



Da staunt selbst der Kutscher am Rand des Kanals: Giandomenico Tiepolos sonnige „Karnevalszene“, 1754 Foto Musée du Louvre, Paris

Tod und Blüte in Venedig

Eine Schau im Pariser Grand Palais führt ins achtzehnte Jahrhundert der Serenissima und zeigt den enormen Einfluss der venezianischen Künstler in Europa.

Gleich beim Betreten des ersten, schummerig beleuchteten Ausstellungsraums entsteht ein visueller Schock, der in eine andere Welt versetzt. Wie angewurzelt bleibt man vor dem immensen, von einem Spot erleuchteten „Porträt des Prokurators Daniele IV. Dolfin“ von Giambattista Tiepolo stehen. Von oben schaut der imposante Mann auf seine Betrachter hinunter, grauweiße Locken fallen auf den die Bildfläche dominierenden scharlachroten Brokatmantel. Der herrisch-scharfe Blick spiegelt die Machtentfaltung der Patrizierfamilien im Venedig des achtzehnten Jahrhunderts, der Mantel die Pracht von Kunst und Lebensart dieser Stadt. Es ist ihr letztes goldenes Zeitalter. Zu Beginn des Jahrhunderts steht die venezianische Kultur auf einem Höhepunkt sowohl, was die Bildenden Künste anbelangt, als auch im Kunsthandwerk, in Schauspiel und Musik. Politisch und militärisch ist die Serenissima Repubblica allerdings schon im Abstieg begriffen. Karneval, ausschweifende Festlichkeiten und Spielfreude sind paradoxerweise ein schöpferischer Nährboden für die Künste und führen zugleich in die Dekadenz. Den endgültigen Fall besiegelt Napoleon Bonaparte, als er die Löwenrepublik im Mai 1797 nach achthundert Jahren Unabhängigkeit einnimmt und ihre Kunstschätze plündert.

Einen derart weiten Bogen schlägt die Ausstellung „Eblouissante Venise“ – grandioses Venedig – im Pariser Grand Palais und veranschaulicht die Reise in die historische Lagunenstadt mit Gemälden und Skulpturen der großen venezianischen Künstler, aber auch mit Kunsthandwerk, Mode und emblematischen Gegenständen. Der Untertitel „Die Künste und Europa im achtzehnten Jahrhundert“ verweist auf den Einfluss der venezianischen Künstler des Spätbarocks und Rokokos in den benachbarten Machtzentren Frankreich, England, Spanien und im deutschsprachigen Raum.

Es gibt keine andere Stadt, nicht einmal Paris, die eine solche Anzahl faszinierender Selbstdarstellungen anregen konnte und dadurch ihren Mythos zugleich erfand und perpetuierte. Das Genre der Veduta, der gemalten Stadtansicht, konnte sich nirgendwo besser als am Canal Grande entfalten. Einer der ersten venezianischen Vedutenmaler war Luca Carlevarijs (1663 bis 1730). Er bediente Venedigreisende mit pittoresken und effizient, gleichwohl ein wenig emotionslos gemalten europäischen Adligen auf Bildungsreise, der Grand Tour, ihre Abnehmer finden. Carlevarijs wird künstlerisch bald von Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, übertrumpft. Dieser etwa gibt das städtische Treiben am Ufer vor dem Dogenpalast, der Riva degli Schiavoni, wieder und taucht seine Stadtansicht in ein ganz neues, energiesprühendes Licht. Gerade das Frühwerk zeigt eine besondere, etwas grobe Pinselführung, die Texturen von Mauerwerk und im Wind trocknender Wäsche wie auf „Rio dei Mendicanti“ von 1723, von Gesteinsbrocken oder den Holzfassaden der „Werkstatt der Steinmetze“ von 1725 fühlbar wiedergibt. Um ihren Stadtlandschaften mit Gewässern, Palazzi, Piazze und Kirchen unter changierenden Himmeln realistische Proportionen und Perspektiven zu geben, verwenden die Vedutenmaler eine Camera obscura, einen ingeniosen Abbildungs-Apparat, der es erlaubte, genaue Vorzeichnungen anzulegen. Im Atelier gingen die Maler damit jedoch recht frei um – allen voran Canaletto. Sie verkürzten hier einen Campanile, um einen gewünschten Bildeffekt zu erlangen, setzten dort ein Gebäude hinzu oder ließen ein anderes einfach verschwinden. Der herausragende Vedutenmaler der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist Francesco Guardi, von dem mehrere Hauptwerke gezeigt werden. Der Bildaufbau und das Licht von Guardi „Nächtliche Prozession auf dem Markusplatz“ von 1755 oder die mit blitzweißen Lichtupfern lebendig gestaltete Menschenmenge im Gemälde „Sensa-Jahrmarkt auf dem Markusplatz“ von 1777 zeigen einen ganz neuen Stil.

