lausitz festival

EUROPAS KUNSTFESTIVAL

ZWISCHEN-SAMKEIT

2021

25. AUGUST –
19. SEPTEMBER

KONZERT - THEATER - FILM - AUSSTELLUNG - LIEDERABEND - JAZZ - LITERATUR - GESPRÄCH

FILM

AUSSTELLUNG

GESPRÄCH

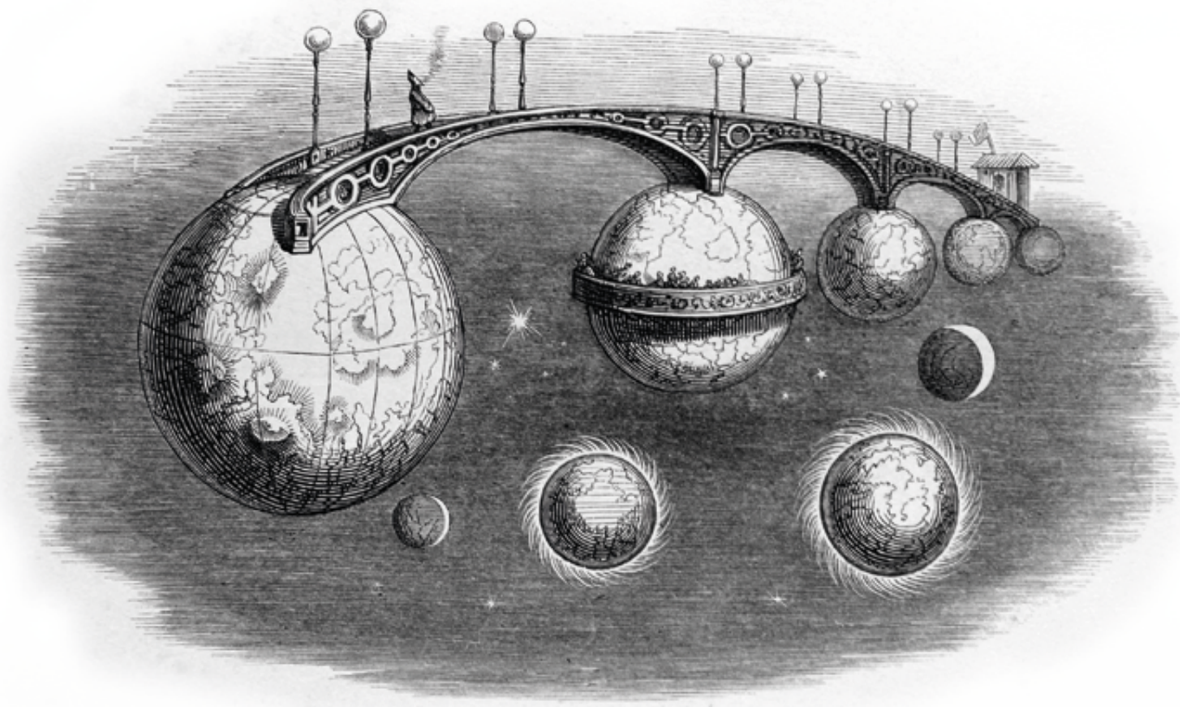
THEATER

JAZZ

LIEDERABEND

KONZERT

LITERATUR



Denkt man sich die Gesamtheit
des menschlichen Denkens als
eine im Fluss begriffene Ebene
ohne Ende, so schwimmen die
Worte auf ihr als kreisförmige
Inseln, die sich bisweilen berüh-
ren, weitaus öfter indes durch
große Zwischenräume getrennt
bleiben. So viele ihrer auch sind,
– ihre Gesamtgröße stellt eine
Winzigkeit dar im Verhältnis
zur Größe des Denkfeldes.

ALEXANDER MOSZKOWSKI
(1851 – 1934)

INHALT

LAUSITZ FESTIVAL 2021

4 VORWORT
Daniel Kühnel

8 GRUSSWORT
Michael Kretschmer & Dietmar Woidke

10 DER LATTENZAUN
Christian Morgenstern

12 ZWISCHEN-SAMKEIT
Hanjo Kesting

20 DER DRACHE
Johann Grässe

22 LEERE LAUSITZ
Lars Scharnholz

26 GÖTTLICHE KOMÖDIE
Dante

28 ZITTAU
Irmela Hennig

30 BLAUDRUCK
Dietmar Schuth

46 IN DER MITTE THEATER
Lukas Schädler

50 FABELN
Gotthold Ephraim Lessing

54 SYNAGOGE – KIRCHE
Ines Eifler

58 BRIEF
Heinrich von Kleist

60 FALSTAFF
Alexander Meier-Dörzenbach

70 ALTDÖBERN
Thomas Ketelsen & Martin Schuster

78 ROMANTISCHE SCHULE
Heinrich Heine

80 TELUX WEISSWASSER
Irmela Hennig

84 ZWISCHEN-RAUM
Paul Klee

86 THEATER DES LIEDES
Kerstin Schüssler-Bach

96 GÖRLITZER STADTHALLE
Ines Eifler

98 IM GESPRÄCH
Daniel Kühnel mit Nellie F. Ükhedanak

104 NEID
Paul Barsch

106 ESSAY BACH PERGOLESI
Mark Schachtsiek

116 FILMORT DREBKAU
Ines Eifler

118 ZUEIGNUNGS-BRIEF
Heinrich Heine

120 FABRIK SCHÖNBACH
Ines Eifler

122 TOTENTANZ
Alexander Meier-Dörzenbach

132 FESTIVAL-PROGRAMM 2021

136 VIELEN DANK

138 IMPRESSUM & PARTNER

VEREHRTES, LIEBES PUBLIKUM!

Mit großer Freude laden wir Sie zur zweiten Festivalrunde ein, und ich sehe den vielfältigen Begegnungen mit Kunst, Landschaft und Menschen in der Lausitz dankbar entgegen!

Dass ich Sie als »Publikum« adressieren darf, ist Segen und Erleichterung. Segen, weil wir alle inzwischen wissen, was ein Kulturbetrieb ohne Publikum ist und was er nicht sein kann. Erleichterung, weil Anreden wie »Liebe Lausitzerinnen und Lausitzer sowie Gästinnen und Gäste der Lausitz« oder aktuell kursierende Varianten wie Lausitzer*innen, Lausitzer_innen, LausitzerInnen oder Lausitzer:innen die Lesbarkeit nicht unbedingt erhöhten – und ein Ergebnis dem Denken voranstellten. Wir wollen alle Menschen eingeladen und integriert wissen – allen für dieses Heft Schreibenden bleibt die Wahl der Anredeform jedoch selbst überlassen, wodurch wir das Prozesshafte der Suche nach dem, was uns angemessen zu erscheinen hat, bewusst spiegeln wollen.

Womit wir auch hinsichtlich der Sprache bei unserem diesjährigen Motto »Zwischensamkeit« angelangt wären, mit dem wir uns auf eine metaphorische Schwelle zwischen Zeiten und Räumen stellen.

GEFÖRDERT VON:

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Diese Wortneuschöpfung »Zwischensamkeit« klingt so natürlich wie Aufmerksamkeit, Einsamkeit, Wirksamkeit oder Achtsamkeit, doch es irritiert, dass der Begriff eben keine Richtung oder Bewegung vorgibt, sondern vielmehr einen Zustand beschreibt, der den Moment des Erstaunens ob der Realisierung bevorstehender Veränderungen einfängt. Wir sind alle gemeinsam auf der Schwelle zwischen Möglichkeiten und halten bewegt in der Erfahrung von Kunst inne.

Wir bieten im Lausitz Festival dieses Jahr knapp 80 Veranstaltungen an 50 Orten und freuen uns, Konzert, Theater, Liederabend, Jazz-Event, Ausstellung, Film, Gespräch und Literatur anbieten zu können. In diesen Gattungen reisen wir durch Jahrhunderte und über Kontinente und haben dabei stets ein auf Kultur gegründetes Europa vor Augen und Ohren. Es gibt auf vielen Ebenen Großartiges und Unterschiedliches zu entdecken: Stars wie Iris Berben, Martha Argerich, John Zorn, Elīna Garanča, Aïcha Redouane, Burghart Klaußner, Gidon Kremer, aber auch Diskurse über aktuelles Arbeitsrecht und Hannah Arendts Begriff der Pluralität. Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann werden in der bildenden Kunst der Zwischensamkeit ebenso nachspüren, wie es Jazz-Events in unterschiedlichen Besetzungen rhythmisch divers tun werden. Theater-Performances mit Texten von unter anderem Shakespeare und Jelinek samt Musik von zum Beispiel Verdi und Davies öffnen und besetzen Zwischenräume, während die Kieślowski-Film-Reihe »Dekalog« sowie die Spanne zwischen dem 110 Jahre alten Stummfilm im Spreewald mit Live-Musik und dem gerade fertiggestellten Film eines Lausitzer Produzenten Zeiträume in bewegten Bildern möblieren. Liederabende mit Zyklen von Schubert, Wolf, Janáček und Mussorgski führen uns durch klingende Dekaden von diesseitigen Liebesvorstellungen, während Chor- und Orgelmusik auch von der jenseitigen Liebe künden. Musik aus Indien, der arabischen Welt und Südamerika bringt die weite Welt in die Region, während Workshops zur Poesie der Gegenwart das Wort der Lausitz in die weite Welt hinaustragen. Das gesamte bunte Programm finden Sie am Ende dieses Magazins. →

↑ **Daniel Kühnel** (Intendant)

Die Fülle des Programms und seine Vielfältigkeit sind das Prinzip des Lausitz Festivals, genauso wie es uns ein heiliger Grundsatz ist, in jeder Gestalt, außer in einer beliebigen, daherzukommen. Das Programmangebot und alle Reichlichkeit, die hoffentlich alle und jeden berühren wird, finden ihren Fluchtpunkt, ihr geistiges Band im bereits erwähnten Motto.

Das Ihnen vorliegende Magazin möchte einige Impulse aus diesem breiten Programm aufnehmen und weiterführen; es ist eine eigenständige Publikation, die auch jenseits der Veranstaltungen hoffentlich Interessantes zu bieten hat und zu bunten Diskursen einlädt: Ausgehend vom sorbischen Blaudruck, wird die kulturelle Bedeutung der Farbe Blau ausgeleuchtet, Betrachtungen zum Totentanz schlagen als pandemisch induziertes Phänomen die Brücke ins Mittelalter, Geschichtchen aus der Region kolorieren die Lausitz, die »Zwischensamkeit« wird europäisch literarisch kenntnisreich erforscht, die Mechanismen musikalischer Übertragung werden am konfessionell konkreten Beispiel nachvollzogen, Verdis überaus gewitzter Falstaff wird als Kunstfigur einer Menschlichkeit vorgestellt; theoretische Betrachtungen zu den Aufgaben des Kulturbetriebs finden in Gesprächsform ebenso Eingang wie zahlreiche informative Ortsbetrachtungen aus der Lausitz, die Kunst des Liederzyklus wird versprachlicht, bevor sie im Festival zu erleben sein wird, und kürzere Einsprengsel – wie zum 700. Todestag Dantes zwei Ausschnitte aus der Göttlichen Komödie in der Übersetzung eines sächsischen Königs und Fotos aus der Region – motivieren auch, das Heft immer wieder zur Hand zu nehmen. Vom Aphorismus und der Anekdote über das Exzerpt und den Artikel bis hin zum Essay und Aufsatz ist unser reich bebildertes Heft eine herrlich bunte und berauschend duftende Sammlung an Kunst- und Kulturbetrachtung – nicht nur ein Florilegium, sondern auch ein frisch gepflückter Blumenstrauß. Ich wünsche mir, dass die Welt von morgen eben in diesem Sinne von der Lausitz, von ihren freundlichen Menschen, vom Reichtum ihrer Landschaft und von ihrem fabelhaften Angebot an guter Kunst spricht.

Kunsterfahrung ist immer ein Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Zukunft, ein Spiel des In-Beziehung-Setzens von schon Wahrgenommenem einerseits und darauf basierenden Erwartungen andererseits. Besonders in der Musik kommt es darauf an, dass die Zeit ständig vergeht und sich alles ständig verändert. Wir gewinnen durch alle Künste, aber besonders durch Musik, ein prozessuales und darum auch ehrlicheres, menschlicheres, trotz aller Unsicherheit genaueres Verhältnis zur Welt, zum Leben, zu uns selbst. »Musikalisch sein« heißt, Prozesse zu mögen und alles, was schön und gut und groß ist, im Prozess zu entdecken. In meiner Wahrnehmung der Lausitz erweist sich diese fabelhafte Mitte Europas als Referenz für diese Sicht und Haltung, die ich musikalisch nenne. Europa muss musikalischer werden, und da die Lausitz eine lange Tradition von Veränderung, Flexibilität und Wandel – eben von Musikalität – hat, könnte die Lausitz der europäische Ort der Avantgarde werden. Sie ist früher als die anderen losgegangen und könnte nun voranmarschieren.

Doch einem Um- und Aufbruch geht die »Zwischensamkeit« voraus, aus deren bewusster Wahrnehmung wir die Energie, Neugier, Freude, Kraft – auch die Geduld – für alles Weitere mitnehmen wollen.

Viel Vergnügen bei der Lektüre und hoffentlich auf ein Wiedersehen bei den Veranstaltungen – ich freue mich auf Sie!

Ihr
Daniel Kühnel
(Intendant)

WAS IST KULTUR?
ZU WISSEN,
WAS EINEN
ANGEHT,
UND ZU WISSEN,
WAS EINEN
ZU WISSEN
ANGEHT.

HUGO VON HOFMANNSTHAL
(1874 – 1929)

GEMEINSAMES GRUSS-WORT

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Gäste des Lausitz Festivals sowie
Freundinnen und Freunde der Lausitz!

Im August und September findet das zweite länderübergreifende Lausitz Festival statt. Das bedeutet wieder: ein Festival – zwei Länder! Als Schirmherren sind wir sehr froh, dass das Festival jetzt aus den Kinderschuhen rausgewachsen ist und dabei ist, sich zu etablieren.

Vielfalt vereint: Die Lausitz lebt von ihren Unterschieden, gemeinsamen Anliegen und Besonderheiten. Wir haben die Monumente der Industriekultur. Wir haben Stadtkulturen und weite ländliche Räume, üppige Parklandschaften, kulturhistorische Schätze und seit über 200 Jahren den Braunkohletagebau. Das alles ist bedeutsam und markant und gibt dem diesjährigen Festival seinen Nährboden. Es will »über Brücken gehen«. Das bringt das Festival-Motto »Zwischensamkeit« zum Ausdruck. Es bedarf der Verknüpfung dieser Vielfalt, dieser sich scheinbar widersprechenden Orte, der Menschen und Traditionen.

Dass die Lausitz historisch, kulturell und wirtschaftlich von »Zwischensamkeit« geprägt ist, bedeutet auch: Der offene wirtschaftliche Transformationsprozess, weg von der Braunkohle, hin zu neuen Industrien und Dienstleistungen, macht etwas mit den Menschen und den so unterschiedlichen Landschaften. Er ruft einerseits Gefühle der Verunsicherung hervor und schafft andererseits eine Aufbruchstimmung, die großen Chancen zu nutzen, die sich mit dem Strukturstärkungsgesetz des Bundes und dem »Fonds für einen gerechten Übergang« der EU ergeben.

UNTER DER SCHIRMHERRSCHAFT
DER MINISTERPRÄSIDENTEN:

LAND BRANDENBURG

Freistaat SACHSEN

Eine Region im Aufbruch, mit neuen Perspektiven und neuen Chancen – ein besseres Betätigungsfeld für Kunstschaffende kann es nicht geben. Diese »Zwischensamkeit« aufzugreifen und künstlerisch fruchtbar zu machen, das ist das Anliegen des Lausitz Festivals und der Künstlerinnen und Künstler aus der Lausitz, Deutschland und dem Ausland. Das Festival und seine Mitwirkenden werden damit selbst zur transformativen Kraft, wirken zurück auf den wirtschaftlichen Strukturwandel, entfalten das kulturelle Potenzial der Lausitz, öffnen ein Fenster zur Welt und steigern damit auch die internationale Sichtbarkeit dieser einzigartigen Region.

Sachsen und Brandenburg sind einander schon lange gute Nachbarn, aber der Strukturwandel in der Lausitz hat unsere Zusammenarbeit noch einmal intensiviert. Das gilt für gemeinsame Verkehrsprojekte, für die Entwicklung von Hochschulen und Forschung in der Region, die touristische Vermarktung und nun ganz besonders auch dafür, dass wir gemeinsam mit dem Lausitz Festival eine Plattform geschaffen haben, um den spannenden Prozess des wirtschaftlichen Strukturwandels mit künstlerischen Mitteln zu begleiten und positiv zu beeinflussen.

Als Schirmherren danken wir der Bundesregierung und vor allem Staatsministerin Prof. Monika Grütters sehr für die Unterstützung des Lausitz Festivals.

Wir grüßen alle Besucherinnen und Besucher des Lausitz Festivals 2021 mit einem herzlichen Glückauf und wünschen inspirierende Stunden der »Zwischensamkeit«.

Michael Kretschmer **Dr. Dietmar Woidke**

↑ **Michael Kretschmer**

↑ **Dr. Dietmar Woidke**

DER LATTENZAUN

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschaun.

Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –

und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum.

Ein Anblick gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri – od – Ameriko.

CHRISTIAN MORGENSTERN (1871 – 1914)

DIE ERFINDUNG DER »ZWISCHENSAMKEIT« EINE HISTORISCHE SPURENSUCHE

HANJO KESTING

Ein junger Mensch, Hans Castorp, fährt im Sommer 1907 von seiner Heimatstadt Hamburg auf Erholungsreise in die Schweizer Alpen. Im Sanatorium Berghof in Davos besucht er seinen lungenkranken Vetter Joachim Ziemßen. Ein Familienbesuch, weiter nichts. Danach will der angehende Ingenieur seine Ausbildung beginnen. Hans Castorp entstammt einer angesehenen wohlhabenden Kaufmannsfamilie, er ist ein deutscher Bürgersohn wie viele andere, gutmütig und ein bisschen simpel, empfänglich für Eindrücke, mit einer verborgenen Neigung zu Weltschmerz und Träumerei. Noch weiß er über sich selbst nicht Bescheid, und auch wir lernen ihn erst allmählich kennen als den, der er ist: ein Sorgenkind des Lebens. Hans Castorp will drei Wochen in Davos bleiben, aber aus diesen drei kurzen Urlaubswochen werden dann sieben Jahre – Hans Castorp hätte es sich niemals träumen lassen. Die Welt des Sanatoriums zieht ihn in Bann, die verführerische Atmosphäre des Zauberbergs, die Aura von Morbidezza, Krankheit und Frivolität, die »dort oben«, im Luxusmilieu der Lungenkranken, alles durchdringt. Hans Castorp erlebt moralische, geistige und sinnliche Abenteuer, zu denen er nicht ohne Weiteres vorbestimmt schien. Sogar mit der Gesundheit des jungen Mannes steht es nicht zum Besten, denn auf dem Röntgenschirm entdeckt Hofrat Behrens, der Chefarzt des Sanatoriums, eine feuchte Stelle in der Lunge. Die Abreise verzögert sich, aus den Wochen werden Monate, aus Monaten Jahre. Und aus Hans Castorp, dem Hamburger Familiensöhnchen, wird ein träumerischer Gralssucher, der sich geheimnisvollen Prüfungen unterziehen muss, Initiationsriten, die ihn immer tiefer in die Welt des Zauberbergs mit ihren esoterischen Geheimnissen hineinführen. All diese Situationen, Erlebnisse und Begegnungen – eine Liebes-Walpurgisnacht mit der »kirgisenäugigen« Russin Clawdia Chauchat, der Tod seines Vetters Joachim Ziemßen, die okkulten Experimente der Lungenkranken und die Traumvisionen auf einer einsamen Bergwanderung im Schnee – sind real und symbolisch zugleich, werden transparent für die Stimmungslagen der Zeit, der Epoche vor dem Ersten Weltkrieg, mit dem das alte Europa aus den Fugen geriet.

Die Erinnerung an Thomas Manns 1924 veröffentlichten Roman *Der Zauberberg* drängte sich auf bei dem Wort »Zwischensamkeit«, das dem Lausitz Festival als Motto und Leitmotiv dient. Ein merkwürdiges Wort, das nicht im Lexikon steht und dennoch kein bloßes Nonsens-Wort ist, nicht gänzlich erfunden und nicht vollständig sinnfrei – es löst unterschiedliche Assoziationen aus: zunächst an Einsamkeit, Zweisamkeit und Gemeinsamkeit. Durch das vorangestellte »Zwischen« leitet es aber auch zu der Vorstellung hin, wir bewegten uns in einer Art Zwischenreich, gingen von einem Raum in einen anderen, von einer Zeit in eine andere, ohne auf der Schwelle zu verharren, vielmehr in unaufhörlicher Bewegung. Es erinnert an die Lehre antiker Philosophen wie Heraklit und Pythagoras, die Ovid in die Worte gefasst hat: **»Nichts auf der ganzen Welt ist beständig!** →

Carl Gustav Carus: »Abendwolken über dem Riesengebirge« (um 1850)
↓ **Kulturhistorisches Museum Görlitz**

um 1900

Gotthardt Kuehl: »Im Studierzimmer« (um 1900), Kulturhistorisches Museum Görlitz

Alles fließt, und jede Erscheinung wandelt sich im Lauf der Zeit. Auch sie selbst, die Zeit, ist in ewiger Bewegung und zieht wie ein Strom dahin. […] Denn was früher war, ist vorbei; es entsteht, was es nicht gab, und jeden Augenblick geschieht etwas Neues.«

Walter Benjamin hat vom »Schwellenzauber« gesprochen und darauf sein berühmtes *Passagen-Werk* gegründet, dieses neben Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* gewaltigste Fragment der deutschen Literatur.

Der Titel geht zurück auf die überdachten Ladenpassagen, die seit dem frühen 19. Jahrhundert zunächst in Paris entstanden. Benjamin sammelte Stoff über diese Passagen, über die großen Boulevards und Warenhäuser, über Mode und Reklame, nicht zuletzt über die Weltausstellungen, mit denen ein früher, ungezügelter Kapitalismus sich selbst feierte und in ein Schauobjekt verwandelte. Auch der Flaneur, der mehr oder weniger ziellos durch diese Passagen streift, ist ein Typus dieser Zeit. Sein angestammtes Revier ist die moderne Groß-stadt, wie sie zuerst in Paris Gestalt annahm, in der Epoche des sogenannten Bürgerkönigtums. Charles Baudelaire, der Dichter der *Fleurs du mal*, hat den Flaneur so beschrieben:

»Die Menge ist sein Bereich, wie die Luft der des Vogels, das Wasser der des Fisches ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen*. Für den vollendeten Flaneur, den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, Aufenthalt zu nehmen in der Vielzahl, in dem Wogenden, in der Bewegung, in dem Flüchtigen und Unendlichen.«

Kein Zufall, dass Benjamins *Passagen-Werk* aus seinen Studien über Baudelaire hervorging. Baudelaire lebte in einer Zeit schwankender Gewissheiten und eines sterbenden Glaubens, von Fortschritten, die die Menschen überholten, und von Gewinnen, die mit schweren Verlusten erkauft waren. Wie nur wenige andere Zeitgenossen spürte er in der Gegenwart das Kommende. Er schrieb: »Niemand horcht auf den Wind, der morgen wehen wird …« So wurde er zum Poeten und Propheten einer Veränderung, die er zwar nicht als Verbesserung empfand, von der er aber nicht wegsehen wollte. Seine *Blumen des Bösen* sind die berühmteste Gedichtsammlung des 19. Jahrhunderts und neben Shakespeares Sonetten der einzige Gedichtband, der noch heute, auch jenseits von Frankreich, weithin gelesen wird. Das liegt an der Prägnanz des Titels, dem reichen und neuen Bildervorrat der Gedichte, nicht zuletzt am Glanz des Schönen, von dem hier auch das Hässliche umgeben ist. Vor allem ist Baudelaire – bei allem geschichtlichen Abstand, der uns heute von ihm trennt – der Dichter einer zeitlos gebliebenen Modernität. Die *Fleurs du mal* erschienen 1857, im selben Jahr wie Gustave *Flauberts Madame Bovary*. Über diesen Roman schrieb James Wood, Professor für Literaturkritik an der Harvard University: **»Die Romanautoren sollten Flaubert danken wie die Lyriker dem Frühling. Mit ihm beginnt alles. Es gibt tatsächlich ein Zeitalter vor Flaubert und ein Zeitalter nach ihm. Flaubert hat genau das begründet, was die meisten Leser und Autoren für modernes realistisches Erzählen halten …«**

Mit dem Wort »modern« wird viel Missbrauch getrieben, es ist ein ungenaues, bereits phrasenhaftes Wort, beliebig verwendbar. Den meisten Büchern mit dieser Aureole muss man misstrauen. Besser sagt man: Modern ist, was lesenswert und gültig geblieben ist, gemäß dem Wort des englischen Schriftstellers W. H. Auden, manches Buch werde zu Unrecht vergessen, keines aber bleibe zu Unrecht im Gedächtnis. Die greifbaren Unterschiede zwischen alten und neuen Büchern sind meist nur äußerlicher Natur: In frühen Büchern ist man zu Pferde unterwegs, in späteren fährt man in Kutschen, zuletzt tauchen Automobile und Flugzeuge auf. Auffällig ist, dass die äußerlichen Unterschiede sich beschleunigen. Beschleunigung ist das eigentliche Kennzeichen der Moderne. Goethe hat diese Entwicklung vorausge-sehen und dafür den Begriff »velozeferisch« geprägt, in dem er Geschwindigkeitsrausch und Teufelswerk unheilvoll miteinander verband.

Den zweiten Teil von *Faust,* der zuletzt die Blindheit der modernen Welt für ihre eigenen Gefährdungen beschreibt, versiegelte Goethe im Manuskript in dem Bewusstsein, dass er den Zeitgenossen nichts zu sagen hatte. Die Zeitgenossen zogen es unterdessen vor, die Beschleunigung unter dem Namen Fortschritt zu feiern. Baudelaire und Flaubert, die Jahrgangsgenossen von 1821, beide vor 200 Jahren geboren, verachteten den rein materiellen Fortschritt und fassten seine Schattenseiten scharf ins Auge. Baudelaire schrieb: »Was gibt es Absurderes als den Fortschritt, da der Mensch, wie das tägliche Geschehen beweist, dem Menschen immer ähnlich und gleich bleibt, das heißt immer im Zustand der Wildheit verharrt! Was sind die Gefahren der Wälder und Prärien gegen die Kämpfe und täglichen Konflikte der Zivilisation?« Flaubert wiederum war besessen von der Idee der Dummheit, der *bêtise humaine*, sie begleitete ihn durch sein ganzes Leben. »… diese brave Zivilisation«, spottete er schon früh über sein fortschrittsgewisses Zeitalter, »die die Eisenbahnen erfunden hat, die Gifte, die Klistierspritze, die Sahnetörtchen und die Guillotine«. Flaubert hatte noch nichts veröffentlicht, als er 1855 – 34 Jahre alt – schrieb: **»Ich empfinde Hass auf die Dummheit meiner Epoche, ganze Fluten von Hass, die mich ersticken. Scheiße steigt in mir hoch wie bei einem eingeklemmten Bruch, bis in den Mund. Aber ich will sie bei mir behalten, sie eindicken und daraus einen Brei machen, mit dem ich das neunzehnte Jahrhundert beschmieren werde, wie man die indischen Pagoden mit Kuhfladen vergoldet.«**

Fortan suchte Flaubert gierig nach Zeugnissen, um sich in seinem misanthropischen Glauben zu bestätigen. In den Phrasen der Alltagssprache, die er systematisch →

sammelte und zu einem »Wörterbuch der Gemeinplätze« zusammenstellte, glaubte er die Dummheit in chemisch reinem Zustand zu erfassen. In *Bouvard und Pécuchet*, seinem letzten, unvollendeten Roman, hat er diese Verfahrensweise zur Grundlage eines ganzen Buches gemacht. Die Protagonisten sind zwei einsam lebende Männer, der eine Witwer, der andere Junggeselle, beide Schreiber und Kopist von Beruf. Als Bouvard eine Erbschaft macht, kauft er für sich und seinen Freund Pécuchet einen Bauernhof, auf dem beide ein neues Leben anfangen wollen. Aber da sie diesem neuen Leben eine feste und gesicherte Grundlage geben wollen, studieren sie der Reihe nach die zeitgenössischen Wissenschaften: Chemie und Medizin, Psychologie, Geologie, Hygiene, Archäologie, Geschichte, Literatur, Politik, Magnetismus, Religion und Pädagogik, Okkultismus, Esoterik und noch manch anderes, sie studieren, mit einem Wort, enzyklopädisch und erleiden überall Schiffbruch. Je gründlicher sie ein Thema traktieren, desto ungreifbarer wird es, je tiefer sie graben, desto unergründlicher wird die Welt. Am Ende des Buches – dieses Ende existiert nur als Skizze respektive Entwurf – werden *Bouvard und Pécuchet* wieder Kopisten und lassen sich einen Doppelschreibtisch bauen, an dem sie, in direktem Blickkontakt, das tun, was sie von je getan haben und tatsächlich können: abschreiben und kopieren. Man könnte Bouvard und Pécuchet einen Desillusionsroman nennen. Aber es scheint, als hätte Flaubert am Ende eine gewisse Sympathie für seine beiden Biedermänner entwickelt, denn er stattet sie mit immer mehr Sensibilität und kritischem Vermögen aus, etwa wenn es heißt: **»Auf einmal entwickelte sich eine schreckliche Fähigkeit in ihrem Geist, die Fähigkeit nämlich, die Dummheit sehen und sie nicht mehr ertragen zu können.«**

Am Ende werden die beiden, die als Verkörperungen menschlicher Dummheit gedacht waren, zu den ersten Kritikern dieser Dummheit, zu Agenten einer intellektuellen Aufklärung, an deren Erfolg Flaubert selber nicht glaubte. Er zog daraus die Schlussfolgerung: **»Man muss unabhängig von den Dingen und von der Menschheit, die man verleugnet, seiner Berufung leben, seinen Elfenbeinturm besteigen und dort wie eine Bajadere in ihrem Parfüm allein mit seinen Träumen bleiben.«**

Das war der Rückzug in die Kunstreligion, als die sich hier Weltnegation und Entsagung verkleiden. Mit diesen Exkursen haben wir uns nur scheinbar von der »Zwischensamkeit« entfernt, auf der Suche nach ihren historischen Wurzeln.

Nicht zufällig gelangen wir in die Epoche, deren Bewegungsgesetze Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* zu ergründen suchte. Baudelaire und Flaubert waren ihre wichtigsten künstlerischen Repräsentanten, tatsächlich der »Anfang der Moderne«. Damals gewann das »Zwischen« zum ersten Mal Oberhand über das Vorher und das Nachher, die überlieferten statischen Formen zerfielen: die ständisch gegliederte Gesellschaft im politischen Bereich, die zünftige Organisation auf dem Gebiet der wirtschaftlichen Produktion, aber auch die alten Regelsysteme des künstlerischen Schaffens. Am radikalsten vollzog sich diese Entwicklung in der impressionistischen Malerei, die nicht mehr das Dauerhafte, sondern den flüchtigen Augenblick festzuhalten suchte. Claude Monets Gemälde »Impression – soleil levant« von 1872 gilt als das initiale Bild dieser Richtung. Drei Jahre zuvor war Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale (Lehrjahre des Gefühls)* erschienen, über den Somerset Maugham treffend gesagt hat: »Ich kann mir keinen anderen [Roman] einfallen lassen, der so große Vorzüge hätte und so

schattenhafte Eindrücke hinterließe.« Man könnte von einem impressionistischen Roman oder, wie Michel Winock in seiner gerade er-schienenen Flaubert-Biographie, von einem »atonalen Roman« sprechen. Im selben Jahr 1869 wurde aus dem Nachlass Baudelaires unter dem Titel *Le Spleen de Paris* eine Sammlung von Prosagedichten veröffentlicht, in deren Vorrede es hieß:

»Wer von uns hätte nicht, in den Tagen seines Ehrgeizes, von dem Wunder einer poetischen Prosa geträumt, einer musikalischen Prosa ohne Rhythmus und ohne Reim, schmiegsam genug, doch auch uneben und rauh genug, um sich den lyrischen Regungen der Seele anzupassen, den Wellenbewegungen der Träumerei, den jähen Ängsten des Gewissens?«

Von einer lyrischen Prosa ist hier die Rede, die sich ihrer Wirkung nach der Musik annähert, keiner mehr als der Musik Richard Wagners. Baudelaire war in Frankreich der Entdecker und Bahnbrecher Wagners, er schrieb ihm nach dem Besuch eines Konzertes in einem Brief: »**Was ich empfand, ist unbeschreiblich, und wenn Sie die Güte haben, mich nicht lächerlich zu finden, werde ich versuchen, es Ihnen zu übersetzen. Zuerst war mir, als kennte ich diese Musik, und als ich später darüber nachsann, begriff ich, woher diese Täuschung kam; mir war, als wäre diese Musik die meine, und** →

LITERATUR

Burghart Klaußner liest aus »Die Reisen Benjamins des Dritten«
26.08.
19:30
Altes Stadthaus Cottbus

Iris Berben liest aus Granachs »Da geht ein Mensch«
02.09.
19:30
Filmtheater Weltspiegel Cottbus

Hans-Jürgen Schatz liest Samuel Agnons »Tehilla«
04.09.
18:30
Barockschloss Rammenau

Roman Knižka und Thomas Arnold lesen »Allzumenschliches«
07.09.
19:30
Bildungsgut Schmochtitz Sankt Benno

ich erkannte sie, wie jeder das erkennt, was er zu lieben bestimmt ist.« In diesem Konzert wurde auch Musik aus *Tristan und Isolde* gespielt, und es verwundert nicht, bei Baudelaire zu lesen: **»... Ich habe oft ein Gefühl der wunderlichsten Art empfunden, den Stolz nämlich und die Wonne, zu verstehen, mich durchdringen, mich überwältigen zu lassen; eine wahrhaft sinnliche Wollust, die derjenigen gleicht, wenn man in die Lüfte aufsteigt oder auf dem Meer dahinfährt ...«** Wagner wiederum schrieb aus Paris an Mathilde Wesendonck: **»Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Übergangs nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen. Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, daß sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist.«** Der Kunst des Übergangs verdankt sich die überwältigende Suggestivkraft von Wagners Musik. Was daran »unendliche Melodie« genannt worden ist, ist eben diese Kunst des Übergangs, die kein Vorher und Nachher mehr kennt, sondern nur noch ein ewiges Zwischen. Auch die sieben Jahre, die Hans Castorp auf dem Zauberberg verbringt, sind nur ein Übergang, ein ausgedehntes Zwischen. Thomas Mann nannte seinen Roman doppelsinnig einen »Zeit-Roman«, und damit waren sowohl die sieben dem Ersten Weltkrieg vorausgehen-den Jahre gemeint wie auch die Zeit selbst, dies ungreifbare Wesen, über das wir im Roman lesen:

»Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. [...] Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie zeitigt Veränderungen. Sie schreitet fort, während wir erzählen, – unsere Zeit, die wir dieser Erzählung widmen, aber auch die tief vergangene Zeit Hans Castorps und seiner Schicksalsgenossen dort oben im Schnee. Aber die Zeit, die das Element der Erzählung ist, kann auch zu ihrem Gegenstande werden; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne ›die Zeit erzählen‹, so ist doch, von der Zeit erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, – so daß denn also dem Namen des ›Zeitromans‹ ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte.«
Thomas Manns Roman lebt aus diesem Doppelsinn, aus seinem inneren Beziehungszauber, dem feinen Spiel zwischen dem Realen und dem Ideellen, den Gegensätzen von Krankheit und Gesundheit, Geist und Natur, Todessympathie und Lebensdienst, die hier aber gar keine Gegensätze mehr sind, sondern die nur noch aus feinen Übergängen bestehen und in denen das Gegensätzliche immer stärker verschmilzt, fast im Sinne dessen, was man in der Musik enharmonische Verwechslung nennt, nämlich die Fähigkeit eines Tons, sich für verschiedene Grundtöne zu entscheiden. Vermutlich ist das ein Merkmal der Kunst insgesamt: Sie steht im Zwischenraum oder der Zwischenzeit unaufhörlicher Veränderung, stets bemüht, diese Veränderung durch künstlerische Formung festzuhalten und wahrnehmbar zu machen. Vielleicht ist »Zwischensamkeit« nichts anderes als ein gut erfundenes Wort für dieses Bemühen.

