



Eine leichtsinnige Erinnerung an den Schwebewunsch der Moderne: Der „gestellte“ Steingarten von Alicja Kwade auf dem Dach des Metropolitan Museums in New York

Foto Laif

NEW YORK, im Mai er Himmel über Manhattan hat sich verändert. Über dem Central Park schweben neun schwere Steinplaneten, wobei, schweben: Sie balancieren auf, sie klemmen zwischen dünnen Stahlgestängen, die ihrerseits aussehen wie eine Entwurfszeichnung, die jemand in den Himmel über der Stadt skizziert hat. Das Ganze ist ein Werk der in Berlin lebenden Künstlerin Alicja Kwade, die in diesem Jahr die Dachterrasse des Metropolitan Museum für einen Sommer lang bespielen darf, und die New Yorker sind begeistert: die „New York Times“ feiert Kwades Werk als den besten Auftritt, seit das Dach von Dan Graham bespielt wurde, die Besucher-schlangen sind auch an bedeckten Tagen wie in diesem zu kalten Mai beachtlich.

Die Gestaltung des Met-Dachgartens ist inzwischen ein international Aufsehen erregendes Ereignis wie der Entwurf des jährlich für ein paar Monate aufgebauten Serpentine Pavillons in London – allein schon den Auftrag zu bekommen ist eine Ehre und eine Herausforderung, immerhin bestimmt das Werk für einen Sommer lang die Atmosphäre eines der schönsten Orte der Stadt. Kwade lässt ihre schweren, massiven Steinkugeln auf drei beziehungsweise fünf filigranen schwarzen Stahlrahmen ruhen, ein paar werden auch zwischen den dünnen Stäben gehalten, das Gerüst erinnert an die schwarzen Stahlskelette der Wolkenkratzer-Baustellen, die die Kugeln, die aus Steinbrüchen aus aller Welt stammen – weißer Marmor aus Carrara, ro-

## Psychoplanetarium im Zengarten

Eine Planetenmaschine schießt auf Fingertürme: Die Berliner Künstlerin Alicja Kwade begeistert New York mit einem alles in Schwingung versetzenden Dachgarten für das Metropolitan Museum.

ter aus Portugal, Stein aus Indien und grüner Quarz aus Finnland – sitzen so abenteuerlich darauf wie die berühmten Bauarbeiter, die in den schwindelerregenden Höhen dieser Baustellen auf den dünnen Stahlträgern herumbalancieren. Auch dies hier ist ein Gerüst, eine Baustelle. Aber wofür? Ein wenig erinnert die Installation an alte Planetarien, wobei mit dem Wort ursprünglich nicht das gemeint war, was wir heute darunter verstehen, sondern eine „Planetenmaschine“, ein Apparat, mit dem die Bahnen der Planeten veranschaulicht werden sollten. Es gab sie schon zu Galileo Galileis Zeiten, und seit Charles Boyle einen für den 4. Earl of Orrery gebaut hatte, werden diese Maschinen Orrerys genannt. In Zeiten, in denen naturwissenschaftliche Fakten vom amerikanischen Präsidenten breitbeinig in Frage gestellt werden, kann man Kwades Gerüstbau, dessen Planeten aus der Bahn zwischen das Gestänge gezwungen wurden, natürlich als Kritik an der neuen Wissenschaftsverachtung und die Kugeln wie die Punkte von Ausrufezei-

chen eines künstlerischen „March for science“ lesen – aber damit allein würde man dem Werk nicht gerecht.

Die Stahlgestelle rahmen den Blick auf das Süden des Central Parks, auf die 59. Straße, wo seit einigen Jahren superdünn, 400 Meter hohe Luxuswohntürme als Stalagmiten des globalen Großkapitals in den Himmel stechen und wie eine Armee von abstrakten Stindefingern dem restlichen New York zeigen, was mit Geld alles geht. Auf diese Fingertürme scheinen Kwades Marmorplaneten wie Kanonenkugeln loszuschleifen. Friedlicher wirken die Schattenspiele, die aus dem Gestell bei Sonne auf den Boden fallen, sie schaffen überraschende labyrinthische Bilder, die mal an komplizierte Schaltpläne, mal an das Brüsseler Atomium erinnern, an die große Fortschrittsskulptur von der Weltausstellung der Nuklearmoderne. Es ist eine eigenartige Mischung aus Renitenz und filigraner Schönheit, die die Installation ausstrahlt, die Kugeln sehen auf seltsame Weise magnetisch aus; ihre opulente

Materialität kontrastiert mit der starren Rationalität der Stahlrahmen, und ihre Verteilung ist so präzise ausbalanciert wie die Elemente eines japanischen Zengartens. Wenn man das Ganze aus den Fenstern der zahlreichen psychotherapeutischen Praxen am Central Park heraus eher als Psychoplanetarium und als Sinnbild emotionaler Zustände liest, dann kann man die Kugeln auch lesen als Statthalter für Personen, die versuchen, eine Balance zwischen Allein- und Zusammensein herzustellen: Eine versucht, zu der anderen zu kommen über einen sehr dünnen Steg, eine ist schon zwischen das Gestänge gestürzt.

