

KLASSIKKOLUMNE

Schwache Tochter

Es entstehen kaum noch neue Operngesamtaufnahmen, dafür sind die älteren Aufnahmen einfach zu preisgünstig – und in den Sängerbesetzungen oft konkurrenzlos gut. Das belegt auch das laufende Verdi-Jahr: Die einzige Neuproduktion mit Staraufgebot widmet sich keinem der Hitparadenstücke, sondern mit dem „Simon Boccanegra“ Verdis experimentellster Oper. Massimo Zanetti leuchtet in einem sehr analytischen Dirigat mit den Wiener Symphonikern klug alle orchestralen Avanciertheiten aus. Unter den Sängern enttäuscht Kristine Opolais als Boccanegras Tochter.

Doch Thomas Hampson, Joseph Calleja, Carlo Colombara und Luca Pisaroni halten, was ihre großen Namen versprechen (Decca).

Familienfehde

Nur sieben Jahre, nachdem ihn das Konservatorium der Stadt als Studenten abgelehnt hatte, konnte Giuseppe Verdi in Mailand seine erste Opernuraufführung feiern. „Oberto, conte di San Bonifacio“ verhandelt eine mittelalterliche Familienfehde rund um die verlorene Unschuld einer Tochter. Dass kein Libretto beiliegt, bleibt das einzige Manco eines sonst höchst beachtenswerten Livemitschnitts aus dem kleinen Stadttheater Gießen. Denn die Sängerbesetzung ist nicht nur sehr gut, sondern klingt auch selten idiomatisch. Am Pult steht mit dem Gießener Generalmusikdirektor Michael Hofstetter ein Mann der historischen Aufführungspraxis. Schlank und straff, elegant und mit viel Schwung verortet er das Stück ganz in der italienischen Frühromantik, näher also bei Donizetti als beim späteren Verdi. (OehmsClassics).

Barocke Schwester

Bereits in den 1920-er Jahren entdeckte Paul Hindemith die Viola d'amore wieder, die zärtlichere barocke Schwester der Bratsche. Der Komponist und Bratschist bearbeitete nicht nur zahlreiche Originalwerke, sondern komponierte auch selbst eine Sonate und ein Konzert („Kammermusik Nr. 6“) für das Instrument. Der Bratschist Gunter Teuffel spielt sie hier leichthin drängend, in herrlich poetischem Flug – vor allem aber erstmals auf Hindemiths eigenem Instrument. Denn dessen Viola d'amore war nach heutigen Maßstäben eher eine Interpretation des Barockinstruments, ebenso wie in den beigefügten Werken von Heinrich Ignaz Franz Biber und Carl Stamitz niemand mehr den Cembalopart derart üppig aussetzen würde. Eine spannende Reise zu den Wurzeln der gegenwärtigen historischen Aufführungspraxis (hänssler).

Musenbrüder

Unterschiedlicher können Brüder kaum sein als Renaud und Gautier Capuçon, der erfolgreiche Geiger und der zunehmend ebenso erfolgreiche Cellist. Auf ihrer gemeinsamen Platte mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Lionel Bringuier spielt der eine zuerst das Dritte Violinkonzert von Camille Saint-Saëns: sanft schwebend, in vielen Farben schimmernd, dabei rhythmisch immer gefasst – der andere später das Erste Cellokonzert des selben Komponisten: feldern im Ton, energisch drängend, untergründig unruhig in der Dynamik. Dazwischen aber finden sie im selten zu hörenden Doppelkonzert „La Muse et le Poète“ zu einem Dialog von wahrhaft brüderlicher Intimität (Erato).

Punch Brother

Als einstiges Mitglied der Bluegrass-Band „Nickel Creek“ und aktuelles der „Punch Brothers“ hat Chris Thile schon einige verrückte Soli auf der Mandoline hingelegt. Das hier aber ist wahrscheinlich das verrückteste: Johann Sebastian Bach, die sechs Sonaten und Partiten für Violine solo, von denen er nun den ersten Teil vorlegt. Was Bach als Überforderung für das kleine Streichinstrument konzipierte, ist es für das kleine Zupfinstrument erst recht. Dass die langsamen Sätze auf einer Mandoline klangarm bleiben, kann selbst Thile kaum durch sein lebendiges und hochmusikalisches Spiel wettmachen. Dafür bringt er in die schnellen ein, was klassische Geiger gern übersehen: dass es sich oft um Tänze handelt. Ein Zeugnis von fast schon grotesker Virtuosität. (Nonesuch Records). MICHAEL STALL-KNECHT



