

OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

„KLEIDER MACHEN LEUTE“

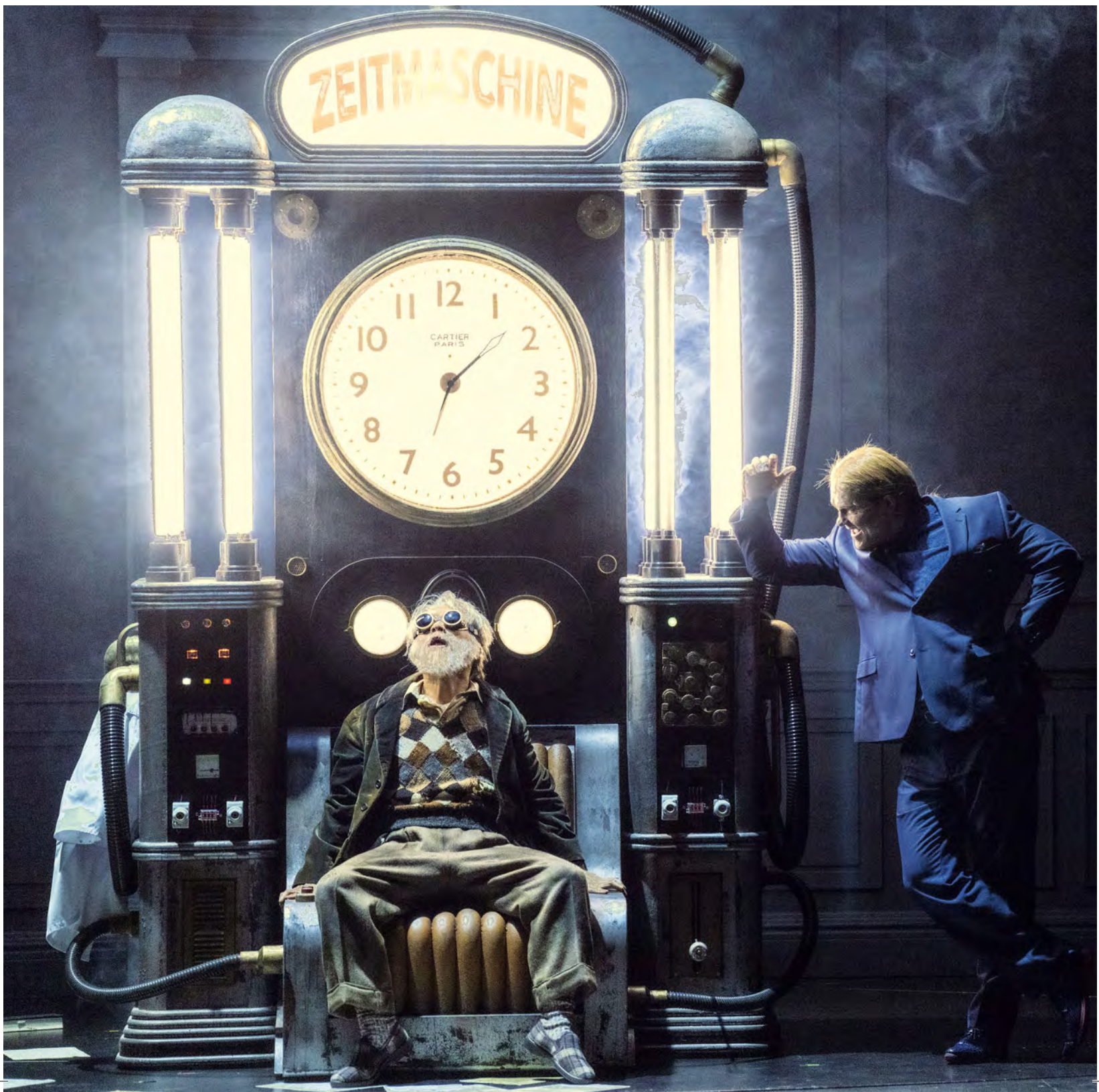
Zemlinsky bewegend poetisch

STARK, EXZELLENZ: BEEINDRUCKEND

Gounods „Faust“ in Wuppertal

NÜRNBERGS „DREIGROSCHENOPER“

Eine Schnapsidee





MENSCHENFRESENDER KOLONIALIST

Franz Schrekers 1932 in Berlin aufgeführte Zauberoper „Der Schmied von Gent“ handelt vom ehrgeizigen Schmied Smees, der wie weiland Faust mit dem Teufel paktiert, um zu Erfolg, Reichtum, Macht zu gelangen. Am Nationaltheater Mannheim zeigt die Neuinszenierung von Ersan Mondtag mit märchenhaften Kostümen von Josa Marx den Handwerker als skrupellosen Gierschlund und Unterdrücker wie den belgischen König Leopold II., der die Kolonie Kongo bis 1908 als Privateigentum betrachtete und mehrere Millionen Menschen ermorden und verstümmeln ließ.