Bekleidung, Fächer, Masken, Möbelstücke und Glaskunst, aber auch Fernrohre der Seemacht oder Musikinstrumente und Figuren der Commedia dell'Arte geben ein konkretes Gefühl für die damalige Zeit. In Venedig hatte sich auf allen Gebieten ein Luxus-Kunsthandwerk etabliert.

Der Bildhauer Andrea Brustolon schuf Holzskulpturen und Möbel für die Patrizierfamilie Venier. Aus dieser einzigartigen vierzigteiligen Venier-Sammlung sind vier skulpturierte Allegorien zu sehen. Musik, Oper und Theater erlebten einen Höhepunkt mit Komponisten wie Vivaldi oder dem venezianischen Komödiendichter Carlo Goldoni. Die Pastellmalerin Rosalba Carriera porträtierte die Mezzosopranistin Faustina Bordoni und Bartolomeo Nazarin stellt den berühmten Kastraten-sänger Farinelli dar. Von Pietro Longhi stammen subtile Einblicke in die venezianische Gesellschaft, er zeigt zum ersten Mal die Noblesse in ihren Gemächern, aber auch die unmaskierten Venezianer auf der Straße, während sich Adelige unter dem Maskenkostüm verbergen, das aus dem *tabarro* (Mantel), der *bauta* (Kapuze) und der *vola* (Maske) besteht. Der Sohn Tiepolos, Giandomenico, hält den Trubel um einen Zahnausreißer oder Momente ausgelassener Karnevalsszenen fest.

Die spiel-, lebens- und kunstfreudige Lagunenstadt war ein begehrttes Ziel für den europäischen Adel, der, wieder zurück in der Heimat, die venezianischen Künstler für Aufträge kommen ließ. Der Bildhauer Antonio Corradini – die Ausstellung zeigt eine seiner zart verschleierte Allegorien, die durchaus erotische „Allegorie des Glaubens“ – wurde 1732 in Wien zum kaiserlichen Hofbildhauer ernannt. In Paris hat die Pastellmalerin Rosalba Carriera besonderen Erfolg. Sie porträtierte Antoine Watteau und beeinflusst nachhaltig Elisabeth Vigée-Lebrun. Canaletto verbringt neun Jahre von 1746 bis 1755 in England. Er führt dort zahlreiche Auftragsarbeiten aus, seine Stadtansichten kommen in Mode, und sein Stil beeinflusst die Künstler vor Ort. Giambattista Tiepolo reist 1750 mit den beiden Söhnen Giandomenico und Lorenzo nach Würzburg, um dort die vom Baumeister Balthasar Neumann geplante Würzburger Residenz mit Fresken auszustatten. Das immense Deckenfresko im Treppensaal ist sogar das Hauptwerk des venezianischen Künstlers.

Im hohen Alter wird der große Giambattista Tiepolo 1762 noch einmal an den spanischen Königshof gerufen. Es gelingt ihm, wieder von seinen Söhnen unterstützt, das Fresko im Thronsaal zum „Ruhm Spaniens“ zu beenden. Die Tiepolos gehören bald schon der Vergangenheit an. Der Klassizismus löst Spätbarock und Rokoko ab. Am Ende des Jahrhunderts stehen Napoleons Truppen vor der Lagunenstadt.

BETTINA WOHLFARTH

Eblouissante Venise. Im Grand Palais, Paris; bis zum 21. Januar 2019. Der Katalog in französischer Sprache kostet 45 Euro.

Bühnenornament als Verbrechen

Oldenburgs Ballettdirektor Antoine Jully wählt gute Stücke aus, scheitert aber

Eleganz verbinden wir seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit Schlichtheit, Ornament mit Verbrechen. Entsprechend dieser Ästhetik avantgardistischer Architektur und Mode wollte die amerikanische Choreographin Martha Graham den Tanz vom Dekor befreien. Das klingt nach einem zeitlosen Stil, doch haben sich die Vorstellungen von dem, was Einfachheit bedeutet, verändert. Der neue Tanzabend der Ballettcompagnie des Oldenburgischen Staatstheaters zeigte das mit Stücken von Martha Graham und Jacopo Godani.