Der Kulturredakteur und Publizist Dr. Hanjo Kesting hat jahrzehntelang die Hauptredaktion »Kulturelles Wort« beim NDR geleitet, Bücher und Hörbücher herausgegeben und veröffentlicht Schriften zur Literatur-, Musik- und Kulturgeschichte.

DER DRACHE IN DER LAUSITZ

> Wer zu lange gegen Drachen kämpft, wird selbst zum Drachen.
>
> AUGUST STRINDBERG

Das Volk denkt sich denselben als einen feurigen Luftdrachen (Plon), der als eine funkensprühende Feuerschlange am Himmel dahinfährt, und zwar mit einer Schnelligkeit, daß ihm die Augen nicht folgen können, und demjenigen, bei dem er sich niederläßt, Glück und Segen bringt. Er wendet seinen Günstlingen unter den Sterblichen den Reichthum auf die Weise zu, daß er ihnen durch die Feueresse, durch welche er seinen Ein- und Ausgang nimmt, entweder baares Geld oder Getreide oder auch Milch herzuschleppt. Es giebt sonach dreierlei Drachen, Gelddrachen, Getreidedrachen und Milchdrachen. Als Ersterer bewacht er auch die in der Erde verborgenen Schätze, deren Dasein manchmal in Funken aussprühendes Feuer kund thut, was man gewöhnlich durch den Ausdruck bezeichnet: »es spielt Geld.« Wem ein Drache zu Diensten steht, der wird unfehlbar und wunderschnell ein reicher Mann. Für seine Gaben will jedoch der Reichthumbringer auch gut gepflegt sein. Er hat als ein Feuergeist sein verborgenes Quartier in der sogenannten Hölle hinter dem Ofen bei seinen Auserwählten und verlangt, daß man ihm gutes Essen auf die Ofenplatte hinsetze, als Milchhirse, Fleisch etc., was er, wenn Alles im Hause schläft, verzehrt. Sonst ist er ein häßliches, greuliches Wesen, das mehrere Gestalten annehmen kann.

Johann Georg Theodor Grässe:
Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen,
Bd. II (1874) |

LEERE LAUSITZ

LARS SCHARNHOLZ

Es hat einige Zeit gedauert, bis wir in den peripheren Räumen der Lausitz gelernt haben, dass das eigentlich Besondere der entleerten Landschaft darin besteht, dass sie auf geheimnisvolle Weise nicht besonders ist. Man muss nur einmal auf der endlos langen Autobahn von Berlin nach Cottbus gefahren sein, um die unspektakulär schönen Aussichten zu genießen: endlose Kiefernwälder, grenzenlose Felder und ab und an ein kleiner See. Die eigentliche Landschaftsdominante ist der Himmel.

Die verlorenen Orte der Lausitz sind nicht immer bedeutungslos gewesen – sie wurden ihrer Bestimmung erst durch massive Eingriffe und gesellschaftliche Brüche entledigt. Der Funktionsverlust, der mit der politischen Wende und der anschließenden Neuorientierung in Verbindung steht, passierte nicht einfach so. Es war ein gewollter Systemwechsel, der zum Verschwinden führte. Dieser Wechsel war gepaart mit einer großen Hoffnung auf eine bessere Zukunft und wohl auch einer bedauerlichen Gleichgültigkeit gegenüber dem Zurückgelassenen.

Doch während die Geringschätzung gegenüber den sozialistischen Hinterlassenschaften zunächst als Achtlosigkeit wahrgenommen wurde, verstand man die entstehende Leere und die neuen Rückzugsorte in der Folge zunehmend als Potenzial: Mit dem Bruch und den einsetzenden Bedeutungsverlusten war eine neue Freiheit der Zugänglichkeit verbunden.

So schonungslos die Folgen der Wende auch gewesen sein mögen, durch sie erhielten die Orte ihre magische Wirkung, die es heute ermöglicht, sie als einzigartig wahrzunehmen. Gerade weil die riesigen Räume der Lausitz es erlauben, verlorene Rest-Orte zu finden, die nur für uns und niemanden sonst da sind, ist der »Luxus der Leere« (Wolfgang Kil).

Verlorene Orte gibt es in der Lausitz unzählige. Und es sind so viele, dass wir alle, aber auch die Gäste von nah und fern, einen finden können. Hierzu zählen die noch erhaltenen Industriebrachen, die sich nach Produktionsende in einzigartige Kultur- und Naturbiotope verwandeln konnten. Ganz im Osten, an der Grenze zu Polen, findet

man die alten Tuchfabriken. Einige dieser Industriejuwelen sind einmalig schön: Am Gubener Neißeufer trotzte der imposante Turmbau der »Wolle Werk 1« der Abrisswut der Nachwendepolitik und blieb als Erinnerungszeichen bestehen. Von hier aus blickt man in die Gubiner Berge, in die polnische Stadthälfte, wo heute die Reste der 1927 von Ludwig Mies van der Rohe erbauten Villa Wolf ausgegraben werden. Das von dem begeisterten Kunstsammler Erich Wolf beauftragte Landhaus war das »moderne Erstlingswerk« des späteren Bauhausdirektors.

Erwähnenswerte verlorene Orte der westlichen Lausitz sind auch die malerischen Biotürme in Nachbarschaft zur Kunstgießerei Lauchhammer, das Kraftwerk Plessa und die inmitten der Domsdorfer Wälder gelegene Brikettfabrik Louise. Hier zeigt die Internationale Bauausstellung in der Lausitz bis heute ihre Wirkung. Erfolgreich hat man sich gegen die Abrisseile der Rückbauförderung gestellt und konnte so einige der Industriejuwelen bewahren. →

Stille Orte der Industriekultur entdeckt man natürlich auch in der sächsischen Lausitz. Beispielsweise das bahnhofsnahe Glaslager des Architekten Ernst Neufert in Weißwasser. Einen Katzensprung entfernt liegt das Telux-Gelände mit der wunderbaren »Hafenstube«, dem Kultur-Café des Soziokulturellen Zentrums. In Löbau lässt sich die heute ungenutzte Nudelfabrik »Anker« des Industriellenpaares Fritz und Charlotte Schminke bewundern, deren Familiensitz gleich nebenan, entworfen 1932/33 von Hans Scharoun, eins der weltweit bemerkenswertesten Wohnhäuser der Moderne ist.

Man sieht in der Lausitz aber auch ganze Landschaften, die sich in Abseitslage befinden. Hierzu zählen ohne Zweifel die riesigen Tagebaurestflächen. Transitorische Räume, die sich stets ändern. Hier entdeckt man weite Altindustrieräume, die die Natur in den letzten 25 Jahren erfolgreich zurückerobert hat. In Wanninchen beispielsweise, 20 Kilometer nördlich des Besucherbergwerks F60 bei Lichterfeld, liegt eine Oase der Vogelwelt. Dort beziehen im Umfeld einer Altkippe inmitten des Heinz-Sielmann-Landes im Frühjahr und im Herbst Tausende von Kranichen und Wildgänsen ihr sicheres Nachtlager.

Keine 60 Autominuten südöstlich findet sich eine weitere Tagebaurestlandschaft auf den Altflächen des Tagebaus Werminghoff. Den westlichen Auftakt bildet die imposante Klinkerarchitektur der Energiefabrik Knappenrode mit der angrenzenden Werkssiedlung samt ungenutztem Kulturhaus, das noch darauf wartet, aus seinem Dornröschenschlaf geweckt zu werden. Zu den verlorenen Landschaften der Lausitz zählen auch die alten Militärflächen zwischen Niesky und Beeskow. Die Übungsplätze sind heute weite, von Wölfen und Wiedehopfen bewohnte Heideebenen mit zerstreuten Bunkerflügeln und Schützengräben, deren Zwischenräume sich mit Kiefern und Birken füllen. Weitgehend unbeachtet ist der mit 25.500 Hektar riesenhafte (ehemals sowjetische) Truppenübungsplatz bei Lieberose, dessen bis heute erhaltener Ausguck auf dem »Feldherrenhügel« einst Erich Honecker und Leonid Iljitsch Breschnew als Manöverpanoramablick diente. Wer hier spaziert, sieht stundenlang niemanden. Verlockend sind diese peripheren Räume als Rückzugsorte. Es sind Meditationswelten ohne die sonst übliche Erholungsinfrastruktur von städtischen Wellnessoasen und künstlichen Tropeninseln.

Sollen die wortstarken und metropolhektischen Bewohner:innen aus Dresden oder Berlin in ihren modischen Großstadtwelten verschwinden und weiterhin ihre viel gerühmte Luft inhalieren. Die eigentliche Freiheit findet sich in der entleerten Lausitz. Denn während die Metropolnachfrage die Gentrifizierungsmotoren hochfährt, ruht das periphere Umfeld der Lausitz gelassen in seiner Strukturschwäche. Hier werden verfallene Erinnerungsorte als übrig gebliebene Entspannungsplätze zugelassen.

Und genau darin liegt eine besondere Stärke der Lausitz. Egal ob man sich einen Samstagnachmittag entlang der Zittauer Robur-Werke, einen Spaziergang durch die tagebaunahe Klinkerarchitektur von Welzow oder eine nostalgischen Neißefahrt bis zum Kraftwerk Hirschfelde gönnt: Hier begegnet man sich selbst in einer von Geschichte und Geschichten umgebenen Ruhe, die sich erst bemerkbar macht, wenn man die wohltuende Einsamkeit wieder verlässt.

Dr. Lars Scharnholz ist Geschäftsführer des *Instituts für Neue Industriekultur INIK* in Cottbus. Der Text orientiert sich an seiner Publikation »Lost Places – Der Reiz vergessener Orte«, in: *Das Brandenbuch. Ein Land in Stichworten* (2015)

1962

K. W. Schmidt: »Liebespaar im Kornfeld« (1962); im Hintergrund des Werkes aus dem Städtischen Museum Zittau ist das Kraftwerk Hirschfelde zu sehen

HISTORISCHER ZWISCHENRAUM: DANTES *GÖTTLICHE KOMÖDIE* IN DER ÜBERSETZUNG DES SÄCHSISCHEN KÖNIGS

Johann Nepomuk Maria Joseph Anton Xaver Vincenz Aloys Luis de Gonzaga Franz de Paula Stanislaus Bernhard Paul Felix Damasus (1801–1873) ist durch den Unfalltod seines kinderlosen Bruders Friedrich August II. 1854 als König Johann von Sachsen ebenso wie auch unter seinem Pseudonym Philalethes in die Geschichte eingegangen. Als König führte er Gewerbefreiheit ein, reformierte die Justiz, förderte die Wissenschaften, baute das Eisenbahnnetz aus, schloss ein Handelsabkommen mit Frankreich und modernisierte Sachsen. Als »Freund der Wahrheit« – so die Bedeutung seines Pseudonyms Philalethes – übersetzte er die *Göttliche Komödie* von Dante Alighieri, dessen 700. Todestag wir im September begehen. Als Jubiläumsgruß hier der Anfang des ersten Gesangs und das Ende des letzten in royaler Übertragung.

AMD

Eine Übersetzung ist nur die Rückseite eines schönen Teppichs.

JULIUS HAMMER

Als ich auf halbem Weg stand unsers Lebens,
Fand ich mich einst in einem dunklen Walde,
Weil ich vom rechten Weg verirrt mich hatte;
Gar hart zu sagen ist's, wie er gewesen,
Der wilde Wald, so rauh und dicht verwachsen,
Daß beim Gedanken sich die Furcht erneuet;
So herb, daß herber kaum der Tod mir schiene:
Doch eh' vom Heil, das drin mir ward, ich handle,
Meld' ich erst andres, was ich dort gewahrte.
Wie ich hineinkam, weiß ich nicht zu sagen,
So schlafbefangen war ich zu der Stunde,
Als von dem rechten Weg ich abgewichen.
Doch da ich zu dem Fuß nun eines Hügels
Gekommen war an jenes Tales Ende,
Das mir mit Furcht das Herz durchschauert hatte,
Blickt' ich empor und sah der Berge Schultern
Bekleidet schon mit des Planeten Strahlen,
Der andre allerwegen recht geleitet;
Nun ward die Furcht ein wenig mir gestillet,
Die in des Herzens tiefstem Grund verweilet,
In jener Nacht, durchlebt bei so viel Leiden.
Wie einer, der mit angstgepreßtem Odem,
Dem Meere kaum entronnen, nun vom Strande
Auf die gefahrvoll wilde Flut zurückstarrt;
So wandte sich mein Geist, noch immer fliehend
Zurück, den engen Durchgang zu betrachten,
Den nie ein Wesen lebend noch verlassen.

[...]

O ew'ges Licht, das, auf dir selbst nur ruhend,
Allein du selbst dich kennst und, dich erkennend,
So wie von dir erkannt, dir liebend lächelst!
Das Kreisen, das in dir also erzeugt schien,
Wie rückgestrahltes Leuchten, da ich etwas
Mit meinen Augen es ringsum betrachtet,
Zeigt' in dem Innern mir mit unserm Bilde
Von seiner eignen Farbe sich bemalet,
So daß ich mein Gesicht ganz drein versenkte.
Dem Geometer gleich, der drauf geheftet
Ganz ist, den Kreis zu messen, und, ob sinnend,
Doch das Prinzip, des er bedarf, nicht findet,
Also war ich bei diesem neuen Anblick.
Sehn wollt' ich, wie das Bild sich mit dem Kreise
Vereint, und wie's drin seine Stätte findet;
Doch gnügten nicht dazu die eignen Schwingen,
Bis daß mein Geist von einem Blitz durchzuckt ward,
In welchem sein Verlangen sich ihm nahte.
Der hehren Phantasie gebrach's an Kraft hier,
Doch schon schwang um mein Wünschen und
mein Wollen,
Wie sich gleichförmig dreht ein Rad, die Liebe,
Die da die Sonne rollt und andern Sterne.

→

Luca Signorelli: »Idealbildnis von Dante Alighieri« (um 1500)

ZITTAU

IRMELA HENNIG

Wie mag er wohl geschmeckt haben – jener Wein aus Zittaus Osten? Keine Lage jedenfalls, die bekannt wäre für süffige Süße. War er also trocken? Sehr trocken? Sauer? Für den Wein aus dem nahen Kloster St. Marienthal in Ostritz sei »herb« einst eine schmeichelhafte Zuschreibung gewesen, so berichten es die Chronisten. Und vom ähnlich östlichen Grünberg – heute Zielona Góra in Polen – heißt es, man habe den Wein aus den dortigen Trauben unliebsamen Zeitgenossen zu Folterzwecken eingeflößt und so den Opfern arge Bauchschmerzen beschert. Vom Zittauer Rebensaft ist nichts dergleichen bekannt. Ohnehin weiß man nur wenig über diese drei Weinberge, die sich einst über die Hänge oberhalb des heutigen Tierparks erstreckten. Nur der Name erinnert noch an sie: Weinau.

Vielleicht waren es die Mitglieder eines geistlichen Ritterordens, die hier Weinstöcke pflanzen ließen. Später, vermerkt ist 1570, erwarb die Stadt jenes Fleckchen Erde. Weil es immer wieder zu Überschwemmungen kam, wurde zeitweilig ein Moor daraus. Später gab es eine Torfgräberei. 800.000 bis 900.000 Torfziegel jährlich sollen die Menschen abgestochen haben. Dann aber kamen Quellfunde, eine Kurpark-Idee und ein nicht näher bezeichneter Herr Brösel, der ein Moor- und Mineralwasserbad anlegen ließ. Aus dem Sumpf wurde ein Ort für Sonntagsspaziergänge und Sommerfrische mit Teichen, Wanderwegen, zeitweilig sogar mit Thermalbad. Und mit einem Gasthaus, das bald Postkarten zierte, die Gustav, Trude und Felix mit »vielen Grüßen«, »freundlichsten Grüßen« und »herzlichsten Grüßen« aus dem Zittau-Urlaub an die Lieben schickten. Das jedenfalls kann lesen, wer sich eine der zahlreichen Karten anschaut, die sich im Bestand mancher Sammler finden lassen.

Jens Claus hat seinen Arbeitsplatz in dieser grünen Lunge, die heute als eins der beiden städtischen Naherholungsgebiete gilt. Claus ist Inhaber des »Wirtshauses zur Weinau«. Und Mitbegründer des Weinau-Vereins – entstanden nach dem Hochwasser 2010, als weite Teile der Oberlausitz überflutet und zerstört wurden. Die Weinau selbst war schwer betroffen, samt Tierpark. Bilder von Tierpflegern und Feuerwehrleuten, die Trampeltier Mustafa mühsam aus der braunen Brühe zogen und schoben, gingen damals durch die Medien. Nachdem das Wasser gewichen, der Schlamm beseitigt war, überlegten einige Zittauer, wie sie »ihrer« Weinau mehr Anziehungskraft verleihen könnten. Sie ermöglichten wieder Gondelfahrten auf dem Teich vorm Gasthaus, errichteten ein kleines Häuschen im Oberlausitzer Umgebindestil als Zuflucht für die Enten. Sie legten einen Baumlehrpfad an und verwandeln derzeit ein Bushäuschen in einen Infopunkt für den Park.

Tingvall Trio: »Dance« **29.08.**

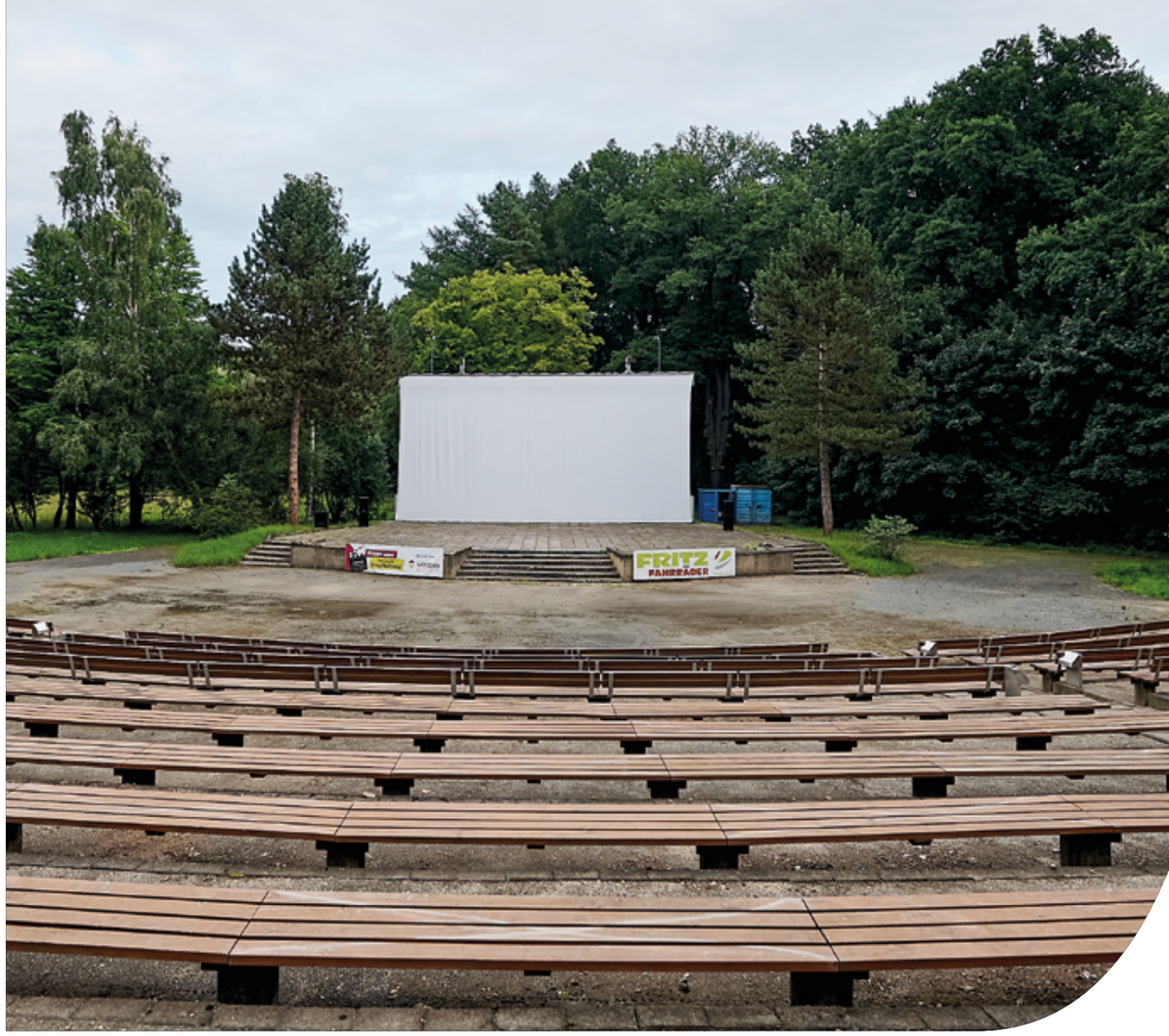
Martin Tingvall (Klavier), Omar Rodriguez Calvo (Kontrabass), Jürgen Spiegel (Schlagzeug)

18:00
Freilichtbühne Weinau, Zittau

»Dekalog, Neun« **15.09.**

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Kronenkino Zittau



Sie hat sich gut entwickelt, die Weinau, meint Jens Claus. Auch dank der Leichtathletik-Europameisterschaft für Senioren im Jahr 2013, die dem Gelände viel Aufmerksamkeit und ein Stadion beschert hat. Ohnehin gibt es viel Sport hier: Fußballer, Leichtathleten, Bogenschützen trainieren in der Weinau, es finden sich Tennisplätze – und sowieso drehen Jogger zu jeder Tageszeit hier ihre Runden. Gelegentlich paddeln Jugendliche, Pärchen und Familien in Kanus und Schlauchbooten die Neiße hinab, die am Rande der Weinau liegt und im Laufe der Geschichte mal Grenze, mal einfach nur Fluss gewesen ist. Die neunten Arbeiterfestspiele der Deutschen Demokratischen Republik waren 1967 Anlass für den Bau einer Freilichtbühne, die bis heute in der Weinau als Kulturort besteht. Vor ein paar Jahren wurde die Anlage saniert, der Zugang ist seitdem barrierefrei. Im Sommer sind dort die »Zittauer Filmnächte« zu erleben, hin und wieder finden Konzerte statt. Das Tingvall Trio wird nun auf der Freilichtbühne Jazz spielen, wenn das Lausitz Festival 2021 hier Station macht. Mit etwas Glück ist der Blick in den Sternenhimmel beim Konzert in der Weinau inklusive. Und der Abendspaziergang vom Parkplatz zum Bühnengelände bildet das obligatorische »Obendrauf«.

Die Germanistin und Kommunikationswissenschaftlerin Irmela Hennig arbeitet freiberuflich als Journalistin und berichtet seit Jahren über den Strukturwandel in der Lausitz sowie aus den Nachbarländern Polen und Tschechien.

DER BLAUDRUCK
KLEINE GESCHICHTE EINES IMMATERIELLEN WELTERBES

DIETMAR SCHUTH

In der Lausitz ist der Blaudruck noch vielen vorwiegend älteren Menschen bekannt. Gleiches gilt für einige andere Regionen in Deutschland, Österreich, Ungarn und der ehemaligen Tschechoslowakei. Als die Blaudrucktradition in diesen Ländern 2018 von der UNESCO sogar zum Immateriellen Kulturerbe der Menschheit erklärt wurde, wussten sicherlich viele vorwiegend jüngere Menschen nicht, was Blaudruck ist. Weil die UNESCO ihren Beschluss bei einer Tagung auf der Insel Mauritius fasste, mögen dabei viele, vielleicht auch einige exotische Delegierte der UNESCO, an die Blaue Mauritius gedacht haben, die bekanntlich 1847 auf blauem Papier gedruckt wurde und als der wohl wertvollste Papierschnipsel der Welt gilt?

Doch das meint Blaudruck nicht. Auch die Cyanotypie, ein Vorläufer der Fotokopiertechnik auf Papier, ist etwas anderes. Vielleicht dachten einige beim Blaudruck an den unbändigen Wunsch nach einem schnellen Blauwerden, eine spontane Alkoholsucht also? Nein, das ist es auch nicht. Meint der Blaudruck vielleicht ein Hämatom, einen blauen Fleck, der durch das Tragen zu enger Jeans unter dem Bauchnabel entsteht? Auch nicht. Ja, vielleicht meint Blaudruck eine besondere, nicht ungefährliche Liebespraktik, bei der der geliebte Mensch so lange umarmt und gedrückt wird, bis er keine Luft mehr bekommt und aufgrund der mangelnden Sauerstoffversorgung im Gesicht blau anläuft? Nein, nein und nochmals nein.

Der Blaudruck ist eine alte Färbetechnik von Textilien im klassischen Dekor von weißen Mustern auf blauem Grund, ein altes Kunsthandwerk also, das einst in den bereits genannten Ländern verbreitet war und noch heute hie und da überlebt hat. Dies gilt für die Lausitz, wo in Pulsnitz in der Oberlausitz und in Cottbus in der Niederlausitz noch Blaudruckwerkstätten existieren. Die slawische Minderheit der Sorben pflegt hier bis heute

eine besonders treue Tradition. So gehören Blaudruckstoffe vereinzelt noch immer zur wendischen Tracht, die den Sorben hilft, ihre Identität sichtbar zu verkörpern.

Aber zurück zu unseren jungen Leuten, denen man den Blaudruck erklären muss. Selbst die Großmütter dieser Generation trugen schon keine Blaudruckschürzen mehr, allenfalls ihre Urgroßmütter, die gerne zum Sonntagskaffee auf Tischdecken und mit Kaffeekannenwärmern und Servietten aus Blaudruckstoffen einluden. Aber das ist lange her, die Blütezeit des Blaudrucks liegt ganz eindeutig im 18. und 19. Jahrhundert. Damals beherrschte er lange die Mode für Kleidung und Gebrauchswäsche der einfachen Leute auf dem Lande. Nach dem Ersten Weltkrieg aber welkte diese Blütezeit. Viele Blaudruckfärber und -fabriken gingen pleite.

Modernere Textildrucktechniken und neue Farbstoffe ermöglichten ganz neue Dessins und ließen den Blaudruck einfach alt aussehen. Heute ist er eine schöne Nostalgie.

Das ist eigentlich sehr schade. Einige Museen versuchen noch, die Erinnerung an den Blaudruck wachzuhalten, denn seine Geschichte verdient Beachtung und ist kulturhistorisch aufschlussreich. Eigene Blaudruckmuseen existieren in Gutau (Österreich) oder Pápa (Ungarn), wo eine industrielle Blaudruckfabrik erhalten geblieben ist. In der Lausitz widmen die Museen in Bautzen, Hoyerswerda und Spremberg dem Thema spezielle Räume. Auch das Museum für die Farbe Blau in Schwetzingen (bei Heidelberg) erzählt von diesem schönen Thema. →

↑ **Pastellzeichnungen von zwei**
→ **Adeligen aus dem 18. Jahrhundert in schönen blauen Stoffen**

Die Anfänge des Blaudrucks liegen im 17. Jahrhundert, als bunte Kleidung noch ein Privileg des Adels, der Kirche und des wohlhabenden Bürgertums war. An bunten Stoffen ließ sich der Stand der Menschen erkennen, denn die übergroße Mehrheit der Bevölkerung, das Landvolk, konnten sich farbige Stoffe nicht leisten. Bauern und Bäuerinnen gingen in ungefärbtem Weiß oder Braun, Grau und anderen Schmutzfarben. Im Mittelalter war es ihnen sogar ausdrücklich verboten, farbenfrohe Kleidung zu tragen. Allenfalls am Sonntag war ihnen zum Kirchgang farbige Kleidung gestattet, vor allen Dingen blaue. Die bunten Volkstrachten, die wir heute so gerne fotografieren, sind also noch gar nicht so alt.

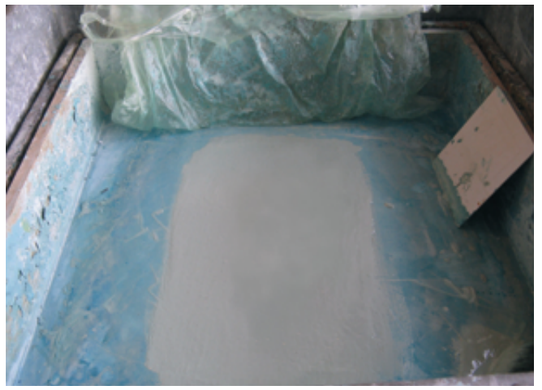
Zwar produzierten die Bauernfamilien auf dem Land wie in der Lausitz die Textilfasern, vor allem Wolle und Leinen, sowie die nötigen Färbepflanzen Färberwaid (für Blau), Krapp (für Rot) oder Färber-Wau (für Gelb). Gefärbte oder gar gemusterte Stoffe aber kleideten nur die Reichen. Diese trugen zudem importierte Stoffe aus Baumwolle und der besonders hoch geschätzten Seide. Solche feinen Stoffe waren bis ins 18. Jahrhundert hinein den Bauern in sogenannten Kleiderordnungen sogar ausdrücklich verboten. Seide kam aus China, Baumwolle vorwiegend aus Indien, und beides wurde vor allem durch die niederländische Ostindienkompanie (VOC) nach Deutschland gebracht und hier teuer gehandelt.

Über die VOC kamen auch Batikstoffe aus Indonesien nach Europa, die als Vorläufer der Blaudruckstoffe gelten. Die Batik gehört mittlerweile ebenfalls (schon seit 2009) zum Immateriellen Kulturerbe. Und auch in Indonesien waren bunt gefärbte Batikstoffe lange ein Privileg des Adels, das erst 1940 (!) vollständig aufgehoben wurde.

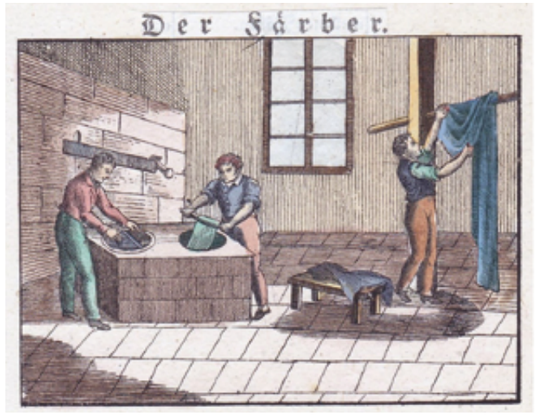
Kissen mit Batikstoff aus Indonesien und Kissen mit europäischem Blaudruckstoff aus dem 18. Jahrhundert (Holzschnittmodel)

Färberwaid (Isatis tinctoria), kolorierter Stich (1836)

Vorführung des Druckvorgangs im Blaudruckmuseum Pápa mit Modeln und Papp



Die Batik ist wie der Blaudruck ein sogenannter Reservedruck, bei dem der Stoff kunstvoll mit Mustern aus Wachs behandelt wird, das die Textilfasern vor dem anschließenden Färbebad versiegelt und damit das Muster reserviert. In einem zweiten Gang wird das Wachs durch Wärme wieder ausgeschmolzen, sodass das Muster zum Vorschein kommt. Im Unterschied dazu wird beim Blaudruck ausschließlich Blau als Grundfarbe benutzt. Die Muster werden hier nicht mit Wachs, sondern mit einer anderen klebrigen Masse, Papp genannt, mithilfe von Stempeln, Walzen und Modeln auf den weißen Stoff aufgebracht. Danach wird der Stoff komplett in einer Färberküpe gefärbt. Der Papp, eine Mischung aus Gummiarabikum, Kaolin, Kupfersulfat und anderem mehr, wird anschließend durch ein Bad in verdünnter Schwefelsäure entfernt, sodass das ungefärbte weiße Muster zum Vorschein kommt. Der Blaudruck ist strenggenommen kein Textil- oder Zeugdruck, sondern ein Färbeverfahren.



Blaufärberwerkstatt,
kolorierter Stich (1832)

Als Ursprungsort dieser neuen Technik in Europa gilt eine 1678 begründete Baumwolldruckerei in Amsterdam, die asiatischen Vorbildern folgte. Die ersten Blaudruckstoffe in Deutschland sind seit 1689 in Augsburg belegt. Doch warum entwickelte sich der Blau- und nicht der Rot-, Gelb- oder Gründruck zu einem so erfolgreichen Textilgewerbe? Natürlich ist Blau die schönste aller Farben, sodass hier eine ästhetische Präferenz vermutet werden könnte. Wahrscheinlicher aber ist die Verfügbarkeit der Farbstoffe die Ursache. Und hier dominiert der blau färbende Färberwaid (Isatis tinctoria), der schon seit dem frühen Mittelalter in Deutschland, vor allem in Thüringen, und den im Osten angrenzenden Ländern großflächig angebaut wurde. Der Färberwaid ist mit dem Raps verwandt und blüht wie dieser leider nicht blau, sondern gelb. Die Bauern ernteten die Blätter und bearbeiteten sie mithilfe von Mühlsteinen zu einem Matsch, der in Kugelform getrocknet und schließlich an die Färber geliefert wurde. Diese Waidkugeln wurden dann in meist steinerne Bottiche mit Wasser gegeben. Ziel war es, den in der Pflanze enthaltenen Indigofarbstoff herauszulösen. Dazu war Harnstoff nötig, der aus menschlichem Urin gewonnen und in speziellen Fässern gesammelt wurde.

Das Blaufärben war also eine olfaktorisch extrem unangenehme Angelegenheit, und die Blaufärber galten als ungeliebte Nachbarn. Es waren vor allem die Färbergesellen und -lehrlinge, die den Urin liefern mussten und ihren Harndrang gerne mit dem diuretisch wirkenden Alkohol forcierten, womit wir zu den anfangs geäußerten Assoziationen zurückkehren. Der Alkohol war übrigens nicht nur als Harntreiber intendiert, seine Anreicherung im Urin verhalf dem Blau im Färbebad sogar zu einer besonders schönen Qualität.

