Regisseurin Anisha Bondy hat diese Vorlage genutzt zu einem Plädoyer für das Geschichtenerzählen, für das Suchen und Finden eines Gegenübers, also für eine adressierte Kunst, die schenken, teilen und bezaubern will. Das ist ihr aufs glücklichste gelungen. JAN BRACHMANN

Ignorieren reichte nie, Ironisieren nicht mehr

Gesetz der Serie: Der Kölnische Kunstverein widmet sich einer „Verbotenen Liebe – Kunst im Sog von Fernsehen“

Im Titel der Ausstellung steckt viel drin: „Verbotene Liebe – Kunst im Sog von Fernsehen“. Die Kunst gesteht ihre Verführtheit, „Sog“ klingt nach Naturereignis. Vergangene Woche war Köln das Zentrum des Nachdenkens über diesen Sog. Im Rahmen des Film- und Fernsehfestivals „Cologne Conference“ wurde David Lynch geehrt. Die Hauptdarsteller der amerikanischen Fernsehserie „Mad Men“ waren da. Die Produzentin der dänischen Serie „Kommissarin Lund“ hielt einen Vortrag. Und David Simon – Erfinder von „The Wire“, des grandiosen Fernsehepos über den Drogenschlund in Baltimore – gab Interviews. Der Kunsthistoriker und Yale-Professor David Joselit sprach über die Allgegenwärtigkeit von Camp – der ursprünglich schwulen Strategie ironisch liebevoller Aneignung des Trivialen. Und im Kölnischen Kunstverein liefen die Fäden zusammen in einer Schau, die von den Direktorinnen Kathrin Jentjens und Anja Nathan-Dorn mit dem Künstler Simon Denny konzipiert wurde. Alles sehr anregend. Doch verbirgt die Kunst mit dem Geständnis nicht auch etwas?

Wenn das Fernsehen je kurz davor war, künstlerisches Medium zu werden, dann im vergangenen Jahrzehnt. Ausgerechnet in der Zeit, in der ARD und ZDF zum Spartensender für Senioren wurden und in der Glanz und Elend der Unterschicht zum Rohstoff für lieblose Talentshows und Reality-TV-Formate wurden. Ausgerechnet in dieser Zeit also, in der sogar Kulturoptimisten die Monstrosität der Glotze nicht mehr leugneten, kam die Rettung in Form von DVD-Boxen aus dem Gelobten Land der ambitionierten Fernsehkunst.

Die aktuellen amerikanischen Serien sind nichts für Zartbesaitete: Es wird geballert und gezotet, dass es nur so seine Bewandnis hat. Doch man kann sie weder als trivial ignorieren noch ironisieren, wie das die Kunst so lange mit dem Fernsehen getan hat. Sie sind erwachsen, intellektuell und post-freudianisch: Sie sind kein unbewusster Stoff mehr, der seiner künstlerischen Aneignung harret, keine leichte Beute melodramatisch-hysterischer Zugriffe oder kühler Kommentare, mit denen die Kunst Überlegenheit demonstriert. Sie subvertieren die Formen: tun also das,

was Kunst sich gerne zuspricht. Aus Mafia-bossen werden Analytikerpatienten („Sopranos“), aus Sitcom-Autoren Neurotiker („Curb Your Enthusiasm“), und aus dem Polizisten im Kampf gegen Drogenbarone wird ein epischer Odysseus, der von Staffel zu Staffel irrt („The Wire“).

Spricht man mit Künstlern, dann schwärmen sie von Serien wie „Breaking Bad“ (krebskranker Chemielehrer als Drogengock in New Mexico), die sie sich in Marathon-sitzungen einverleiben. Davon aber ist noch nichts in ihren Werken zu spüren. Ein gut gehütetes Geheimnis – die „verbotene Liebe“ ist nicht mehr Schund,

schen 1979 und 1986. Es ist Fernsehen über Mode, als Salon, zwischen Plaudern und Träumen: ein Jüngling in einem Loft, auf einer Schaukel, in zwei Modells herumgeschubst. Warhol sagte 1985, dass der Auftritt in der Jubiläumssfolge der Traumschiff-Serie „Loveboat“ der Höhepunkt seiner Karriere war. Tags darauf sprachen ihn alte Ladies auf der Straße an. Das gab ihm ein entbehrtes, warmes Gefühl. Genau dieses suchen die neuen Serien nicht; sie wollen nicht von Senioren, sondern von Erwachsenen goutiert werden.