Wie immer man die formale Anordnung auslegt, ist Alicja Kwade auf jeden Fall einer der wenigen schönen Beiträge zum Bauhaus-Jahr gelungen, eine Erinnerung nämlich an den Schwebewunsch der Moderne, die mit Häusern auf dünnen Betonpfählen und Freischwängern das Schwere und Erdnahe zum Abheben bringen wollte. Das Gerüst ist seit dieser Zeit

eine moderne Obsession: Es braucht riesige, beim Start wegstürzende Gerüste, in denen Raketen zum Mond geschossen wurden. Kwades Gestell sieht aus wie das Gerüst eines modernen Optimismus schlechthin, in dem sogar Planeten in andere Umlaufbahnen gebracht werden: Alles ist umbaubar, nichts zu schwer.

Auch ein paar Philosophen kamen von der Columbia University durch den Central Park gewandert und standen auf dem Dach und kniffen die Augen sehr philosophisch zusammen: War das hier eine Anspielung auf die Sphären-Theorie von Peter Sloterdijk, der über Blasen, Globen und Schäume als Teile seiner Ontologie des Offenen und Verschiebbaren, eines modernen Lebens in „Raum-Vielheiten“ von „lose aneinanderrührenden lebensweltlichen Zellen“ nachdenkt? Oder konnte man das Werk als Gruß an Heideggers Theorie der technischen Moderne und ihres „Gestells“ lesen, womit nicht das wörtliche „Gestänge und Geschiebe und Gerüste“ gemeint war, sondern „die Weise des

Entbergens, die im Wesen der Technik waltet“, und das Problem der Verabsolutierung des Technischen? Liest man das Werk so, dann ist das von Steinen wie von Viren befallene Gestell auch ein Gegenbild zur technischen Euphorie, eine Erinnerung daran, dass Technik nicht die alleinige Art der Hervorbringung von Form und Erkenntnis ist, sondern dass es auch andere Formen von Wissens- und Erkenntnisproduktion, etwa suggestiv-künstlerische gibt. Dann wäre das Werk gleichzeitig Ausdruck von Technikbegeisterung (das unmögliche Schweben wird möglich gemacht) und Kritik an den Zuständen (Gestell ist nicht alles).

Ein ansonsten sehr interpretationsfreudiger Musikwissenschaftler knurrte, das sei ihm alles zu überinterpretiert, und auch ein paar weiteren Zuhörern der philosophischen Diskussion rauchte bald ein bisschen der Kopf, und sie beschränkten sich darauf, die eigenartig magnetisch wirkende Schönheit der schweren Kugeln im leichten technoiden Dickicht zu bewundern. Über dem Hudson River ballten sich schwere Gewitterwolken, bald zuckten die ersten Blitze über Manhattan, und da sahen die Kugeln plötzlich aus wie das Bild eines Gehirns, in dem die Neuronen ordentlich feuern. Bevor jemand etwas dazu sagen konnte, brach ein kalter Platzregen los, der Sicherheitsdienst forderte zum Verlassen des Dachgartens auf, und die Kugeln glänzten nass und geheimnisvoll und völlig uninterpretierbar vor der im Dunst verschwimmenden Skyline von Manhattan. NIKLAS MAAK

## Ein Kaiserpaar, das wirklich singen kann

Viele Stars, wenig Spannung: Die Wiener Staatsoper feiert ihre hundertfünfzigjährige Geschichte mit der „Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss

WIEN, 27. Mai Für eine Kulturinstitution sind hundertfünfzig Jahre beinahe eine halbe Ewigkeit. Zumal die Geschichte der Wiener Staatsoper genau genommen bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückreicht, als der Betrieb des k. u. k. Hofopertheaters noch im kleinen – nahe beim heutigen Opernhaus gelegenen – Kärntner-Theater stattfand. Durch den Bau der Ringstraße wurde schließlich Platz geschaffen für ein von den Architekten August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll entworfenes, großes Wiener Opernhaus. Dessen Fertigstellung im Jahr 1869 gilt heute als Geburtsstunde der Wiener Staatsoper, obwohl diese Bezeichnung erst seit 1938 verwendet wird. Dass nun zum 150-Jahr-Jubiläum „Die Frau ohne Schatten“ gespielt wird und nicht Mozarts „Don Giovanni“, mit dem das Haus 1869 eröffnet wurde, gründet darin, dass Richard Strauss' monumentale Zauberoper im Oktober 1919, also vor knapp hundert Jahren, im Haus am Wiener Ring zur Uraufführung gelangt war.

Eingedenk der imposanten Geschichte des Hauses, die mit klingenden Namen wie Gustav Mahler, Franz Schalk und Richard Strauss, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Egon Seefehlner oder Claudio Abbado verknüpft ist, war die Festpremiere musikalisch erstklassig besetzt worden. Mit Christian Thielemann stand einer der besten Operndirigenten der Gegenwart am Pult des Wiener Staatsopernorchesters. Auch die Vergabe der Hauptrollen ließ kaum Wünsche offen. Dass mit dem Franzosen Vincent Hugué, einem ehemaligen Assistenten des legendären Theater-machers Patrice Chéreau, ein nicht sonderlich erfahrener Regisseur ausgerech-

net für eine so komplexe Oper wie „Die Frau ohne Schatten“ engagiert worden war, stimmte indes ein wenig skeptisch.