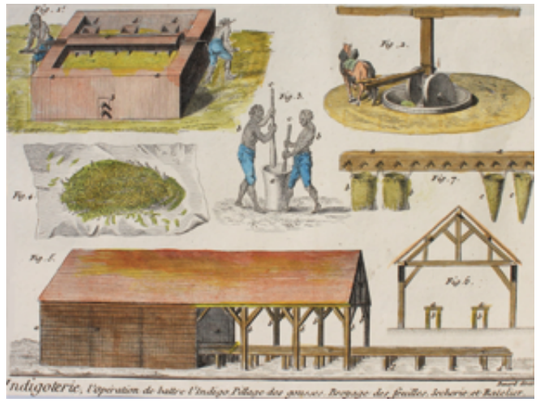
»Schau mal, die machen heute wieder blau«.

»Der blaue Montag«,
kolorierter Stich (1864)

1864

Oft zogen die Färber (meist montags) betrunken durch Stadt und Land oder lagen berauscht auf den Wiesen, sodass die Eltern ihren Kindern erklärten: »Schau mal, die machen heute wieder blau«. Die noch immer beliebte Redewendung *blaumachen* im Sinne von *faulenzen, nichts tun, schwänzen* hat tatsächlich hier ihren Ursprung, wie vermutlich auch der *blaue Montag*. Eine weitere Redewendung, das *blaue Wunder*, stammt ebenfalls aus diesem Kontext. Der im Färbebad gelöste Indigo färbte den Stoff anfangs nämlich gar nicht blau, sondern gelb und dann grün. Erst nachdem der Stoff aus dem Bad gezogen wurde, entwickelte sich das Blau durch den Kontakt mit Sauerstoff und Licht zum erwünschten Blau – ein chemischer Vorgang, den die Leute früher nicht verstehen konnten und deshalb als Wunder begriffen beziehungsweise nicht begriffen.

Doch zurück zum Blaudruck, bei dem der alteingesessene Färberwaid zunächst nur bedingt einsetzbar war. Sein Färbebad, die Küpe, musste nämlich erhitzt werden, was aber den Papp vorzeitig lösen konnte. Um 1700 wurden bessere Reservierungsmittel entwickelt, die auch Hitze vertrugen. Gleichzeitig kam importierter Indigo nach Deutschland, der auch kalt verwendet werden konnte. Dabei handelt es sich um einen chemisch identischen Farbstoff, der allerdings aus einer botanisch völlig anderen Pflanze, der eigentlichen Indigopflanze (Indigofera tinctoria) gewonnen wurde. Diese stammte, wie der Name schon sagt, aus Indien, und Indigo-Produkte kamen schon im Mittelalter als importierte Luxusware nach Europa. Im Laufe der Zeit aber wurde Indigo von den europäischen Kolonialmächten auf der ganzen Welt in großen Plantagen angebaut und durch Sklavenarbeit preisgünstig produziert. →



Anbau, Ernte und Weiterverarbeitung der Indigopflanze durch Sklaven in einer französischen Indigoterie, kolorierte Stiche (um 1780)

Der importierte Indigo ermöglichte zudem ein etwas schöneres Blau, während das Blau aus Färberwaid einen leicht graugelben Stich besaß. Die Färbetechnik ist bei beiden Färbepflanzen aber identisch. Beide Blaus sind nicht mit heutigen Blautönen vergleichbar, sind etwas trüb und nicht so brillant wie das Blau moderner Indanthren®-Farbstoffe, die 1901 von der BASF erfunden und vermarktet wurden. Schon vier Jahre zuvor hatte die BASF einen synthetischen, aber naturidentischen Indigo auf den Markt gebracht, der bereits 1878 vom späteren Nobelpreisträger Adolf von Baeyer erfunden worden war. Der neue, Indigo war in seiner Produktion zunächst noch kostspielig, sodass sich der alte natürliche Indigo der großen Plantagen noch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts halten konnte.

Das schöne Blau der Luft wird durch die Dunkelheit hervorgerufen, die dahinter ist.

LEONARDO DA VINCI

Plötzlich also war das einst teure und privilegierte Blau für nahezu alle Menschen verfügbar. Während einst nur Prinzen, Pfaffen und Pfeffersäcke in schönem Blau gekleidet waren, rutschte das Blau die soziale Leiter immer weiter hinab und geriet schließlich zur Farbe der einfachen Leute. Im Mutterland der industriellen Revolution, in Großbritannien, wurden mit Indigo gefärbte Stoffe in der Hauptsache für die Arbeitskleidung des Proletariats verwendet. Noch heute heißt es im Englischen *Blue-Collar Worker* (Blaukragenarbeiter) sowie im Deutschen Blaumann oder blauer Anton.

In den 1960er-Jahren wollte der Weltmarktführer für synthetischen Indigo, die BASF in Ludwigshafen am Rhein, die Produktion desselben schon einstellen. Doch da geschah wieder ein blaues Wunder. Das Aufkommen der Jeansmode ließ den Konzern umdenken, denn die jungen Leute wollten genau das trübe Blau des Indigos für ihre Hosen. Das Tragen dieser klassischen Arbeiterhose, der Blue Jeans, war nämlich ursprünglich ein Protest und eine Provokation der meist bürgerlichen Eltern. Die Jugend liebte es, wenn die Jeans nach mehrmaligem Waschen langsam ausbleichten und sich zunehmend in Fetzen auflösten. Und das zum Entsetzen der Mütter, die heimlich, meist nachts, versuchten, die schlimmsten Risse wieder zu nähen. Dieses Phänomen hat sich bis heute gehalten, und wir verdanken den Blue Jeans, dass wir den natürlichen Farbton des Indigos überhaupt noch kennen. →

D. Smirke: »Holländisches Bauernmädchen«, Aquarell (1906)

Zurück zum Blaudruck. Auch er wurde natürlich durch den importierten Naturindigo sowie den synthetischen Indigo im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Massenartikel, wobei wie bei den Webern Fabriken die Arbeit übernahmen. Selbst die brillanteren Blaus der Indanthren®-Farbstoffe eroberten nach 1900 dieses alte Handwerk. Die meisten Blaudruckstoffe, die heute in diversen kleinen Manufakturen hergestellt werden, sind synthetisch gefärbt und deshalb eigentlich nicht mehr authentisch.

Betrachtet man sich die historischen Stoffe vor 1900, findet sich freilich noch der echte Indigo, der durch das weiße Muster elegant aufgehellt wird. Diese Muster imitierten die kostbaren Stickereien der adligen Kleidermode, und die Bordüren illusionierten echte Spitze, sodass sich auch die Bauern und vor allem die Bäuerinnen schöner anziehen konnten. Der Blaudruck wurde von den Bauernfamilien zum Teil selbst in Heimarbeit hergestellt und war dadurch doppelt preiswert. Diese Tradition war noch bis ins 20. Jahrhundert vor allem in den slawischen Ländern verbreitet, so auch bei den Sorben in unserem Land.

um 1950

↑ **N.N.: Porträt eines Arbeiters, Buntstiftzeichnung (um 1950)**

Schaut man sich heute die sorbischen beziehungsweise wendischen Trachten an, muss man freilich erkennen, dass hier Blaudruckstoffe kaum noch eine Rolle spielen. Sogenannte Truhentrachten, wie zum Beispiel festliche Hochzeits- oder Tanztrachten, sind heute generell bunt, synthetisch gefärbt, mit modernen Textildrucktechniken bedruckt und mit echter Spitze ausgestattet. Sie können die Volkstracht vergangener Zeiten also nur bedingt illustrieren. Blaudruckstoffe finden sich allenfalls noch in traditionell ärmeren Gegenden, zum Beispiel rund um das Dorf Schleife im sorbischen Siedlungsgebiet der Oberlausitz.

Vermutlich waren Blaudruckstoffe in der Trachtenmode ursprünglich viel weiter verbreitet, doch setzte bereits im 19. Jahrhundert der beschriebene Wandel ein, der Blau zu einer allzu billigen Allerweltsfarbe werden ließ. Einfache Alltagstrachten mit Blaudruckstoffen dagegen hielten sich weit länger und werden zum Teil heute noch getragen. So wird der Blaudruck bisweilen auch Schürzendruck genannt, weil er in der Tat vorwiegend für die weibliche Arbeitskleidung genutzt wurde. →

↑ **William Krause: »Mädchen beim Kirchgang (in der wendischen Tracht aus Schleife)« (1902)**

→ **William Krause: »Mädchen mit Grassack (und Blaudruckschürze)« (1904) Bilder aus dem Sorbischen Museum Bautzen**

Um zu begreifen,
daß der Himmel
überall blau ist,
braucht man nicht um
die Welt zu reisen.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Auch die Muster verloren mit der Zeit ihre Attraktivität. Sie waren nämlich eher einfach: vor allem Pünktchen, Sternchen oder Blümchen, alles in einer geometrischen Ordnung angelegt. Neben den (stilisierten) Blumen wie Rose, Tulpe, Kornblume, Maiglöckchen oder Nelke waren auch Früchte, Blätter, Ranken, Getreideähren, Muscheln, Katzenpfötchen, Karos und andere geometrische Figuren beliebt. Figurative Muster, etwa die Darstellung religiöser Themen, waren eher selten.

Natürlich war auch das Stechen der Modeln einst ein eigener Beruf. Sie wurden in handlicher Größe hergestellt und wie Stempel benutzt, die das Motiv im Rapport auf dem Stoff nahezu unendlich wiederholen konnten. Zunächst aus Holz geschnitten, glichen die Muster dem klassischen Holzschnitt. Dieser ist eher grob, sodass im Laufe der Zeit Modeln mit Messingstiften entwickelt wurden, die auch feinere Strukturen und kompliziertere Muster möglich machten. →

Altes Musterbuch der Manufaktura Danzinger in Olešnice, Tschechische Republik ←

Zeitgenössische Blaudrucke im Blaudruckmuseum Pápa, Ungarn ↓

Tuch und das entsprechende Model im Schlesischen Museum zu Görlitz ← ↓

Stilistisch betrachtet, sind die klassischen Blaudruckmuster ein eher folkloristisches Dessin, bisweilen von Barock und Biedermeier inspiriert. Der Anschluss an moderne Stilrichtungen wie den Jugendstil um 1900 oder das Art déco um 1930 sind nur vereinzelt zu erkennen, sodass der klassische Blaudruck auch im Design als konservativ bezeichnet werden muss. Zwar gibt es lobenswerte Versuche, den Blaudruck modisch wie auch kommerziell neu zu beleben, doch ist er primär ein historisches Phänomen, das seinen Titel als Weltkulturerbe aber wahrlich verdient hat.

Der Kunsthistoriker Dr. Dietmar Schuth M.A. promovierte in Heidelberg über die Farbe Blau, erforschte Naturfarben und ist Gründer und Direktor des Museums für die Farbe Blau in Schwetzingen.

Tischbänder mit feinen Bordüren aus Pulsnitz

Jugend aus Schwarzkollm, zum Teil in Blaudruckstoffen gekleidet

KONZERT

»Beethoven 9: Symphonie ohne Chor in drei Sätzen und einer Aktion«

05.09.

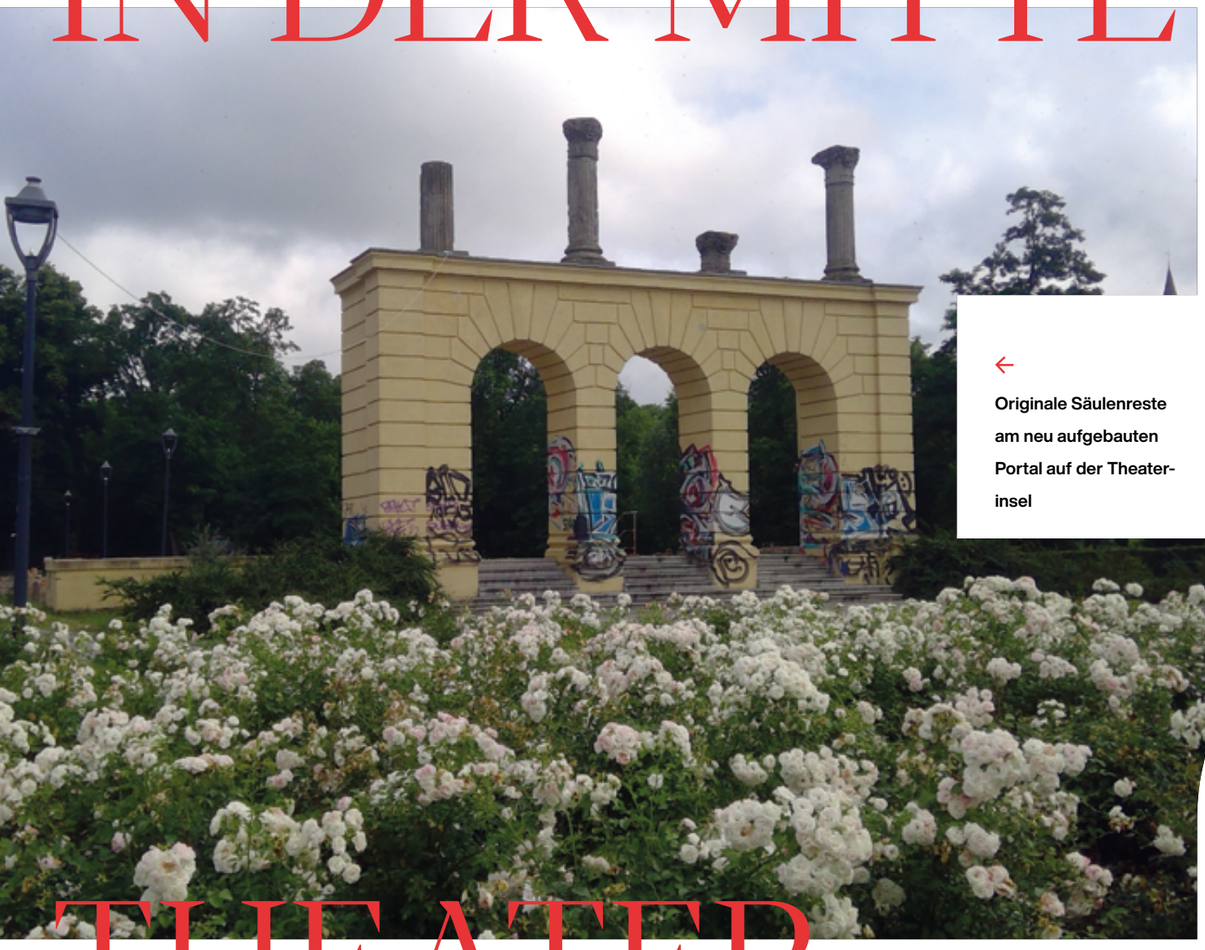
Sylvain Cambreling (Dirigent), Christoph Marthaler und Joachim Rathke (Regie), Benedict Mirow (Konzept und szenische Einrichtung), Junge Lausitzerinnen und Lausitzer (Gebärdensprache), Symphoniker Hamburg

11:00
Lausitzhalle Hoyerswerda

Mit dem Wort »Freude« ruft Beethoven den Menschen zu: »Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!« Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein.

RICHARD WAGNER
(1813–1883)

IN DER MITTE THEATER



Originale Säulenreste am neu aufgebauten Portal auf der Theaterinsel

LUKAS SCHÄDLER

Theater wird erst wirklich, wenn das Publikum innerlich mitspielt.

HERMANN BAHR

»Zwischensamkeit« – der diesjährige Festival-Gedanke könnte gut und gern auch das Stadtmotto von Guben sein. Oder genauer – das Motto der beiden Städte: des polnischen Gubins und des deutschen Gubens. Die Europastadt liegt tief im Osten Brandenburgs beziehungsweise am westlichen Rand Polens – je nach Perspektive; auf jeden Fall aber in der Niederlausitz, die noch wenige Kilometer in unser Nachbarland hineinreicht. Und genau in einem Dazwischen – mitten in der Neiße – liegt heute Wyspa Teatralna, die Theaterinsel, auf der 1874 das Stadttheater eingeweiht wurde, das zwar die Weltkriege überstand, aber im September 1945 abbrannte. Von dem gleich nach Gründung des deutschen Kaiserreichs durch ortsansässige Fabrikantenfamilien gestifteten Theater steht heute noch das Portal – gleichsam als Denk- und als Mahnmal: Graffiti-koloriert und -beschmiert, ein dreifaches Tor zum Musentempel, dessen Säulentrümmer von Vergänglichkeit erzählen. Überhaupt gibt es in Guben viele Räume der Erinnerung und der Begegnung, zum Beispiel die ehemalige Hutfabrik, heute ein Kulturcampus mit Museum, Bibliothek und Veranstaltungssaal. Außerdem lädt der gut sortierte Buchladen ein, dessen Inhaber einen eigenen Verlag gegründet hat, mit dem er die Geschichte Gubens und der Niederlausitz in Publikationen wie »Niederlausitzer Volkssagen« und »Jüdisches Leben in Guben« bewahrt. Und nicht zuletzt eben jene Insel – einer der schönsten Orte, um ein spannendes Buch zu lesen, wie beispielsweise den 1963 publizierten Gubener Schlüsselroman *Die guten Jahre* von Klaus Herrmann!
Im Rahmen des Lausitz Festivals 2021 finden in Guben gleich drei interessante Projekte statt: →

Elfriede Jelinek: »Rein Gold« – ein Bühnenessay

09./10./11.09.

Christiane Pohle (Regie), Hubert Bauer, (Dramaturgie), Dorothee Curio (Kostüm- und Bühnenbild), mit Schauspielern Marie-Joelle Blazejewski, Leon Haller, Anita Iselin, Marianne Helene Jordan, Anselm Juhani-Müllerschön, Anna Schönberg, Dominik Tippelt, Ralf Wapler (Licht), Tobias Kanter (Ton)

19:30
Filmtheater Friedensgrenze, Guben

Die Regisseurin Christiane Pohle inszeniert in Kooperation mit der neuen Bühne Senftenberg Elfriede Jelineks Theater-Essay *Rein Gold*. Die österreichische Literaturnobelpreisträgerin spürt darin den Zusammenhängen von Helden- und Deutschlandmythen und den Wirkmechanismen des Kapitalismus nach und hinterfragt, ob Utopien eigentlich noch möglich sind. Die Bühne für diesen theatralen Text bietet die »Friedensgrenze«, das ehemalige Kino der deutschen Seite der Stadt, gebaut in den 1950er-Jahren. Ein gleichnamiger Verein bemüht sich um die Restauration des alten Bauwerks, dessen Türen einen beim Betreten sofort mindestens fünfzig Jahre zurück in die Vergangenheit zu schicken scheinen. Sowieso fühlt sich ein Spaziergang durch Guben/Gubin oft an wie eine Zeitreise. Da stehen Fabrikgebäude, die ungefähr so alt sind wie Wagners *Ring des Nibelungen*, neben DDR-Ruinen; imponierende Gründerzeitvillen thronen neben dem verfallenen Kontor der ehemaligen Hafenanlage. Am meisten aber bleibt die Stadtkirche im Gedächtnis hängen: Im Krieg ausgebrannt, steht der mächtige Bau heute nackt, unverputzt und teilweise überwachsen als beeindruckendes Monument mitten im Ortsteil auf der polnischen Seite. »Zwischensamkeit«: Guben/Gubin verbindet zwei Länder im europäischen Gedanken und ist geografisch wie historisch ein Ort der Begegnung, die auch künstlerisch ausgestaltet wird. Das Lausitz Festival 2021 lädt fünf junge Autor*innen der Aleksander-Zelwerowicz-Theaterakademie Warschau und der Universität der Künste Berlin zum Ephraim-Projekt ein, benannt nach dem wohl berühmtesten Dichter der Lausitz, Gotthold Ephraim Lessing, und der etymologischen Bedeutung seines zweiten Vornamens: Das hebräische »Ephraim« bedeutet »doppelt fruchtbar«. Deutsche und polnische Autor*innen treffen in der Lausitz aufeinander, um diese zu erspüren und sich gegenseitig Impulse zu geben und zu nehmen. Das Residenzprogramm bietet den Studierenden neben der internationalen Begegnung eine Schreibwerkstatt, an deren Ende die Texte präsentiert werden.
Ein besonderer Fokus liegt dabei auf dem Transfer zwischen und der Transformation aus verschiedenen Kunstformen miteinander und ineinander. In Guben wird das Projekt zum einen durch die Kirchengemeinde unterstützt, die den Studierenden das Pfarrhaus der Klosterkirche zur Verfügung stellt, und zum anderen durch die Stadt, die Arbeitsräume bietet.
In der Klosterkirche selbst gastieren Gidon Kremer und seine Kremerata Baltica mit einem Konzert über die Dämmerung, das Zwielicht – das Dazwischen von Tag und Nacht, und damit die wohl kontemplativste Tageszeit, in der Gedanken und Erlebtes, Träume und Erinnerungen miteinander verschwimmen und hier in Klang erscheinen. Kompositionen des Georgen Giya Kancheli und der Balten Arvo Pärt und Pēteris Vasks weisen biografisch gen Osten, doch öffnen sie sinnlich kontemplative Räume einer gemeinsamen Welt. Theatral, literarisch und musikalisch – mit drei verschiedenen Ansätzen werden in der Perle der Niederlausitz Begegnungen gestiftet und damit Wege zum gemeinsamen Erleben von Kunst eingeschlagen.

Lukas Schädler studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Tübingen sowie Dramaturgie an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg. Er veranstaltete mehrfach Poetry-Slams, arbeitet derzeit als Dramaturg an der neuen Bühne Senftenberg und ist Initiator des Gubener Schreib-Projekts. |

kn Gidon Kremer und Kremerata Baltica mit Werken von Kancheli, Pärt und Vasks

31.08.

Gidon Kremer (Violine), Madara Pētersone (Violine),Kremerata Baltica

19:30
Klosterkirche Guben

FABELN VON GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1759)

Der in der Lausitz geborene Gotthold Ephraim Lessing hat in seinem Dramatischen Gedicht *Nathan der Weise* 1779 der Toleranz eine Parabel zwischen Raum und Zeit geschrieben. Der Name seiner Geburtsstadt Kamenz in der westlichen Oberlausitz bedeutet ursprünglich »Kleiner Ort am Stein«, doch dem Sohn des Kamenzer Archidiakon gelang es, in seinem letzten Werk die große Welt in einem Sprachbild zusammenzufügen. Dafür nutzte Lessing Motive aus italienischen Novellen der Renaissance sowie Erzählungen der *Gesta Romanorum* und vertraute ganz im Sinne der Aufklärung darauf, sich seines eigenen Verstandes bedienen und damit vernünftige Entscheidungen lenken zu können, die unter anderem in religiöser Toleranz gipfeln, wie in der berühmten Ringparabel expliziert: Ein Richter ruft drei Brüder dazu auf, der Echtheit ihres vom Vater ererbten Ringes zu vertrauen und dennoch die Wahrhaftigkeit aller anderen Ringe anzuerkennen, denn »liebt sich [jeder] selber nur, so sind alle drei / Betrogene Betrüger«. Die Ringträger mögen auf die Kraft ihres Ringes vertrauen, doch dieses »mit Sanftmut, / Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun, / Mit innigster Ergebenheit in Gott«. Es geht also nicht nur um eine religiöse Toleranz – wenn man die drei Brüder als Vertreter der drei abrahamitischen Religionen versteht –, sondern vor allem auch um eine religionsübergreifende Humanität, die anstelle des Beharrens auf dem einzig Wahren vielmehr einen toleranten Pluralismus ermöglicht. Doch schon in der Kleinform der Fabel gelang es Lessing 1759, Mosaiksteine bereitzustellen, aus denen sich auch heute noch Weltbilder zusammensetzen lassen.

AMD

↑

Johann Heinrich Tischbein:
»Porträt von Gotthold Ephraim Lessing«
(um 1756)

DER SCHÄFER UND DIE NACHTIGALL

Du zürnest, Liebling der Musen, über die laute Menge des parnassischen Geschmeißes? – O höre von mir, was einst die Nachtigall hören mußte.
Singe doch, liebe Nachtigall! rief ein Schäfer der schweigenden Sängerin, an einem lieblichen Frühlingsabende, zu.
Ach, sagte die Nachtigall, die Frösche machen sich so laut, daß ich alle Lust zum Singen verliere. Hörest du sie nicht?
Ich höre sie freylich, versetzte der Schäfer. Aber nur dein Schweigen ist schuld, daß ich sie höre.

DER JUNGE UND DER ALTE HIRSCH

Ein Hirsch, den die gütige Natur Jahrhunderte leben lassen, sagte einst zu einem seiner Enkel: Ich kann mich der Zeit noch sehr wohl erinnern, da der Mensch das donnernde Feuerrohr noch nicht erfunden hatte.
Welche glückliche Zeit muß das für unser Geschlecht gewesen seyn! seufzete der Enkel.
Du schließest zu geschwind! sagte der alte Hirsch. Die Zeit war anders, aber nicht besser. Der Mensch hatte da, anstatt des Feuerrohres, Pfeile und Bogen; und wir waren ebenso schlimm daran, als itzt.

DER ADLER

Man fragte den Adler: warum erziehest du deine Jungen so hoch in der Luft?
Der Adler antwortete: würden sie sich, erwachsen, so nahe zur Sonne wagen, wenn ich sie tief an der Erde erzöge?

DER PFAU UND DER HAHN

Einst sprach der Pfau zu der Henne: Sieh einmal, wie hochmütig und trotzig dein Hahn einher tritt! Und doch sagen die Menschen nicht: der stolze Hahn, sondern nur immer: der stolze Pfau.
Das macht, sagte die Henne, weil der Mensch einen gegründeten Stolz übersiehet. Der Hahn ist auf seine Wachsamkeit, auf seine Mannheit stolz, aber worauf du? – Auf Farben und Federn.

DIE SPERLINGE

Eine alte Kirche, welche den Sperlingen unzählige Nester gab, ward ausgebessert. Als sie nun in ihrem neuen Glanze dastand, kamen die Sperlinge wieder, ihre alten Wohnungen zu suchen. Allein sie fanden sie alle vermauert. Zu was, schrieen sie, taugt denn nun das grosse Gebäude? Kommt, verlaßt den unbrauchbaren Steinhaufen!

DIE GRILLE UND DIE NACHTIGALL

Ich versichre dich, sagte die Grille zu der Nachtigall, daß es meinem Gesange gar nicht an Bewundrern fehlt. – Nenne mir sie doch, sprach die Nachtigall. – Die arbeitsamen Schnitter, versetzte die Grille, hören mich mit vielem Vergnügen, und daß dieses die nützlichsten Leute in der menschlichen Republik sind, das wirst du doch nicht leugnen wollen?
Das will ich nicht leugnen, sagte die Nachtigall; aber deswegen darfst du auf ihren Beyfall nicht stolz sein. Ehrlichen Leuten, die alle ihre Gedanken bey der Arbeit haben, müssen ja wohl die feinern Empfindungen fehlen. Bilde dir also ja nichts eher auf dein Lied ein, als bis ihm der sorglose Schäfer, der selbst auf seiner Flöte sehr lieblich spielt, mit stillem Entzücken lauschet.

WIE EINE ORGEL POLEN UND DEUTSCHLAND VERBINDET

INES EIFLER

Ein Wandelkonzert über den Fluss, von einer Synagoge in eine Kirche, über eine Brücke von Ost nach West – dieser Weg zeichnet Spuren nach, die von Beginn an mit der katholischen Kirche St. Bonifatius im polnischen Teil der Stadt Görlitz/Zgorzelec verbunden sind.
Als sie 1930 eingeweiht wurde, hatte sie noch keine eigene Gemeinde, sondern gehörte zur Heilig-Kreuz-Kirche auf der westlichen Seite der Stadt. Sie war vor allem für die zahlreichen Soldaten gebaut worden, die in der Oststadt in Kasernen untergebracht waren. Erst 1940 wurde hier eine eigenständige Gemeinde gegründet.
Auf der anderen Seite der Stadt, in direkter Nähe zu Heilig Kreuz, war 1911 die Neue Synagoge eröffnet worden, die seit 2021 als Veranstaltungs-, Gebets- und Gedenkhaus dient. Die Gemeinde dieser Synagoge war liberal eingestellt und hatte mit dem Neubau inmitten der Stadt gezeigt, wie zugehörig sie sich zur Görlitzer Einwohnerschaft fühlte. Genau wie viele andere jüdische Reformgemeinden ab dem 19. Jahrhundert stattete sie ihre Synagoge mit einer Orgel aus. Der einzige Unterschied zu einer Kirchenorgel: Sie war nicht zu sehen. Ein kunstvolles Gitter über dem Thoraschrein verbarg Chor, Organist und Instrument.
Nach der Reichspogromnacht 1938 durfte die Jüdische Gemeinde in Görlitz ihre Synagoge – die als einzige in Sachsen unzerstört blieb – nicht mehr nutzen und wurde dann 1939 gezwungen, sie an die Stadt Görlitz zu verkaufen. Zuvor versuchte die Gemeinde jedoch, das Inventar zu veräußern. Weil St. Bonifatius zu dem Zeitpunkt noch keine Orgel hatte, meldete Heilig Kreuz aus der Nachbarschaft der Synagoge Interesse an und kaufte das Instrument zu einem fairen Preis für ihre Tochterkirche auf der Ostseite.
Einer, der sie dort in den ersten Jahren zum Klingen gebracht haben könnte, war der Komponist Olivier Messiaen. Dieser damals bedeutendste Organist von Paris befand sich im Winter 1940/41 als →

Synagoge, Görlitz ↓

Kriegsgefangener im Görlitzer Stalag VIIIA. Pfarrer Franz Scholz, der 1940 an die Bonifatiuskirche kam, war zugleich Seelsorger dieses Lagers. Messiaen hat im Stalag VIIIA gelitten wie viele andere, doch hatte er auch Freiheiten. So konnte er während seiner Haft das »Quatuor pour la fin du temps« komponieren und uraufführen. Es ist gut möglich, dass Pfarrer Franz Scholz ihm auch Zugang zu seiner Kirche und ihrer Orgel gewährte. Dass diese Orgel der Schweidnitzer Firma Schlag & Söhne mit ihrem romantischen Klang bis in unsere Zeit original erhalten geblieben ist, ist großer Zufall. Zum einen wurden fast alle Synagogenorgeln Ende der 1930er-Jahre zerstört, zum anderen entsprachen die romantischen Orgeln aus den Jahren um 1900 bald nicht mehr dem Zeitgeschmack und wurden häufig durch modernere ersetzt. Die Orgel in St. Bonifatius aber hat beides überlebt – auch weil in Polen meist das Geld knapp war und Orgeln über Jahrzehnte hinweg nur notdürftig repariert wurden.
War auch nach 1945 die Verbindung zwischen St. Bonifatius auf polnischer und Heilig Kreuz auf deutscher Seite lange unterbrochen, so gibt es doch heute wieder ein gelebtes Miteinander. Die Priester beider Gemeinden treffen sich zum Austausch, organisieren gemeinsame Fronleichnamsprozessionen, die in Zgorzelec und Görlitz die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und seit fast 15 Jahren findet in der Fastenzeit ein gemeinsamer Kreuzweg über die Neiße statt. Das Lausitz Festival 2021 verbindet mit einem Konzert über den Fluss ebenfalls die polnische mit der deutschen Stadtseite. An einem zweiten Abend in der Bonifatiuskirche erinnert Musik von Olivier Messiaen an seinen Aufenthalt im Ostteil der Stadt.

Die Germanistin Ines Eifler ist freischaffende Journalistin und Kulturreporterin im Raum Görlitz sowie Lektorin für Bücher, Zeitschriften und Ausstellungen im gesamten Bundesgebiet.

Piotr Anderszewski: »Wandelkonzert mit Bach über Fluss«

Piotr Anderszewski (Klavier)

02.09.

19:30
Kulturforum Görlitzer Synagoge/ St. Bonifatiuskirche Zgorzelec

»Grenzenlos«: Konstantin Lifschitz mit Werken von Messiaen und Martinů

Susanne Barner (Flöte), Eugene Lifschitz (Violoncello), Konstantin Lifschitz (Klavier)

15.09.

19:30
St. Bonifatiuskirche Zgorzelec

HEINRICH AN ULRIKE VON KLEIST

Dresden, den 3. Oktober 1807
Ich setze mich nur auf ein paar Augenblicke hin, meine teuerste Ulrike, um Dich zu fragen, ob Du nicht einen Brief erhalten hast, den ich schon vor drei Wochen von hier abgesendet habe? In diesem Briefe ließ ich mich weitläufig über meine Lage, über meine Zukunft, und über ein Projekt aus; Dinge, deren keines ich berühren kann, ohne mich auf bogenlanges Schreiben gefaßt zu machen. Ich weiß zwar, daß Briefe von hier in die Lausitz sehr langsam gehen, Lamprecht, den ich hier gesprochen habe, ist einer 19 Tage unterweges gewesen; doch sollte überhaupt vielleicht die Adresse bei Alt-Döbern falsch sein? Und doch weiß ich keine andere zu setzen. – Antworte mir sobald wie möglich hierauf. Denn, wie gesagt, wenn Du diesen Brief nicht erhalten hast, so muß ich ihn noch einmal schreiben; und Du weißt, wie ungern ich an solche weitläufigen Erörterungen gehe. – Ich wollte, Du wärest hier, um Dich mit mir zu freuen, und alles mit eignen Augen selbst zu sehen. Schriftlich, kann ich Dir kaum etwas anderes sagen, als nur im allgemeinen, daß es mir gut geht. Es erfüllt sich mir alles, ohne Ausnahme, worauf ich gehofft habe – gib mir nur erst, wie gesagt, Nachricht von Dir, so sollst Du mehr hören. Es wäre sonderbar, wenn grade der erste Brief, der Dir Freude zu machen bestimmt war, hätte verloren gehen müssen. Grüße alles, lebe wohl und schreibe bald
Deinem treuen Bruder.

H. v. Kleist.

»Musikalische Brücken«:
Guy Braunstein und
Ohad Ben Ari

13.09.