Knackiger sind Judith Barrys Zehnkundenfilme von 1982: Wie kommt



Ausschnitt aus Jaime Davidovichs „Museum of Television Culture“ von 1982 Foto Museum

sondern intellektuelles Fernsehen. Insofern leistet die Schau einen wichtigen Beitrag, die Geschichte der libidinösen Verwicklung mit dem Fernsehen zu klären. Die enzyklopädischen Sichtungungen zum Verhältnis von Kunst und Fernsehen gab es zuletzt im Wiener Museum Moderner Kunst („Changing Channels“). In Köln wird gefragt nach Camp und Subversion.

Ihren Anfang bilden Ausschnitte aus Andy Warhols Fernsehproduktionen zwi-

man schnell auf den Punkt? Indem man einen nackten Mann aus der Dusche steigen lässt und er anstatt vom Psychomesser von Damen empfangen wird, deren Atem ihn trocken föhnt. Ein durchschaubarer Subversionskonzept hat Mel Chin, die als Ausstatterin von „Melrose Place“ seltsame Artefakte in die Ausstattung schmuggelte. Etwa eine Zigarrenkiste mit „Cuba“-Aufschrift, die sich nicht öffnen lässt, weil sie rundum verzinkt ist mit kleinen Panzern –

das amerikanische Embargo als Fettschob-jekt. Zu sehen ist auch eine Bar, deren Alkoholika Etiketten mit Anspielungen auf Freud oder die Geschichte der Sklaverei enthalten: das Fernsehen als Wildnis, in die man Kunst einschmuggelt, ohne dass die „Eingeborenen“ davon etwas mitbekommen sollen – um mit Trophäen der Camouflage zurückzukehren.

Simon Denny hingegen hat einfach den Abfall geholt. Die Bühne von Lenas Oslo-Auftritt stellte die Kölner Produktionsfirma Brainpool zur Verfügung. Denny stapelt die schwarzen Bodenplatten wie eine minimalistische Arbeit von Robert Morris – und zeigt, dass die Inszenierung nicht über Dekoration, sondern Licht und Kamera lief. Die Bibliotheksattrappe für „Dr. med. Eckart von Hirschhausen Live!“ zeigt Denny wie ein Grab; das Geplapper des Kabarettistenarztes ist verstummt. Auch verbotene Liebe kennt Grenzen.

Die Anarchie kehrt bei Kalup Linzy zurück. In seinen Videos spielt der fanatische Seifenoper-Fan alle Rollen selbst, die Oma mit Duschhaube ebenso wie die aufgebrelzte Schwester. Er spricht auch die Stimmen – es ist eine phantasmatische Spiegelung der Fernsehwelt in Linzys Kopf. Damit hat er es – Ironie des Schicksals – zum Gaststar in „General Hospital“ gebracht. Noch durchgeknallter wird es bei Ryan Treacint. Im Höllentempo zapeln Männer, die Frauen darstellen, durch das Video mit Frauen, die Männer darstellen, welche Frauen darstellen. Britney Spears und Paris Hilton wirken wie Dinosaurier gegen diese Wesen mit Mickey-Mouse-Stimmen, die im Campingbus herumalbern und die Grenze zwischen entleerten Werbesprüchen und intelligenter Camp-Giferei verwischen. Trash-Fernsehen im Internet-Zeitalter: eine Vervielfältigungs- und Mutationsmaschine, deren Auswirkungen man gerade erst zu erahnen beginnt. Susan Sonntag definierte 1964 Camp als den Sieg der Ironie über die Tragödie. Doch zu besiegen gibt es beim gegenwärtigen Fernsehen nicht mehr viel. Die Kunst kommt auf Dauer nicht darum herum, eine ästhetische Sprache für diese Situation zu finden. Ignorieren reichte nie, Ironisieren auch nicht mehr. JÖRG HEISER

Verbotene Liebe: Kunst im Sog von Fernsehen. Kölnischer Kunstverein; bis zum 19. Dezember. Kein Katalog.

Licht aus, Spot an

Wer das Ballett wegsparen will, kennt es nicht

Dass auf Belgiens Autobahnen demnächst die Lichter ausgehen, macht Kathryn Bennetts, Intendantin des Königlichen Balletts von Flandern, augenblicklich besonders wütend. In einer Videokonferenz, die man auf der Internet-Plattform www.tanznetz.de findet, erklärt die frühere Tänzerin und Ballettmeisterin von William Forsythe, warum. Als sie nach Antwerpen gekommen sei, um die darniederliegende Compagnie zu übernehmen, habe sie vorgeschlagen, die Beleuchtung der Autobahnen abzuschalten. Jetzt, sechs Jahre später, sind zwölf Millionen Euro Beleuchtungskosten verpulvert. Kathryn Bennetts hat in derselben Zeit das Ballett in die erste Liga internationaler Ensembles katapultiert; Gastspiele führen es inzwischen bis nach London und New York. Doch in den Augen der belgischen Kulturministerin Joke Schauvliege, die noch nie eine Premiere des Balletts besucht hat, zählt das nichts.

