

Inmitten der Körpermusik endlich Seelengesang

Camilla Nylund gibt an der Staatsoper Hamburg ein bewegendes Rollendebüt als „Lady Macbeth von Mzensk“ von Dmitri Schostakowitsch.

U nterm Rock, befühl mal! Kneif sie! ... Was für ein Euter, das sind mal Euter! So ein zartes Fleisch! Drück, drück, ... Aus solch einem Arsch macht man Frikadellen. Dem einen den Euter, dem andren den Arsch.“ Eine Szene aus dem heutigen russischen Alltag, wie von Irina Rastorgujewa in ihrer eigenen Leiderfahrung – „Wo die Gewalt zu Hause ist“ (F.A.Z. vom 28. April 2022) – geschildert?

Nein, die so betextete Vergewaltigung einer Frau durch mehrere Männer ist die zweite Szene aus Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“. Der Antwort auf die Frage, wie dies in unserer Zeit gesteigerter Empfindlichkeit noch auf die Bühne gebracht werden kann, ist die aus Russland gebürtige, seit zwanzig Jahren in den USA tätige Filmregisseurin Angelina Nikonova bei ihrer Inszenierung in Hamburg ausgewichen. Die Köchin wird in ein mit Nudeln (oder Sauerkraut?) gefülltes Glas gesteckt. Das Treiben enthemmter Männer gerät zu einer von quälend-fröhlicher Musik unterlegten Posse, die in der Inszenierung an der Hamburgischen Staatsoper ohne Bezug zum Drama bleibt, das als Folge solcher Geschehnisse entsteht. Die Hauptfigur, Katerina Ismailowa, lei-

det unter der Tragödie einer Ehe mit einem liebesunwilligen (unfähigen?) Kaufmann. Sie vergiftet ihren Schwiegervater, der ihren Ehebruch entdeckt hat; ermordet gemeinsam mit ihrem Liebhaber Sergej, der an dem wüsten Treiben beteiligt war, den Ehemann und wird nach Sibirien verbannt. Von Sergej mit einer jüngeren Strafgefangenen betrogen, stößt sie die Rivalin ins Wasser und stürzt hinterher. Dieser in der Novelle von Nikolai Leskow, der literarischen Quelle, nüchtern erzählten Geschichte von Liebe und Verbrechen, Leidenschaft und Mordlust hat Schostakowitsch einen neuen Dreh gegeben. Die Mörderin wird zur tragischen Heldin in der „grauenhaften Umgebung“ der satirisch gezeichneten Kaufmanns- und Krämerwelt.

Die Ambivalenz dieser durch ihre Thematik und ihre Wirkungsgeschichte berühmten-berühmten Oper – nach dem Bann durch Stalin: „Chaos statt Musik“ heiliggesprochen – wird von der Regie zum Verschwinden gebracht. Gerade weil sie verstehe, „dass die russische Kultur ein Ziel der Politik geworden ist“, erklärte die Regisseurin, halte sie es für „ein Verbrechen, Politik und Kunst zu vermischen“. Daran hat sie sich, die Handlung szenisch eins zu eins buchstabierend, strikt gehalten und damit alle quälenden Gegenwartsbezüge der „tragisch satirischen Oper“ aufgehoben – etwa die Entspröcher der Vergewaltigungsszene zu der folgenden, in der Katerina von Sergej übermannt wird. Die „Begleitmusik“, an die hundertzwanzig Takte mit wüsten Affektgeräuschen, ist nichts anderes als die akustische Visualisierung eines einvernehmlichen und doch gewaltsamen Beischlafs. Immerhin, für den längst erschafften Reizwert dieser Szene hat die Inszenierung eine ebenso sinnige wie sinnliche Lösung gefunden. Auf einem

heruntergesenkten Spiegel sind die Musiker bei diesem pornophonischen Treiben zu sehen, das mit dem Posaunenglissando als Metapher für das Erschlaffen von Sergejs bestem Teil endet.