Guy Braunstein (Violine),
Ohad Ben Ari (Klavier)

19:30
Schloss Altdöbern

Schloss Altdöbern

FALSTAFF AUF DER MUSIKALISCHEN SCHWELLE ZWISCHEN LACHEN UND WEINEN

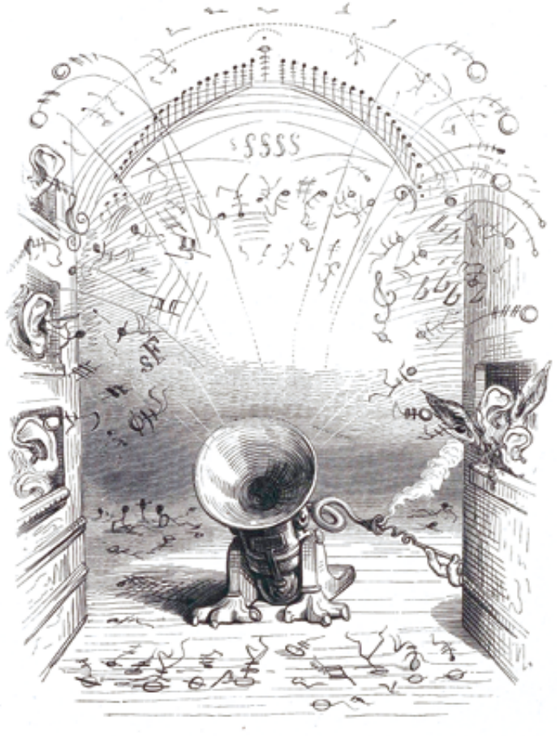
ALEXANDER MEIER-DÖRZENBACH

Die wohlbeleibte, komisch gewitzte, dreiste und weise Figur des Sir John Falstaff findet sich nicht nur in Shakespeares beiden Historienteilen von *Henry IV.*, in der Komödie *The Merry Wives of Windsor* und im Drama *Henry V.*, sondern hat auch vielfach und mehrsprachig Eingang in die europäische Musik gefunden: Mozarts italienischer Rivale Antonio Salieri feierte 1799 großen Erfolg mit seinem Dramma giocoso *Falstaff ossia Le tre burle*, das den Einfluss von *Le nozze di figaro* nicht verhehlen kann. Der überaus produktive Ire Michael William Balfe hat 1838 in seinem *Falstaff* der Titelfigur ebenfalls italienische Worte zu singen gegeben, während der Ritter seit 1849 in der komisch-phantastischen Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* von Otto Nicolai bis auf den heutigen Tag deutsch singt. Auf Französisch hat Adolphe Adam 1856 *Falstaff* in der Form der Opéra comique erzählt und zuvor Ambroise Thomas – damals bejubelt, heute kaum noch gespielt – mit *Le songe d'une nuit d'été 1850* eine Besonderheit geschaffen, in der Shakespeare, Falstaff und Elisabeth I. aufeinandertreffen. Im 20. Jahrhundert haben sich besonders britische Komponisten mit der Figur auseinandergesetzt: Edward Elgar 1913 in einer symphonischen Studie, Gustav Holst 1925 in einer Kurzoper und Ralph Vaughan Williams 1929 in dem vieraktigen Musiktheaterstück *Sir John in Love*. Doch alle Werke verblassen vor der Commedia lirica *Falstaff*, die der 80-jährige Giuseppe Verdi 1893 auf ein Libretto von Arrigo Boito an der Mailänder Scala als seine letzte Oper zur Uraufführung und damit in einem sinnlichen Zwischenraum von belustigender und trauriger Erkenntnis zum Klingen brachte. Die Grenzen zwischen Lachen und Weinen sind selten klar, vielmehr muss man von einem Übergang, einer Schwelle, einem Dazwischen sprechen und nicht von rigiden Gegensätzen – getreu Goethes Erkenntnis: »Endlich fasse dir ein Herz / Und begreif's geschwinder: / Lachen, Weinen, Lust und Schmerz / Sind Geschwisterkinder.«

Giuseppe Verdis Partnerin Giuseppina Strepponi war in Stimme und Geist maßgeblich am Zustandekommen seiner Opern beteiligt. So übersetzte die Sopranistin die literarischen Vorlagen für *Il trovatore, Simon Boccanegra* und *Aida* und begleitete beratend den gesamten Kompositionsprozess. Daneben war sie diejenige, die zu großen Teilen die Korrespondenz mit Verlegern, Theaterleitern und Sängern erledigte. Verdi und seine geliebte Peppina bildeten eine ungewöhnliche, unendlich liebevolle und private Verbindung – aber eben auch eine sich ergänzend professionelle. Sie war sogar bei der Aussprache des Namens letzte Instanz; so schreibt der Librettist Arrigo Boito an den Komponisten: »Falstaff wird wie alle englischen Namen mit zwei Silben auf der ersten betont. Fragen Sie Signora Giuseppina, ob ich recht habe oder nicht.« Die Liebesbriefe, die Giuseppe und Giuseppina Verdi sich schrieben, sind auf Wunsch beider vernichtet worden – das Private sollte intim bleiben.

Eduard von Grützner: »Falstaff« (1907)

Es sind per Zufall ganz wenige Briefe von Giuseppina an Verdi erhalten geblieben. Ein echter Liebesbrief datiert vom 21. April 1880 – die beiden leben zu diesem Zeitpunkt wohlgemerkt also schon seit fast 40 Jahren zusammen! –, und gerade wenn man Cosima von Bülows in die Hysterie übersteigerte Adoration für Richard Wagner, den Kult um den göttlichen Meister, der ihr die Sonne und der ganze Kosmos war, vor Augen hat, so tritt in den folgenden Zeilen umso deutlicher eine menschliche Wahrheit über Verdi hervor, die mit einem bestimmten Lachen über sich selbst zu Tränen rührt.



Genua, 21. April 1880

Mein liebster Verdi!

[...] Sicher geistern seltsame Gedanken in Deinem Kopf herum über die verspäteten Jubelstürme für Deine *Aida* und das *Requiem*; sicher murmeln Deine Lippen: »Genug, basta!« Aber die Welt ist eben so. Du bist nicht nur das gleiche Genie wie vor sechs Monaten, sondern immer der gleiche, der Du zu Zeiten des *Nabucco* warst, als du schwer kämpfen musstest. Der ganze Unterschied liegt darin, daß damals die Menge eine gute Brille brauchte, um den aufgehenden Stern am Himmel zu entdecken. Heute hingegen leuchtet er, wo er sich nur zeigt! Alle möchten von ihm angestrahlt werden, um selbst sichtbar zu sein. Jeder will das meiste Licht bekommen, um mehr als die anderen gesehen zu werden, jeder will von sich sagen: Ich bin der Erste! Alles ist nur Eitelkeit. Alles unter der Sonne ist Eitelkeit! Ich bin alles, was du willst, aber ich bin doch ein wenig anders als die Übrigen ... Sollen ihre Huldigungen für Dich ruhig bis in den Himmel wachsen – wenn nur ich bei Dir sein darf! Du wirst sehen, ich werde Dich nie stören, Dir nur im richtigen Augenblick ergriffen und leise sagen, wie sehr ich Dich liebe und verehre ... Arbeite nicht zu viel, und denke immer daran, daß Du in der Kunst nicht mehr höher steigen kannst und daß die Krone deines Werkes eine komische Oper sein wird. Suche Dein Leben so zu gestalten, daß Du so alt wirst wie Methusalem – 966 Jahre – und sei es auch zur Freude des Menschen, der Dich liebt, und zum Ärger der französischen Musiker – die besten nicht ausgenommen! ... Ich küsse und umarme Dich, wünsche Dir guten Appetit und mir ein baldiges, sehr baldiges Wiedersehen! Ich liebe dich noch immer ganz wahnsinnig!... Was für dummes Zeug habe ich da zusammengeschrieben! Auf Wiedersehen also, auf bald.

Peppina

Das Lachen ist die sicherste Probe auf einen Menschen.

FJODOR DOSTOJEWSKI

An diesem Brief sind ein paar Besonderheiten bemerkenswert: Zum einen wird hier mit leichter Selbstverständlichkeit formuliert »Alles ist nur Eitelkeit«, und das inhaltlich an die Prophezeiung gekoppelt, dass Verdis schöpferische Krone eine komische Oper sein werde – die Idee zu *Falstaff* wird erst knapp zehn Jahre später von Boito formuliert, und erst 13 Jahre später wird Verdis letzte Oper uraufgeführt werden. Vielleicht ist es aber doch Peppina, die viel stärker in Verdis Werk verankert ist, als gemeinhin akkreditiert wird; entstammt ihr eventuell sogar der Impuls für eine ironische Oper eine Dekade früher als generell angenommen?! Zum anderen taucht der »aufgehende Stern am Himmel, der leuchtet, wo er sich nur zeigt« selbst musikalisch an einer zentralen Stelle in Verdis *Falstaff* auf.

Als Alice Ford den Liebesbrief von Falstaff vorliest und die Frauen sich darüber lustig machen, dass er wortgleich auch an Meg Page geschrieben habe, ist nicht nur ein doppeltes Lachen zu vernehmen, sondern eben dieses Sprachbild zu sehen:

»Facciamo il paio in un amor ridente
di donna bella e d'uom appariscente!
Ma il viso tuo su me risplenderà
Come una stella sull'immensità.
Ah! Ah! Ah! Ah!«
(Lass uns das Paar bilden in einer lachenden Liebe
einer schönen Frau und eines stattlichen Herrn!
Aber dein Antlitz wird auf mir leuchten wie
ein Stern in der Unermesslichkeit.
Ha! Ha! Ha! Ha!)

Als die Frauen durch Vorlesen die identisch gedoppelte Formulierung erkennen, taucht das Lachen zweimal auf. Zum einen poetisch in Falstaffs Briefzeile: »amor ridente« (in einer lachender Liebe) und zum anderen lautmalerisch als weibliches Stakkato-Lachen. Die Frauen lachen spöttisch, sie verlachen – doch Alice erreicht bei »come una stella« auf »stella«, dem Stern, ihre strahlend höchste Note und wiederholt diese ganze Phrase gleich noch einmal, weil sie sich von dem Zauber der schönen Worte distanzieren will und muss, um mit ihren Freundinnen überhaupt lachen zu können. →

Das Gesicht als ein Stern in der Unermesslichkeit leuchtend ist ein erschütternd schönes Bild, das ihre Seele in Schwingung versetzt. Bei Verdi wird das Lesen des Briefes so zum Musiktheater, da nur eine musikalisch-gestische Opernszene zwischen echten und falschen Emotionen zu changieren weiß – trotz allem berührt nämlich die Poesie Alice. In der Wiederholung und der Phrase fasst sie sich, um dann erst in den Spott der Gruppe einzustimmen. Ein Paar in lachender Liebe, das der galante, umständlich formulierte, künstlich gezierte, geradezu antiquierte Brief zeichnet, ist weit von der Realität der seit Jahren verheirateten Weiber von Windsor entfernt, die unter Beweis stellen wollen, wie witzig, schön und charmant sie sind. Dabei wird ihre Weltwirklichkeit von Gesetz und Besitz bestimmt; der alte Ritter Falstaff hingegen lässt sich wie ein Don Quijote nicht von der Realität beirren und verspricht, die Sterne vom Himmel zu holen. Don Quijote oder Don Juan – Verblendung oder Erleuchtung?

Giuseppe Verdi hat sich Fotografien von den vielen *Falstaff*-Fassungen des Münchner Genremalers Eduard von Grützner kommen lassen, um seiner Fantasie illustrativen Vorschub zu leisten. Die feinmalerische Qualität in den theatralen Szenen von Grützner zeugt von detaillierter Erzählfreude; er ist ein Meister der thematischen Beschränkung und dafür ein Könner der Variation. Nach zehn Jahren glücklicher Ehe starb Grützners erste Frau, und seine zweite Gattin, 17 Jahre jünger als er, verließ ihn wegen eines Sängers. Besonders ab diesem Zeitpunkt setzt er sich mit der komisch-melancholischen Figur des ja ebenfalls bei den Frauen nur bedingt erfolgreichen Falstaff auseinander.

»Alles ist nur Eitelkeit« – jeder will vom leuchtenden Stern Giuseppe Verdi angestrahlt werden, um selbst überhaupt sichtbar zu sein, schreibt Peppina in dem überlieferten Brief. Das ist ebenso die Quintessenz von Falstaff, der sich als Salz in der Suppe bezeichnet, und genau das ist der harte Kern von Verdis letztem musiktheatralen Stück, dessen Fazit wie folgt lautet:

»Tutti gabbati! Irride
L'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride
La risata final.«
(Alles Gefoppte! Es lacht
ein jeder Sterbliche über den anderen.
Aber der lacht am besten,
der das letzte Lachen lacht.)

Auf der Inhaltsebene wird klar, wie aus dem Stück nach Ende der Handlung mit dieser Fuge herausgetreten wird, denn sie wird angekündigt:

Falstaff
»Un coro e terminiam la scena.«
(Ein Chor und wir beenden die Szene.)

Ford
»E poi con Sir Falstaff, tutti, andiamo a cena.«
(Und dann gehen wir alle mit Sir Falstaff zum Essen!)

Die gesungenen Begrifflichkeiten von »coro« (Chor) und »scena« (Szene) entstammen bewusst dem Theatervokabular des Spiels, aber im italienischen Original kommt noch etwas hinzu: Die homophone Dopplung von »scena/cena« – einmal als Szene und einmal als Essen – ist leider nicht zu übersetzen, sondern nur im Original zu goutieren, und von solchen Wort-Spielereien gibt es einige in dieser Oper. Wenn in der Exorzismus-Szene des dritten Akts die Frauen den allmächtigen Herrn, »Domine«, zur Strafe an Falstaff anrufen, doch Falstaff vielmehr seinen dicken Wanst, »addomine«,
gerettet haben möchte, dann haben wir ein weiteres, unübersetzbares Wortspiel, das Seelenheil und Bauchumfang auf eine Stufe stellt – gesetzt zum musikalischen Selbstzitat des »Hostias« aus Verdis *Requiem!* Die Erlösung des irdischen Leibes durch den himmlischen Herrn und der irdische Herr mit dem himmlisch erlösenden Leib – denn der Bauch, »addome«, macht Falstaff zum Herrn, »Domine«, wie er schon in der ersten Szene orchestral fundiert formuliert: In seinem Bauch, seinem Königreich, rufen ihn tausend Stimmen. Hier parodiert sich Verdi selbst, denn die bombastischen Rufe »Falstaff immenso, enorme Falstaff!« sind ein lachendes Echo auf das ewig wiederholte »Immenso Ftha«, das den ersten Akt von *Aida* beschließt. George Bernard Shaw hat es kurz nach der Uraufführung 1893 treffend notiert: »Falstaff ist ein Musikdrama und keine Oper und infolgedessen von Shakespeare, Boito und Verdi und nicht von Verdi allein.« Umso aufregender, dass nun in der Produktion »Unendlicher Falstaff« in Cottbus die verschiedenen Ausformungen aufeinandertreffen.

Die Figuren in Verdis Oper haben in der durchkomponierten Klangrede ein personenspezifisches Versmaß vom Librettisten erhalten, das die listig-flexiblen Frauen im beweglich-modernen Maß des kurzen Senario charakterisiert und Falstaff im gravitätischen Parlando des Alessandrino, also im Metrum der klassischen französischen Tragödie, majestätisch stolzieren lässt – geschlechtsspezifisches Laut- und Lustwandeln der von Shakespeare inspirierten Charaktere; ein Aufeinandertreffen von konstruierter Männlichkeit und raffinierter Weiblichkeit. Die lustigen Weiber von Windsor lachen über die Männer, der dicke Falstaff wiederum über die Frauen – doch wem gehört eigentlich das letzte Lachen? →

»Unendlicher Falstaff«
18./19.09.
Daniele Abbado (Regie), Ruth Heynen (Dramaturgie, Konzept und Textfassung), Angelo Linzalata (Bühnenbild), Heiko Mönnich (Kostümbild), Luca Scarzella (Video), Rita Cioffi (Choreographie), Schauspielensemble des Staatstheaters Cottbus sowie Studierende der Ernst Busch-Hochschule, Sängerinnen und Sänger der Accademia Teatro alla Scala Milano, Stefan Huefner's ¡ZAPPATA! Small Ensemble (Band)
19:30
Hangar 5
Cottbus

Giuseppe Verdi lässt seinen Falstaff ohne Introduktion mit einem schwungvoll synkopischen Überfall in lichtstrahlendem C-Dur aus dem Orchestergraben beginnen, und in eben dieser vorzeichenlosen, hell-reinen, einfachen Tonart beendet die Schlussfuge dann seine letzte Oper. Dieses Alterswerk des Maestros trägt die Bezeichnung Commedia lirica und kennzeichnet somit nominell das bewusst wahrgenommene Wort und seine sinnliche Erfahrbarkeit in Musik. Doch schon in seinem Monolog im ersten Akt macht Falstaff deutlich, dass Worte nicht wirklich Bedeutung tragen können: Er entlarvt die Ehre als »bel costrutto«, als »schöne Konstruktion« – in Anlehnung an eine Passage aus Shakespeares *Henry IV.*, Teil 1, als Falstaffs Kumpane sich weigern, Liebesbriefchen zuzustellen, weil es ihnen die Ehre verbiete. Falstaff macht deutlich, dass der Begriff der Ehre nur Schall und Rauch ist und auch in brutalen Kriegsschlachten keine Rationalisierung bietet – in der Oper ebenso wie in der ersten deutschen Übersetzung des Shakespeare'schen Dramas von Wieland 1764:

»Kan die Ehre mir ein Bein ansezen? Nein: Oder einen Arm? Nein: Oder kan sie mir den Schmerz einer Wunde wegnehmen? Nein: Die Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein: Was ist dann die Ehre? Ein Wort: Was ist das Wort Ehre? Luft. Wer hat sie? Der arme Jak, der an einer Mittwoche starb. Fühlt er sie dann? Nein. Hört er sie? Nein. Sie fällt also nicht in die Sinnen? Nicht in die Sinnen eines Todten. Aber lebt sie etwann mit den Lebenden? Nein, das läßt ihr der Neid nicht zu. Ich verlange also nichts davon; die Ehre ist nichts mehr als ein gemahlter Wappenschilt an einem Sarge, und hier endet sich mein Catechismus.«

Ehre kann gar nichts – und die brutale Schlachtfeldanspielung entblößt zugleich jeden polternden Nationalismus der Zeiten. Ehre kann den durch sie verletzten Körper nicht heilen; sie ist nur ein Wort, ein Windhauch, und auch musikalisch ist das wunderbar bei Verdi als nach oben ziehender blauer Dunst klangillustriert und wird zum zynisch-modernen Kommentar, dem das Orchester windwebend bis ins Nichts nachhallt. Shakespeare, Boito und Verdi malen sinnlich etwas, das de Saussure dann Anfang des 20. Jahrhunderts als strukturalistische Linguistik sprachlich untersucht: die Arbitrarität von Wörtern, ihre schöne Konstruktion.

Sprache schafft nun einmal Wirklichkeiten und bildet diese nicht ab – so vereinen sich alle Figuren der Oper zum Finale, das dem alten Kompositionsprinzip von Imitationen, der Fuge, geweiht ist: »Alles Gefoppte! Es lacht ein jeder Sterbliche über den anderen. Aber der lacht am besten, der das letzte Lachen lacht.« In diesem Abschluss wird nicht nur die Bühne als ein Irrenhaus der Welt bespielt, das genau damit wiederum Ordnung in diese bringt, sondern hier wird auch ein Kunstverständnis angelegt, das der Kunst gerade durch ihren bewusst konstruierten Kunstcharakter eine Wirklichkeiten schaffende Realitätskraft angedeihen lässt.

Die musikalische Form der Fuge, in der die desillusionierenden Worte des Lachens präsentiert werden, lässt diese Erkenntnis nicht nur als eine musikalisch alte Weisheit (die Fugenform) und als eine runde, geschlossene Sache (die Anfangstonart C-Dur wird wiederaufgenommen) erscheinen, sondern sie wird auch als quicklebendig sprudelnde Bewegung erfahren, die sich wie ein alles antreibendes Rad dreht. Die vielfache Entzauberung der hier singenden Figuren gerät so nicht allein zu einer bitter reinen, erlösungsbedürftigen Wahrheit, zu einem maliziösen Auslachen – sie verzaubert gleichzeitig durch die musikalisch virtuose Form. Das besungene und orchestrierte »letzte Lachen« klingt daher nicht als ein triumphierend-hämisches Gejohle und Verspotten, sondern evoziert musikalisch vielmehr die Vorstellung vom Höchsten als Komödianten, der vor einem Publikum spielt, das oft Angst hat, über eigene Unzulänglichkeiten zu lachen. In seiner letzten Oper gelingt es Verdi altersweise, doch zeitlos vital die fehlerhafte Menschheit zu lieben: Glucksend entlarvt sein Finale alle als Narren, deren Visionen und Wissen sich dem letzten Lachen zu beugen haben. Ob dieses »risata final« nun von den Figuren, den Spielenden, den Autoren, den Zuschauenden und/oder Gott gelacht wird, bleibt dabei offen.

Als Boito und Verdi 1890 das *Falstaff*-Projekt konkret in Angriff nahmen, wollten sie es zunächst heimlich tun. Verdi ließ seinen Librettisten wissen: →

↑

Fotografie von Eduard von Grützners »Bei Frau Fluth« (um 1875)

DAS WAHRE ZU KOPIEREN KANN EINE GUTE SACHE SEIN, ABER DAS WAHRE ZU ERFINDEN IST BESSER – VIEL BESSER!

GIUSEPPE VERDI
(1813–1901)

»Wir werden diesen *Falstaff* also schreiben! Auch ich wünsche größte Geheimhaltung. Doch halt – Peppina wusste es, wahrscheinlich sogar noch vor uns! Keine Sorge! Sie wird das Geheimnis wahren – wenn Frauen diese Eigenschaft haben, dann haben sie sie in höherem Grade als wir.« Boito antwortete gleich tags darauf: »Signora Giuseppina wusste also eher etwas, als wir selbst! Das ist das Wunder der weiblichen Intuition. Nun ist es an Ihnen, lieber Maestro, das andere Wunder zu vollbringen. Viele Grüße an die Signora Giuseppina, die Prophetin«. Die geliebte Frau als Schicksalsprophetin – und das nicht nur in der Fertigung des Stückes, sondern auch im Erkennen seiner überragenden Bedeutung. Nachdem Peppina eine Woche vor der Uraufführung des *Falstaff* ins Theater gegangen war, schrieb sie an ihre Schwester: »Gestern Abend habe ich zum ersten Male einer Probe beigewohnt. Diese Oper scheint mir, wenn ich mir mit meinem Kopf überhaupt ein Urteil erlauben darf, die Ankündigung eines ganz neuen Genres zu sein, einer völlig neuen Kunstrichtung: Musik und Dichtung!« Eine neue Verbindung in der Kunst, die über Jahrhunderte hinweg den Bogen zur Menschlichkeit schlägt und Shakespeare in die klingende Gegenwart bringt. Dieses Schwellenbewusstsein unterscheidet diese »neue Kunstrichtung: Musik und Dichtung« vom künstlerischen Antipoden des italienischen Komponisten. Richard Wagner, der stets seine eigenen Texte vertont hat, gesteht in einem Brief: »Über Shakespeare […] musste ich wieder lange lachen«, und er jubelt über »diese göttliche Weltverachtung« des englischen Barden, denn »das Genie kann es nicht weiter bringen«. Für Wagner liegt der Kern des Lachens in der »göttlichen Weltverachtung«, während Verdi für das komponierte »risata final«, das letzte Lachen, eine ganz andere Farbe findet: Das musikalisch »letzte Lachen« entlarvt uns alle als Narren, die nur dann ein Körnchen Weisheit erlangen können, wenn sie lernen, über sich selbst zu lachen. Es gibt keine Erlösung von der Narretei auf Erden – man kann mit sphärisch ausdünnenden Klängen wie Wagner im *Parsifal*-Finale der »Erlösung dem Erlöser« nachspüren oder eben in aufstampfender Erdumarmung herzlich lachen wie Verdi im *Falstaff*-Finale.

Das rigide ordnende Finalstück nach Abschluss der chaotisch lustigen Handlung, die Ehr- und Liebesbegriffe dekonstruiert hat, fängt mit den Worten »Tutto nel mondo è burla« (Alles in der Welt ist lachhaft!) an, doch wie so oft in Übersetzungen ist das ein Betrug, denn »burla« heißt »Spaß, Jux, Narretei, Fopperei, Schabernack, Posse, Ulk«, aber eben auch »Lappalie, Nichtigkeit«. Ist die ganze Welt nun Spaß oder ist die ganze Welt nichtig? »Alles unter der Sonne ist Eitelkeit« – wie Peppina Jahre zuvor im Brief schrieb –, Eitelkeit wohlgemerkt unter dem grellen Tageslicht der Sonne, nicht dem Mond- und Sternenlicht einer kunstträumenden Nacht. Allerdings, wenn wir unsere eigene bedeutungslose Kleinheit als Sterbliche erkennen, kann das ganze Leben komisch sein, und die Narren werden göttlich, wenn sie sich ins gemeinsame Festmahl des Lebens steigern.

»Verdi«, so sagte einst sein genialer Librettist Boito, »Verdi osò di essere umano« – »Verdi wagte es, menschlich zu sein«. Das hört sich vielleicht bescheiden an, ist aber im Musiktheater ebenso schwer wie außerhalb der Bühnenmauern. Verdi spielte stets den alten, bescheidenen Bauern in schwarzer Kleidung, obwohl er seit Jahrzehnten Millionär und sein Landgut viermal größer als das Fürstentum Monaco war! Es ist zufällig eine Rechnung erhalten geblieben, die Verdis Appetit beim Abendessen am 4. Januar 1901, also weniger als drei Wochen vor seinem Tod als 88-Jähriger, dokumentiert: mit Mayonnaise gekochter Wolfsbarsch, Parmesan-Risotto, geschmortes Rindfleisch, Lammkoteletts, Putenbraten, Salat, Rum-Eis, Obst, Käseauswahl – begleitet von vier verschiedenen Weinen. Kurz vor seinem Tod schrieb Verdi in einer Notiz Thema und Motto der *Falstaff*-Schlussfuge noch einmal auf: »Alles in der Welt ist Spaß« gilt ebenso wie »Alles in dieser Welt ist nichtig!« – und genau von dieser Schwelle aus gilt es, Welten zu träumen, zu entdecken, zu gestalten.

Der Amerikanist und Kunsthistoriker Dr. Alexander Meier-Dörzenbach ist international freischaffender Operndramaturg und Kulturvermittler. Er lehrt an mehreren Universitäten und Hochschulen.

SCHLOSS ALTDÖBERN UND CARL HEINRICH VON HEINEKEN (1707–1791)

THOMAS KETELSEN UND MARTIN SCHUSTER

↑ **Augustin de Saint-Aubin: »Bildnis Carl Heinrich von Heineken« (1770)**

Auf halber Strecke zwischen Dresden und Berlin befindet sich unweit der Autobahn A13 der Ort Altdöbern ganz im Süden von Brandenburg. Altdöbern ist bekannt für sein Schloss und den dazugehörigen Landschaftspark. Beschäftigt man sich intensiver mit der Geschichte der prachtvollen Anlage, gelangt man schnell zu Carl Heinrich von Heineken, dem Altdöbern seine kulturelle und wirtschaftliche Blütezeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verdankte, zu einer Zeit, in der Altdöbern noch zum Kurfürstentum Sachsen gehörte. Carl Heinrich von Heineken zählt zweifellos zu den wichtigsten Kunstgelehrten und Sammlerpersönlichkeiten seiner Epoche. Als enger Vertrauter des kurfürstlich-sächsischen Premierministers Heinrich Graf von Brühl (1700–1763) und als Kunstsachverständiger des Kurfürsten Friedrich August II. (1694–1763), der sich seit 1733 als polnischer König August III. nannte, gelang Heineken ein fulminanter Aufstieg am Dresdner Hof. Gleichzeitig schaffte es Heineken, Altdöbern zu einem Zentrum von Kunst und Kultur in der Niederlausitz zu machen.

Carl Heinrich von Heineken

Carl Heinrich von Heineken wurde am 24. Dezember 1707 in Lübeck getauft. Er entstammte einer künstlerisch geprägten Familie. Der Vater Paul Heineken war Porträtmaler, seine Mutter Catharina Elisabeth,

geb. Oesterreich, war ebenfalls als Porträtmalerin tätig. Sie betrieb zudem einen Kunsthandel. Der jüngere Bruder, Christian Henrich, geboren am 6. Februar 1721, wurde als das »Lübecker Wunderkind« berühmt. Heineken studierte ab 1724 Rechts und Literaturwissenschaften an den Universitäten Leipzig und Halle. Um 1730 nahm er eine Stelle als Hauslehrer beim befreundeten Hofpoeten Johann Ulrich König in Dresden an, wenig später trat er in die Dienste des Ministers Alexander Josef Graf von Sulkowsky. 1739 wurde Heineken Privatsekretär und Bibliothekar des Kabinettsministers Graf Heinrich von Brühl. Als erster Sekretär war er mit der Verwaltung und Organisation der Brühl'schen Besitzungen beschäftigt. →

Thomas Mauersberger: »Die Schloss- und Gartenanlage von Altdöbern im Jahr 1756 von Norden aus in der Vogelperspektive gesehen« (2020) ↓

1756/2020

Alexander Duncker:
»Schloss Altdöbern« – Detail (1862)

Ich konnte mir gar nicht denken, daß ich nichts weniger werden sollte als das Lübecker Wunderkind, Christian Heineken getauft, das schon im ersten Jahre mehr von der Bibel auswendig konnte, als andere Leute im letzten übertreten oder vergessen haben.

JEAN PAUL

Es folgte die Ernennung zum General-Accise-Sekretär, zum Kammerrat und Oberamtsrat am sächsischen Hof. Nach dem Ableben des Johann Heinrich von Heucher 1746 wurde Heineken in dessen Nachfolge von König August III. zum Direktor des königlichen Kupferstichkabinetts ernannt. Seine maßgeblichen Aufgaben bestanden dabei in Kunstankäufen und dem Ausbau der Grafiksammlung mithilfe eines europaweit operierenden Kunstagentennetzes, das aus Diplomaten, Kunsthändlern, Malern, Kunstkennern und Gelehrten bestand. Heineken arrangierte zudem auch den Ankauf zahlreicher bedeutender Gemälde für die königliche Bildergalerie. Kunstwerke von Weltrang kamen aus ganz Europa nach Dresden, darunter Correggios »La famossissima Notte« und Raffaels »Sixtinische Madonna«. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere wurde er 1754 am französischen Hof empfangen. Ihm zu Ehren ließ man die Wasserspiele von Versailles in Gang setzen. Bereits 1749 war er für seine Verdienste in den Reichsritterstand erhoben worden.

In Dresden bewohnte Heineken ein Privathaus direkt im Stadtzentrum am Taschenberg südöstlich des Zwingers. Das Wohnhaus war durch eine Tür, die Heineken durchbrechen ließ, unmittelbar mit dem Zwinger verbunden. Somit hatte er als Direktor der Sammlung einen direkten Zugang zum königlichen Kupferstichkabinett.
Der Siebenjährige Krieg veränderte Heinekens Stellung am Dresdner Hof: Der König und Brühl flohen nach Warschau, Heineken hingegen, als enger Vertrauter Brühls, wurde von den Preußen 1756 im Dresdner Rathaus arretiert. Nach Ende des Krieges verhafteten sächsische Beamte Heineken. Er wurde seiner Ämter enthoben, und gegen ihn wurde ein Prozess wegen Veruntreuung angestrengt. Sowohl August III. als auch sein Mäzen und Gönner Brühl waren zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben. Das langwierige Gerichtsverfahren endete 1769 mit einem Freispruch, jedoch verbunden mit der strengen Auflage, Dresden zu verlassen.

Carl Heinrich von Heineken in Altdöbern

Heineken hatte bereits im Jahr 1742 die einzige Tochter des kurfürstlichen Hofküchenmeisters Johann Jacob Nöller geheiratet. Mit Friederike Magdalena hatte er drei Kinder: Caroline Henrietta verstarb mit 21 Jahren am 10. Januar 1764 in Altdöbern. Die zweite Tochter, Friederike Magdalena, heiratete am 23. Februar 1766 Günther von Bünau, einen Hauptmann aus Dresden. Der Sohn Carl Friedrich wurde am 20. November 1752 geboren und starb im Jahr 1815 auf seinem Gut in Waldow bei Golßen. Das Ehepaar scheint allerdings noch ein viertes Kind gehabt zu haben, denn in einem Brief vom Oktober 1748 kondolierte Brühl zum Tod von Heinekens Sohn. Durch die Protektion Brühls gelangte Heineken bereits früh in den Besitz von Altdöbern. Im Rahmen der Nachlassversteigerung wurde das Gut 1746 an Sybille Charlotte Berndiß verkauft. Brühl ließ jedoch den Kauf bei der Oberamtsregierung in Lübben rückgängig machen, um das Anwesen für Heineken zu sichern. Nach Begleichung der Kaufsumme wurde zunächst Heinekens Schwiegervater der neue Besitzer. Zugleich erhielten Nöller und sein Schwiegersohn auf königlichen Befehl das Recht, als geborene Niederlausitzer behandelt zu werden. Diese Amtshandlung bestimmte fortan das schlechte Verhältnis zu den Niederlausitzer Ständen. Nach dem Tod Nöllers am 10. September 1749 wurde Heineken formal am 8. September 1751 zum Erb, Lehn- und Gerichtsherrn auf Altdöbern, Klein Jauer und Muckwar.

Heinekens Anwesenheit führte in Altdöbern zu einem wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. In diese Zeit fällt die schriftstellerisch kreativste Lebensphase des geborenen Lübeckers. Er pflegte Briefkontakte mit Gelehrten in ganz Europa und betrieb einen umfangreichen Kunsthandel. Knapp drei Monate nach dem Tod seiner Frau starb der Kunstimpresario am 23. Januar 1791 fast erblindet und schwerhörig im Alter von 83 Jahren. Die Beisetzung fand in der herrschaftlichen Gruft der Altdöberner Kirche statt: »In der gelehrten Welt erlöscht durch ihn ein Licht, das weit herum leuchtete«, wie die Zeitung vom 8. Februar 1791 berichtete. Das Gut Altdöbern ging auf den Sohn Carl Friedrich über, der es aus finanziellen Gründen 1797 verkaufen musste. Heinekens Vermächtnis besteht vor allem in seinen kunsthistorischen Abhandlungen und seinen Aktivitäten in den königlichen sowie Brühl'schen Kunstsammlungen. Der Regionalgeschichte ist er als fortschrittlicher Gutsbesitzer im Gedächtnis geblieben, wovon noch heute drei sorbische Sagen zeugen: »Der Glücksring der Lutken«, »Die Krone im Altdöberner Schlosse« und »Der Schatz im Schloss zu Altdöbern«.

Schloss Altdöbern,
Rosa-Boiserie-Zimmer

Schloss Altdöbern, Deckenbild im Haupttreppenhaus

Carl Heinrich als Gutsherr in der Niederlausitz

Durch intensive Landwirtschaft und Ansiedlung von Manufakturen verwandelte Heineken Altdöbern in eine vorbildliche Gutswirtschaft. Die größten Veränderungen der Ländereien und im Ort vollzogen sich in den Jahren bis zum Siebenjährigen Krieg. Neben dem Umbau des Schlosses und der Gartenanlagen durch die besten sächsischen Hofkünstler investierte Heineken viel in die Neugestaltung seiner Grundherrschaft. Er ließ die Papiermühle ausbauen, Brauerei, Gasthof und ein Warenhaus wurden dem Gut hinzugefügt. Landwirtschaft und Obstanbau wurden intensiviert, eine Gärtnerei und Baumschule angelegt, Fischerei und Bienenzucht betrieben. Heineken begann mit dem Anbau und der Verarbeitung von Tabak und errichtete 1767 eine eigene »Tabacks-Fabrique.«
Der ehemals runde Marktplatz erhielt durch ihn seine heutige rechteckige Form und wurde mit holländischen Linden bepflanzt.