Dämonen der Gegenwart

Dass Hollywood-Stars Berlin beherrschen, ohne durch Parazzi-Spaliere flanieren zu müssen, funktioniert wohl nur, wenn sie sich für ihre Kunst interessieren. So kam's, dass „Black Swan“-Diva Natalie Portman an der Seite ihres Gatten Benjamin Millepied, designierter Ballettchef der Pariser Oper, zur Premiere des „Sacre“-Abends von Sasha Waltz im Schillertheater erschien – und kein einziger Fotograf an ihr klebte. Waltz pokert gerade um ihre Hauptstadt-Zukunft: Eine Million Euro mehr muss sie haben, um ihr seit zwanzig Jahren bestehendes Ensemble endlich solide

zu finanzieren. Wer nach diesem Abend noch zweifelt, ob die Summe profitabel investiert wäre, dem ist wirklich nicht zu helfen. Schon der Einstieg fällt so überraschend wie hinreißend aus: Sasha Waltz liest die Impressionismus-Ikone „L'Après-midi d'un faune“ sportiv und jenseits aller Lyrismen. Guillaume Bruère hat ihr die Bühne gebaut, so akkurat gestanzte wie eine Pop-Art-Grafik und so heiter wie Picassos Prospekt für die Mittelmeerhymne „Le Train bleu“ (1924). Dreizehn Tänzer und Tänzerinnen füllen dieses Hybrid mit feibriger Club-Meditativ-Atmosphäre. Der Faun in roter Badehose gibt nicht länger den Schwerenöter, der sitzenden Nymphchen nachstellt. Vielmehr

brennt im Unisex-Zeitalter auch das weibliche Geschlecht auf die Wonnen der Ekstase. So antwortet das Zittern, das durch die Körper läuft, nicht nur auf Daniel Barenboims hexenmeisterliches Dirigat, sondern auf lustvolle Berührung – und sei sie nur geträumt. Wie souverän Sasha Waltz mit historischem Tanzmaterial umzugehen weiß, zeigt sich am Ende. Statt des Waldgotts genießt hier die Nymphe – in eben der hingegossenen Pose, mit der Vaslav Nijinskys Ur-Faun 1912 sein Satyrspiel begann. Den Höhepunkt erreicht der Abend mit Waltz' Version von „Le Sacre du Printemps“ (Foto: BERNO UHLIG), im Mai am Sankt Petersburger Mariinskij uraufgeführt, in Berlin erstmals von ihrer eigenen Truppe gezeigt. Was nicht weniger ist als eine Offenbarung. Die explosive Wucht und totalitäre Entgrenzung, die Strawinskys Opus magnum beschwört, gewinnt mit Waltz' Tänzern eine Dynamik, an die der russische Tanz-Akademismus nicht hinreicht, nicht hinreichen kann. Denn die zeitgenössische Bühnensprache, die Waltz' Kompanie binnen zwei Jahrzehnten ausformuliert hat, lässt uns – schrundig, sehnsüchtig, exzessiv und expressiv, wie sie ist – die Dämonen der Gegenwart schauen: die Kriege, den Terror, die Folter. Für diese Kunst einzustehen, ist Politikerpflicht. Besonders in Berlin. DORION WEICKMANN

Wer hat Angst vor Jasper Johns?

Als man in New York die Kunst neu verhandelte: Das Kunstmuseum Basel vereint die Modernisten Piet Mondrian und Barnett Newman mit dem Minimal-Künstler Dan Flavin – und zeigt damit eine der schönsten Malerei-Ausstellungen des Herbstes

VON GEORG IMDAHL

Künstler sind manchmal gnadenlose Kritiker. Wie Barnett Newman, der in den späten 1940er-Jahren über Piet Mondrian polemisierte – gegen alles, was dem heilig war. So sei der rechte Winkel nicht weniger konventionell als ein klassischer Akt, ätzte Newman, und die Bildvorstellung der Renaissance habe Mondrian nicht etwa überwunden, sondern – in der „bekanntesten Rhetorik der Schönheit“ – bloß verfeinert. Der Furor aber, mit dem sich der amerikanische Malerphilosoph auf den Europäer der Vätergeneration stürzte, spricht für sich. Mondrian war die ideale Kontrastfolie für sein eigenes, gerade heranreifendes Werk.