In ihrer „Dark Meadow Suite“ (1946), die seit zwei Jahren in dieser gekürzten Fassung auch von der Martha Graham Company aufgeführt wird, tanzen Frauen im Kreis, hüpfen, ziehen die Knie dabei immer höher, klatschen mit den Händen auf ihre Hüften, stampfen mit den Füßen auf den Boden. Volkstanzelemente verbinden sich mit stark stilisierten Armbewegungen zu einer Mischung aus Zeremoniell und Bühnentanz. Die Arme recken sich gerade nach oben oder werden in den Ellenbogen abgelenkt und kantig nach außen gedreht. Im Gleichschritt marschieren die Männer über die Bühne, die rechte Hand zum Schutz gegen die Sonne erhoben. Breitbeinig stellen sie sich hinter die hockenden Frauen, schieben ihre Becken vor und zurück, bis beide zusammen zu Boden gehen.

Die an archaischen Themen und Formen interessierte Pionierin des Modern Dance zeigte hier eine sich im Ritual verbindende Gemeinschaft, zelebrierte Tanz als Gleichnis für das Leben. Männer und Frauen suchen ihren Platz in der Gruppe, begehren auf und brechen aus, finden einen Partner und fügen sich wieder ein. Martha Grahams variantenreiche Zeichensprache ist schroff, scharf. Ein Steinbruch für nachfolgende Choreographen, die hier reichlich Anregungen finden für spiralförmig verdrehte Leiber, schiefe Körper. Gegen die fließenden Linien des Balletts fuhr die Amerikanerin kämpferisch die Ellenbogen aus. Doch ihre antiken Friesen und Vasen abgeschauten Posen wirken heute bedeutungsschwanger überhöht und theatralisch.