Die wirtschaftliche Situation versuchte Heineken durch die Stärkung des Marktrechts zu verbessern. Bereits 1746 hatte der Gutsherr beim Kurfürsten die Verdopplung der jährlichen Markttage auf zehn Tage sowie Erleichterungen für die Marktteilnehmer erwirkt. Die Viehmärkte wurden geschickt vor die Cottbuser Markttage gelegt. Die Händler hielten auf dem Weg nach Cottbus somit auch in Altdöbern, und Käufern blieb die Einreise ins preußische Gebiet erspart. 1769 ersuchte Heineken jeweils erfolglos erst um die Erteilung einer Marktfleckengerechtigkeit und einige Monate später sogar um das Stadtrecht für Altdöbern. Durch die veränderte Reiseroute König Augusts III. zwischen den Residenzstädten Dresden und Warschau, die durch Pförten (heute Brody) und auch Altdöbern führte, kam es zum Ausbau und zur Verbesserung des gesamten Wegenetzes. Straßen und Brücken wurden neu angelegt oder instandgesetzt. Altdöbern wurde an ein überregionales Verkehrsnetz angeschlossen, das später von der sächsischen Post für die Verbindung Dresden–Warschau genutzt wurde. Indes ist nur ein kurzer Aufenthalt des Königs in Altdöbern über die Mittagsstunden im Oktober des Jahres 1750 nachweisbar.

Schloss Altdöbern

Mitte des 18. Jahrhunderts ließ Heineken den alten Rittersitz Altdöbern durch Dresdner Hofkünstler prachtvoll ausbauen. Als Schloss wird Altdöbern erstmals 1377 durch den Besitzer Walther von Köckritz bezeichnet. Um 1570–80 errichtete der kursächsische Beamte Hans von Dieskau einen Neubau, im Kern die noch bestehende Dreiflügelanlage. Dieses Renaissance-Schloss ließ der kursächsische General Alexander von Eickstedt um 1712–20 zum barocken Landhaus mit Putzgliederung, hohem Mansarddach und neuer Ausstattung umgestalten. Heineken veranlasste ab 1749 eine umfassende Erneuerung, in enger Anlehnung an die von ihm verwalteten Bauunternehmungen des Grafen Brühl auf den benachbarten Gütern in Pförten und in Nischwitz bei Leipzig sowie in Dresden.

Oberlandbaumeister Johann Christoph Knöffel (1684–1752) hatte vermutlich die Leitung übernommen und die Arbeiten an einzelne Mitarbeiter übertragen. Das Gebäude wurde um ein Geschoss mit neuem Mansarddach erhöht, der Keller wahrscheinlich in den Sockelbereich des Hofes erweitert und darauf zwischen den Flügeln der Altan errichtet. Im Inneren entstanden prächtige, mit Malereien, Stuckaturen und Vertäfelungen versehene Repräsentationsräume. Das Vestibül wurde um den Raum vor der neu eingebauten, 1750 von Joseph Krinner ausgemalten Haupttreppe erweitert. Daran anschließend entstanden im Obergeschoss Gesellschaftszimmer, deren Ausstattung im Kleinen Tafelsaal sowie teilweise im sogenannten Rosa-Boiserie-Zimmer erhalten geblieben ist. Den Höhepunkt bildete der Festsaal im Ostflügel. Die als Himmel bemalte Decke und die ursprünglich zahlreichen Fenster vermittelten eine lichte Offenheit. Einen besseren Blick auf die Gartenanlage gewährte der Altan, der die Verbindung zum »Schilderykabinett« Heinekens im Westflügel gewährte. Auch alle übrigen Räume erhielten Neuausstattungen. Das Rokoko-Schloss hatte etwa 120 Jahre lang Bestand. Ab 1880 wurde es unter Heinrich von Witzleben und seiner Gemahlin Marie Reuß historistisch überformt. Das Erscheinungsbild bestimmen seither die neubarocke Sandsteinfassade und das begradigte Dach. Zwei kleine Türme an der Gartenseite, der Anbau mit Rundturm und die zweigeschossige Halle zwischen den Hofflügeln haben das Raumgefüge verändert und die alten Prunkräume verdunkelt. Die im 20. Jahrhundert eingetretenen Schäden werden seit 1996 im Auftrag der Deutschen Stiftung Denkmalschutz durch eine umfassende Sanierung beseitigt.

Dr. Thomas Ketelsen arbeitet für die Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar; Michael Schuster ist Referent beim Landesamt für Denkmalpflege Sachsen. Beide Autoren fungieren im Vorstand der Carl Heinrich von Heineken Gesellschaft e.V.

Schloss Altdöbern, Haupttreppenhaus

»DIE SONNE IST MIR OFT VERLOSCHEN, ABER WIEDER AUFGEGANGEN. UND JE ÖFTER SIE VERLOSCHEN IST, JE HELLER UND SCHÖNER IST SIE WIEDER AUFGEGANGEN.«

JAKOB BÖHME (1575–1624)

DIE ROMANTISCHE SCHULE

Unter den Verrücktheiten der romantischen Schule in Deutschland verdient das unaufhörliche Rühmen und Preisen des Jakob Böhme eine besondere Erwähnung. Dieser Name war gleichsam das Schibboleth dieser Leute. Wenn sie den Namen Jakob Böhme aussprachen, dann schnitten sie ihre tiefsinnigsten Gesichter. War das Ernst oder Spaß?

Jener Jakob Böhme war ein Schuster, der Anno 1575 zu Görlitz in der Oberlausitz das Licht der Welt erblickt und eine Menge theosophischer Schriften hinterlassen hat. Diese sind in deutscher Sprache geschrieben und waren daher unsern Romantikern um so zugänglicher. Ob jener sonderbare Schuster ein so ausgezeichneter Philosoph gewesen ist, wie viele deutsche Mystiker behaupten, darüber kann ich nicht allzu genau urteilen, da ich ihn gar nicht gelesen; ich bin aber überzeugt, daß er keine so gute Stiefel gemacht hat wie Herr Sakoski. Die Schuster spielen überhaupt eine Rolle in unserer Literatur, und Hans Sachs, ein Schuster, welcher im Jahre 1494 zu Nüremberg geboren ist und dort sein Leben verbracht, ward von der romantischen Schule als einer unserer besten Dichter gepriesen. Ich habe ihn gelesen, und ich muß gestehen, daß ich zweifle, ob Herr Sakoski jemals so gute Verse gemacht hat wie unser alter, vortrefflicher Hans Sachs.

Heinrich Heine (1797–1856)

fi »Morgenröte im Aufgang – Hommage à Jacob Böhme« **05.09.**

Spielfilm, D 2015, De 81 min, Regie: Max Hopp, Jan Korthäuer, Ronald Steckel, Klaus Weingarten

20:30
Theater im Ohr
Boxberg/O.L.

↑

Pieter van Gunst:
»Kupferstichporträt von Jacob Böhme nach zeitgenössischem Bildnis« (um 1700)

TELUX WEISS-WASSER

IRMELA HENNIG

Staub, Wasserdampf und im Sommer Temperaturen von 40 bis 45 Grad Celsius: Die 1.500 Quadratmeter große Backsteinhalle mitten in Weißwasser war vor wenigen Jahren noch Ort für einen Knochenjob: 13 kleine Öfen und viele Schmelztiegel füllten den Raum. Bis 2003 wurde hier Spezialglas mundgeblasen. »Technische Gläser, Kolben für namhafte Abnehmer«, erzählt Andreas Nelte. Er ist einer von drei Eigentümern der Telux-Werke – einer der großen ehemaligen Glasfabriken der ostsächsischen Kleinstadt. An der Straße der Einheit, nicht weit entfernt vom Rathaus, entstand im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert Ziegelbau um Ziegelbau. Auch jener für die Spezialgläser, den manche Danner-Halle nennen – nach einem Verfahren für die Glasherstellung. Doch damit ist es seit den 2010er-Jahren vorbei. Aber die Vergangenheit lässt sich noch erahnen in dieser Melange aus Stahlstreben und Rohleitungen, Loren und Kabeln, Stein und Beton. Gewaltige Reste, die etwas von der Dimension des Unternehmens widerspiegeln, in dem einst Hunderte Menschen mit Glas ihren Lebensunterhalt verdienten. Doch gegen die Billigkonkurrenz aus Asien konnte sich die Glasindustrie im Nachwende-Ostdeutschland nur wenig behaupten; in Weißwasser selbst existiert noch ein letztes Unternehmen, das unter anderem Wein- und Saftgläser fertigt. Von Telux übriggeblieben sind ein Hersteller für Glasrohstoffgemische, eine Immobilienverwaltung und viel Platz auf dem riesigen Industriegelände. Prädestiniert für den Verfall. Doch Besitzer und Einheimische ließen das Gelände nicht zur Brache verkommen. Inzwischen haben sich hier Start-ups aus der Kreativbranche angesiedelt. Behörden sind eingezogen. Sogar Bestrebungen, hier eine neue, freilich viel kleinere Glasproduktion anzusiedeln, zeichnen sich ab. Es gibt das Radieschen-Wieschen, auf dem Weißwasseraner Gemüse ziehen. Und in der »Hafenstube«, einem soziokulturellen Zentrum, finden Konzerte, Theateraufführungen, Lesungen, Workshops und Tagungen statt. »Hafen« ist dabei keine Reminiszenz an das Lausitzer Seenland, das sich rings um Weißwasser entwickelt. Der Hafen ist ein konkretes Objekt der Glasherstellung – ein Tiegel, in dem geschmolzenes Glas vor der Weiterverarbeitung etwas abkühlt. Das Team der »Hafenstube« spielt bewusst mit dem Begriff. Denn Verwirrung bietet Gelegenheit für Geschichten, die beispielsweise Sebastian Krüger gern erzählt. Er ist einer jener Rückkehrer, die mit Dagebliebenen und Zugezogenen in Weißwasser anpacken und verändern. Die mitmachen, um den Ort Telux »neu zu erfinden«. Und damit letztlich die Stadt, die durch Glas groß geworden ist – anfangs mit glücklosen Görlitzer Kaufleuten, die 1872 einen ersten Glasschmelzofen in Weißwasser errichteten, aber bald in Konkurs gingen. Schließlich mit einem Thüringer, der übernahm. Der den Grundstein legte für →

»Euro Hamlet«

27./28./29.08.

Filip Markiewicz (Regie, Bühnenbild, Zeichnungen), Katrin Michaels (Dramaturgie), Annika Lu Hermann (Kostümbild), Leila Lallali, Marie Jung, Luc Feit (Schauspiel), Jeremiah Olusola, Joran Yonis (Tanz), N.U. Unruh, Lars Neugebauer (Musik)

19:30
Danner-Halle,
Telux-Gelände
Weißwasser

etwas, das zu Hochzeiten elf Fabriken umfasste. Das aus dem Heidedörfchen mit rund eintausend Bewohnern eine Kleinstadt mit 38.000 Menschen machte. Eine Entwicklung, die jene Werksgebäude hervorbrachte, die Denkmalschutzexperten schwärmend »Kathedralen der Industriekultur« nennen. Jene Halle für das mundgeblasene Spezialglas – auf sie passt das Bild. Trotz staubblinder Fensterscheiben. Trotz dieses allgegenwärtigen Geruchs von Öl und Stahl. Oder gerade deswegen. Ihre Türme sind stillgelegte Schlote, die ziegelgelb in den Himmel ragen. Die Halle selbst wurde gebaut ohne Zwischendecke, damit die Hitze nach oben entweichen konnte. Zuletzt aber diente sie nur noch als Lager für ausgemusterte Schaltschränke und Säcke voller Überbleibsel der Glasherstellung. Im Frühsommer wurde sie leergeräumt, um Platz für Kunst zu schaffen. Für Installationen des Künstlers und Regisseurs Filip Markiewicz, der hier im Rahmen des Lausitz Festivals 2021 seinen »Euro Hamlet« auf die Bühne bringt und fragen will nach den Grenzen zwischen Spektakel und Politik. Das Telux-Werk soll dafür samt »Hafenstube« in Szene gesetzt, erlebbar werden. Weitgehend barrierefrei. Mit Licht und guter Wegführung. Mit dem Selbstbewusstsein, eine Zukunft zu haben.

Die Germanistin und Kommunikationswissenschaftlerin Irmela Hennig arbeitet freiberuflich als Journalistin und berichtet seit Jahren über den Strukturwandel in der Lausitz sowie aus den Nachbarländern Polen und Tschechien.

Du weißt, es ist gemein:
was lebt, muß sterben
Und Ew'ges nach
der Zeitlichkeit erwerben.

WILLIAM SHAKESPEARE: *HAMLET*, I.2

Telux-Gelände,
Weißwasser

»›Spoken Word‹ trifft Lausitz Festival«

17.09.

Junge Lausitzer Poetinnen und Poeten

19:30
Soziokulturelles
Zentrum Telux
Weißwasser

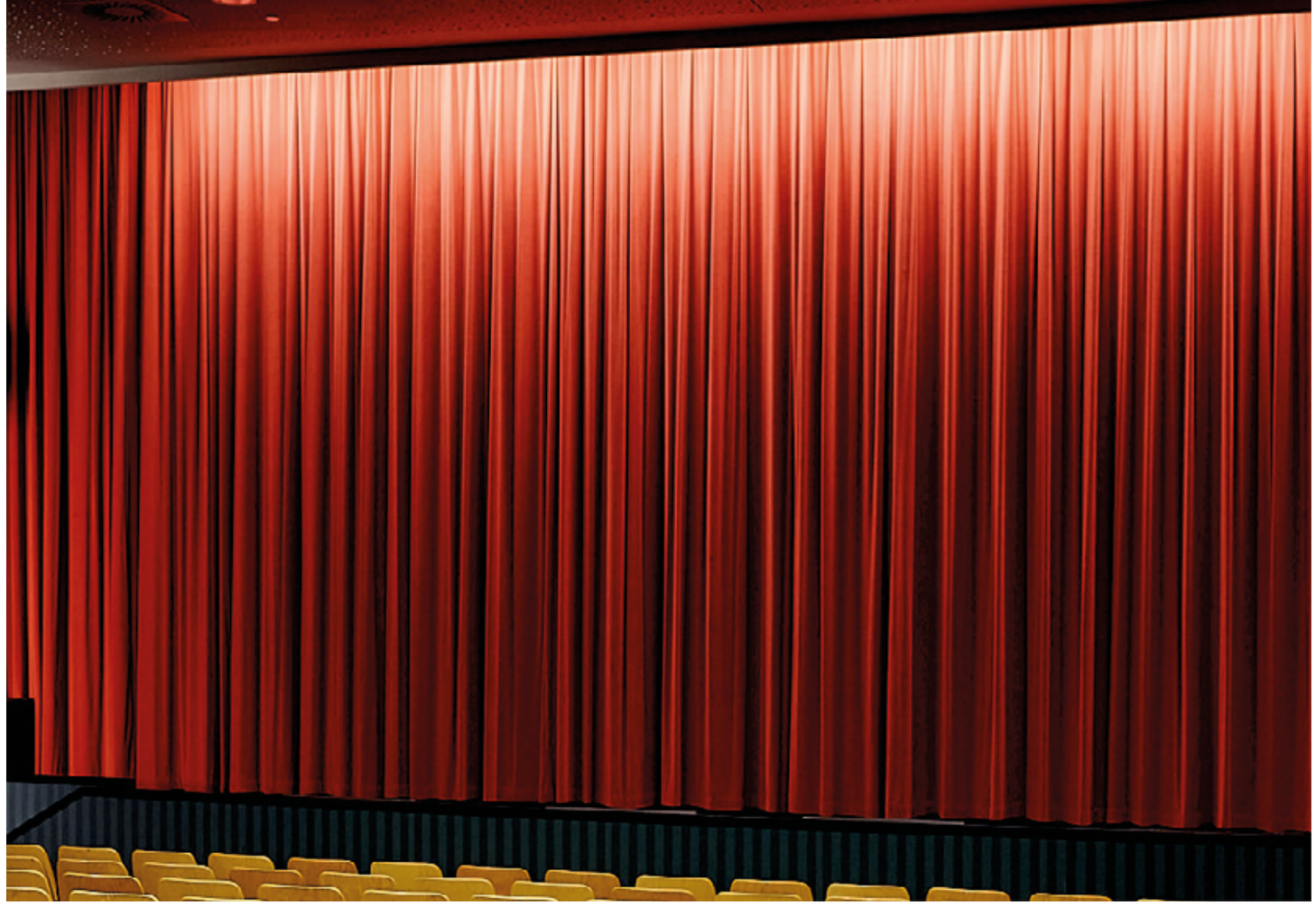
ZWISCHENRAUM

Reduktion!
Man will mehr sagen
als die Natur
und macht
den unmöglichen Fehler,
es mit mehr Mitteln
sagen zu wollen als sie,
anstatt mit weniger Mitteln.

Das Licht
und die rationellen Formen
liegen im Kampf,
das Licht bringt sie in Bewegung,
biegt gerade,
ovalisiert parallele,
dreht Kreise in die Zwischenräume,
macht den Zwischenraum aktiv.

Daher die unerschöpfliche
Mannigfaltigkeit.

PAUL KLEE (1879–1940)



DAS INTIME THEATER DES LIEDES

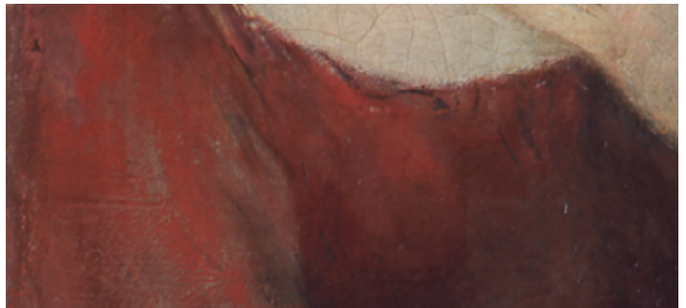
KERSTIN SCHÜSSLER-BACH

»Tänze haben mich beschwingt, Opern verzückt, ich kehre zum Liede heim.« Ein lakonisches Liebesbekenntnis des vielleicht wortmächtigsten und überschwänglichsten Musikschriftstellers, den das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat – Oscar Bie. Bevor er von den Nazis mit Publikationsverbot belegt wurde, schrieb er emphatische und bezaubernd subjektive essayistische Betrachtungen. In seinem 1926 veröffentlichten Buch *Das deutsche Lied* zieht Oscar Bie Bilanz nach einem opern- und theaterreichen Kritikerleben: »Leb' wohl, du rauschende Welt. Deine Triumphe waren eine schöne Lüge. […] In den engen Kreis kehre ich zurück, zu dem kleinen Liede, das von all diesen Zaubern Essenzen in sich birgt, intimes Weltbild ohne Aufwand und Pose, Lebensbild ohne Prostitution.«

Bies Beschwörung einer künstlerischen Heimkehr im Lied rührt an die Kardinaltugenden dieser Gattung: Schmucklosigkeit und Wahrhaftigkeit, das Zurückgeworfensein auf eine von allem Zierrat entkleidete Durchdringung des poetischen Gehalts. Nirgends liegen Herz und Stimme so offen wie in dieser intimsten aller Musizierformen. Das feinste Modellieren der Nuancen in freier vokaler Entfaltung, ohne den tönenden Schall des Orchesters, birgt Chancen und Risiken zugleich, denn die Miniatur legt interpretatorische Stärken und Schwächen gleichermaßen bloß.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drang das Lied aus dem Rahmen privater Hausmusik auf die Konzertbühnen vor. Und erst dann bürgerte sich die Gewohnheit ein, als Zyklen komponierte Lieder auch in ihrer Gesamtheit zu Gehör zu bringen. Der Bariton Julius

Stockhausen, Pionier des professionellen Liedgesangs, wagte 1854 als Erster eine vollständige Aufführung von Franz Schuberts »Schöner Müllerin«. Komplette Zyklen ohne Pause zu präsentieren blieb allerdings weiterhin undenkbar: Als Stockhausen und Clara Schumann in den 1860er-Jahren Robert Schumanns »Dichterliebe« oder Schuberts »Winterreise« interpretierten, wurden zwischen den Liedern kurze Klavierstücke gespielt. In der Programmdiskussion mit Clara Schumann empfahl Stockhausen noch 1867, dass man neben »vollendeten« Stücken wie Liedern von Schumann, der »Winterreise« oder Beethovens »An die ferne Geliebte« »auch Volkslieder bringen« müsse, »auch französische Cammerstücke oder italienische der Abwechslung wegen […]. Abwechslung muß seyn & Ernstes soll sich nicht auf Ernstes häufen. Wenn's nur schön ist«. →



↑ **Otto Mueller: »Liebesfrühling II« (1903), Schlesisches Museum Görlitz**

»Auch kleine Dinge können uns entzücken«

Carl Blechen:
»Taormina mit dem Ätna« (um 1830),
Stiftung Fürst-Pückler-Museum Cottbus

um 1830

So argumentierte ein Sänger, der mit seinem hohen Kunstanspruch und hehren Sendungsbewusstsein in die Musikgeschichte eingegangen ist – und die Kritiken gaben ihm recht, denn immer wieder sprechen die Rezensionen der Liederabende Stockhausens und Clara Schumanns von Monotonie und Ermüdung; »in einer Versammlung von tausend Menschen sind wir nicht zu Schöpfungen gestimmt, welche die höchste Vertiefung und Abstractionskraft verlangen«, moniert etwa die *Vossische Zeitung* nach einer Aufführung von Schumanns »Liederkreis«. Und in einer Hamburger Kritik heißt es, dass »die Theilnahme am Liedergesange selbst ermattet« und der Geist sich »unwillkürlich nach einer nachhaltigeren Nahrung« sehne.

Das Lied emanzipierte sich nur langsam vom bunten Bilderbogen der Sängerrecitals, bei denen sich Opernarien mit Kunstliedern abwechselten. Eine atmosphärische Geschlossenheit, jenes atemlose Lauschen auf die feinsten Regungen von Seele und Stimme stellte sich erst um die Wende zum 20. Jahrhundert hin ein und war vielleicht auch einer veränderten Rezeptionshaltung geschuldet. Die Psychoanalyse beförderte eine Entdeckung der Intimität in allen Stilrichtungen, ob Naturalismus, Symbolismus, Décadence – auch auf der Theaterbühne, paradigmatisch in August Strindbergs Kammerspiel *Fräulein Julie*. Einem mit den modernen Kulturströmungen um 1900 vertrauten Publikum war der »Stream of consciousness« nicht fremd: beste Voraussetzung für die Neuentdeckung der komplexen Seelenwelten und intimen Ästhetik von Liederzyklen. Heute untermauern performative Elemente oder der Einsatz von Licht und Video gelegentlich den »Erlebnischarakter« eines Liederabends. →

Dennoch: Das Lied bleibt eine Welt der »Zwischensamkeit«, der schattierten Botschaften und achtsamen Details. »Auch kleine Dinge können uns entzücken« – der Anfang von Hugo Wolfs »Italienischem Liederbuch« hat für alle Freunde des Liedgesangs eine sprichwörtliche Bedeutung gewonnen. Perlen, Rosen und Oliven werden dort im ersten Lied beschworen: Trotz ihrer bescheidenen Größe sind sie unendlich kostbar. Mit fast beiläufigen Sechzehntelschlenkern in der rechten Hand des Klaviers beginnt die Beschwörung der »kleinen Dinge«. In der linken Hand gewinnt eine abwärtssteigende Linie bald motivische Bedeutung, und das Sechzehntelornament webt ein feines Silbernetz über die Singstimme. Geradezu unauffällig setzt sie ein: mit Tonwiederholungen und sprachnahem Rhythmus, aber auch »sehr zart«, wie es in der Vortragsanweisung heißt. Schmucklos eben, und doch »entzückend«, durch die Bassbegleitung synkopisch schwebend, durch das melodische Ornament duftig umhüllt.

Hugo Wolf, der Großmeister der kleinen Form, konzentriert noch einmal die Mittel in den 46 Epigrammen seines letzten Liederbuchs, kaum eines länger als zwei, drei Minuten. Es sind ausnahmslos Liebeslieder: Sie singen von Erfüllung und Enttäuschung, von Sehnsucht und Streit, von Verherrlichung und Verachtung, erfassen jede seelische Regung. Nur für Sentimentalität ist kein Raum in diesen pointenreichen, oft spöttischen, gar sarkastischen Liedern. Das entsprach dem Charakter Hugo Wolfs, der Schärfe und Empfindsamkeit in sich vereinte. Eine manisch-depressive Disposition erlaubte ihm nur ein schubweises Schaffen, das monate-, ja jahrelang versiegen konnte: »Ich bin ein Mensch, der in allem nur nach Impulsen handelt und wenn sich in mir die gehörige Menge Elektrizität angesammelt, geschieht etwas.« Eine solche Explosion brachte 1892 den ersten Band des »Italienischen Liederbuchs« hervor. Vier Jahre später war auch der zweite Band vollendet – doch bis zur fortschreitenden geistigen Umnachtung blieben Wolf nur noch wenige Monate Zeit.

»Ach, der Wahnsinn fasst mich an!«, prognostiziert das lyrische Ich auf dem Höhepunkt des weitaus längsten Liedes im »Italienischen Liederbuch«: »Benedeit die sel'ge Mutter«. Der »Wahnsinn« entspringt hier der Sehnsucht nach der Geliebten, in einer der wenigen emotionalen Exaltationen des Zyklus. Die Stücke auf Paul Heyses Nachdichtungen vor allem toskanischer Volkslieder sind nicht nach Männer- oder Frauenstimme spezifiziert, bei einigen Stücken ist das Geschlecht des lyrischen Ichs nicht eindeutig bestimmbar und bleibt daher der Wahl der Interpretierenden überlassen. Wo sich eine Rollenzuweisung anbietet, sind es vor allem die »Frauenlieder«, bei denen Koketterie und kapriziöse Neckerei auch in scharf geschliffene Sarkasmen übergehen – während der Mann tiefsinnig anbetet und noch tiefsinniger leidet. Eine abwechselnde Aufteilung in Frauen- und Männerstimme hat sich in der Aufführungspraxis des »Italienischen Liederbuchs« durchgesetzt.

Dieses dialogische Prinzip lässt die Theatralität sozusagen durch die Hintertür wieder hinein. Aus den einzelnen Liedern formt sich ein Zyklus mit mehr oder weniger lose gewobenem Erzählfaden, der das emotionale Erleben der Hörenden noch einmal stärker an die Ausführenden bindet. Das zyklische Zusammenfassen von Liedern entspricht der Sehnsucht nach dem Narrativ, nach einer »guten Geschichte«, die zur Identifikation einlädt. Ludwig van Beethoven geht in »An die ferne Geliebte« erstmals über den Charakter einer Sammlung hinaus, erschafft explizit einen »Liederkreis«, dessen geschlossene Struktur sich ergibt aus der tonalen →

↑

Carl Blechen:
»Gebirgsschlucht im Winter« (1825),
Stiftung Fürst-Pückler-Museum Cottbus

Singe mir ein neues Lied:
die Welt ist verklärt
und alle Himmel freuen sich.

FRIEDRICH NIETZSCHE

LIEDERABEND

Ein Liederabend mit Elīna Garanča

25.08.

Elīna Garanča (Mezzosopran), Malcolm Martineau (Klavier)

19:30
Großes Haus, Staatstheater Cottbus

Julia Kleiter und Werner Güra: »Italienisches Liederbuch«

01.09.

Julia Kleiter (Sopran), Werner Güra (Tenor), Christoph Berner (Klavier)

19:30
Festsaal, Fürst-Pückler-Park Bad Muskau

Pavol Breslik im »Tagebuch eines Verschollenen«

04.09.

Pavol Breslik (Tenor), Róbert Pechanec (Klavier), Ester Pavlu (Mezzosopran), Dominika Hanko, (Sopran I), Zuzanna Marczelová (Sopran II), Mária Kovács (Mezzosopran), Friederike Blum (Regie)

19:30
Gerhart-Hauptmann-Theater, Zittau

Andrè Schuen und Daniel Heide: »Die schöne Müllerin«

08.09.

Andrè Schuen (Bariton), Daniel Heide (Klavier)

19:30
Schloss Altdöbern

»Totentanz und Frühlingsopfer«: Michael Volle, Martha Argerich und Akane Sakai

09.09.

Michael Volle (Bariton), Martha Argerich (Klavier), Akane Sakai (Klavier)

19:30
Gerhart-Hauptmann-Theater, Görlitz

Catriona Morison: »Lieder der romantischen Zwischentöne«

14.09.

Catriona Morison (Sopran), Malcolm Martineau (Klavier)

19:30
Klosterkirche Doberlug

Anordnung und der Wiederholung einer Phrase aus dem ersten Lied im letzten. »Nimm sie hin denn, diese Lieder« – ein hinreißendes Motto, das einer Gattung den Stempel aufdrückte.
Franz Schubert geht diesen Weg weiter und schreibt mit »Die schöne Müllerin« und »Winterreise« zwei erlebnisintensive Seelenwanderungen des lyrischen Ichs. Als Schubert seinen Freunden einen »Zyklus schauerlicher Lieder« ankündigte, gab er diesen zugleich seine ganze Liebe mit: »Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei anderen Liedern der Fall war.« So erinnerte sich Joseph von Spaun an den ungeheuerlichen Abend, als Schubert ihnen die ganze »Winterreise« »mit bewegter Stimme« vorsang. Die »düstere Stimmung« der Lieder ließ die Freunde ratlos zurück. Wilhelm Müller, Dichter der Textvorlage, war 1827, als Schubert gerade mit der Komposition begonnen hatte, gestorben und konnte so nie etwas von der Vertonung erfahren. Als die ersten 12 Lieder im Druck erschienen, hatte Schubert selbst nur noch zehn Monate zu leben. Wenige Wochen nach seinem Tod kam der zweite Teil heraus. Diese Verschränkung von persönlichem Schicksal und künstlerischer Gestaltung der Todessehnsucht ist Teil des Mythos um die »Winterreise«, erklärt aber nicht ihren geradezu unheimlich verdichteten Ausdrucksgehalt.

Schuberts Wanderer ist nicht nur ein liebes- und lebenskranker Mensch. Er bahnt sich auch seinen Weg durch das eisige Klima der Restauration im Wien um 1810, in dem die Utopien von Freiheit und Demokratie ins Leere liefen. Metternichs Spitzelsystem trieb viele Intellektuelle »in die Wüstenei'n« der inneren Emigration. Auch die vorgebliche Idylle der »Schönen Müllerin« mit ihren rauschenden Bächlein, brausenden Mühlenrädern und taubetrübten Blümelein zerbricht. Der wanderlustige Müllerbursche unterliegt dem rivalisierenden Jäger, der Waffenträger siegt über den Flöte spielenden Handwerker. Über die Dreiecksbeziehung hinaus erzählt die »Schönen Müllerin«, der erste der beiden Zyklen nach Gedichten von Wilhelm Müller, auch von sozialen Hierarchien und von Fluchten in eine Wunden heilende Natur.

In der »Schönen Müllerin« verschwindet die Figurenzeichnung ganz hinter der Wahrnehmung des Müllers. Nicht die individuellen Charaktere der vergeblich umworbenen Geliebten und des großspurigen Nebenbuhlers interessierten Schubert, sondern allein die Herzensperspektive seines Alter Ego. Das Liebesdrama, umkleidet von einer rauschhaften Naturerfahrung, fließt vorbei wie ein innerer Monolog, der sich verschwenderisch in Lust und Trauer, in stürmischem Jubel und himmlischen Wiegenliedern aussingt und anderen Stimmen keinen Raum gibt. Demgegenüber gewinnt die Geliebte fast 100 Jahre nach Schuberts Zyklen Gestalt und Plastizität in Leoš Janáčeks »Tagebuch eines Verschollenen«. Der Bauernbursche Janíček – nur durch einen Vokal von seinem Komponisten unterschieden – verlässt sein Elternhaus und brennt mit der »Zigeunerin« Zafka durch. Die schrankenlose Liebe setzt sich über alle Konventionen hinweg – ein Thema, das Janáček immer wieder antrieb und dessen glühende Flammen er schürte durch seine eigene alterswilde, aber platonische Amour fou zu der viel jüngeren Kamila Stösslová. Zafka verkörpert nicht nur die erotische →

Liebe, sondern ebenfalls gesellschaftliche Freiheit und die Unbedingtheit der Poesie. Sie tritt mit dem Verschollenen in einen Dialog; unter die 21 Tenorlieder mischt sich auch eine Altstimme, zweimal sekundiert von drei weiteren Frauenstimmen. Hört der Bauernbursche sie als Projektionen seines inneren Erlebens, spiegelt der geheimnisvolle Zusammenklang des Frauenensembles seine pantheistische Naturerfahrung? In jedem Fall generiert Janáčeks Hinzufügung der weiblichen Stimme echtes dramatisches Potenzial. Kein Wunder, dass der psychologische Krimi dieses »Tagebuchs eines Verschollenen« schon häufig inszeniert wurde.

Wie Janáček war auch Modest Mussorgski ein eminent begabter Opernkomponist, der wie sein tschechischer Kollege auf die besondere Sprachnähe seiner vokalen Deklamation achtete. Mussorgski wollte eine Musik »ohne Outrierung und Verstärkung« erschaffen, eine »wahrhaftige, genaue, aber hochkünstlerische Musik« durch die »künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen«. Dieses ästhetische Manifest führte ihn zu seinen großartigen vokalen Schöpfungen, darunter die »Lieder und Tänze des Todes«. 1875 meldete Mussorgski: »Gegenwärtig arbeite ich zusammen mit dem Grafen Kutusow an einer ›Danse macabre‹ – zwei Szenen sind bereits fertig, die dritte ist im Entstehen, und dann geht es an die vierte.« Interessant, dass er seinen Liederzyklus von vornherein mit dem Begriff »Szene« in Zusammenhang bringt. Denn dramatische Szenen sind diese vier Lieder in der Tat. Wie in einem mittelalterlichen Totentanz kommt der personifizierte Tod, um einen Menschen zu holen. Und wie in einer Theaterszene findet das Aufeinandertreffen in dialogischer Struktur statt. Der Tod umwirbt sein Opfer in verschiedenen Rollen: als schmeichelnder Verführer, als grimmiger Schnitter oder als Anführer einer Armee der Toten. Nie erscheint der Tod jedoch als natürliches Ende oder gar als Befreier von irdischer Mühsal, immer tritt er zu früh oder besonders unbarmherzig auf. Mit Stöhnen und Schreien reagieren die Opfer auf das Nahen des Todes – manchmal aber auch mit hilflosem Verstummen. Wenn der Tod im ersten Lied das kranke Kind in den Schlaf singt, geht der Kontrast zwischen den verzweifelten Ausrufen der Mutter und den hypnotisierenden Wiederholungen des trügerischen »Bajuschki, baju, baju« tief unter die Haut. Wie dieser typisch russische Wiegenlied-Refrain allmählich modifiziert wird, um schließlich ins Leere zu laufen, ist dabei ein geradezu beängstigendes Detail. Mit verführerischem Schmelz lässt Mussorgski den Tod um die Gunst des jungen Mädchens in der »Serenade« balzen, während er die Trostlosigkeit der schneebedeckten russischen Weite beim einsamen Erfrieren des betrunkenen Bauern umso erstarrter in fahle Quintklänge bannt. Der Tod als siegreicher Feldherr hat das letzte Wort: In zynischem Triumph kommandiert er die gefallenen Soldaten auf den Schlachtfeldern. Eine verstörende Szene, deren ungeheure Bildhaftigkeit den häuslich-bescheidenen Rahmen des Liedes sprengt.