Die Ministerin plant, die Compagnie wieder der Vlaamse Opera unterzuordnen. Und anstatt, wie Bennetts mehrfach gefordert hat, den knappen Jahresetat der 49 Tänzer und drei Elenen von 5,6 Millionen Euro um zwei Millionen aufzustocken und so den weiteren Erfolgsweg sicherzustellen, wird es mit der Selbständigkeit der Sparte wohl vorbei sein und ihr Budget zur Disposition stehen. Bennetts will deshalb ihren Vertrag bis Sommer 2012 zwar erfüllen, zu den neuen schlechten Bedingungen aber nicht weiterarbeiten. Nicht sie künde, erklärte sie, sondern sie fühle sich durch diese verachtenden Maßnahmen faktisch gefeuert.

Man sieht, selbst eine künstlerische und finanziell erfolgreiche Compagnie wie das Königliche Ballett von Flandern kann leicht zum Spielball inkompetenter Sparpolitik werden. Und selbst die Intendantin einer unabhängigen Institution kann nur ihre eigene Zukunft in die Waagschale werfen, um eine ignorante Kulturpolitik zur Besinnung zu bringen. In Deutschland jedoch sind noch nicht einmal alle vergleichbar großen und größeren Compagnien durch einen Intendantenstatus ihrer Ballettdirektoren abgesichert.

Dass etwa ein der Bayerischen Staatsoper noch eine weitere Leitungsposition – nämlich im Ballett – zu besetzen ist, steht auch nach der Entscheidung von Nikolaus Bachler für den neuen Generalmusikdirektor Kirill Petrenko völlig im Hintergrund. Ivan Liskas Vertrag als Direktor des Staatsballetts läuft im Sommer 2013 aus. Doch unabhängig von der Frage, ob er seine Arbeit fortsetzen kann, sollten ganz andere – als personelle Fragen jetzt in den Vordergrund rücken, nämlich strukturelle: die nach der Befugnis zu einer solchen Berufung und ob nicht alle Ballettdirektoren solcher bedeutenden Compagnien Intendantenstatus erhalten müssten, um an den Opernhäusern endlich eine gleichberechtigte Existenz der Sparte Tanz neben dem Musiktheater zu gewährleisten.

Vielleicht scheint der Zeitpunkt für die Forderung nicht günstig gewählt – es mangelt dem Tanz derzeit an Startänzern und Starchoreographen. Seit zwei Jahrzehnten, so diagnostiziert die amerikanische Tanzautorin Jennifer Homans in ihrem Essay „Is Ballet Over?“ (in der aktuellen Ausgabe der „New Republic“), ähnele das klassische Ballett mehr und mehr einer sterbenden Sprache. Verstanden und geschätzt würden „Apollon und seine Engel nur noch von einem kleiner werdenden Kreis alter Anhänger in einer abgeschlossenen Ecke der Kultur“. Das mag sein. Aber es ist ein Phänomen, dass Totgesagte schneller aufstehen, als die düsteren Prophezeiungen von ihrem Ende ausgesprochen sind.

In anderen Künsten geht man über ästhetische Krisen viel nonchalanter hinweg, denn es ist mit ihnen gleichwohl viel Geld zu verdienen – siehe Kunstmarkt. Und selbst eine Baisse ist für den einzelnen Künstler zwar schwierig, hindert ihn jedoch kaum daran, seine Kunst auszuüben. Wohin aber sollte der nächste George Balanchine sich wenden, wenn wir den Bestand unserer großen Compagnien durch unsinniges Sparen gefährden?

Bis ein Ensemble so tanzt wie etwa das flandrische, braucht es mehr als fünf Jahre harter Arbeit. Es ist daher unerhört wichtig, die Compagnien zu erhalten und zu wissen, dass das Repertoire allein des zwanzigsten Jahrhunderts so unendlich viel reicher ist, als es derzeit anhand der Spielpläne zu überprüfen ist. Anders als Jennifer Homans meint, gilt es noch viele der kanonischen Werke des Balletts (wieder) zu entdecken. Die Lage von Kathryn Bennetts sollte da auch in Deutschland die Alarmlocken schellen lassen.

In London oder Paris wird strategische Ballettplanung betrieben. Bei uns aber gäbe es genug zu tun: Das Bayerische Staatsballett braucht einen Intendanten, die Zukunft von John Crankos Erbe in Stuttgart muss geregelt werden, Frankfurt braucht nicht nur die Forsythe Company, sondern auch wieder ein Ballett – am besten ein Nationalballett. Und diese Liste ist nicht vollständig. WIEBKE HÜSTER