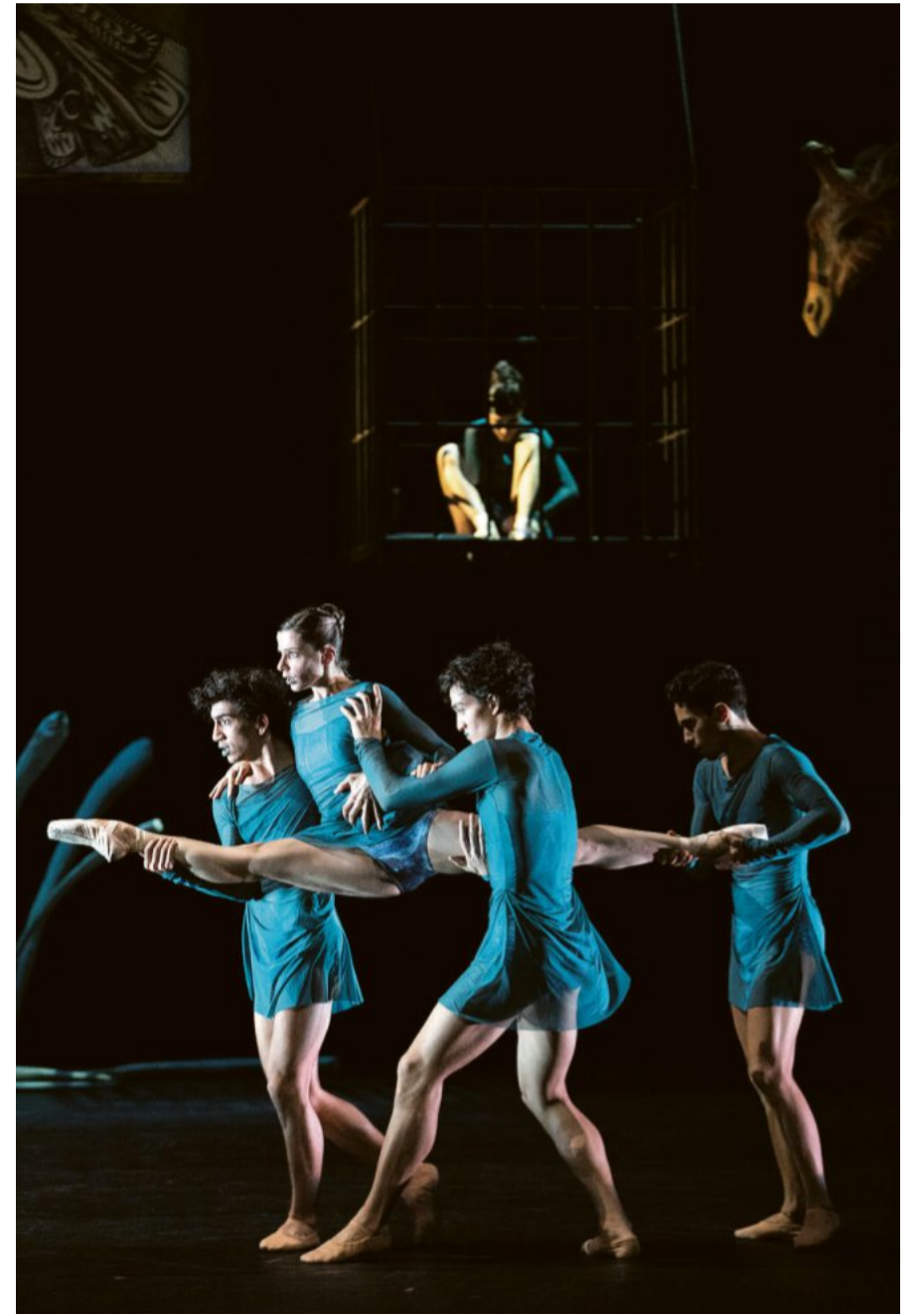
Viel zu überladen und weihevoll, um in Jacopo Godanis 2009 entstandenen Stück „A.U.R.A. – Anarchist Unit Related to Art“ Platz zu finden. Es kommt ohne jedes Beiwerk als reine Bewegungsstudie daher, schnell, kühl, messerscharf unter dem kalten Licht der Neonröhren seziert, angetrieben von einer Collage aus Streicherklängen und Elektrobeats (Ulrich Müller, Siegfried Rössert). Selbst wenn man nicht wüsste, dass Jacopo Godani bei William Forsythe getanzt hat und heute künstlerischer Direktor der Dresdener Frankfurt Dance Company ist, würde man den Einfluss seines Förderers sofort erkennen. Zwei Amazonen eilen durch das Leben, treten ihm mit weiten Schritten und geöffneten Armen entgegen. Sie überstrecken und beugen ihre Körper, wirbeln umher, biegen sich und

springen in die Höhe. Die hinzukommende Gruppe macht es ihnen nach. Männer und Frauen tragen dieselben grünen Trikots und grauen Strümpfe, die von Martha Graham überdeutlich herausgearbeiteten Geschlechterunterschiede sind aufgehoben. Effektiv dirigiert der Choreograph die Compagnie über die Bühne, löst sie in kleinere Gruppen auf und setzt sie neu zusammen wie die Kristalle in einem Kaleidoskop. Manchmal fallen die gehetzten Wesen in Zeitlupe, verlangsamen und sammeln sich, um Kraft zu schöpfen für die Zumutungen des Daseins. Martha Grahams Tanzsprache hat die Oldenburger Compagnie noch nicht ausreichend verinnerlicht, es fehlt die Selbstverständlichkeit, mit der sie Godanis Stil aufführt.

Oldenburgs Ballettdirektor Antoine Jully stellt für ein kleines Haus immer

wieder Programme zusammen, die Linien und Veränderungen in der Tanzgeschichte aufzeigen. Sein eigener Beitrag „Su una nota sola“ fällt allerdings völlig aus dem Rahmen. Die von ihm gestaltete Bühne gleicht einem Trödelladen mit von der Decke hängenden Käfigen und Bildern. Zwischen den Giraffen und Elefanten bleibt dem Ensemble kaum Platz. Nichts weniger als die Schöpfungsgeschichte und Frauwerdung Evas will Jully hier erzählen, doch selbst wenn man das Programmheft vorab gelesen hat, erschließt es sich nicht, weil der Tanz nichtsagend und die Figuren profillos bleiben. Jully kann mehr, das hat er bewiesen, aber er ist kein guter Erzähler. Diese Schwäche trat auch in „Der Tod und das Mädchen“ zutage. Von Martha Graham ließe sich etwas lernen: reduzieren, fokussieren.