Ein Herz, das nach
andern Herzen
Nicht trägt
Verlangen, Begehr;
Ein Herz ohne
Liebe und Lieder,
Es gleichet dem
toten Meer.

GEORG VON DYHERRN

Muss man ein erfolgreicher Opernkomponist sein, um einen gelungenen Liederzyklus zu schreiben? Keineswegs, wie Schumann, Schubert und Wolf bewiesen haben. Ihren genuinen Bühnenwerken war wenig Fortune beschieden. In der Miniatur des Liedes und paradoxerweise in deren konzentrierter Lyrik fanden sie zu der ihnen gemäßen Dramatik. Dann aber ereignete sich die »göttliche Verschwendung an Form und an Erfindung«, wie sie Oscar Bie den Schubert'schen Liedern zuschreibt. Und den Hörenden eröffnet sich ein grenzenloses Angebot: »Ich ziehe diesen Reichtum wieder in meine Intimität zusammen. Ich baue mir das intime Theater des Liedes ruhig und sogar behaglich in meinen Geist ein«, so Bie weiter.

Als Kronzeuge für diese von Bie beschworene Hörerfahrung sei eins der schönsten Lieder aus Wolfs »Italienischem Liederbuch« aufgerufen: das unsagbar zarte »Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder«. Die traumverlorene Atmosphäre kreist um einen unwandelbaren Orgelpunkt im Bass, darüber eine leicht dahingetupfte Dreiklangsbegleitung im wiegenden 12/8-Takt. Starre und Bewegung, Tod und Leben in einem Moment, dazu eine rhythmisch sacht verschobene Gesangslinie, die zwischen den Sphären schwebt: von irdischen Sorgen schon losgelöst und doch mit einer Leichtigkeit und Eleganz, die sich dem Tod noch nicht ergeben hat.

Dr. Kerstin Schüssler-Bach war Dramaturgin an der Oper Köln, dem Aalto-Theater Essen und an der Staatsoper Hamburg; sie ist nun für den Musikverlag Boosey & Hawkes in Berlin tätig und gibt außerdem die *Brahms-Studien* heraus.

DIE GÖRLITZER STADTHALLE

INES EIFLER

Die Geschichte der Görlitzer Stadthalle erzählt von Höhen und Tiefen, von Wiederaufbau und Neuanfang, von Träumen, von Niederlagen und davon, dass Visionen in die Zukunft weisen.

Als das imposante Jugendstilgebäude im Jahr 1908 schon fast fertig gebaut war, stürzte es zunächst wieder ein. Und nur dem Wunsch der Görlitzer nach einer Konzerthalle war es zu verdanken, dass die Stadthalle in nur zwei Jahren Bauzeit noch einmal neu errichtet wurde.

Von da an war sie fast 100 Jahre lang beliebter Ort für Konzerte, Ballettinszenierungen, sportliche Wettkämpfe, Kongresse, Empfänge, politische Veranstaltungen, Ausstellungen, Kinderfeste und Bälle. Manche Ereignisse – Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern, Max Schmeling im Boxring, Joseph Goebbels mit seiner Durchhalterede kurz vor Kriegsende, die »Drei tollen Tage« zu Fasching – sind ins Gedächtnis der Görlitzer eingegangen, ob rühmlich oder unrühmlich.

Von Beginn an waren mit der Görlitzer Stadthalle mehrtägige Festivals verbunden. Die Schlesischen Musikspiele, bei denen einst Chöre und Orchester vor Tausenden Gästen auftraten, waren der Anlass für den Bau der Konzerthalle zwischen den Rhododendronhängen des Stadtparks und der Neiße. Solche Musikfeste, bei denen große Chor- und Orchesterwerke mit verstärkten Ensembles aufgeführt wurden, waren ab Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie ermöglichten es, bürgerliches Selbst- und Bildungsbewusstsein zu demonstrieren, und dienten der regionalen und nationalen Identitätsstiftung.

kn John Zorns »Heaven and Earth Magick« **11.09.**

Sae Hashimoto (Vibraphon), Stephen Gosling (Klavier), Jorge Roeder (Kontrabass), Ches Smith (Schlagzeug)

19:30
Großer Saal der Stadthalle Görlitz

kn »Königin der Instrumente« **12.09.**

Reinhard Seeliger (Orgel), Denny Wilke (Orgel), Thomas Seyda (Orgel)

17:00 / 18:00 / 19:00
Großer Saal der Stadthalle Görlitz

Die Schlesischen Musikfeste waren vom schlesischen Grafen und Komponisten Bolko von Hochberg mit erheblichem finanziellen Aufwand gegründet und protegiert worden. Das erste Schlesische Musikfest fand 1876 in Hirschberg am Fuße des Riesengebirges mit fast 600 Sängern und Musikern statt, bald immer häufiger in Görlitz und ab dem zehnten Fest 1889 ausschließlich in der damals zweitgrößten Stadt Niederschlesiens.

Als Gebäude für die Feste diente zunächst eine ehemalige Ausstellungshalle des Oberlausitzer Gartenbauvereins, die vom Wilhelmsplatz in der Görlitzer Innenstadt ans Ufer der Neiße transportiert und zu einer Musikhalle mit 1.100 Plätzen ausgebaut worden war. Graf Hochberg schenkte der Stadt das Gebäude 1896, als er nicht nur die Musikfeste in Schlesien organisierte, sondern auch Generalintendant der Königlichen Schauspiele in Berlin war. Dort holte er unter anderem Richard Strauss als Hofkapellmeister an die Königliche Oper – und den Dirigenten Karl Muck, der dann 1910 mit den Berliner Philharmonikern zur Eröffnung der Görlitzer Stadthalle spielen sollte.

Weil sich die Schlesischen Musikfeste etablierten, die einstige Ausstellungshalle trotz ihrer guten Akustik aber nie ihren provisorischen Charakter verlor, wurde um 1900 ein Neubau geplant, der die im Zuge der Industrialisierung gewachsene Bedeutung der Stadt repräsentieren sollte. Damals wie heute fehlte es dafür an kommunalen Geldern. Durch eine Lotterie wurde gut ein Drittel der Baukosten eingeworben, Graf Bolko von Hochberg trug einen hohen Anteil zu den zahlreichen Spenden bei, und auch der Stadtrat stimmte dem Bau zu. Als Architekt wurde der Theaterbaumeister und Schinkelpreisträger Bernhard Sehring gewonnen, der einen Bau im Jugendstil für 2.000 Besucher und fast 1.000 Akteure auf der Bühne entwarf.

Am 27. Oktober 1910 konnte Görlitz endlich die Eröffnung der neuen Stadthalle feiern – und damit auch die Einweihung ihrer eindrucksvollen bühnenhohen Orgel. Sie ist das letzte Werk des Orgelbaumeisters Wilhelm Sauer aus Frankfurt (Oder), der auch die Orgeln der Thomaskirche und der Michaeliskirche in Leipzig sowie der Chemnitzer Lutherkirche schuf. Heute gilt die Orgel der Stadthalle als einzige noch original erhaltene spätromantische Orgel.

Die Sauerorgel erklang bei den Schlesischen Musikfesten, die bis 1942 stattfanden und nach über 50 Jahren Unterbrechung ab Mitte der 1990er-Jahre für einige Zeit wiederauflebten. Sie wird auch jetzt wieder erklingen, wenn das Lausitz Festival 2021 den großen Saal der Stadthalle am Tag des offenen Denkmals als Konzertort zu neuem Leben erweckt. Weil das seit 2004 geschlossene Gebäude saniert wird und erst in gut fünf Jahren wiedereröffnet werden soll, fungiert der Saal als bespielbare Baustelle. Das Lausitz Festival knüpft mit einem Jazz- und drei Orgelkonzerten an die reiche Tradition der Schlesischen Musikfeste an und weist voraus in die Zukunft einer wiederauferstandenen Görlitzer Stadthalle.

Die Germanistin Ines Eifler ist freischaffende Journalistin und Kulturreporterin im Raum Görlitz sowie Lektorin für Bücher, Zeitschriften und Ausstellungen im gesamten Bundesgebiet.

KUNST, KULTUR UND ÖFFENTLICHE KATASTROPHE

INTENDANT DANIEL KÜHNEL IM GESPRÄCH MIT DER KULTURPHILOSOPHIN NELLIE F. ÜKHEDANAK

Nellie F. Ükhedanak
Wir haben in den letzten Monaten erlebt, wie Konzert- und Opernhäuser, Museen und Theater aufgrund der Corona-Pandemie lange geschlossen waren. Kunst konnte nicht mehr im öffentlichen Raum gemeinsam erfahren werden, und das hat eine Krise offenbart – wohlgemerkt offenbart, nicht verursacht. Eine Krise des Kulturbetriebs, der nicht öffentlich verhandelt, worin seine Bedeutung eigentlich liegt. Wie sind Sie damit umgegangen und wie hat sich das auf die Hintergrundplanung dieses Festivals ausgewirkt?

Daniel Kühnel
Als Festivalintendant und Intendant der Symphoniker Hamburg habe ich mich bemüht, die neuen Medien konstruktiv zu nutzen, um in Formaten mit Musik, Gesprächen, Vorträgen, Konzertevents dem Publikum etwas zu bieten, das natürlich niemals den kollektiven Besuch ersetzen kann, aber eben auch nicht eine bloße Streamingform darstellt. Wir müssen artikulieren, was wir sind – jenseits von Floskeln, die ohnehin niemand versteht oder glaubt. Die Planung des Lausitz Festivals ist strukturell ebenfalls von dieser Erfahrung betroffen. Es gilt, die aktive Kunsterfahrung konstruktiv zu ermöglichen, um im eigenen Modus Sinn zu stiften. Mit den knapp 80 Veranstaltungen an 50 Orten in der Nieder- und Oberlausitz wird uns das hoffentlich gelingen – schließlich geht es um eine aktive, breite Kunsterfahrung.

Nellie F. Ükhedanak
Oft wird Kultur mit bloßer Unterhaltung verwechselt, und die mangelnde Struktur-Unterscheidung von Freizeitpark und Konzerthalle hat in den vergangenen pandemischen Monaten gezeigt, dass Theater, Konzerthäuser und Museen nicht selbstverständlich als die Orte wahrgenommen werden, in denen der demokratische Zusammenhalt durch Austausch entsteht und auf unersetzliche Weise geformt wird. Oder stimmt dieser hehre Anspruch etwa gar nicht?

Daniel Kühnel
Das ist ein zentrales und auch ein sprachliches Problem: Wie gehen wir überhaupt mit dem Kultur- und dem Kunstbegriff um? Was ordnen wir ihm zu und wie differenzieren wir ihn? Der Kulturbetrieb – ob nun das große Staatstheater, die freie Szene oder dieses Festival – ist verschiedenen Verhältnissen zuzuordnen und kann politisch, ökonomisch oder soziologisch betrachtet werden; davon hat jeder Theaterbesucher schon einmal gehört. Aber was ist die Rolle des Ästhetischen und wie hängen diese unterschiedlichen Bereiche zusammen? Wenn uns diese Frage nicht ständig präsent ist, fehlt ein ganz entscheidendes Element für eine zutreffende Einschätzung der eigentlichen Bedeutung des Kulturbetriebs.

> Der Pegel der Kultur steht am tiefsten, wenn sie am eindeutigsten ist.
>
> EGON FRIEDELL

Nellie F. Ükhedanak
Da muss ich gleich ganz ketzerisch noch einmal nachhaken: Verkörpert Kultur einen Überfluss, dessen Bestand infrage gestellt werden darf? Müssen etwa die beispiellose Dichte von Theatern, Orchestern und Museen sowie die vielen Festivals in Deutschland unbedingt weiter bestehen, oder können Kultur, Kunst und Gesellschaft – so wie anderswo in Europa und in der Welt – mit weniger auskommen?

Daniel Kühnel
Das sind verständliche Fragen, die sich von mir einfach beantworten lassen: Der Kulturbetrieb ist notwendig! Und zwar deshalb, weil er der Ort ist, an dem das, was Kunst kann – das, was NUR Kunst kann! – zur öffentlichen Sache wird. Verzichten wir darauf, verzichten wir auf einen Teil unseres Wissens und Könnens – auf den Teil, der sich ohne Kunst nicht fassen lässt. Das ist der springende Punkt. Natürlich kommt es bei aller öffentlichen Begegnung mit Kunst immer auf die Qualität des Angebots an. Allerdings nützt die beste Qualität nichts, wenn niemand, oder nur wenige Ausgesuchte, Zugang zu dieser Qualität haben. Deshalb ist ein Mehr an Kulturbetrieb grundsätzlich besser als ein Weniger.
Ob der Kulturbetrieb zu wenig tut, um auf radikal veränderte Publikumserwartungen zu reagieren, ob er formal und inhaltlich überholten Traditionen verhaftet bleibt, sind nachgelagerte Fragen, die es nur geben kann, wenn es ein lebendiges Kulturleben gibt. Wenn das der Fall ist, dann darf auch angenommen werden, dass Frieden und Demokratie – wie in zahllosen Diskussionsrunden ja schon vor der Pandemie behauptet, aber nicht »bewiesen« wurde – eine festere Basis haben. Denn ohne öffentlich verhandelte Kunst fehlt eine tragende Säule – eben die Säule unseres Wissens, die sich anders als mit Kunst nicht darstellen lässt. Genau deshalb machen wir ein spartenübergreifendes Festival, das versucht, Antwortmöglichkeiten in der Kunst sinnlich und sinnvoll erfahrbar zu machen. →

Nellie F. Ükhedanak
Die Kultur-Verunsicherung ist groß. Praktisch leisteten Orchester, Theater und Museen den Verboten in der Pandemie Folge; sie protestierten gegen die Schließungsanordnung, so gut es ging regelkonform, und machten Angebote, die vor allem an ihren Bildungsauftrag anknüpfen. Die Kulturpolitik in Deutschland akzeptiert nicht nur diese Art der stark eingeschränkten Tätigkeit, sondern unterstützt sie sogar und zeigt sich in der finanziellen Förderung solidarisch – was mit den Nachbarländern im Blick als großes Privileg begriffen werden muss. Aber ist die Kultur im Land der Dichter und Denker systemrelevant?

Daniel Kühnel
Das populäre Schlagwort »systemrelevant«, das seit der Bankenkrise 2008 zu einem eigenen Leben als übergeordneter Maßstab für die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Bürger, Wirtschaft und Staat gefunden zu haben scheint, bringt den Kulturbetrieb in Bedrängnis und in scheinbare Rechtfertigungsnot – dabei kann das System doch nur unsere Kultur sein. Wenn der Kulturbetrieb nicht mehr kritisch verhandelt, was das System ist, beziehungsweise, was es sein sollte, dann führt er fremde Debatten in fremdem Vokabular und wird immer weiter geschwächt.

Nellie F. Ükhedanak
Man kann es also so fassen: Die Frage, ob Kultur »systemrelevant« ist, ist doch eigentlich überflüssig. Wir widersprechen unserem eignen Denken von der Antike bis in unsere Zeit, wenn wir nicht erkennen, dass es neben der Kultur kein anderes »System« gibt, über das wir überhaupt sprechen können, denn Kultur bezeichnet alle vom Menschen geschaffenen Bedeutungsuniversen. Die Welt um uns ist also die Kultur, und eine andere Welt als die durch uns geschaffene können wir nicht kennen. Das betrifft nun maßgeblich den Akt der Kommunikation im gesamten Kunst- und Kulturbetrieb. Welche Pflichten folgen daraus?

Daniel Kühnel
Die sich ständig erneuernde Pflicht, das Gültige in der Kunst zu suchen und zu sagen. Stattdessen werden aber Offenheit und Freiheit der Kunst leicht zur Beliebigkeit des Kulturbetriebs: Persönliche Präferenzen, eigene Gesinnungen, politisch gefärbte, subjektive Weltbilder ersetzen immer wieder gültige Maßstäbe. Die emotionale Ansprache des Publikums wird zum Selbstzweck. Diese Art der Debatte wurde und wird auch weiterhin in der Pandemie fortgesetzt: Die Diskussionen über die Ungleichbehandlung von subventionierten Häusern und freischaffenden Ensembles, vom Vorzug großer oder kleiner, tradierter oder avantgardistischer Formate werden ohne Bezug auf die Frage geführt, wozu der vorübergehend stillgelegte Kulturbetrieb eigentlich da ist und durch welche Mittel er überhaupt nur wirken kann. Konservatismus oder Experimentierfreudigkeit werden zu Maximen von selbstständiger Bedeutung, Kreativität zum unabhängigen Ziel, emotionale Rührung Einzelner zum Maßstab für Qualität. Das sinnliche Kostüm des Menschen wird zum Medium des urteilenden Geschmacks. Das ist ein Missverständnis. Das Geschmacksurteil ist keine ausschließlich subjektive Sache, auch wenn sein Bestimmungsgrund in jedem Individuum angelegt ist. Vielmehr ist es in seiner offenen Vielschichtigkeit ein Medium unseres Verstehens und kein »Süß oder sauer«-Kinderspiel. →

Nellie F. Ükhedanak
Ohne ein darauf basierendes Verständnis fehlt also eine plausible und haltbare Begründung für die viel zitierte Unerlässlichkeit des Kulturlebens und des Kulturbetriebs. Auch die Kulturpolitik kann auf keinen Konsens zurückgreifen, der es ermöglicht, die kulturphilosophisch sowie kunst- und polittheoretisch fundierte originäre Rolle des tätigen Kulturlebens auf den Punkt zu bringen …

Daniel Kühnel
Ganz genau – und so verwundert es im Ergebnis nicht, dass sich in die im pandemischen Geschehen entstehende Lücke eine giftige Haltung einzuschleichen scheint, die noch den Kulturschaffenden selbst abverlangt, ihre eigene Verzichtbarkeit in dieser beispiellosen und globalen Krisenzeit anzuerkennen. Es wird übersehen, dass Vernunft – auch die politische – ohne Ästhetik nur bloße Behauptung ist.

Nellie F. Ükhedanak
Das führt unmittelbar zu den wichtigen, aber kaum zu klärenden Fragen, was Kultur und was Kunst heute eigentlich ist. Allein in den letzten Dekaden haben die Erschließung des Weltraums, die Demokratisierung aller Lebensbereiche in weiten Teilen der Welt, die Globalisierung als neue Grunderfahrung des Menschen, die Digitalisierung unserer medialen Welt und die künstliche Intelligenz zu neuen Parametern der Weltwahrnehmung geführt. Was kann also ein Schumann-Konzert oder ein Shakespeare-Drama zu dieser Welt beitragen?

Daniel Kühnel
Es ist nicht möglich, in wenigen Stichworten denkbaren Definitionen von Kunst nachzuspüren, und es ist auch gar nicht nötig. Ich glaube aber, dass für ein besseres Verständnis zwei Impulse von Bedeutung sein können. Kunst entspringt dem Denken, nicht dem Brauchen. Die Bestimmung zur Kunst macht aus einem Produkt des Lebens ein Weltding, das zu nichts gut ist, außer dazu, in der Welt zu sein und diese auszumachen. Kunst dient also nicht, sie ist nie »um« etwas; Nützlichkeit ist ihr keine Kategorie. Außerdem soll Kunst Mensch und Menschen überdauern und sich in einem bestimmten Sinne der Zeitlichkeit entheben. Das ist schwer zu beschreiben, aber es lässt sich erfahren: Eine musikalische Phrase aus Schumanns Klavierkonzert kann heute ebenso erschüttern, wie die Versprachlichung einer Shakespeare'schen Komödie heute amüsieren kann, weil diese und andere Kunst sich von einem historisch konkreten Moment hin zu einer überzeitlichen Gültigkeit erhebt. Den imaginäre Raum, in dem dieses und auch vieles andere passiert, nennen wir bei unserem Lausitz Festival 2021 »Zwischensamkeit« …

Nellie F. Ükhedanak
Eine Frage zum Verständnis: Sie wünschen sich zur Zwischensamkeit beim Lausitz Festival viele Besucher. Sind Ihnen diese Besucher Gäste oder Kunden?

Daniel Kühnel
Weder noch. Die Besucher sind uns Partner, Komplizen, Verbündete. Gäste ändern nichts am Bestand einer Sache, und Kunden konsumieren eine Ware. Mit unseren Besuchern schaffen wir aber eine Welt, auf die jeder, der kommt, einen entscheidenden Einfluss hat, eine Welt, die sich durch den Besuch eben nicht konsumiert, also verzehrt.

Nellie F. Ükhedanak
Schon Hannah Arendt hat diese Differenzierung vorgenommen, als sie über den Unterschied von Kultur und Unterhaltung sinnierte: »Kultur ist Weltphänomen und Vergnügen ist Lebensphänomen«. In der Kultur der Kunst geht es um den Auf- und Ausbau von Weltentwürfen auch für die Zukunft, also um ein »Weltschaffen«, nicht um den Verzehr von sich erneuernden Ressourcen oder von Zeit, die übrig bleibt, wenn die lebenssichernden Tätigkeiten der Arbeit und des Konsums erledigt sind. Das Schaffen von Weltentwürfen ordnen wir heute vor allem der Politik zu. Heißt das, dass Kunst politisch ist?

Daniel Kühnel
Genau diese Frage bringt uns zum Kernpunkt: Der Gegenstand des Kulturbetriebs ist die Kunst, und zwar insofern, als sie ein Phänomen der Öffentlichkeit darstellt, die gleichzeitig der Raum für das Politische ist. Kultur und Politik teilen sich die Öffentlichkeit als Raum ihrer Existenzen. Das lässt sich weiter ausführen und ist sehr spannend. Wichtig ist hier nur: Die unterschiedlichen Formen der Unterhaltung, die die Vergnügungsindustrie vorhält, sind im Gegensatz zum Gegenstand des Kulturbetriebs *ihrem Gegenstand nach* nicht-öffentliche, private Phänomene – nämlich darin, dass sie nicht auf die Gestaltung der gemeinsamen Welt gerichtet sind –, und insofern ihrem Wesen nach gerade nicht dem öffentlichen Raum zuzurechnen. Deshalb führt die Verwechselung von Kultur und Unterhaltung zu nichts Gutem – auch zu einer fatalen Konsumption der Kultur, die eben kein Naturding ist und sich nicht regenerieren kann. Verzehren wir Kultur, so wie wir Unterhaltung verzehren, schwindet die von uns selbst geschaffene Welt, auch der politische Raum – und entsteht nicht mehr wieder. Es tritt gleichsam eine Art Kannibalismus auf: Der Mensch gibt sich sich selbst zum Fraß. Davor sollten wir uns fürchten!

Die hier in Gesprächsform skizzierten Gedanken, Fragen und Impulse sind vertieft weitergeführt in der Publikation *Gibt es Welt ohne Kunst? Gedanken zum Kulturleben*, Hrsg. Lars Dreiucker (2021), in der Daniel Kühnels Essay »Vom tätigen Kulturleben. Ein Kommentar zur gegenwärtigen Krise des Kulturbetriebs« auf die Reaktionen von Fachleuten der ästhetischen Philosophie trifft.

Wir gehören einer Zeit an, deren Kultur in Gefahr ist, an den Mitteln der Kultur zugrunde zu gehen.

FRIEDRICH NIETZSCHE

NEID

Still hockt vor seiner Schwelle
Ein müder Bauersmann,
Ein wandernder Geselle
Blickt ihn neidisch an.

»Ach, wer's doch auch so hätte!«
Er denkt es wehmutsvoll,
»Noch winkt mir keine Stätte,
Wo ich heut rasten soll.«

Der Bauer in seinem Grolle
Sinnt: »Schlecht ist das bestellt.
Ich quäl mich an der Scholle,
Der Lump besitzt die Welt!«

PAUL BARSCH (1860 – 1931)

2021

ZWISCHEN BEKENNTNISSEN UND KUNSTRELIGION

MUSIKALISCHE VERGEGENWÄRTIGUNGEN, KIRCHENKONZERTE UND »DIE GUTE ALTE ZEIT«

MARK SCHACHTSIEK

Mitte der 2000er-Jahre war viel von der »Rückkehr des Religiösen« in die nur scheinbar durchsäkularisierte Gesellschaft die Rede. 15 Jahre später ist all das verstummt, und zwar nicht erst, seit die beiden Amtskirchen angesichts der Corona-Krise kaum gesellschaftlich Relevantes und zugleich theologisch Substanzielles zu Krankheit, Leid, Trauer, Ohnmacht und Verunsicherung zu sagen vermochten – jahrhundertelang Kernthemen der Kirchen.

Nun schicken sich Musiker an, sich und uns die vernachlässigten Fragen nach dem Religiösen, dem Konfessionellen, dem Verhältnis von Mensch und Gott zu stellen, indem sie Kanonisches aus der Tradition geistlicher Musik nicht nur im Konzert neu vorstellen, sondern es auch auf eine Weise kombinieren und kontextualisieren, dass eine Diskussion darüber, was diese überlieferte Musik uns zu bedeuten vermag, zwingend wird. Denn es soll in einem Konzert die gleiche Musik zweimal erklingen: einmal in empfindsam-katholischem und einmal in lutherisch-barockem Sinne mit Sprache verknüpft, aber zweimal in musikalischen Formen, die in ihrer Entstehungszeit vermutlich zutiefst religiös empfunden wurden und dann – zusammen mit anderer Kunst autonomisiert und neu kunstreligiös aufgeladen – jenseits von Gottesdienst und dogmatischem Gottesglauben im Kontext aufgeklärt-bürgerlicher Kunstanschauung emphatisch gefeiert wurden. Die Rede ist von Pergolesis *Stabat mater*, einem Schlüsselwerk der empfindsamen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts aber auch der frühromantischen Musikauffassung, und von Bachs Adaption von Pergolesis Musik für eine Paraphrase des 51. Psalms.

1. Leipzig, 1740er-Jahre

Johann Sebastian Bach und sein Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol beugen sich über die Abschrift einer Komposition aus Italien: ein *Stabat mater* des neapolitanischen Komponisten Giovanni Battista Pergolesi. Den 1736 mit nur 26 Jahren Verstorbenen kennt man als Opernkomponisten, seine berühmte *La serva padrona* wurde 1740 in Dresden aufgeführt, in Leipzig 1744 *Livietta e Tracollo*. Nun sucht Bach die künstlerische Auseinandersetzung mit Pergolesis geistlicher Musik. Jüngst hat er sich mit Messen Palestrinas, dem religiösen *stile antico,* auseinandergesetzt, doch an der Kontemplation der leidenden Muttergottes zu Füßen ihres gekreuzigten Sohnes, deren Text auf das 13. Jahrhundert zurückgeht, interessiert ihn etwas anderes: Er will sich an den modern-galanten, opernhaften Aspekten von Pergolesis »einfachem« und rührendem Stil messen. Und er wählt für die textliche Seite dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit der Musik des katholischen, eine Generation jüngeren Kollegen den Bußpsalm 51 *Miserere*, der für die lutherische Theologie eine zentrale Rolle spielt.

So könnte irgendwann zwischen 1741 und 1748 »Tilge, Höchster, meine Sünden« BWV 1083 entstanden sein. Bach selbst nannte seine Parodie – das ist der damalige Fachbegriff für die weitgehende Übernahme einer vorhandenen Musik für einen gänzlich neuen Text – Motette: »51. Motetto a due Voci, 3 stromenti e Cont.« Jemand anderer hat hinzugefügt »di G. B. Pergolese«. In welchem Kontext sie zur Aufführung kommen sollte, wissen wir nicht; allein die Existenz von Stimmen deutet darauf hin, dass eine solche geplant war.

Gab es sie, ist zu bedenken: Kaum ein Leipziger kannte Pergolesis *Stabat Mater*. Man vermutet, dass es im Auftrag einer neapolitanischen adligen Laienbruderschaft komponiert und in der Kirche S. Luigi al Palazzo an allen Freitagen im März im Rahmen ihrer Abendandachten aufgeführt wurde. Der europaweite Siegeszug der Komposition im Druck begann erst nach Bachs Tod. Die Zuhörer waren also nicht mit einer »Parodie« im heutigen Sinne auf ein bereits bekanntes Werk konfrontiert, sondern hörten einfach eine gereimte Paraphrase des 51. Psalms in deutscher Sprache – mit einer trotz aller Bach'schen »Verbesserungen« italienisch, teils archaisch-katholisch, teils empfindsam-opernhaft und sehr modern klingenden Musik. Oder waren das nicht die Kategorien eines Leipziger Konzertgängers oder einer Gottesdienstbesucherin der 1740er-Jahre? →

↑ Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)

2. Lausitz Festival 2021

Sich eine solche Frage zu stellen schärft den Blick für die eigene Position und diejenige der Autoren, die über die beiden Stücke schreiben. Denn Vorwissen ist stets und überall die Folie unserer Wahrnehmung; unser Gehirn gleicht die aktuellen Sinneseindrücke mit unserer Erwartung ab. Und diese ist im Bereich »klassischer«, das heißt als überzeitlich bedeutungsvoll verstandener Musik nicht nur von eigenen Hör- und vielleicht Musiziererfahrungen geformt, sondern auch vom Kanon der »Meisterwerke« aus den verschiedenen historischen Epochen und der Art, wie über sie üblicherweise in Programmheften, CD-Booklets und ähnlichen Publikationen nachgedacht wird. Anders als die Leipziger des 18. Jahrhunderts hören wir musikgeschichtlich. Wenn ein Konzert mit Bachs Parodie und Pergolesis Originalkomposition das vergleichende Hören explizit macht, liegt darin die Chance, sich der eigenen individuellen Hörposition bewusst zu werden.

Gleichzeitig rührt die Konzertdramaturgie an eine der Grundfragen der Musikästhetik: Wann beginnen Töne, etwas zu bedeuten? Meine Antwort wäre: Wenn wir Hörende sie mit Bedeutung aufladen. Das geschieht, indem sie mit Worten verbunden werden – im Gesang oder wenn über Musik geschrieben und gesprochen wird – oder durch die Traditionen der Kontexte, in denen wir sie erleben.

Doch welche sind das angesichts der Tatsache, dass die Musik zu katholischer Vorlage und protestantischer Parodie in unserem Fall »eigentlich« die gleiche ist? Der Hörer, die Hörerin, soweit intim vertraut mit den Paradigmen deutscher Kunstanschauung, sitzt – ganz im Sinne des Festivalmottos »Zwischensamkeit« – zwischen allen Stühlen. Schließlich haben wir seit Richard Wagner gelernt, dass Wort und Ton unverbrüchlich miteinander verknüpft sein müssen, damit große Kunst entsteht.

Auch solche Denktraditionen vermag das Konzert vielleicht aufzubrechen. Zumal der eine Text – in der franziskanischen Marienverehrung verankert – katholischer nicht sein könnte und der andere in vertraut lutherischer Diktion ausgerechnet jenen Psalm paraphrasiert, von dem ausgehend der Reformator seine zwischen den Konfessionen bis 1999 heftig umstrittene Rechtfertigungslehre entwickelte. Der Kontrast könnte konfessionell betrachtet größer nicht sein. Andererseits: Hören wir diesen Unterschied in unserer weitgehend säkularisierten Welt überhaupt noch? Das Konzert macht die Probe aufs Exempel.

Wichtiger ist wahrscheinlich: Zur sozialen Praxis Konzert gehört eine spezifische Rezeptionshaltung. Im Konzert, gerade in einem Kirchenkonzert, ist es unsere Aufgabe, andächtig zuzuhören. Dafür wurde das Konzert mit geistlicher Musik im 18. Jahrhundert erfunden, um religiösen Gefühlen, die im aufgeklärt-rationalen Gottesdienst keinen Platz mehr fanden, Ort und Raum zu geben, im inneren Einverständnis mit dem Gedanken, dass die Werke eine Gottesfurcht bargen, die man ehrfurchtsvoll betrachten und als sinnlichen Eindruck auf die Seele genießen, aber aus dem eigenen Zeithorizont heraus nicht mehr vollständig verstehen und sich zu eigen machen konnte. Und damit sind wir beim *Stabat mater* und seiner Erfolgsgeschichte als musikalisches Kunstwerk.

3. Christliches Europa, 13. Jahrhundert und danach

In Mittelitalien und im franziskanischen Umfeld – weshalb man den Text lange Jacopone da Todi (†1306) zuschrieb – entsteht nach 1200 eine bald in ganz Europa wirkmächtige Meditation über das Bild der leidenden Muttergottes zu Füßen des Gekreuzigten: die Lauda *Stabat mater dolorosa*, zunächst ein poetisches Gebet höchster Intimität, später als Sequenz in gottesdienstlichem Kontext gesungen. Die in ihm beschworene und dann als Vermittlerin des Heils angerufene *Mater dolorosa*, deren Herz vom Schwert der Schmerzen →

durchbohrt wird, ist eine in ihrer Bedeutung für die europäischen Künste nicht zu unterschätzende Ausdrucksfigur. Indem sie als Einzelfigur aus der Beweinung Christi herausgelöst wird, können gläubige Christen fortan danach streben, das seelische Leid der mitleidenden Muttergottes in sich zu erfahren. Madonnenfiguren, die den toten Sohn auf ihrem Schoß beweinen, sind insbesondere im 14. bis 16. Jahrhundert populär; schon der Name der Bildgattung Pietà verweist dabei auf die fromme, andächtige, aber eben auch das Mitleiden aktiv aufsuchende Rezeptionshaltung, die sie bildrhetorisch evozieren will. Dichterisch-musikalisches Gegenstück dazu ist das *Stabat mater*, das mit der Vergegenwärtigung des Bildes der schmerzensreichen Muttergottes beginnt.

Rhetorische Fragen fordern den Betrachter in der dritten von zehn Doppelstrophen »als Mensch« auf, mitleiden zu wollen, ja mitleiden zu müssen. Der Übergang in ein Gebet zur Muttergottes ist fast unmerklich. In der vierten ruft der über ihr Leid Meditierende sich die eigene Verantwortung für das Leiden Christi in Erinnerung – starb er doch den Kreuzestod für unser aller Sünden –, um dann zum Leid einer Mutter, die ihren Sohn verliert, zurückzukehren. Quasi kurz als Mensch wie du und ich begriffen, wird Maria gebeten, dem Betenden zu helfen, sich ganz Christus hingeben zu können. Als sie dies zu verweigern scheint, kippt die Situation: An die Stelle der Identifikation mit der mitleidenden Mutter tritt die Selbstidentifikation mit dem gefolterten Christus. Daraus entsteht Glaubensgewissheit, der Betende wird selbst zum geliebten und beschützten Kind der Madonna. Am Ende des *Stabat mater* steht die Hoffnung auf das ewige Leben durch Tod und Leid Christi. Leid, Mitleid und Trost gehen also unmittelbar auseinander hervor, und aus dieser Kettenreaktion entsteht das, was Sigrid Weigel die »Kultur der Compassio« nennt, die für das abendländische Kunstdenken zentral sei: Wenn ich mitleide, werde ich gerettet werden.