Aber es war nicht einmal der Versuch der Regisseurin zu erkennen, eine Entsprechung zu suchen zwischen Ambivalenz der Musiksprache mit ihren Zitatcollagen und dem szenischen Geschehen, gerade dann, wenn der Text durch die Musik konterkariert wird: wenn der Klagegesang Katerinas für den von ihr vergifteten Schwiegervater als Heuchelei erkennbar wird; wenn der geile Greis Boris in seinen Lusterinnerungsphrasen Richard Strauss' Ochs von Lerchenau zitiert; wenn die Ermordung des Ehemanns zu einem Galopp vollzogen wird. In Katerinas Gegenwart tummeln sich Klischeefiguren aus dem Arsenal banaler Komödien: der biedere Ehemann Sinowi, der scheinheilige Pope, der aufgeplusterte Polizeioffizier, der verwahrloste Bauer. Ebenso bedauerlich, dass die Darsteller ihre Parts auch gesanglich zu Nebenrollen verblasen lassen. Hinzuerfunden wurde eine neue Rolle: Vor dem vierten Akt tritt ein Priester oder Prediger auf, der sich vor einem Totenacker in einer Klageitanei ergeht.

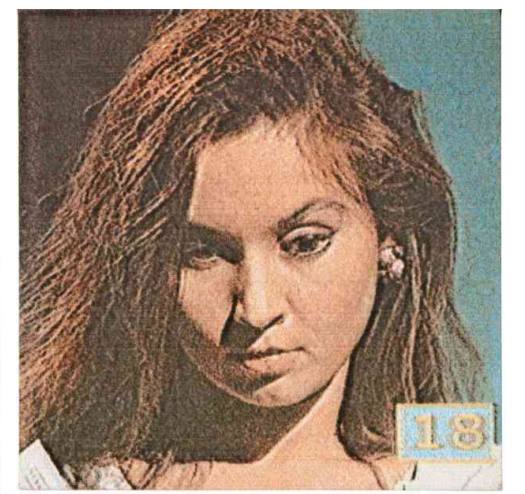
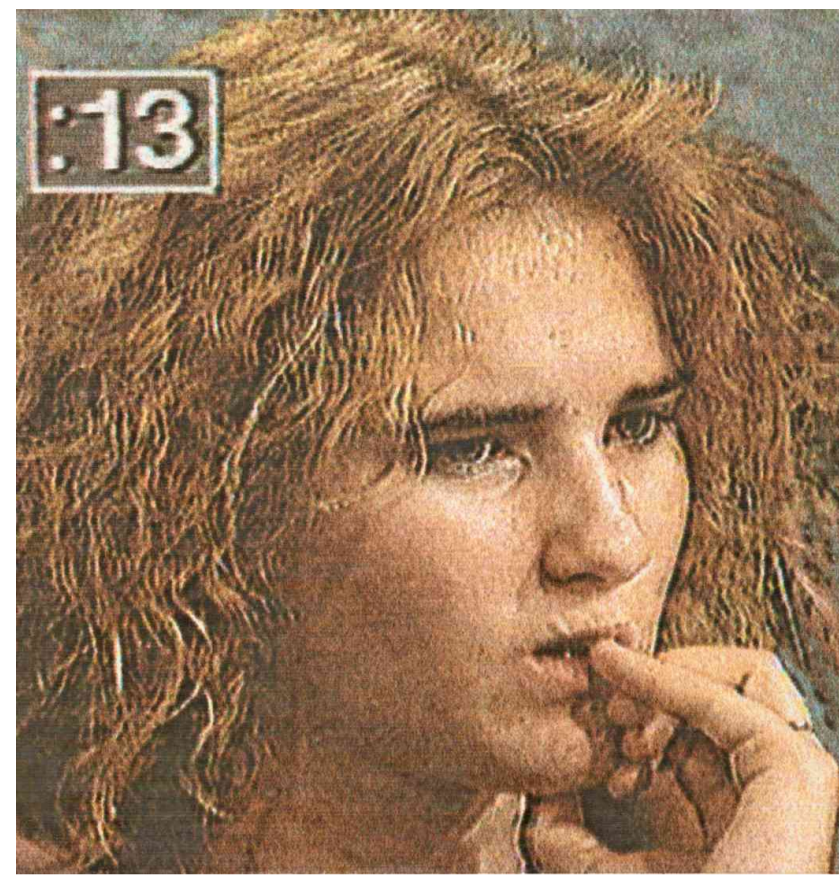
Überzeugend allerdings die Besetzung der zwei männlichen Hauptrollen. Der aus Belarus gebürtige Alexander Roslavets fand die Farben für die Grausamkeit und die Gier des Unholds Boris. Obwohl von der Regie unterfordert, konnte Dmitry Golovnin in der Partie des Sergej, die er schon in Frankfurt gesungen hat, überzeugen: mit einem dunkel-mattierten, kräftigen Macho-Klang. Leider war auch Camilla Nylund bei ihrem Rollendebüt als Katerina darstellerisch unterfordert, gerade wenn sie in der ersten Szene den Verzweiflungston unerfüllter Sehnsucht finden muss. Ein solcher Ton kann sich jedoch nur aus szenischem Fieber entwickeln. Auf schmerzlich-schönste Art aber wurde sie in den lyrisch-ariosen Szenen der Überzeugungen des Komponisten gerecht, „dass in der Oper gesungen werden muss“. Herzbeugend das Adagio im Finalakt – „Tief im Wald liegt ein See“ – als Vorahnung, dass sie durch den Liebesverrat Sergejs zur Verzweiflungsmörderin werden wird.