Aus heutiger Sicht hat Newmans Rhetorik der Erhabenheit ihrerseits Patina angesetzt, doch bleiben seine Bilder davon ebenso unberührt wie jene Mondrians. Das stellt die bestechende Ausstellung „Piet Mondrian – Barnett Newman – Dan Flavin“ im Kunstmuseum Basel unter Beweis. Die Schau beschreibt ein Epochenmodell der modernistischen Malerei, deren Strahlkraft spätestens mit Newmans Tod im Jahr 1970 verblasst. Damals hat die Minimal Art die Farbe von der Leinwand abgekoppelt, wie die Licht-Arbeiten von Dan Flavin bekunden. Das Faszinosum der Schau liegt in der Klarheit, mit der sie eine Entwicklung auf den Punkt bringt. Sie geht von Mondrians groß gedachten, universalen Utopien aus, die sich noch in kleinsten Formaten geltend machen. Für den calvinistisch erzogenen, an spiritueller und mystischer Literatur interessierten Maler eröffnet sich in der Abstraktion ein kosmisches Gleichge-

wicht, das in der empirischen Welt unreichbar bleiben muss. In ihr lässt sich das Tragische der Existenz überwinden. Zugleich schwebt Mondrian eine Zukunft vor, in der die Malerei der De-Stijl-Bewegung als Design in den Raum ausgreifen und das Bild an der Wand überflüssig machen würde. Doch abgesehen von einigen Entwürfen beschränkt er sich selbst auf das Tafelbild, dessen Rahmen er in abgestuften Reliefs von der Wirklichkeit abgrenzt – und es soll doch lieber autonom bleiben.

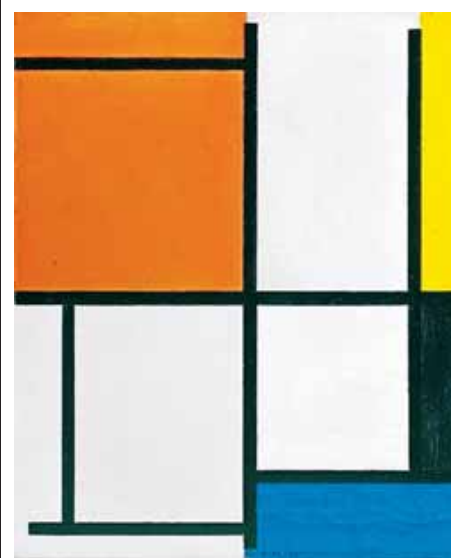
Für Dan Flavin, Meteorologe der US Air Force in Korea, blieb Spiritualität in der Kunst suspekt

Newmans Formate wachsen dagegen ins Riesenhafte, während das Bild nicht mehr an die Gesellschaft adressiert ist, sondern an das Individuum und jene Tragik, die Mondrian in der Malerei überwinden wollte. Bei Dan Flavin und seinen Fluoreszenzleuchten löst sich schließlich die Erscheinung des Lichts vom Träger. Es vermeidet die „überwältigende Spiritualität“, wie der ausgebildete Flugwetter-Meteorologe, der für die US Air Force in Korea gedient hatte, mehrfach bekundet – nimmt nun aber den ganzen Raum ein.

Aus den Beständen des Kunstmuseums stammt gleich das erste Bild, Mondrians „Rasterkomposition 7“ von 1919. Das unregelmäßige Gitter ist in dieses, verhangenes Grau getaucht, und man muss länger hinschauen, bis die blassen Farben endlich aktiv werden. Entdeckt dann aber auch, wie demonstrativ Mondrian einige kleine Felder ausmalt, um den manuellen Gestus

vorzuführen. In den Jahren um 1920, bevor Mondrian zum Klassiker geworden ist, gönnt er sich noch sperrige Raster und abseitige Farben wie Schwefelgelb oder starkes, intensives Orange. Auf „Composition A, mit Rot und Blau“ von 1932 sind Farben und Linien dann in perfekter Balance, ein Gemälde, das ganz auf Idealität und Transparenz zielt. Eine eigene Ironie liegt in den vielen erkennbaren Korrekturen, welche der Perfektion vorangehen, dann etwa, wenn Mondrian sichtbar die Breite der schwarzen Linien nachbessern muss. In seinem Spätwerk in Paris und New York kreuzt Mondrian immer mehr Linien, malt architektonische, bisweilen regelrecht skulpturale Gebilde und benennt Bilder nach Städten, wie „New York City 1“, den Entwurf mit farbigen Klebstreifen für ein nicht realisiertes Werk, mit dem Mondrian auf das Schwarz verzichtet: Die Linien selbst leuchten in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Mondrian krönt sein Œuvre mit dem „Broadway Boogie Woogie“ von 1943, einem singulären Werk, das vom Museum of Modern Art heute allerdings nicht mehr ausgeliehen wird. Auch Barnett Newman, als Sohn polnisch-jüdischer Einwanderer 1905 in New York geboren, intonierte anfangs Farben, die für ihn später kaum mehr denkbar sind: ein schräges, ins Grünliche kippendes Senfelfarb oder ein Bleigrau mit Rot, die Bilder von 1949 zeigen noch deutlich die Spuren des Pinsels. Newmans hochformatiges „Day Before One“ von 1951 mit seinem tiefen, bewegten Blau war das erste Bild des Malers, das 1959 in Museumsbesitz gelangte. Kapitale Arbeiten wie „White Fire II und IV“ spielen auf biblische Mo-