Bei einer andächtigen Musik ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Pergolesi kondensiert diesen kanonischen Text fünf Jahrhunderte später kongenial zu einer Folge aus zwölf kontrastierenden musikalischen Bildern von teils berückender Schönheit, die diesen Weg – von der mitfühlenden Kontemplation des Leids der Muttergottes über die Fassungslosigkeit angesichts des brutalen Heilsgeschehens bis zum inbrünstigen, persönlichen Gebet und schließlich der Vision der Heilsgewissheit – mit reduziertesten Mitteln anschaulich und eindrücklich vermitteln. So empfand man es zumindest in den 1750er-Jahren in Paris und um 1780 in Berlin, in katholischen wie in protestantischen Kreisen: Pergolesis *Stabat mater* traf den Nerv seiner Zeit. In einem aufgeklärten Zeitalter, das allein durch Gefühl und Musik Zugang zur Religion finden wollte, wurde die empfindsame Vertonung eines mittelalterlichen Texts zum Modell aller »wahren Kirchenmusik«. Sie erinnerte beide Konfessionen an »die gute alte Zeit« vor Aufklärung und gesellschaftlichem Umbruch und inspirierte religiös wie pantheistisch gestimmte Dichter zu weitreichenden Neutextierungen. Kein Wunder, dass sie rasch ihren Weg in die Konzertsäle fand. →

Johann Sebastian Bach (1685–1750) ↑

Vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund kommt es ein halbes Jahrhundert später zur Wiederentdeckung Bachs als Komponist geistlicher Musik; 1829 führen Felix Mendelssohn Bartholdy und die Berliner Singakademie seine *Matthäuspassion* als Konzert auf. Die empfindsame Musik Pergolesis und seiner Epigonen ist aus der Mode geraten, Komponisten wie Beethoven haben begonnen, Musik als Metaphysik zu betreiben, und die zunehmend national gestimmte Romantik entdeckt auf der Suche nach unverbrauchter Spiritualität Bachs altmodisch-barocke und genuin lutherische Rhetorik für sich. Sie gefällt so gut wie sonst nur gotische Kathedralen.

4. Zurück nach Leipzig

Um 1740 geht die Entwicklung vorerst in die andere Richtung. Johann Adolph Scheibe fordert öffentlich weniger altmodisch-gelehrten deutschen Kontrapunkt à la Bach, andere eine Orientierung am modernen italienischen Opernstil für die Musik im Gottesdienst. Was passiert nun, wenn Bach sich einer Musik annimmt, die als Gegenmodell zu seinem eigenen Kompositionsstil gilt? Er ergänzt die im Wesentlichen dreistimmige Partitur um eine konsequent kontrapunktisch eingesetzte Bratschenstimme. Pergolesi ordnet sie weitgehend dem Continuo zu, um den Streichersatz in typisch neapolitanischer Manier transparent zu halten; nördlich der Alpen ist Musik »[o]hne Viola […] niemals komplett«. Bach nutzt allerdings auch Violin- und Singstimmen für eine zusätzliche Verdichtung des Satzes.

Dann verknüpft er Pergolesis Musik mit einem »Buß-Gebet um gnädige Vergebung der Erb- und würklichen Sünden«, der erwähnten Paraphrase des 51. Psalms, die vielleicht sogar von ihm selbst stammen könnte. Einige Autoren haben darin kaum einen Eingriff sehen wollen, denn der Text bemüht sich, der Struktur des Stabat mater zu folgen, und löst sich dafür weit von der lutherischen Übersetzung des Psalms. Um den verschiedenen Affekten von Pergolesis Musik und dem Reimschema der Vorlage zu entsprechen, werden einzelne Psalmverse zu gleich mehreren Strophen. Zudem sei die Frage nach Sünde, Buße und Rechtfertigung des Gläubigen durch Glaube und Sündenbekenntnis – also der theologische Gehalt des Psalms – eine dem *Stabat mater* vom Affektgehalt vergleichbare Meditation über Grundfragen des Glaubens. Schließlich ist Ziel aller Theologie im Sinne Luthers die Tröstung der Seele.

Hört man »Tilge, Höchster, meine Sünden« für sich, gewinnt man tatsächlich nie den Eindruck, Bach habe die falsche Musik zum Text ausgesucht beziehungsweise umgekehrt. Anders ist der Eindruck allerdings, wenn man von Pergolesis präzisem, aber ganz anderem Umgang mit Text ausgeht. Bachs Motette wirkt homogen, weil er sich Pergolesis Musik stilistisch anverwandelt und mit einer anderen Art musikalischer Textausdeutung verbindet.

Pergolesi-Forscher Francesco Degrada konstatiert: »Jedes Element von Bachs Parodie verweist auf ein Grundprinzip: Funktion der Musik ist es, den Text in einer Folge sich steigernder Momente ›neu zusammenzusetzen‹, die seinen Bedeutungsgehalt, die in ihm enthaltene Wahrheit verherrlichen und dem Gläubigen auf rationale Weise als selbstverständlich vermitteln – durch die sinnliche Erfahrung des Klangs und die Affekte, die sie auslösen. Im Gegensatz dazu gibt es in der Marien-sequenz von Pergolesi keinen theologischen Inhalt, der die Meditation des Gläubigen unterworfen wäre. Sie zeigt uns die Passion Christi und den Schmerz der Jungfrau in einem extremen Bild voller Grazie und Eurythmie, das den Hörer zum Mit-Leiden (im wörtlichen Sinne) auffordert […]. Der Glaube ist hier Quelle emotionaler Erfahrung […]. Aufgabe der Form, ihrer Klarheit,

der Anmut und Lieblichkeit der Linien, ist es, das Gefühl von allen unreinen Rückständen zu reinigen und es auf die Höhe himmlischer Klarheit zu heben, aus der das Gebet fließen kann.«

Bachs Veränderungen von Pergolesis Musik sind Ausdruck eines völlig anderen Weltbilds und einer Epochengrenze. Martin Geck hat darauf hingewiesen, wie sehr Bach stets nach einer »musicalischen vollkommenheit« in dem Sinne strebt, dass noch die einfachste Komposition die ganze Welt der Musik enthalten sollte: in Melodik, Stimmführung, Harmonisierung und Wortdeutung, die für ihn immer auch theologische Weltdeutung war. Diese Welt nahm er als komplex und widersprüchlich wahr, und auf dieses Reflexionsniveau will er Pergolesis Musik heben. Der eine Generation jüngere Komponist dagegen malt mit kunstvoll reduzierten Mitteln berückende Stimmungen in den akustischen Raum, die die Dinge fassbarer erscheinen lassen, als sie sind.

kn »Klingende Zwischenräume«: Bach und Pergolesi

Elisabeth Breuer (Sopran), Tim Mead (Countertenor), La Folia Barockorchester

16.09.

19:30
Dorfkirche
Cunewalde

5. Rückkehr in die Gegenwart

Ich persönlich kann mich nicht davon lösen, in »Tilge, Höchster, meine Sünden« stets das Echo jenes Idealtypus tiefe Empfindungen auslösender (religiöser) Musik zu hören, die für die Gefühlsästhetik der beginnenden bürgerliche Musikkultur zentral war und damit für die Oper, mit der ich mich üblicherweise beschäftige. Die Bach'schen Veränderungen erscheinen mir als unangemessene Intellektualisierung, die dazu führt, dass ich zwar seine Neugierde auf die Kompositionsweise eines Kollegen aus dem fernen Neapel, der sein Sohn hätte sein können, und sein kontrapunktisches Können bewundern kann, sich aber vor allem ein Verlustgefühl in mir breit macht: Ich vermisse die Unmittelbarkeit, die zarte Einfühlung fast körperlich, insbesondere an Stellen, wo die Musik bei Pergolesi vor lauter Schmerz ins Stocken zu geraten scheint und Bach diese Pausen mit gelehrten Fortspinnungen von Pergolesis musikalischem Material auffüllt. Doch das ist nur möglich, weil sich die Klänge in meiner Erinnerung unauflöslich mit den von Pergolesi musikalisch gezeichneten Bildern verbunden haben. Wie anders mag das sein, wenn einem der Bach'sche Tonsatz innig vertraut ist und dieser sich nun mit einem ganz neuartigen musikalischen Material verbindet? Wenn einem die Oper des 19. Jahrhunderts als Folie individuellen Hörens zutiefst fremd ist? So ging es den Leipzigern um 1740, aber auch vielen Linken, die Bach in den 1960er-Jahren als der eigenen Haltung nahestehende »Antithese zum gefühligen bourgeoisen Zeitgeist« (Martin Geck) entdeckten. Sicher wird auch 2021 die eine oder der andere das Konzert in der Lausitz aus dieser Perspektive hören.

Wieder andere mögen eine individuelle musikalische Begegnung mit einer »guten alten Zeit« suchen, in der das Leben der Menschen religiös bestimmt war. Das ist ebenfalls eine wichtige Diskurstradition, Grundlage der Wiederentdeckung Bachs und seiner kontrapunktischen Rhetorik zum Lobe Gottes im 19. Jahrhundert sowie der Begeisterung für Pergolesis *Stabat mater* im 18. Dessen poetologische Struktur fordert Versenkung in eine historische Szene, die dann im Gefühl des Betrachtenden aktualisiert und Teil seiner Gegenwart wird; die schwebende Musik, die Anleihen bei dem traditionellen Kirchenstil mit berückend empfindsamen Gesangslinien verbindet, verstärkt diese Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart noch. Im besten Fall erfährt die oder der zweifach Hörende zwischen derart verschiedenen Zugängen zu Glaube und Trost etwas über die eigenen Ziele, die ihn oder sie in ein Konzert mit historisch gewordener geistlicher Musik geführt haben. Bach waren all diese Überlegungen allerdings fremd. Er schrieb in seine Bibel: »Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.«

Mark Schachtsiek ist freier Dramaturg für Musiktheater und arbeitet mit unterschiedlichen Regisseur:innen zusammen in der gesamten Spanne der Gattung: von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* an der Staatsoper Berlin über Tschaikowskys *Pique Dame* in Düsseldorf bis hin zu Kanders *Cabaret* in Darmstadt.

DIE ZUKUNFT ZEIGT SICH IN UNS, LANGE BEVOR SIE EINTRITT.

RAINER MARIA RILKE
(1875 – 1926)

FILMORT DREBKAU

Das »Wilde Möhre«-Festivalgelände im kleinen Dorf Göritz bei Drebkau gehört zwar noch nicht ganz zum Spreewald, ist aber nur wenige Kilometer davon entfernt. In jedem Fall liegt es mitten in der Natur, zwischen zwei Seen, die früher einmal Braunkohlebecken waren, im Norden des Lausitzer Seenlandes. Hier hat sich die »Wilde Möhre« seit 2014 etabliert – als nicht alltägliches Festival, dessen Motto die Verbindung aus »Kunst, do it yourself und der Frage nach dem Sinn des Lebens« ist, das Musik, Workshops, Yoga, Handwerk, Tanz, veganes Essen, Wellness sowie fantasievolles Naturerleben bietet und mit seiner offenen, toleranten Atmosphäre jährlich über 5.000 Besucher anzieht.

Das Lausitz Festival nutzt das Gelände der »Wilden Möhre« bei Drebkau für eine besondere Filmvorführung. »Der fremde Vogel« ist ein Stummfilm aus dem Jahr 1911 mit der dänischen Schauspielerin Asta Nielsen, die damals gerade am Beginn einer beeindruckenden Karriere mit fast 80 Stummfilmen stand. 1910 hatte sie zum ersten Mal vor der Kamera gestanden, »Der fremde Voge« war ein Jahr später bereits der achte Film, in dem sie mitspielte. Durch ihre moderne Darstellung ganz verschiedener Frauentypen, durch die Erotik, aber auch die zurückhaltende Ernsthaftigkeit ihres Spiels im Gegensatz zur Übertreibung vieler anderer Stummfilmschauspieler stieg sie bald zum ersten Filmstar Europas auf. Anfang der 1920er-Jahre war sie Vorbild für zahlreiche Frauen in Deutschland, die sich ihr langes Haar zu einem »Bubikopf« schneiden ließen. »Der fremde Vogel« wurde im Spreewald gedreht, gar nicht weit entfernt von dem Ort, an dem er nun am 27. August in einer exklusiven Vorführung mit DJ-Begleitung auf dem »Wilde Möhre«-Gelände zu erleben sein wird. Für die Dreharbeiten 1911 verließen Asta Nielsen und der Regisseur, ihr späterer Ehemann Urban Gad, mit ihrem Filmteam die Kulissenwelt von Berlin-Babelsberg und drehten direkt in der Natur.

Die Filmkritik im *Kinematograph* lobte damals diese »Liebestragödie im Spreewald« für ihre naturgetreue Inszenierung – mit ihren »rauschenden Bäumen«, »wunderbaren Lichtreflexen« und dem »magischen Schein des Mondlichts«. Auch später noch, als der Tonfilm den Stummfilm längst überholt hatte, galt »Der fremde Vogel« wegen seiner sensationellen Landschaftsaufnahmen als großes Filmerlebnis.

In Drebkau wird am 3. September ein weiterer Film gezeigt: aus der »Dekalog«-Filmreihe von Krzysztof Kieślowski der dritte Teil, nach dem Gebot »Du sollst den Sabbat heilig halten«. Mit dieser Filmserie aus den Jahren um 1990 erregte der polnische Regisseur so viel internationales Aufsehen, dass er in den Rang der großen Autorenfilmer wie Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard oder Andrei Tarkowski aufstieg. »Dekalog, Drei« wird aber nicht auf dem »Möhre«-Gelände, sondern auf dem Steinitzhof zu sehen sein. Der gut 100 Jahre alte frühere Bauernhof war lange Sitz der LPG und letztlich Jugendtreff, bis er aufwendig saniert und 2011 als städtisches Kultur- und Informationszentrum eröffnet wurde. Zahlreiche Veranstaltungen und Vereinsaktivitäten bis hin zu Trauungen von Hochzeitspaaren finden hier statt.

Ines Eifler

»Der fremde Vogel« (Stummfilm mit Livemusik) — **27.08.**

Spielfilm, D 1911, SW, 44 min, Regie: Urban Gad, Live-Vertonung: Dominik Eulberg

23:00
Festivalgelände
Wilde Möhre, Drebkau

»Dekalog, Drei« — **03.09.**

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Steinitzhof
Drebkau

ZWISCHEN RÄUMEN UND ZEITEN

Ja, das himmlische Reich zerfällt in Trümmer, und seine silbernen Glöcklein, die so lustig klingelten, ertönen heut wie ein Totengeläute. Bald wird es keine Chinesen und chinesischen Kunstspielereien mehr geben als auf unsern Teetassen, Ofenschirmen, Fächern und Nippsgestellen: die langzöpfigen Mandarinen, die unsere Kamingesimse zierten und so vergnüglich ihren dicken Bauch wiegten, wobei sie manchmal ein spitzigrotes Zünglein aus dem lachenden Munde hervorbleckten, diese armen Porzellanfiguren scheinen das Unglück ihres Vaterlandes zu kennen, sie sehen trübsinnig aus, als wollte ihr Herz vor Kummer zerbrechen. Diese Todesangst des Porzellans ist etwas Erschreckliches. Aber es sind nicht die Wackelfiguren von China allein, welche aussterben. Die ganze alte Welt liegt im Verenden und hat Eile, sich begraben zu lassen. Die Könige scheiden, die Götter scheiden, und, ach! auch die wackelnden Porzellanmännchen scheiden dahin! Indem ich ernstlich über die Mittel und Wege nachsinne, mein Fürst, dies Buch in Ihre Hände zu befördern, kommt mir der Gedanke, es *poste restante* nach Tombuktu zu adressieren. Man hat mir gesagt, daß Sie sich

AUS DEM ZUEIGNUNGSBRIEF HEINRICH HEINES AN SEINE DURCHLAUCHT, DEN FÜRSTEN PÜCKLER-MUSKAU

oft nach dieser Stadt begeben, die eine Art schwarzes Berlin sein muß; da sie noch nicht ganz entdeckt ist, begreife ich sehr wohl, daß sie Ihnen alle Annehmlichkeiten eines vollständigen Inkognitos gewährt, und daß Sie sich dort nach Belieben die Langeweile vertreiben können, wenn Sie jenes weißen Tombuktu's müde sind, das sich Berlin nennt.
Aber, mögen Sie im Morgenland oder im Abendland, an den Ufern des Senegal's oder der Spree, in Peking oder in der Lausitz sein, gleichviel! wo Sie auch trotten oder galoppieren, überall werden meine Gedanken hinter Ihnen her trotten und galoppieren und Ihnen Dinge ins Ohr flüstern, über die Sie lachen müssen. Sie werden Ihnen auch sagen, wie sehr ich Sie liebe und bewundere, und wie viele herzliche Wünsche ich für Sie hege, an welchem Ort Sie auch weilen! Und damit, mein Fürst, bete ich zu Gott, daß er Sie in seine heilige und erhabene Hut nehme.

Heinrich Heine

Paris, den 23. August 1854

au »Mit losen Händen«: Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann

27.08. -18.09.

10:00 - 18:00
Fürst-Pückler-Park Bad Muskau

kn Kammermusik: »Dreams and Prayers of Isaac the Blind«

Pierre Génisson (Klarinette), Quatuor Hermès

07.09.

19:30
Festsaal, Fürst-Pückler-Park Bad Muskau

1831

↑ **Moritz Daniel Oppenheim: »Porträt von Heinrich Heine« (1831)**

KLEINER ORT ZWISCHEN BLUMENFEST UND ZUKUNFT

Mit einem Blütenmeer in allen Farben, mit fantasievollen Blumenteppichen und einem langen Zug geschmückter Festwagen ist der Ort Schönbach einst berühmt geworden. Betagte Bewohner des 1.000-Einwohner-Dorfes bei Löbau erinnern sich noch daran, wie an einem Sommertag vor über 60 Jahren mehrere Transporter im Ort ankamen, um ihre kostbare Fracht in den Temedia-Werken abzuladen. Dort wurden sterile Verbandsmaterialien hergestellt, dort war es kühl und sauber. Der Betonboden der Fabrik war der geeignete Platz dafür, Tausende Blüten von Rosen, Nelken, Gerbera und Margeriten aus den großen Gärtnereien Ostsachsens zwischenzulagern.

Diese Erinnerung stammt aus dem Jahr 1958, als das letzte von vier legendären Schönbacher Blumenfesten vorbereitet wurde. Zahlreiche Bewohner des Dorfes fanden sich damals in der Fabrik ein, um die Blüten nach Farben zu sortieren, um daraus Figuren oder Schriftzüge zu gestalten und so allein mit Blumen Geschichten zu erzählen. Bald setzte sich ein prächtiger Blumenfestzug in Gang, und ganze 130.000 Menschen schauten zu. In den Vorjahren waren bereits bis zu 100.000 Besucher angereist, doch dieses Fest übertraf alles. Die *Sächsische Zeitung* schrieb damals, noch nie sei im Land ein solches »Stelldichein der Blumen« zu sehen gewesen. Es stelle alle bisherigen Feste dieser Art in den Schatten.

Shai Maestro: »Zwischenspiele«

26.08.

Shai Maestro (Klavier)

19:30
Kulturfabrik Schönbach

Doch das Schönbacher Blumenfest überlebte damals nicht. In der DDR waren Veranstaltungen mit Massenandrang nur dann gern gesehen, wenn der Staat sie selbst organisierte. Die Einmischung von oben missfiel jedoch den Schönbachern, sodass sie kein fünftes Fest mehr ausrichteten. Doch von den Zeiten des Ruhms träumt mancher bis heute. Zum Beispiel die Schönbacher Kulturfabrik. »Unsere Vision ist es, dieses Fest wieder aufblühen zu lassen!«, heißt es auf ihrer Internetseite. Die heutige Kulturfabrik ist jener Ort, an dem damals die Blüten gelagert wurden. Die beiden historischen Backsteingebäude hatten ursprünglich, ab etwa 1890, einer Weberei gedient, die 1905 in die Insolvenz schlitterte. Im Zweiten Weltkrieg nutzte die Kriegsmarine die Fabrik als Lager, danach wurden darin unter dem Namen »Temedia« Mullbinden, medizinische Verbände und Kompressen hergestellt, bis die Firma 2014 nach Bischofswerda, ein Stück weiter westlich, umzog.

Seit 2018 verwirklicht die Familie des Schönbacher Möbeltischlers Torsten Starke hier mit der Kulturfabrik ihr Herzensprojekt. Als Eltern eines Sohnes mit Down-Syndrom haben er und seine Frau beschlossen, in den leerstehenden Backsteingebäuden etwas Besonderes entstehen zu lassen. Die ehemalige Fabrik ist einerseits Teil eines Vorhabens, das Menschen mit Down-Syndrom Raum zum Arbeiten, Zeit zum Miteinander und die Chance auf ein möglichst selbstbestimmtes Leben bietet. Andererseits soll die Kulturfabrik Anziehungspunkt für Gäste sein. Hier können sie Räume für Feiern buchen, Tagungen, Workshops und Messen veranstalten oder auch Konzerte erleben. Bevor die Kulturfabrik ab September weiter ausgebaut wird, findet hier Ende August ein Jazzklavierkonzert statt, mit dem das Lausitz Festival 2021 wieder Menschen aus der ganzen Region nach Schönbach locken will.

Ines Eifler

TOTENTANZ UND LEBENSSTAND

ALEXANDER
MEIER-DÖRZENBACH

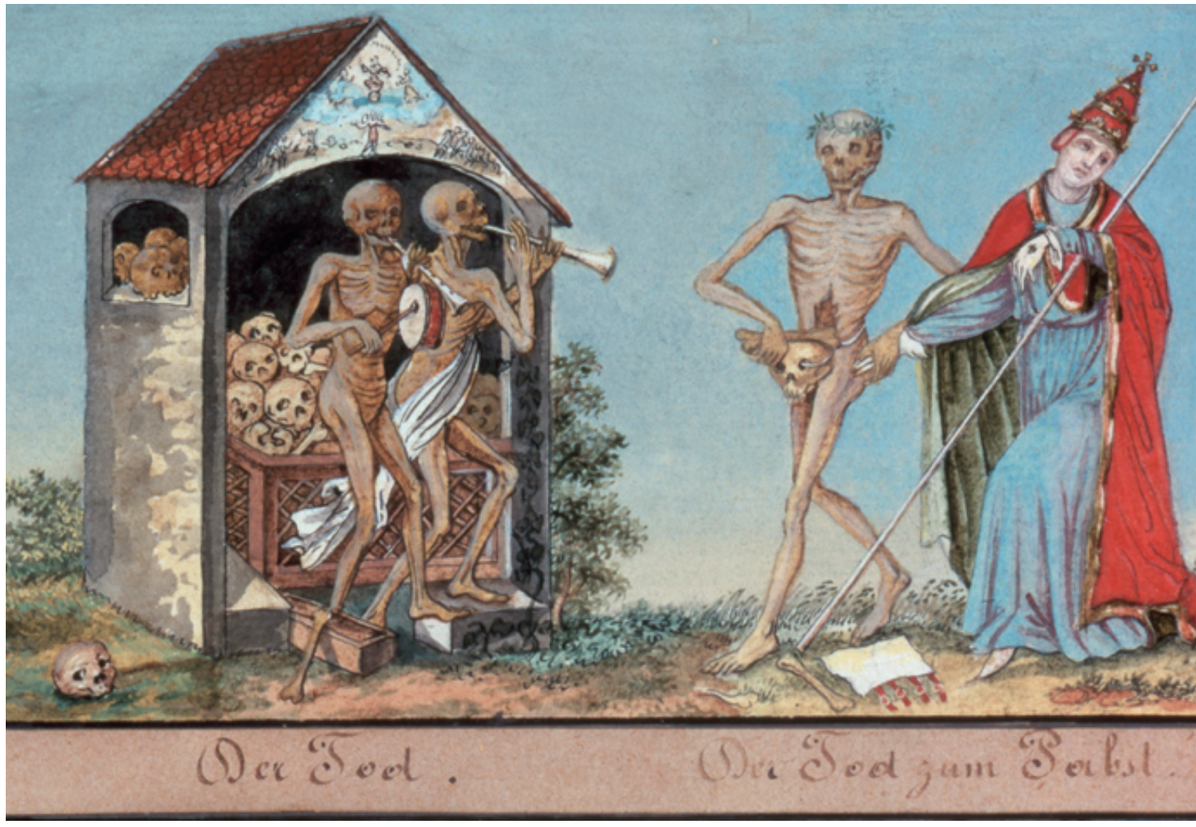
Durch die Corona-Pandemie, auf die unsere spätmoderne Gegenwartsgesellschaft weder intellektuell noch institutionell vorbereitet war, sind die Lebensgefahr akut und der Tod auf kulturell lang verdrängte Weise zurückgekehrt. Der erzählte Tod erscheint durch die Jahrhunderte in vielen Gestalten: Als Fährmann Mahaf setzt er in der ägyptischen Mythologie die Verstorbenen per Papyrusboot ins Totenreich über; bei den Griechen und Römern führt der hochbetagte Charon die Verblichenen über den Fluss in den Hades. Wir kennen den Tod als grimmen Sensenmann, brutalen Jäger, Gespenst mit Stundenglas, schwarzflügeligen Todesengel, Genius mit verlöschender Fackel, Zwillingsbruder des Schlafes und klappernden Knochenmann – alles Vorstellungen, die bildmetaphorisch das Lebensende zu fassen und jeweils ein Memento mori zu etablieren suchen.

Im Umkreis der großen Pest-Pandemie im ausgehenden Mittelalter beginnt der Tod allerdings zu tanzen – und das ist ein Novum! Mitte des 14. Jahrhunderts schien plötzlich das Ende der Welt gekommen: Paris verlor in nur einem Jahr die Hälfte seiner Einwohner, Venedig zwei Drittel und Florenz sogar vier Fünftel. Es wurde rund ein Drittel der europäischen Gesamtbevölkerung in den Jahren 1347–1352 vom Schwarzen Tod dahingerafft. Dass sich die Lungenpest mit schnellem, fast immer tödlichem Verlauf durch Tröpfcheninfektion und die Beulenpest durch Flöhe verbreitet, ahnte man damals noch nicht – wann, wo und wie lange die Seuche wütete, blieb rätselhaft; sie konnte jeden Menschen zu jeder Zeit erfassen.

Wann genau der Totentanz motivisch entstanden ist, bleibt allerdings im Ungewissen. Nach Bildvorlagen von Johan le Fèvre wurde 1424 an die Pariser Friedhofsmauer von Aux Saints-Innocents ein Reigen mit dazugehörigen Versen gemalt, die uns durch Guyot Marchants Drucke von 1485 erhalten geblieben sind, da der auf die Mauer gemalte Totentanz nach einhundert Jahren bereits zerstört worden war. Dieser »Danse macabre« zeigte die unterschiedlichsten Individuen, vom König über den Anwalt bis hin zum Kind, die alle gleichermaßen vom skelettösen Tod mitgenommen wurden. Unter jedem Abbild fand sich ein Dialog zwischen Tod und Figur – vielleicht hatte der Totentanz also sogar einen musikalisch-dramatischen Ursprung im Spiel? Im Mittelalter wurden die wechselseitigen Verse von Tod und Figur als Bußpredigt verstanden; die Bilder illustrierten

nunmehr die Aufforderung nach Umkehr und Besinnung über Grenzen hinweg. Es fanden sich Mitte des 15. Jahrhunderts nicht nur in Amiens, Rouen, Dijon, sondern auch in Basel und Lübeck sowie in England, Dänemark und Kroatien zahlreiche Totentänze als Wandgemälde, die sich fortan noch weiter verbreiteten.

Im Spätmittelalter hatte der Totentanz eine die Ständegesellschaft stabilisierende Wirkung, verwies doch der egalisierende Tod auf eine jenseitige Gerichtsbarkeit, der alle gleich ausgesetzt sind. Die Mahnung nach Buße und Umkehr richtete sich daher auch an alle – doch die bildbegleitenden, predigenden Texte werden kürzer und entfallen schließlich ganz. Die Ketten von sozial unterschiedlich positionierten Menschen, die alle unentrinnbar mit dem Tod zusammen eingebunden sind, löste sich als Reihentanz alsbald mit dem Druck in Buchform auf. Schon in Hans Holbeins *The Dance of Death* →



von 1526 wurden dann Mensch und Tod spezifischer miteinander verknüpft – es war nicht mehr so sehr eine Angst vor dem Gericht im Jenseits als vielmehr das detaillierte Diesseits, das interessierte. Das Mittelalter war der Renaissance gewichen: Der gesamtgesellschaftliche Totentanz und der tanzende Tod werden nun zu ästhetischen Schauer-Erfahrungen. Im Barock wird der Tod in pompös maskierter Ausstattung geradezu theatral zelebriert und will dann eher rauschenden Beifall denn reuige Buße erhaschen. Der Tod in der Kunst kleidet sich nun in individuellem Kostüm und kommt mit Requisiten daher – er ist nicht mehr so sehr der tanzende Dämon, der das lustvolle Leben nachäfft, in die andere Welt leitet und den Reigen anführt, sondern eher der individuelle Reisebegleiter. Und damit sind wir bei einem entscheidenden Punkt: dem gemeinsamen Tanz.

Der Tanz ist die musikalisch-soziale Interaktion in einer spielerischen Bewegung – ein überschwänglicher Ausdruck des lauten Lebens per se –, also warum vollführte der doch Stille und Bewegungslosigkeit bringende Tod groteske Tanzsprünge? Wie kommen Tanz und Tod überhaupt zusammen? Im Mittelalter augenscheinlich sehr eng, denn auf dem Konzil von Rouen 1231 wurde das Tanzen im Friedhofsbereich explizit untersagt – dabei sei angemerkt, dass der »Friedhof« historisch nicht nur der Ort des ewigen Friedens war, sondern auch eine asylrechtprivilegierte Einfriedung, in der auch Handel und Spiel, Gemeinschaft und Vergnügen stattfanden. Leben und Tod waren damals dichter und sichtbarer miteinander verknüpft, als es heute auf dem Friedhof der Fall ist. Der Tanz wurde als sündiges Teufelswerk gebrandmarkt; im Mittelalter war das Tanzen auch fraglos zügelloser, erotischer, wilder und triebhafter. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass es noch keine Unterwäsche gab, versteht man den Prediger, der im 15. Jahrhundert die Männer wie folgt beschrieben hat: »[…] Klötz, die tanzen also säuisch und unflätig, dass sie die Weiber und Jungfrauen dermaßen herumschwenken und in die Höhe werfen, dass man ihnen hinten und vornen hinaufsiehet bis in die […] Pfui! Der großen Schand und Unzucht, dass du dies Ort muthwillgerweis entblößest […] O Schand über Schand!« Er listet sogleich zahlreich verschiedene Tänze auf, doch »wenn ich sie alle wollte erzählen, hätt ich wohl eine ganze Woche genug zu schaffen«. Das Tanzen ist damals ein omnipräsent lebensfreudiger Ausdruck der Menschen, doch plötzlich usurpiert der Tod ausgerechnet diesen Inbegriff der ausgelassen lauten Lebenslust und verkehrt ihn ins grausige Gegenteil. Und genau aus diesem Aufeinandertreffen von überschäumender Vitalität und alles verschlingendem Tod entsteht dann auch die spätere Faszination, die noch lange nach der Pest-Pandemie im lustvollen Erschrecken durch die Künste diverser kultureller Couleur wirken. Friedrich Hollaender setzt 1920 in seinem »Fox macabre« den Totentanz in den Rhythmus des modernen Gesellschaftstanzes und spottet im Refrain erschreckend aktuell:

»Berlin, dein Tänzer ist der Tod!
Berlin, halt ein, du bist in Not!
[…]
Halt ein! Lass sein! Und denk' ein bisschen nach:
Du tanzt dir doch vom Leibe nicht die Schmach,
denn du boxt, und du jazzt, und du foxt, auf dem Pulverfass!«

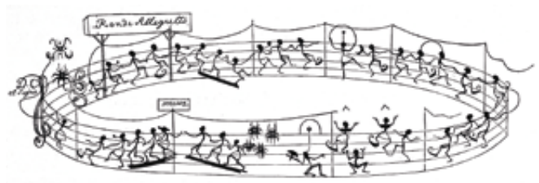
Im Dreivierteltakt lädt Georg Kreisler 1975 zum Totenwalzer, den Dr. Versaltzer mit der Schwester Esther inmitten menschlicher Vergänglichkeit im Spital tanzt:

»Frau Schultz nebenan hat ein Brustkarzinom,
und jetzt spuckt sie noch Blut jede Nacht.
Und die kleine Marie hat die Epilepsie,
dabei ist sie erst siebn oder acht.
Und alle hört man sie stöhnen,
denn sie können sich dran nicht gewöhnen,
nur der Doktor Versaltzer tanzt Walzer
und trällert und lacht.«

Der Tod trägt in diesem bösen Chanson den weißen Arztkittel, doch entpuppt er sich nicht nur als Schlächter, sondern eben auch als sinnlicher Verführer, der im Liebesakt das Leben zelebriert. Ob nun Kreislers schwarzer Humor oder die helle Aufregung des mittelalterlichen Predigers: Beide verstehen den Tanz als erotisches Liebesspiel, dessen impliziertes Ziel in der Vereinigung liegt. Der tanzende Tod imitiert damit das Leben, das von Energie in Erschrecken kippt. Dieser →

[...]
Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann,
In weißen und schleppenden Hemden.
Das reckt nun, es will sich ergetzen sogleich,
Die Knöchel zur Runde, zum Kranze,
So arm und so jung, und so alt und so reich;
Doch hindern die Schleppen am Tanze.
Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebeut,
Sie schütteln sich alle, da liegen zerstreut
Die Hemdlein über den Hügeln.
Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte.
[...]

AUS: JOHANN WOLFGANG VON GOETHES
»TOTENTANZ«



Schock dröhnt noch 2003 bei der britischen Heavy-Metal-Band Iron Maiden, die im gleichnamigen Titelsong ihrer Platte »Dance of Death« den Totentanz mit Riffs und Powerchords beschwören:

»And I danced and I pranced and I sang with them.
All had death in their eyes –
Lifeless figures, they were undead, all of them.
They had ascended from hell.«
(Und ich tanzte und ich tänzelte und ich sang
mit ihnen. / Alle hatten den Tod in ihren Augen –
leblose Figuren; sie waren untot, alle von ihnen.
Sie waren aus der Hölle aufgestiegen.)

Der Totentanz ist hier längst zu einem kulturellen Ästhetik-Zeichen geworden; so weist Janick Gers, Komponist und Gitarrist, seine Song-Inspiration explizit aus: Er bezog sich auf die berühmte Schlussszene in Ingmar Bergmans Filmdrama *Das siebente Siegel* von 1957, an dessen Ende der schwarz gewandete Sensenmann sechs Personen nach links tanzend hinter sich herzieht. Bergman wiederum identifizierte Carl Offs *Carmina Burana* als Impuls, in der Mitte der 1930er-Jahre wiederum Texte aus dem 12. Jahrhundert vertont wurden, womit wir abermals tief im Mittelalter wären.