ALEXANDRA ALBRECHT



Zwischen Käfig und Giraffe: „Su una nota sola“ von Antoine Jully. Foto Stephan Walz

Scheiternde Paartherapie im Dunkeln

Hans Op de Beeck installiert „Herzog Blaubarts Burg“ im Paketpostamt Stuttgart

Soll man sich die Titelfigur von Béla Bartóks Operninszenierung „Herzog Blaubarts Burg“ als grausamen Triebverbrecher à la Marc Dutroux vorstellen? Ist es die Faszination des Bösen, der Judith erliegt, als sie ihre Familie für diesen finsternen Gesellen verlässt? Weiß sie von Anfang an um das unglückliche Ende, oder glaubt sie in Überschätzung ihrer heilenden Kräfte, sie könne seine dunklen Seiten mit Liebe in den Griff bekommen? Folgt sie ihm als selbsternannte Retterin, weil sie ihn für einen im Grunde schwachen Mann hält? Béla Balázs Libretto für Bartóks einzige Oper lässt viele Deutungen zu. Die 1911 entstandene, vor genau hundert Jahren in Budapest uraufgeführte Vertonung führt nur scheinbar in das Schloss des einsamen Ritters aus Charles Perraults drastischem Märchen von 1697, eigentlich aber in die verschlossenen Seelenkammern eines Psychopathen.

Für den belgischen Künstler Hans Op de Beeck, der Bartóks „Blaubart“ jetzt im Auftrag der Stuttgarter Staatsoper inszeniert hat, ist der Frauenmörder „kein grausames Ungeheuer“, sondern eher ein „sehr melancholischer Mann, der begreift, dass er denselben Fehler immer und immer wieder machen wird bis ans Ende seines Lebens“. Als Bilder für innerseelische Vorgänge soll man es verstehen, dass dieser lange suchende Reisende sich in einer Festung eingeschlossen und dort mal eben drei Frauen gemeuchelt hat. Bei Op de Beecks „Installation“ in den verlassenen Hallen des ehemaligen Stuttgarter Paketpostamts ist vieles anders als bei anderen Opernproduktionen.

Damit das abseitig zwischen Stadtpark, Bahngleisen und heruntergekommenen Wohnvierteln gelegene Gebäude kulturell belebt werden konnte, hat man beträchtlichen Aufwand betrieben. Weil dort keine Parkplätze für Besucher zur Verfügung stehen, fahren Bus-Shuttles vom Opernhaus zum „Blaubart“-Spielort. Von der nächsten Stadtbahnhaltestelle gibt es Velotaxis und einen Begleitservice. Im provisorischen Foyer darf sich das Publikum in Kleingruppen um blockweise zugeteilte „Reiseführer“ mit hoch gehaltenen Schildern versammeln. Als Zeremonienmeister mit Schiebermützen

weisen sie ihre Schützlinge an, sich vor den Eingängen Schutzgamaschen überziehen, um trockenen Fußes durch die geflutete Installation zu kommen.

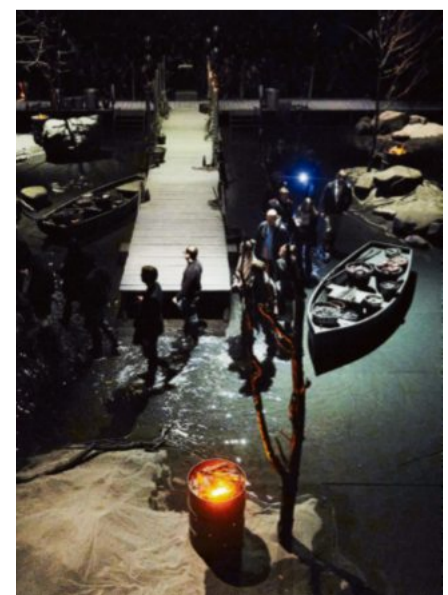
Bevor diese zeitlupeartig zelebrierten Schweigemärsche beginnen, wird über die Inszenierung aufgeklärt. Man wandle nun gemeinsam durch den Morast der Tragödie von Blaubart und Judith, erklären die Begleiter. Dann werde man Voyeur eines ganz gewöhnlichen Paarkonflikts, wie man ihn sonst vielleicht am Küchenfenster gegenüber beobachten könne. Nach der Vorstellung werde man wieder in den banalen Alltag zurückgebracht. Op de Beeck, der hier nicht nur für das begehrtbare Bühnenbild, sondern auch für Regie, Kostüme und Licht verantwortlich ist, will der farbprächtiger-eruptiven Musik Bartóks eine Dimension von Stille hinzufügen. Sie lasse uns eintauchen in psychische Bezirke der beiden Protagonisten, die „prototypisch in jedem von uns stecken“.