Leider bestätigte sich diese Skepsis bereits, als sich der Vorhang öffnete: Vor einer Art Voliere, hinter deren Behang die

Kaiserin verborgen ist, trifft sich die Amme mit dem Geisterboten (resolut gesungen von Sebastian Holecsek). Im Hintergrund ist ein mächtiges, dunkles Gemäuer zu sehen, das sich später als eine Wand aus grauen Styroporfelsen ent-

puppt. Kombiniert mit den wallenden Umhängen, die alle Protagonistinnen und Choristinnen tragen (Kostüme: Clémence Pernoud), erweckt das Bühnenbild von Aurélie Maestre den Eindruck, als wohne man der Aufführung einer An-

tikentragödie um 1960 bei. Die statischen Arrangements von Vincent Hugué, der weder Chöre bewegt noch die Darsteller die große Bühne mit Leben füllen lässt, verstärken dies noch. Und seine Idee zum Stück erschöpft sich darin, zu zeigen, dass die Kaiserin wohl etwas mehr als bloß Mitleid mit dem von der Färberin attackierten Barak empfindet. Erinnert man sich an die aufregende Deutung von Robert Carsen, der vor zwanzig Jahren die letzte „Frau ohne Schatten“ an der Wiener Staatsoper überzeugend als psychologische Selbstfindung der Kaiserin inszeniert hatte, dann sind Hugués konzeptlose Arrangements einfach zu wenig für eine wirklich festliche Aufführung.

Mag sein, dass sich diese szenische Spannungslosigkeit auch ein wenig auf den Orchestergraben übertrug. Wer den enormen Sog noch im Ohr hat, den Christian Thielemann 2011 bei den Salzburger Festspielen zu Christof Loys gewagter Inszenierung der „Frau ohne Schatten“ freigesetzt hatte, wurde im ersten Akt etwas enttäuscht. Gewiss, die üppigen Klangfarben der Strauss'schen Musik blühen auf unter der behutsamen Führung des Maestros, der es auch blendend versteht, die dichtinstrumentierte Partitur sängerdienlich abzumildern. Doch eine energetisch vorwärtstreibende Kraft stellt sich erst im zweiten Akt ein. Da tönen auch die Blechbläser des Wiener Staatsopernorchesters mit jener fokussierten Kraft, die sie auszeichnet, so dass Thielemann gezielt auf die klanglich immer noch wunderbar aufgefächerten Höhepunkte zusteuern kann.

Im dritten Akt überzeugen wiederum vor allem die zarten Passagen. Auf alle Striche verzichtend, lässt Thielemann auch den Chor der Ungeborenen auftre-

ten und fördert dadurch eine andere, nachgerade vorimpressionistische Seite von Strauss ans Tageslicht, die auch an weiteren Stellen in feinsten Schattierungen, mit einer dynamisch enorm riskanten, aber gelungenen Piano-Kultur hörbar wird. Allein dies hebt diese Aufführung musikalisch weit über den sonstigen Opernalltag der Staatsoper hinaus.

Hinzu kommt ein erstklassiges Protagonisten-Quintett, das durch seine darstellerischen Qualitäten auch szenisch ein wenig von der Ideenleere der Inszenierung abfangen kann. Packend sind die Duette, die sich Nina Stemme als Färberin und Wolfgang Koch als Barak allein stimmlich liefern. Dem möglichen Einwand, die lyrische Stimme des Barons, der den Barak mit enorm langen und geschmeidigen Bögen singt, passe nicht zu dem trompetenartig fokussierten Sopran von Stemme, sei entgegnet, dass gerade in diesem Kontrast die Spannung der Auseinandersetzungen des Färberpaars besteht. Homogener ist dennoch das Herrscherpaar: Der Tenor Stephen Gould singt einen klaren, nie mit den Spitzentönen kämpfenden Kaiser und Camilla Nylund eine Kaiserin, die durch die jugendlich wirkende Frische ihres gut sitzenden Soprans ebenso überzeugt wie durch gekonnte Intervallsprünge. Das kann man Evelyn Herlitzius zwar nicht bescheinigen, jedoch macht die Intensität ihrer zwischen beiden Paaren intervenierenden Amme viele stimmliche Unsauberkeiten wett. Trotz der imposanten musikalischen Wiedergabe liegt ein Schatten über dieser Festpremiere, weshalb wohl das Publikum beim Applaus auch nicht jene Euphorie entwickelte, wie man sie aus Glanzzeiten der Staatsoper kennt. REINHARD KAGER



Hinwendung zur vorimpressionistischen Seite: Camilla Nylund als Kaiserin und Evelyn Herlitzius als Amme

Foto Michael Poehn