In der klassischen Musik ist Camille Saint-Saëns' symphonische Dichtung »Danse macabre« von 1874 fraglos der populärste Totentanz, der zwei Jahre zuvor als Kunstlied mit Klavierbegleitung auf ein Gedicht von Henri Cazalis begann und die Singstimme schließlich durch die Geige ersetzt bekam. Der Verlust der Verse ist leicht zu verschmerzen, denn die Dichtung zählt nicht gerade zu den literarischen Höchstleistungen:

»Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main!
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!«
(Zig und zig und zig, welch Sarabande! /
Welche Kreise von Toten geben sich die Hand! /
Zig und zig und zag, man sieht in der Schar /
den König neben dem Freibauern herumhüpfen!)

Der symphonisch klingende Totentanz beginnt mit dem Ton D, der zwölf Mal auf der Harfe gespielt wird: Es ist Mitternacht vor Allerheiligen, und der Tod spielt auf seiner Fidel mit dem Tritonus, dem Teufelsintervall, zum Tanz auf, da die E-Saite der Sologeige auf ein Es heruntergestimmt wurde und so in der Skordatur ein dissonanter *diabolus in musica* ertönt. Die Gebeine erheben sich ächzend aus ihren Gräbern, um bis zum Morgengrauen den morbid erotischen Walzer zu tanzen, den Xylophonklänge als klappernde Knochen für die Ohren der Konzertbesucher*innen ausmalen. →

Auch Gustav Mahler nutzt das Mittel der Skordatur, um den geigenden Tod zum Tanz aufspielen zu lassen: Noch vor der Uraufführung seiner vierten Symphonie 1901 erklärt der Komponist seiner Freundin und Bratschistin Natalie Bauer-Lechner: »Mystisch, verworren und unheimlich, dass euch dabei die Haare zu Berge stehen werden, ist das Scherzo.« Dieser zweite Satz frappiert mit einem Violinsolo, bei dem Mahler die Violine um einen Ton höher stimmen lässt; dadurch soll die »Geige schreiend und roh klingen, wie wenn der Tod aufspielt« – der fiedelnde Freund Hein, der mit unheimlich harschem Klang Leute sammelnd durch die Straßen zieht und den idyllischen Klängen von Ländler und Walzer das verzerrt Unheimliche eines Totentanzes beimischt.

Ab den 1930ern-Jahren findet sich eine enorme Vielfalt der klingenden Totentänze – eine künstlerische Reaktion auf die Ängste und die Gewissheit des Todes, der in den kommenden Jahren dann die Welt beherrschen sollte: Wilhelm Kempffs Konzert »Totentanz« von 1931 in Suitenform, Hugo Distlers »Totentanz« für vierstimmigen A-cappella-Chor von 1934, Benjamin Brittens *Ballad of Heroes* von 1939, deren Scherzo als »Dance of Death« firmiert, Arthur Honeggers szenisches Oratorium *La danse des morts* von 1940 und Dmitri Schostakowitschs vierter Satz seines Klaviertrios Nr. 2 von 1944, das als Totentanz explizit die Grausamkeiten von Treblinka wachruft, wo 55 Wächter im Konzentrationslager jüdische Opfer zwangen, neben ihren Todesgruben zu tanzen, bevor sie ermordet wurden – um nur einige zu nennen.

Der russische Komponist Modest Mussorgski – verstorben 1881 im Alter von 42 Jahren infolge seiner Alkoholabhängigkeit – notierte ein Jahr vor seinem Tod in einer autobiografischen Skizze in dritter Person über seine Ästhetik: »Kunst ist ein Mittel zur Kommunikation mit Menschen, nicht ein Ziel in sich selbst. Dieses Leitprinzip definiert seine gesamte kreative Tätigkeit. […] In Anerkennung der Tatsache, dass im Bereich der Kunst nur Künstler-Reformatoren wie Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz und Liszt die Gesetze der Kunst geschaffen haben, sind seiner Meinung nach diese Gesetze nicht unveränderlich, sondern können sich ändern und entwickeln, wie alles Andere in der inneren Welt des Menschen.« Diese Form von Entwicklung, dieser Übergang, die künstlerische Schwellenerfahrung ist etwas, das der Tonsetzer in einer »Zwischensamkeit« zwischen Leben und Tod im Lied ausgestaltet. Mussorgski komponierte 1875 drei »Totentanzlieder«, wie er sie selbst nannte; zwei Jahre später kommt noch ein viertes hinzu, aber da er sie nicht publizieren kann, werden weitere Pläne, Texte seines Freundes Golenischtschew-Kutusow zu vertonen, nicht umgesetzt. Erst nach Mussorgskis Tod werden die »Lieder und Tänze des Todes« als Zyklus veröffentlicht. Die ersten drei Stücke rekurrieren auf musikalische Formen: Das erste Stück, »Wiegenlied«, erzählt von einem im Sterben liegenden Kind, das von der Mutter bewacht wird, doch sie kann den Tod nicht davon abhalten, sein letales Schlaflied zu singen. →

kn »Schwellenzauber«: Scelsi, Aperghis, Grisey — 03.09.

Sylvain Cambreling (Dirigent), Katrien Baerts (Sopran), Mikael Rudolfsson (Posaune), Klangforum Wien

19:30
Pfarrkirche St. Peter und Paul, Görlitz

fi »Dekalog, Fünf« — 07.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Dorfkirche Saxdorf

la »Totentanz und Frühlingsopfer«: Michael Volle, Martha Argerich und Akane Sakai — 09.09.

Modest Mussorgski: »Lieder und Tänze des Todes«, Igor Strawinsky: »Le sacre du printemps«, Grażyna Bacewicz: Klavierquintett Nr. 1

19:30
Gerhart-Hauptmann-Theater, Görlitz

Im zweiten Stück, »Ständchen«, erlebt eine fiebrig Kranke in einer zauberhaften Frühlingsnacht, wie sich der Tod als Ritter ausgibt und sie mit dem Ständchen aus dem Leben befreien will, um sie für sich zu haben. Das dritte Stück trägt den Titel »Trepak«, womit der bewegte Volkstanz bezeichnet ist, der sich durch Hockschritte, rhythmisches Füßestampfen und Spagatsprünge auszeichnet und dadurch eigentlich das russische Leben im Überschwang charakterisiert. Hier tanzt nun aber ein betrunkenes Bäuerlein im Blizzard den Trepak mit dem Tod, der ihm schließlich eine Ruhestätte bereitet, ein Schlaflied singt und den Sterbenden vom Sommer träumen lässt. Ein poetischer Tod nimmt als singender Tänzer dem Sterben etwas vom Grauen – der eiskalte Sturmwind wird so zum »schwanengleichen Schneetreiben«; im Narrativ bekommt der tanzende Tod ein milderes Gesicht. Das vierte Stück, »Der Feldherr«, erzählt von einer langen Kriegsschlacht, die den Tag über tobt, bis zur stillen Nacht dann der Tod als wahrer Sieger die Gefallenen beider Seiten besingt, die er als Beute mitnimmt:

»Tanz in der Mitternacht,
Dunkel und Schweigen
Ob eurer Ruhestatt, feiernden Reigen,
Tanze und stampfe den Boden so fest,
Daß euer keiner sein Grab je verläßt!«

Kindstod, Krankensterben, alkoholisierter Unfalltod und Kriegssterben sind die vier Schattierungen, in denen der Tod hier zum Klingen und Singen gebracht wird. Es ist nicht zwingend in teuflischer Dämonie, dass der Tod zum Tanzen aufspielt und mitreißt; er kann auch verführen, trösten, siegen – und Mussorgski versteht es, sich dem Unvermeidbaren ästhetisch zu nähern. Davon können wir uns Anfang September in Görlitz überzeugen, wenn Michael Volle und Martha Argerich den Zyklus im Gerhart-Hauptmann-Theater präsentieren. Auch wenn wir in unserer Lebenszeit immer auf der Schwelle zum Tod stehen beziehungsweise von ihm in tanzender Weise mitgenommen werden können – »Media vita in morte sumus« (Mitten im Leben sind wir im Tod) beginnt ein weit über tausend Jahre alter gregorianischer Choral –, so ist doch die Blickrichtung von entscheidender Bedeutung.

Dem Ästhetik-Professor Friedrich Theodor Vischer gelang es im 19. Jahrhundert, in seinem Gedicht die verschlungene Verbindung von Leben und Tod so zu lösen, dass es nicht tanzend eine beängstigend groteske oder verführende Todesfigur ist, die uns zur Buße treiben will, sondern wir vielmehr aufgefordert sind, einen rechten Ausfallschritt zum Lebensstand zu machen – etwas, das sich unverändert hält:

»Ein- und Ausfälle. Vom Tode.«
In der Jugend heiterem Morgenroth
Denkt kein Mensch an Alter und Tod,
Und dieß mit allem Grund und Fug;
Denn an den Tod soll man nicht denken.
Im Alter kostet es Müh' genug,
Die Gedanken von ihm abzulenken.

Memento mori: hohler Popanz!
Motto für den Todtentanz!
Taugt nichts für Junge und nichts für Greise;
Memento vivere sagt der Weise:
Fülle dein Leben tüchtig aus –
Mit *dem* Rath hält man richtig Haus.

Der Amerikanist und Kunsthistoriker Dr. Alexander Meier-Dörzenbach ist international freischaffender Operndramaturg und Kulturvermittler. Er lehrt an mehreren Universitäten und Hochschulen.

Jacopo Vignali: »Jüngling und Tod« (um 1645)

25. August bis
19. September 2021

lausitz festival

EUROPAS KUNSTFESTIVAL

Intendant: Daniel Kühnel

Tickets unter
lausitz-festival.eu

DenkBar: »Welche Rechte brauchen Arbeiterinnen und Arbeiter?«

25.08.
13:00
Benigna, Görlitz

Diskussion mit Christoph Menke (Philosoph) und Lars Dreiucker (Philosoph)

Ein Liederabend mit Elīna Garanča

25.08.
19:30
Großes Haus, Staatstheater Cottbus

Elīna Garanča (Mezzosopran), Malcolm Martineau (Klavier)

DenkBar: »Gottes Gebote und menschliche Befreiung. Was geschah am Berg Sinai?«

26.08.
15:00
St. Nikolai Kirche Luckau

Diskussion mit Christoph Menke (Philosoph) und Lars Dreiucker (Philosoph)

Burghart Klaußner liest aus »Die Reisen Benjamins des Dritten«

26.08.
19:30
Altes Stadthaus Cottbus

Burghart Klaußner (Schauspieler)

Shai Maestro: »Zwischenspiele«

26.08.
19:30
Kulturfabrik Schönbach

Shai Maestro (Klavier)

»Mit losen Händen«: Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann

27.08. -18.09.
10:00 - 18:00
Fürst-Pückler-Park Bad Muskau

»Euro Hamlet«

27./28./29.08.
19:30
Danner-Halle, Telux-Gelände Weißwasser

Regie, Bühnenbild, Zeichnungen Filip Markiewicz
Dramaturgie Katrin Michaels, Kostümbild Annika Lu Hermann, Schauspiel Leila Lallali, Marie Jung, Luc Feit, Tanz Jeremiah Olusola, Joran Yonis
Musik N.U. Unruh, Lars Neugebauer

»Der fremde Vogel« Typographie Live-Musik

27.08.
23:00
Festivalgelände Wilde Möhre, Drebkau

Spielfilm, D 1911, SW, 44 min, Regie: Urban Gad, Live-Vertonung: Dominik Eulberg

»›Spoken Word‹ trifft Lausitz Festival«

28.08.
19:30
Gladhouse Cottbus

Junge Lausitzer Poetinnen und Poeten

Tingvall Trio: »Dance«

29.08.
18:00
Freilichtbühne Weinau, Zittau

Martin Tingvall (Klavier), Omar Rodriguez Calvo (Kontrabass), Jürgen Spiegel (Schlagzeug)

»Tango!«: Astor Piazzolla zum 100. Geburtstag

29.08.
18:30
Dorfkirche Cunewalde

Gidon Kremer (Violine), Per Arne Glorvigen (Bandoneon), Andrei Pushkarev (Vibraphon), Kremerata Baltica

»Dekalog, Eins«

30.08.
19:30
Bunte Bühne Lübbenau

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

Jazz-Posaunist Nils Wogram mit »Bright Lights« und »Root 70 with Strings«

30.08.
19:30
Lausitzhalle Hoyerswerda

Nils Wogram (Posaune), Hayden Chisholm (Saxophon), Matt Penman (Kontrabass), Jochen Rueckert (Schlagzeug), Gareth Lubbe (Viola), Gerdur Gunnarsdottir (Violine), Adrian Brendel (Violoncello)

Gidon Kremer und Kremerata Baltica mit Werken von Kancheli, Pärt und Vasks

31.08.
19:30
Klosterkirche Guben

Gidon Kremer (Violine), Madara Pētersone (Violine), Andrei Puškarev (Vibraphon), Kremerata Baltica

Julia Kleiter und Werner Güra: »Italienisches Liederbuch«

01.09.
19:30
Festsaal, Fürst-Pückler-Park Bad Muskau

Julia Kleiter (Sopran), Werner Güra (Tenor), Christoph Berner (Klavier)

»Dekalog, Zwei«

01.09.
20:00
Steinhaus Bautzen

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

»Landrauschen«

01.09.
20:30
Theater im Ohr Boxberg/O.L.

Spielfilm, D 2018, De, 101 min, Regie: Lisa Miller

DenkBar: »Hannah Arendt. Streit um Pluralität«

02.09.
17:00
BTU Cottbus-Senftenberg

Vortrag von Juliane Rebentisch (Philosophin)

Iris Berben liest aus Granachs »Da geht ein Mensch«

02.09.
19:30
Filmtheater Weltspiegel Cottbus

Iris Berben (Schauspielerin)

Piotr Anderszewski: »Wandelkonzert mit Bach über Fluss«

02.09.
19:30
Kulturforum Görlitzer Synagoge/ St. Bonifatiuskirche Zgorzelec

Piotr Anderszewski (Klavier)

»Gölgeler Içinde« – »In the Shadows«

02.09.
20:30
Theater im Ohr Boxberg/O.L.

Spielfilm, TR 2020, OmU, 90 min, Regie: Erdem Tepegoz

Fotoausstellung: »Kamerun mit den Augen von tausend Frauen«

03.-12.09.
Galerie Flox, Schirgiswalde-Kirschau

DenkBar: »Pluralität – ein Workshop«

03.09.
11:00 - 15:00
BTU Cottbus-Senftenberg

Workshop mit Juliane Rebentisch (Philosophin) und Lars Dreiucker (Philosoph)

»Dekalog, Drei«

03.09.
19:30
Steinitzhof Drebkau

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

»Schwellenzauber«: Scelsi, Aperghis, Grisey

03.09.
19:30
Pfarrkirche St. Peter und Paul, Görlitz

Sylvain Cambreling (Dirigent), Katrien Baerts (Sopran), Mikael Rudolfsson (Posaune), Klangforum Wien

»Supernova«

03.09.
20:30
Theater im Ohr Boxberg/O.L.

Spielfilm, PL 2019, OmU, 75 min, Regie: Bartosz Kruhlik

Hans-Jürgen Schatz liest Samuel Agnons »Tehilla«

04.09.
18:30
Barockschloss Rammenau

Hans-Jürgen Schatz (Schauspieler)

Pavol Breslik im »Tagebuch eines Verschollenen«

04.09.
19:30
Gerhart-Hauptmann-Theater, Zittau

Pavol Breslik (Tenor), Róbert Pechanec (Klavier), Ester Pavlu (Mezzosopran), Dominika Hanko (Sopran I), Zuzanna Marczelová (Sopran II), Mária Kovács (Mezzosopran), Friederike Blum (Regie)

Klassischer indischer Gesang: Kaushiki Chakraborty

04.09.
19:30
Schlosstheater im Neuen Palais Potsdam

Kaushiki Chakraborty (Gesang), Satyajit Talwalkar (Tabla), Sarwar Hussain Khan (Tanpura), Milind Kulkarni (Harmonium)

»Národní Třída« – »Nationalstraße«

04.09.
20:30
Theater im Ohr Boxberg/O.L.

Spielfilm, CZ 2019, OmU, 90 min, Regie: Štěpan Altrichter

»Beethoven 9: Symphonie ohne Chor in drei Sätzen und einer Aktion«

05.09.

Sylvain Cambreling (Dirigent), Christoph Marthaler und Joachim Rathke (Regie), Benedict Mirow (Konzept und szenische Einrichtung), Junge Lausitzerinnen und Lausitzer (Gebärdensprache), Symphoniker Hamburg

11:00
Lausitzhalle Hoyerswerda

»Dekalog, Vier«

05.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

18:30
Kunstbauerkino Großhennersdorf

Klassischer indischer Gesang: Kaushiki Chakraborty

05.09.

Kaushiki Chakraborty (Gesang), Satyajit Talwalkar (Tabla) Sarwar Hussain Khan (Tanpura), Milind Kulkarni (Harmonium)

18:30
Kulturzentrum Johanniskirche Löbau

Cécile McLorin Salvant und Sullivan Fortner: »Jazz!«

05.09.

Cécile McLorin Salvant und Den Tepfer: »Jazz!« Cécile McLorin Salvant (Gesang), Dan Tepfer (Klavier)

18:30
Brikettfabrik Louise, Domsdorf

»Morgenröte im Aufgang – Hommage à Jacob Böhme«

05.09.

Spielfilm, D 2015, De 81 min, Regie: Max Hopp, Jan Korthäuer, Ronald Steckel, Klaus Weingarten

20:30
Theater im Ohr Boxberg/O.L.

DenkBar: »Erinnern als Utopie«

07.09.

Workshop mit Christiane Voss (Philosophin) und Lars Dreiucker (Philosoph)

11:00 - 14:00
Kulturhistorisches Museum Görlitz

»Dekalog, Fünf«

07.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Dorfkirche Saxdorf

Roman Knižka und Thomas Arnold lesen »Allzumenschliches«

07.09.

Roman Knižka (Schauspieler), Thomas Arnold (Schauspieler)

19:30
Bildungsgut Schmochtitz Sankt Benno

Kammermusik: »Dreams and Prayers of Isaac the Blind«

07.09.

Pierre Génisson (Klarinette), Quatuor Hermès

19:30
Festsaal, Fürst-Pückler-Park Bad Muskau

Andrè Schuen und Daniel Heide: »Die schöne Müllerin«

08.09.

Andrè Schuen (Bariton), Daniel Heide (Klavier)

19:30
Schloss Altdöbern

»Orientalische Zwischentöne«: Aïcha Redouane mit dem Ensemble Al-Adwâr

08.09.

Aïcha Redouane (Gesang und musikalische Leitung), Nabil Abdmouleh (Flöte), Sofiane Negra (Laute), Habib Yammine (Perkussion: Daff, Riqq)

19:30
Stadttheater Kamenz

Zu Ehren von Reinhart Koselleck I: »Interesse und Demokratie«

09.09.

Vorträge von Mathias Böswetter (Philosoph) und Lars Dreiucker (Philosoph)

15:00
Humboldthaus Görlitz

Zu Ehren von Reinhart Koselleck II: Kosellecks »Zeitschichten« und Plessners »Verspätete Nation«

09.09.

Vortrag von Hans-Peter Krüger (Philosoph) mit anschließender Diskussion

18:00
Humboldthaus Görlitz

»Dekalog, Sechs«

09.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Kulturkirche Lauta

»Totentanz und Frühlingsopfer«: Michael Volle, Martha Argerich und Akane Sakai

09.09.

Michael Volle (Bariton), Martha Argerich (Klavier), Akane Sakai (Klavier), Lyda Chen (Viola)

19:30
Gerhart-Haupt-mann-Theater, Görlitz

Elfriede Jelinek: »Rein Gold« – ein Bühnenessay

09./10./11.09.

Christiane Pohle (Regie), Hubert Bauer (Dramaturgie), Dorothee Curio (Kostüm- und Bühnenbild), mit Schauspielern Marie-Joelle Blazejewski, Leon Haller, Anita Iselin, Marianne Helene Jordan, Anselm Juhani-Müllerschön, Anna Schönberg, Dominik Tippelt, Ralf Wapler (Licht), Tobias Kanter (Ton)

19:30
Filmtheater Friedensgrenze, Guben

»Orientalische Zwischentöne«: Aïcha Redouane mit dem Ensemble Al-Adwâr

10.09.

Aïcha Redouane (Gesang und musikalische Leitung), Nabil Abdmouleh (Flöte), Sofiane Negra (Laute), Habib Yammine (Perkussion: Daff, Riqq)

19:30
Fachwerkkirche Gut Saathain, Röderland

»Über Deutschland«

10.09.

Spielfilm, D 2021, De, 80 min, Regie: Bernhard Sallmann

20:30
Evangelisch-Lutherische Kirche Crostau

John Zorn: »Hermetic Organ«

11.09.

John Zorn (Orgel, Saxophon)

16:00
Pfarrkirche St. Peter und Paul, Görlitz

DenkBar: »Ästhetik der Existenz«

11.09.

Diskussion mit Thomas Khurana (Philosoph) und Lars Dreiucker (Philosoph)

16:00
Piccolo Theater Cottbus

John Zorns »Heaven and Earth Magick«

11.09.

Sae Hashimoto (Vibraphon), Stephen Gosling (Klavier), Jorge Roeder (Kontrabass), Ches Smith (Schlagzeug)

19:30
Großer Saal der Stadthalle Görlitz

»Dekalog, Sieben«

11.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Kultberg Altdöbern

Martha Argerich mit Philharmonischem Orchester Cottbus: Schumann

11.09.

Jacek Kaspszyk (Dirigent), Martha Argerich (Klavier), Philharmonisches Orchester des Staatstheater Cottbus

19:30
Großes Haus, Staatstheater Cottbus

»Zwischen den Jahrhunderten«: Europa Chor Akademie Görlitz

12.09.

Joshard Daus (Leitung), Jonathan Alder (Klavier), Europa Chor Akademie Görlitz

12:00 / 13:00
Untermarkt Görlitz

John Zorns »The Turner Etudes«

12.09.

Stephen Gosling (Klavier)

14:00
Stüler Kirche Peitz

»Königin der Instrumente«

12.09.

Reinhard Seeliger (Orgel), Denny Wilke (Orgel), Thomas Seyda (Orgel)

17:00 / 18:00 / 19:00
Großer Saal der Stadthalle Görlitz

John Zorn im »New Masada Quartet«

12.09.

John Zorn (Saxophon), Julian Lage (Gitarre), Jorge Roeder (Bass), Kenny Wollesen (Schlagzeug)

18:30
Stadthalle Cottbus

»Dekalog, Acht«

13.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Film-Theater Ebersbach

»Musikalische Brücken«: Guy Braunstein und Ohad Ben Ari

13.09.

Guy Braunstein (Violine), Ohad Ben Ari (Klavier)

19:30
Schloss Altdöbern

Catriona Morison: »Lieder der romantischen Zwischentöne«

14.09.

Catriona Morison (Sopran), Malcolm Martineau (Klavier)

19:30
Klosterkirche Doberlug

»Dekalog, Neun«

15.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Kronenkino Zittau

»Grenzenlos«: Konstantin Lifschitz mit Werken von Messiaen und Martinů

15.09.

Susanne Barner (Flöte), Eugene Lifschitz (Violoncello), Konstantin Lifschitz (Klavier)

19:30
St. Bonifatiuskirche Zgorzelec

Avishai Cohen Quartet: »Betwixt«

15.09.

Avishai Cohen (Trompete), Yonathan Avishai (Klavier), Barak Mori (Kontrabass), Ziv Ravitz (Schlagzeug)

19:30
Kulturhaus Plessa

DenkBar: »Arbeiten: Fluch oder Segen?«

16.09.

Diskussion mit der Belegschaft, Francesca Raimondi (Philosophin) und Lars Dreiucker (Philosoph)

14:30
BASF Kulturhaus Schwarzheide

»Klingende Zwischenräume«: Bach und Pergolesi

16.09.

Elisabeth Breuer (Sopran), Tim Mead (Countertenor), La Folia Barockorchester

19:30
Dorfkirche Cunewalde

»Dekalog, Zehn«

17.09.

Spielfilm-Zyklus, PL 1988/89, De, ca. 55 min, Regie: Krzysztof Kieślowski

19:30
Spreekino Spremberg

»Spoken Word‹ trifft Lausitz Festival«

17.09.

Junge Lausitzer Poetinnen und Poeten

19:30
Soziokulturelles Zentrum Telux Weißwasser

»Haus des Schweigens«

17.09.

Aron Kitzig (Regie), Claudia Raab (Kostümbild), Lenard Gimpel (Klanginstallation), mit Kelvin Chan, Zafraan Ensemble

19:30
Gedenkstätte Bautzen

»Spoken Word‹ trifft Lausitz Festival«

18.09.

Junge Lausitzer Poetinnen und Poeten

18:00
Beats'n Poetry Stage, Bautzen

»Unendlicher Falstaff«

18./19.09.

Daniele Abbado (Regie), Ruth Heynen (Dramaturgie), Angelo Linzalata (Bühnenbild), Heiko Mönnich (Kostümbild), Rita Cioffi (Choreographie), Schauspielensemble des Staatstheaters Cottbus, Sängerinnen und Sänger der Accademia Teatro alla Scala Milano, Studierende der Ernst Busch-Hochschule, Stefan Hüfner's ¡ZAPPATA! Small Ensemble

19:30
Hangar 5 Cottbus

»Catabasis. Dämonen«

25.09.

Boris Yukhananov (Regie), Olga Fedyanina (Dramaturgie), Stepan Lukyanov (Bühnenbild), Anastasia Nefyodova (Kostümbild), Andrei Kuznetsov-Vecheslov (Choreographie), Dmitri Kourliandski (Komposition), Schauspielensemble des Staatstheaters Cottbus

19:30
Großes Haus, Staatstheater Cottbus

»Richard 3«

02.10.

Aram Tafreshian (Regie), Susanne Hentschel (Dramaturgie), Mara Madeleine Pieler (Kostüm- und Bühnenbild), mit Malaya Stern Takeda

19:30
Kammerbühne Staatstheater Cottbus

»VIELEN DANK!«

75 JAHRE LAUSITZER RUNDSCHAU

mdr KULTUR

rbb

klassik radio

arte MAGAZIN

SZ SÄCHSISCHE ZEITUNG

KOOPERATIONSPARTNER

In Kooperation mit der Schenkung Sammlung Hoffmann, Staatliche Kunstsammlungen Dresden:
»Mit losen Händen«: Werke aus der Schenkung Sammlung Hoffmann

In Kooperation mit »Wilde Möhre«:
»Der fremde Vogel«

In Kooperation mit dem Mandaujazz Festival:
Tingvall Trio: »Dance«

In Kooperation mit dem FilmFestival Cottbus/Neiße Filmfestival:
»Landrauschen«
»Gölgeler Içinde« – »In the Shadows«
»Supernova«
»Národní Třída« – »Nationalstraße«
»Morgenröte im Aufgang – Hommage à Jacob Böhme«

In Kooperation mit neue Bühne Senftenberg und dem Standort Filmtheater Friedensgrenze in Guben:
Elfriede Jelinek:
»Rein Gold« – ein Bühnenessay

In Kooperation mit dem Philharmonischen Orchester des Staatstheaters Cottbus:
Martha Argerich mit dem Philharmonischen Orchester Cottbus: Schumann

In Kooperation mit der EUROPA CHOR AKADEMIE GÖRLITZ:
»Zwischen den Jahrhunderten«:
Europa Chor Akademie Görlitz

In Kooperation mit der jazzwerkstatt Peitz:
John Zorns »The Turner Etudes«

Medienpartner: 75 JAHRE LAUSITZER RUNDSCHAU

In Kooperation mit dem Meetingpoint Memory Messiaen:
»Grenzenlos«: Konstantin Lifschitz mit Werken von Messiaen und Martinů

Originalproduktionen des Lausitz Festivals in Kooperation mit dem Staatstheater Cottbus:
»Unendlicher Falstaff«
»Catabasis. Dämonen«
»Richard 3«

In Kooperation mit dem Standort TELUX und dem Soziokulturellen Zentrum Weißwasser:
»Euro Hamlet«
»›Spoken Word‹ trifft Lausitz Festival«

In Kooperation mit der Gedenkstätte Bautzen:
»Haus des Schweigens«

In Kooperation mit dem Senckenberg Museum für Naturkunde Görlitz:
Zu Ehren von Reinhart Koselleck I und II

In Kooperation mit dem Arbeitskreis »Begegnung mit dem Judentum«:
Roman Knižka und Thomas Arnold lesen »Allzumenschliches«

In Kooperation mit dem Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen:
Fotoausstellung: »Kamerun mit den Augen von tausend Frauen«

In Kooperation mit der Stiftung Fürst-Pückler-Park Bad Muskau: »Mit losen Händen«: Werke aus derSchenkung Sammlung Hoffmann

In Kooperation mit dem Arbeitskreis »Begegnung mit dem Judentum« und dem Standort Bildungsgut Schmochtitz Sankt Benno: Roman Knižka und Thomas Arnoldlesen »Allzumenschliches«

IMPRESSUM

Intendant: Prof. Daniel Kühnel

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Prof. Monika Grütters
Unter der Schirmherrschaft der Ministerpräsidenten der Bundesländer Brandenburg und Sachsen, Dr. Dietmar Woidke und Michael Kretschmer

»Zwischensamkeit«
Konzeption und Redaktion
Dr. Alexander Meier-Dörzenbach

Redaktion
Mario Kuban, Eliska Nadgeova, Jan Henne, Gerd Weise, Susanne Schmieder

Autoren der Originalbeiträge
Ines Eifler, Irmela Hennig, Hanjo Kesting, Thomas Ketelsen, Daniel Kühnel, Alexander Meier-Dörzenbach, Lukas Schädler, Lars Scharnholz, Mark Schachtsiek, Kerstin Schüssler-Bach, Martin Schuster, Dietmar Schuth

weitere Texte
projekt-gutenberg.org

Bildnachweis
akg-images: Titel, 27, 51, 61, 67, 79, 87, 123, 124, 125, 131; Blaudruckmuseum Pápa: 32; brandenburg.de: 9; Brauchtumsgruppe Krabat e.V.: 44; Carl Heinrich von Heineken Gesellschaft e.V.: 70, 71, 72; Marie Čcheidzeová: 42; Gernek: 44; Emanuel Goebel: 111; Grandville: 1, 52, 53, 62, 63, 127, 142, Rückseite; Gunarta: 32; Sebastian Jäkel: 55; Kulturhistorisches Museum Görlitz: 13, 14; Kunsthalle Hamburg: 119; Michael Kretzschmar: 74, 75, 76; Mario Kuban: 96; Jürgen Matschie: 25, 41; Museum Blau, Schwetzingen: 31, 32, 34, 36, 38, 39, 40; A. Savin: 47; Lukas Schädler: 46; Schlesisches Museum Görlitz, SMG: 87; J. Konrad Schmidt: 5; Marcel Schröder: 85, 121; Dietmar Schuth: 33, 42; SFPM/Ben Peters: 88, 91; Pawel Sosnowski: 9, 57; Stiftung Schlesisches Museum: 43; Rainer Weisflog: 29; Ben Wiesenfahrt: Titel, 11, 20, 23, 24, 49, 59, 72, 80, 83, 97, 101, 105, 113; Heinrich Winter: 108.

Die Gemälde von S. 41 sind Maria Mirtschins *Der Blick von außen. Das Bild der Sorben/Wenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bautzen 2006 entnommen.

Gestaltung
THE STUDIOS
Hongkongstr. 2-4, 20457 Hamburg

Herausgeber und Veranstalter
Görlitzer Kulturservicegesellschaft mbH
Brüderstraße 9, 02826 Görlitz

Aufsichtsratsvorsitzender
Dr. Michael Wieler Geschäftsführung:
Maria Schulz und Benedikt M. Hummel
Amtsgericht Dresden HRB 14 217
Steuernummer: 207/112/03053
kultur.service@goerlitz.de

Haftungsausschluss
Für Irrtümer und Druckfehler übernehmen wir keine Haftung. Alle Angaben sind unverbindlich. Inhaltliche Programmänderungen, Änderungen bei den Spielstätten sowie den Veranstaltungszeiten sind vorbehaltlich.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Wir bedanken uns sehr herzlich bei den Mitgliedern des Künstlerischen Interimsbeirates und bei allen lokalen Partnern.

Corona-Hinweis:
Alle Veranstaltungen des Lausitz Festivals werden unter den jeweils für die Veranstaltungsorte geltenden aktuellen Hygienevorschriften organisiert und durchgeführt.

Und niemals ist es zu erhoffen,
daß die Wortfläche auch nur
annähernd das Ausmaß der
Denkfläche erreichen könnte.

ALEXANDER MOSZKOWSKI
(1851–1934)

Die wahre Kunst ist nicht die Ware Kunst.

GRAFFITO

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,
sondern Kunst macht sichtbar.

PAUL KLEE

Die Kunst ist eine Vermittlerin
des Unaussprechlichen.

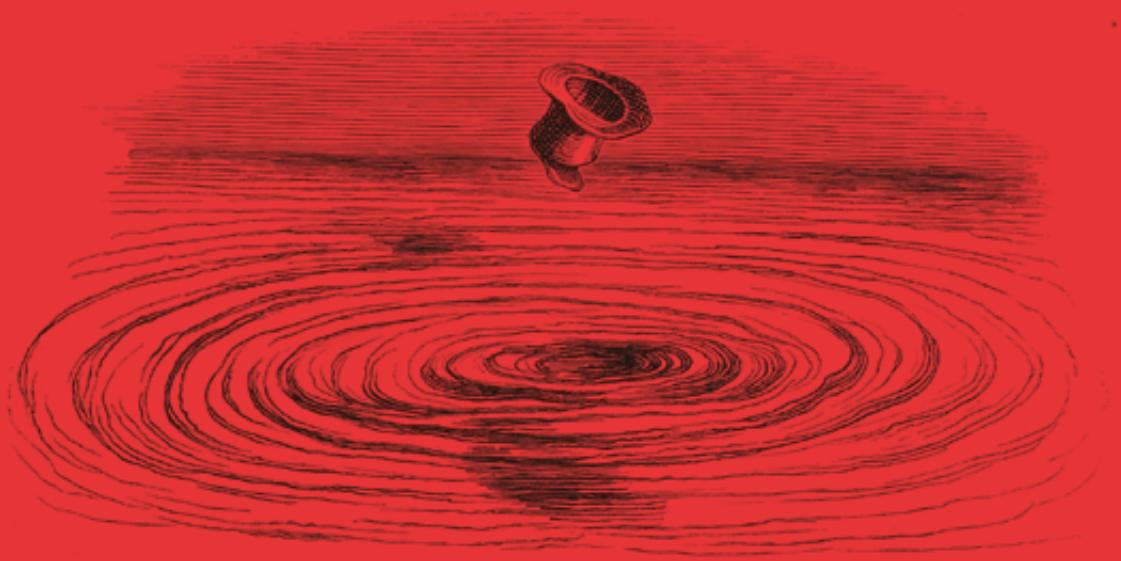
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Kunst ist Lebensbejahung
von vornherein.

RICHARD DEHMEL

Kunst ist das, was Welt wird,
nicht was Welt ist.

KARL KRAUS



www.lausitz-festival.eu