Der Jubel des Abends, durchbrochen von einigen Buhs für den szenischen Plattwitz auch des Bühnenbildes (Varvara Timofeeva), galt dem glänzend disponierten Orchester unter dem hochgepannten Kent Nagano. Die vielen steilen Effekte – das Posaunenglissando oder das Todesröcheln der Bassklarinetten bei der Ermordung des Sinowi, das instrumentale Rülpsen und Seufzen zur akustischen Visualisierung körperlicher Vorgänge oder Zustände – wurden als virtuose Orchesterkür vorgeführt und genossen. Offen bleibt, was ein Zeitstück, das ohne Zeitbezug auf die Bühne kommt, uns noch angeht. JURGEN KESTING



Herzbewegend: Camilla Nylund als Katerina Ismailowa.

Foto Monika Rittershaus



Nervöses Kauen an den Nägeln und der Blick der Melancholia als selten zu sehende Pathosformeln im Fernsehen: Matthias Groebels TV-Bilder „Ohne Titel“, 1992.

Fotos Studio Heinz Preute/VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Eine Malmaschine für die Zeitenwende

Wiederentdeckt: Die Fernseh-Bilder Matthias Groebels im Kunstverein Düsseldorf

Die Vorgeschichte dieser Ausstellung führt zurück in die westfälische Provinz. Ein Autodidakt im Münsterland war in den Achtzigerjahren seiner eigenen, abstrakten Malerei überdrüssig geworden, er fand sie zunehmend belanglos in einer Zeit, da das Fernsehen gerade die Segnungen privater, auch internationaler Sender erfuhr. Phänomene wie Testbild und Sendeschluss sollten alsbald der Vergangenheit angehören, dank Satellitenfernsehen kamen die Privathaushalte in den Genuss entlegener Programme aus fernen Ländern. Die darin ausgestrahlten Bilder interessierten den gelehrten Pharmazeuten mehr als die ungegenständliche Formensprache. Was später einmal Googeln im Internet bedeuten würde, war seinerzeit das Zappen im Fernsehen.

Für die mediale Zeitenwende vor knapp vierzig Jahren entwickelte Matthias Groebel nicht nur ein besonderes Sensorium – mithilfe eines befreundeten Technikfreaks auf dem Land erfand er eine Malmaschine, die er bis ins Jahr 2001 rund zehnhundert Bilder produzieren ließ. So wuchs ein erstaunliches Konvolut über das Fernsehen heran. Die Schau „A Change in Weather“ im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, benannt nach einem der Werke, kommt einer späten Würdigung des 1958 geborenen Aacheners gleich, wie sie im fortgeschrittenen Lebensalter heute eher Künstlerinnen zuteilwird.

Nachdem er in Köln ansässig geworden war, knüpfte er in der Hochzeit des rheinischen Kunsthandels zwar hier und da einige Kontakte, stellte sogar in einer New Yorker Galerie aus, aber die drängende Zeitgenossenschaft seiner Ideen wollte offenbar niemand so recht erkennen. Es war der Künstler Andreas Selg, der vor einigen Jahren in der Gruppenchau „Telegen“ in Bonn und Liechten-

stein auf Groebel aufmerksam geworden war und ihm zu einer Ausstellung in der New Yorker Galerie Bernhard verhalf. Seitdem werden auch Sammler bei Groebel vorstellig, sein Werk erhält auch diesbezüglich einen Wert.