Die Idee klingt schön, doch ihre praktische Umsetzung mit so vielen Teilnehmern gestaltet sich problematisch. Bis

die angeordnete Seelenreise in die Gänge kommt, dauert es. Auch mit dem Schweigen will es nicht recht klappen. Allgemeines Tuscheln verbreitet Unruhe, leises Gekicher lässt sich auch durch Flüsterlaute aus dem Off nicht überdecken, Kontemplation bleibt auf der Strecke. Die belegte Publikumswanderung führt durch eine nächtlich-düstere Unterwelt-Szenerie. Man wadet durch einen schwarzen See der Tränen. Boote sind zwischen Felsbrocken am Ufer gestrandet. Körbe mit Früchten und brennende Öltonnen stehen herum. Tote Bäume strecken kahle Äste nach oben. Ein Steg führt über diese verlassene Traumlandschaft. Am Geländer lehnen alte Fahrräder. Spärlich leuchten einige Glühbirnen.

Nachdem endlich alle auf ihren Plätzen angekommen sind, fährt der Dirigent Titus Engel auf einem Fahrrad herein, steigt vor dem Orchester ab und gibt den Einsatz. Von der gegenüberliegenden Seite radelt Falk Struckmann als Blaubart mit schwarzem Kapuzenmantel und Stiefeln herbei. Zum Pianissimo-Beginn zündet er einige Lichtlein an. Jetzt erst ist es wirklich still im Publikum. Mit Rucksack tritt die Mezzosopranistin Claudia Mahke auf, eine stimmlich dominante Judith, die das vokale Dauerduell mit Struckmanns ehernem Bassbariton souverän durchsteht. Beide kommen müheles gegen mächtige Klangballungen des Orchesters an, haben aber auch zärtlich weiche Töne füreinander. Wenn die rituellen Wiederholungen des Texts eine statische Note in Spiel bringen, hält die von Engel grandios entfaltete Musik die Spannung.

Judiths Versuch einer „unmöglichen Liebe“ ist bei Op de Beeck zum Scheitern verurteilt. Statt Leidenschaft, Gefahr und „Schmerz bis in die letzte Zelle“, wofür sie ihr bürgerliches Leben verlassen hat, findet sie hier einen passiven, rücksichtsvollen Blaubart. Am Ende gibt er ihr den Rucksack zurück und verschwindet. Judith bleibt ratlos allein in „ewiger Nacht“. Die Rückführung des Publikums aus der Installation verfehlt freilich ihren Zweck eines allmählichen Auftauchens aus dieser oft endenden Geschichte. Das erledigt schon der reichlich aufbrandende Beifall. WERNER M. GRIMMEL



Das sind nicht die Moorsoldaten, das ist Hans Op de Beecks Blaubart-Burg in sparsamer Ausleuchtung. Foto Matthias Baus

Was man tief in seinem Herzen besitzt,
kann man nicht durch den Tod verlieren.
Joh. Wolfgang v. Goethe

Nach einem langen Leben voller Freude und Pflichterfüllung ist

Barthold C. Witte

Dr. phil. Dr. h. c. Ministerialdirektor a. D.
geboren am 19. Mai 1928
Inhaber des Großen Verdienstkreuzes mit Stern
sowie anderer hoher inländischer und ausländischer Auszeichnungen
am 1. November 2018 im festen Vertrauen auf seinen Erlöser in den
Frieden Gottes heimgegangen.

In Liebe:
Ursula Witte
Frank Witte

Traueranschrift: Bestattungen Hans Menden e.K.
53179 Bonn-Bad Godesberg, Schwannstraße 1

Der Trauergottesdienst wird gehalten am Dienstag, dem 13.11.2018, um 11.00 Uhr
in der Erlöserkirche in 53173 Bonn, Rüngsdorfer Straße 43.
Statt freundlich zugedachter Blumenspenden bitten wir um eine Spende an die
Deutsche Stiftung Denkmalschutz. IBAN: DE67 700 400 700 400 700 400,
BIC COBA DE FF XXX, Kennwort: Dr. Barthold C. Witte.