mente an. Newman, der 1944 in New York eine Ausstellung präkolumbianischer Skulptur kuratierte, beschwor den Geist archaischer, „primitiver“ Kunst. Erst spät entdeckt Newman die Trias Rot, Gelb und Blau für sich, wie in dem spektakulären dreieckigen Bild „Chartres“ (1969). Newmans Hinwendung zu den Primärfarben geht wohl weniger auf Mondrian zurück als auf Jasper Johns, den damaligen Shooting Star, der sie in den 1960er-Jahren ausgiebig verwendet. Es wird sogar erzählt, dass Newman seine berühmteste Serie „Who's Afraid of Red, Yellow and



Piet Mondrians „Tableau 3, mit Orange-Rot, Gelb, Schwarz, Blau und Grau“ (1921). ABB.: MONDRIAN-HOLTZMAN TRUST

Blue“ (1966/70), eigentlich „Who's Afraid of Jasper Johns“ nennen wollte, was ihm Johns persönlich ausgedrückt habe. Am Ende der Ausstellung trifft man auf sechs weiße, senkrechte Leuchtstoffröhren, mit denen Dan Flavin (1933–1996) die Farbfeldmalerei in ein neues, technisches Medium übersetzt. Anstelle der Leinwand wird die Wand zum Bild. Die Arbeit „the nominal three (to William of Ockham)“ von 1963 ist das stärkste Argument, Flavin in die Schau aufzunehmen und den beiden modernistischen Malern eine Position der Minimal Art folgen zu lassen. In ihrer Dreifaltigkeit spielt sie auf den Katholizismus an, wie auch auf den Spätscholastiker und seine Maxime, sparsam mit theoretischen Prämissen umzugehen. Als junger Mann war Flavin auf Wunsch des Vaters in ein katholisches Priesterseminar eingetreten, um sich später ganz der Kunst zu widmen. Doch wird er es sein, der aus dem gemalten Bild aussteigt – und als Verwender von handelsüblichen Leuchtmitteln im Grenzbereich von Malerei, Skulptur und Environment eigene Akzente setzt. 1971 widmet er Newman ein Gebilde aus gelben, blauen und roten Röhren, das wie ein Rahmen in der Raumecke arretiert ist. Weil Flavin die Nähe zu Newman später suspekt wird, setzt er sich mit diagonalen Röhren von ihm ab. Doch die Frage nach dem Ort der Farbe, die er aufwirft, hat Newman schon beantwortet. Auratisch strahlt sie über die Fläche hinaus und dominiert den Raum.

Piet Mondrian – Barnett Newman – Dan Flavin. Kunstmuseum Basel bis 14. Januar 2014. Katalog 39 Euro. www.kunstmuseumbasel

Flucht vor der Einsamkeit

Der Chemiker und Schriftsteller Carl Djerassi wird 90 Jahre alt

dazu: er hochschwanger, ein Blick wie ein Muttertier. Die Pille hat ihn berühmt gemacht und reich genug, um eine der bedeutendsten Paul-Klee-Sammlungen aufzubauen. Wenn auch nicht so reich, wie manche gerne glauben.