Seine Apparatur aus Airbrush-Pistole und Scheibenwischer-Motor ging den ersten handelsüblichen Farb-Plottern um einige Zeit voraus, sie ermöglichte es ihm, stehende Fernsehbilder Zeile für Zeile auf die Leinwand zu bringen – als fotorealistic Malerei, die die Aura der Kathodenstrahlröhre wirkungsvoll auffängt. Groebels Mattscheiben-Ästhetik wirkt aus heutiger Perspektive wie Medien-Archäologie. Ohne Warhol wäre sie undenkbar und lässt denn auch spontan an dessen Filme denken, etwa die langen Einstellungen von Leuten aus seiner Entourage oder dem Empire State Building. Zugleich geht sie der Praxis von Künstlern der jüngeren Generation wie Wade Guyton voraus, die mit dem Drucker malen, in seinem Fall abstrakt.

Nicht minder interessant ist die Anordnung, in der Groebel seine Bilder auswählte: Er schaltete ein Programm ein, nahm es auf Video auf, stellte dabei den Ton aus und vertiefte sich bis zu einer Stunde lang ganz in die vorbeiziehenden Bilder. Danach ging er in sich und rief jene Eindrücke ab, die sich ihm besonders eingepägt hatten – in der Mehrzahl Gesichter, die in den quadratischen Bildern als Zufallsporträts erscheinen und in ihrer Mimik die emotionale Bandbreite wiedergeben, die man sich in all den Sendungen vom Reality-TV bis zu Doku und Fiction leicht ausmalen kann: Die unbekanntesten Menschen schauen melodramatisch, aggressiv oder introvertiert, egomanisch, verstört, in irgendeiner Aktion verstrickt. Eine Vorgabe setzte

sich der Maschinenmaler kategorisch: Bilder mit Anflügen von Gewalt sollten nur aus Spielfilmen stammen. Dem Kontext entrisen, jeglicher Erzählung und Bedeutung entleert, wirken die Bilder in der Reihe wie Destillate reiner medialer Sichtbarkeit, Augenblicke des Umschaltens, die ihre Story für sich behalten.

Die Düsseldorfer Ausstellung mit ihren gestaffelten Wänden beschränkt sich allein auf Köpfe, die durchaus suggestiv zu einer Porträtgalerie gehängt sind. Neben jenen „Painted Faces“ gibt es aber auch eine kleinere Anzahl verwischter, verwackelter Landschaften oder auch von Motiven, die ins Abstrakte abgleiten, als seien Rakel im Stil eines Gerhard Richter über die nasse Farbe gezogen worden. Bei solchen Bildern hatte Groebel verschlüsselte Fernsehprogramme gehackt, was nur mit Störungen gelang. Entstanden sind im Lauf der Jahre auch kleine Bildsequenzen, in denen gestückelte Impressionen wieder assoziativ zusammengesetzt werden und deren Sinn offenbleibt. Davon hätte man auch gern etwas gesehen.

Dass Groebel nach seinen Arbeiten mit „Broadcast Material 1989–2001“ länger Zeit unter Pseudonym zu Werke ging, hat seinen Ruhm naturgemäß nicht gemehrt: Er setzte nach dessen Tod und unter dessen Namen das Werk des Parafotografen Ted Serios im Internet fort, womit er nach eigenem Bekunden „als Künstler komplett verschwunden war“ – und sich als angestellter Apotheker durchschlug. Inzwischen arbeitet er an einer neuen Maschine, um Bilder zu produzieren. GEORG IMDAHL

Matthias Groebel: A Change in Weather (Broadcast Material 1989–2001). Kunstverein Düsseldorf, bis 26. Februar. Der Katalog kostet 48 Euro.