Carl Djerassi, geboren 1923 in Wien, ist Miterfinder der Antibabypille. Er lehrte Chemie an der Stanford University, sammelt Kunst und ist Autor von Romanen und Theaterstücken. FOTO: KAREN OSTERTAG

Das mit der Pille ist jetzt 62 Jahre her. Aber von seinen 1200 anderen wissenschaftlichen Publikationen, von seiner Synthese zum Schriftsteller – meist kein Wort. Wien, ein Café am Ring: Er ist ein bisschen älter geworden, hat abgenommen, sein Vollbart ist zum Schnauzer gestutzt, aber noch immer ist da diese schwebende Leichtigkeit, die ihn umgibt. Er sieht aus wie gemalt, schlohweißes Haar, kantiges Gesicht, ein Charmeur, wie ihn nur Wien hervorbringen kann. Und ein ewiger Kind-

kopf, trotzig, pedantisch, stur, besserwisserisch – und, da legt er Wert drauf: eitel genug, um es zu genießen, dass ihm die Österreichische Post 2005 eine Briefmarke gewidmet hat. Tausendfach abgeleckt, er findet so etwas beneidenswert.

Dass er nun 90 wird – abtörend. Lieber wäre ihm die Hälfte, oder, noch besser, ein Drittel. Er fühle sich ohnehin viel jünger. Wer seinen Terminkalender für 2013 kennt, glaubt das sofort: die ersten Monate in San Francisco, Wien und Budapest im Mai, wieder Wien, dann Sofia, wieder Wien, dann München, wieder Wien, im Juni Madrid, Tschechien, Köln, London. Im August: Düsseldorf, Salzburg, San Francisco, Indianapolis. Die letzten Wochen vor seinem Geburtstag: London und Wien. An diesem Dienstag wird er in der Uni Frankfurt sein 32. Ehrendoktorat entgegennehmen. Oder das 33.?

Ein normaler Mensch würde bei dem Pensum verrückt werden. Für Carl Djerassi ist es Überlebensstrategie. Das Reisen, die Arbeit, alles Mittel gegen die Einsamkeit, die im Alter übermächtig wird. Zu seinem 90. Geburtstag hat er eine Autobiografie geschrieben: „Der Schattensammler“ (Haymon Verlag). Es ist seine vierte, seine, wie er schreibt, „allerletzte Autobiografie“. Glauben muss man das nicht unbedingt.

Es ist ein gnadenlos ehrliches Buch, ein wilder Ritt durch die Themen seines Lebens. Da beschreibt er seine eigene Vasektomie – und den Sex danach. Dann philosophiert er darüber, warum sich die Pharmazie nie für eine Pille für den Mann interessiert haben. Hundert Seiten weiter hinten das Drama, wie er der Stadt Wien eine George-Rickey-Skulptur schenken wollte – und fast an der Bürokratie scheiterte. Sammelt man Kunstwerke, um eine Leere zu füllen? Er beschreibt, wie er einen Klee nackt ersteigerte, und warum er mittlerweile lieber Künstler fördert, als fertige Kunstwerke kauft. Er schreibt über sein Jüdischsein. Dann geht es um den Schriftsteller Djerassi, um seine Theaterstücke, Romane, um „Science in Fiction“, und um Feuilletonisten, die sich sträuben, einen Schriftsteller, der mal Chemiker war, ernst zu nehmen.

Natürlich gehört auch Größenwahn dazu, vier Autobiografien zu schreiben und die vierte mit der eigenen Todesnachricht zu beginnen: Als Hundertjähriger verschwindet er. Seine Tochter nahm sich 1978 das Leben. Er hat gebraucht, um das zu verarbeiten, um die Botschaft zu verstehen. Dann hat er das Djerassi Resident Artists Program (DRAP) gegründet. Damit die Kunst überlebt. Wenigstens die. KARIN STEINBERGER

GEHÖRT, GELESEN, ZITIERT

Abt zu Loccum

Günter Grass war zu Gast zu einer Lesung im niedersächsischen Loccum anlässlich des 850-jährigen Bestehens der ehemaligen Zisterzienser-Abtei, die heute ein evangelisches Predigerseminar beherbergt. Der Literaturnobelpreisträger trug sich in das Gästebuch ein:

„Lieber Abt, wenn ich im nächsten Leben einen Wunsch frei hätte, würde ich mich gern um das Amt des Abtes zu Loccum bewerben.“

Preis für Morricone

Ennio Morricone, 84, wird mit dem Europäischen Filmpreis ausgezeichnet. Der italienische Filmkomponist („Spiel mir das Lied vom Tod“, „Die Unbestechlichen“) wird für seine Musik zu dem Film „The Best Offer – Das höchste Gebot“ von Giuseppe Tornatore geehrt, wie die Europäische Filmakademie am Montag mitteilte. Morricone sei „ein universeller Komponist und wahrhafter Meister“. Der Preis wird am 7. Dezember in Berlin verliehen. DPA