Stumme Zeugen der Vernichtung

Im Bundestag erinnern sechzehn Gegenstände an die Verbrechen an Juden

Sechzehn Gegenstände. Sechzehn Punkte auf abgebrochenen Lebenslinien. Sie wären besser unscheinbar geblieben. Nützlich, schön, vergessenswert: eine Handtasche, ein Poesiealbum, ein Stethoskop. Aber im Angesicht der infernalischen Verbrechengeschichte des 20. Jahrhunderts wurden diese sechzehn Gegenstände zu anklagenden Zeugen von Missbrauch, Hetze und Mord. Die sechzehn Objekte kommen aus den sechzehn Bundesländern Deutschlands. Nach dem nationalsozialistischen Verbrechen am jüdischen Leben in diesem Land haben sie Zuflucht gefunden in der Sammlung der internationalen Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem, die in diesem Jahr ihr siebzehnjähriges Bestehen begeht. Für eine Ausstellung im Deutschen Bundestag kehren sie nun zum ersten Mal wieder in ihre Heimat zurück. Sie alle gehörten einst einer Familie oder Person, die in diesem Land als unser Nachbar lebte. Und dann wegen einer jüdischen Abstammung oder Assoziation vertrieben, gefoltert, ermordet wurde. Wie Bertha und Jakob Weinschenk aus Windsbach, die in der Nürnberger Essenweinstraße die orthodoxe Synagoge „Adass Israel“ („Gemeinschaft Israel“) mitgründeten und Anfang 1900 zwei „Rimonim“, zwei krönende Aufsätze für eine Thorarolle, stifteten. Als wichtiger Bestandteil des „prächtigen Kleids“ werden diese Kronen auf jene Holzstäbe gesetzt, mit denen die Tora gerollt wird. „Rimonim“ bedeutet wörtlich „Granatäpfel“ und erinnert an die granatapfelförmigen Glöckchen, die die Hohepriester im Jerusalemer Tempel am Saum ihrer Gewänder trugen. Bertha und Jakob, die ihre Namen in das kostbare Material der Kronen eingravieren ließen, mussten 1938 miterleben, wie ihre Synagoge während der Kristallnacht-Pogrome geplündert und ihre teure „Rimonim“ gestohlen

wurden. Was die Verbrecher mit den Dingen taten, taten sie bald auch mit den Menschen. Am 10. September 1942 wurden Bertha und Jakob von Nürnberg nach Theresienstadt verschleppt. Jakob Weinschenk kam dort am 1. März 1943 ums Leben. Bertha überlebte die Shoah und siedelte 1945 in die Vereinigten Staaten über. 2003 entdeckte ein deutscher Heimatforscher, der die „Rimonim“ von einem Entrümpelungsunternehmen erhalten hatte, dass sie während der Nazi-Zeit von einer Frau aufbewahrt worden waren, die in einem Schmelzwerk in Fürth arbeitet. Es gelang ihm, die Nach-

kommen von Bertha und Jakob Weinschenk ausfindig zu machen und ihnen die kostbaren Kultgegenstände zurückzugeben. Nachdem sie dann wieder bei vielen religiösen Zeremonien in den Vereinigten Staaten verwendet wurden, wanderten sie zuletzt als Schenkung in die Synagoge in Yad Vashem. Von heute an bis zum 17. Februar sind die Nürnberger „Rimonim“ als einer von sechzehn Gegenständen im Paul-Löbe-Haus des Deutschen Bundestages zu sehen. Nicht als kulturgeschichtliches Ausstattungsgut, sondern als Zeugen einer vernichteten Welt. SIMON STRAUSS



Zwei Rimonim, krönende Aufsätze für eine Thorarolle, die Bertha und Jakob Weinschenk der Synagoge Adass Israel in Nürnberg spendeten.

Foto Noam Preisman/ Freundeskreis Yad Vashem

In aufrichtiger Anteilnahme trauern wir um

Margot Perkuhn

* 30. Juni 1938 † 21. Dezember 2022

Margot Perkuhn war von 1973 bis 2000 als Reinigungsfrau bei uns beschäftigt.

Wir werden sie als eine liebenswerte Kollegin in Erinnerung behalten.

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

Weissach-Flacht, im Januar 2023

Unvergessen

Claudia Beyer

* 26. 02. 1947 † 25. 01. 2013

Peter Beyer
Anne mit Frank
Lutz mit Sabine und Hanna

Traueranzeigen und Nachrufe

Auskunft und Beratung

Telefon (069) 75 91-2279
Telefax (069) 75 91-80 89 23

E-Mail traueranzeigen@faz.de

Alle Anzeigen und Informationen unter lebenswege.faz.net

Frankfurter Allgemeine
LEBENSWEGE