Foto: Christian Kleiner

BERICHTE SEITE 29

TITELBILD: VERJÜNGUNGSKUR

Jedes Theater ist eine Zeitreise, sei es zurück in Vergangenheiten, andere Gegenwarten oder welche Zukunft auch immer. Um den Lebenskreis des altersschwachen Doktor „Faust“ in Charles Gounods gleichnamiger Oper um einige Jahrzehnte zurückzudrehen, damit der Greis neue (Liebes)Abenteuer unternehmen kann, nutzt Mephisto eine „Zeitmaschine“ wie im Science-Fiction-Spielfilm von George Pal (1960) nach dem Roman von H. G. Wells (1895). Die Inszenierung von Matthew Ferraro an der Oper Wuppertal führt ins Dampfzeitalter des 1893 verstorbenen Komponisten.

Foto: Matthias Jung

BERICHTE SEITE 27

04 **EDITORIAL**

05 **SCHLAGZEILEN**

06 **BRENNPUNKT**

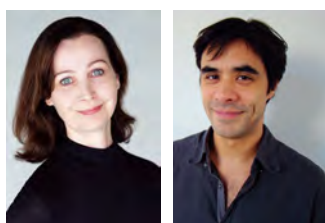


06

BRENNPUNKT

Über die Entwicklungen bei den Bayreuther Festspielen, insbesondere bezüglich des Festspielchors wurde in letzter Zeit wiederholt berichtet. Jetzt kritisiert ein langjähriges Mitglied des Chors in einem offenen Brief die Leiterin der Bayreuther Festspiele Katharina Wagner für ihre Äußerungen und Entscheidungen bezüglich Chor und Chorleitung. Ein Auszug aus dem Original-Brief.

07 **KULTURPOLITIK**



07

AUF EIN WORT MIT BIRGIT DEHARDE UND KEJI TAKAGI

Was sind die Herausforderungen bei der Wiedereinstudierung von klassischem Ballett und modernem Tanztheater? Welche Quellen, Notationsformen, Medien und Methoden kann man dabei nutzen? Welche Anpassungen sind unvermeidlich oder auch wünschenswert? Und wer sind die Menschen, die solche Wiedereinstudierungen erarbeiten?

12 **HINTERGRUND 1**



12

EINE GATTUNG, VIELE GESICHTER

Statt historisches Repertoire umständlich durch Regietheater für die Gegenwart neu zu deuten, setzen sich neue Stücke gleich mit der aktuellen Lebens- und Erfahrungswelt auseinander. Die über achtzig Opernhäuser in Deutschland präsentieren regelmäßig Uraufführungen. Drei Beispiele aus jüngster Zeit demonstrieren neue Themen, Verortungen, Produktions- und Präsentationsformen.

16 **HINTERGRUND 2**



16

KI IN LIVE-AUFFÜHRUNGEN

Künstliche Intelligenz ist in allen Arbeitsbereichen auf dem Vormarsch. Von KI generierte Texte, Klänge und Bilder gibt es auch in Musik und Oper. Welche Einflüsse hat dies auf Opern- und Tanzensembles? Was für ökonomische und rechtliche Probleme entstehen daraus? Welche Chancen und Risiken birgt die Technologie für darstellende Künstler*innen?



22

BERICHTE: NEUES AUS MUSIKTHEATERN UND DER SZENE

Unsere Autorinnen und Autoren berichten über Premieren in Cottbus, Frankfurt/Main, Gelsenkirchen, Karlsruhe, Krefeld, Mannheim, Nürnberg, Weimar und Wuppertal. Behandelt wird auch der internationale Wettbewerb für Operndirigat an der Opéra Royal de Wallonie-Liège.

20 - 21 **NAMEN UND FAKTEN**

22 - 32 **BERICHTE**

33 - 34 **REZENSIONEN**

35 - 37 VDO AKTUELL, IMPRESSUM

38 **OPER UND TANZ IM TV**



ConBrio Verlagsgesellschaft

RESET – GESELLSCHAFT UND KUNST

Die vorgezogene Bundestagswahl haben wir hinter uns gebracht – mit einem Ergebnis, über das niemand uneingeschränkt jubeln, mit dem man aber jedenfalls auf den ersten Blick leben kann, sieht man von beklemmenden Parallelen zu den Entwicklungen von vor etwa einem Jahrhundert einmal ab.

Ebenso bemerkenswert wie besorgniserregend ist jedoch, was vor diesen Wahlen geschehen ist. Damit meine ich nicht, dass die „Ampelkoalition“ über Jahre hinweg mutmaßlich vorsätzlich von innen ausgehöhlt worden ist. Nein, ich meine, dass es außerdemokratischen Kräften gelungen ist, praktisch alle demokratischen Parteien im Wahlkampf „wie die Säue durchs Dorf“ zu treiben, indem sie es geschafft haben, unter massiver Verdrehung von Fakten ein Wahlkampf-Thema flächendeckend an erster Stelle zu platzieren, das jedenfalls derzeit primär gar kein politisches, sondern allenfalls ein administratives ist. Dabei setzten diese Kräfte gezielt auf Xenophobie, die einer großen Anzahl von Menschen offenbar latent innewohnt und, richtig bedient und mit griffigen Feindbildern garniert, jegliches Bewusstsein für wirkliche Probleme in den Hintergrund drängt. Und so ist es gelungen, dass vor allem das Thema, das die Zukunft der Menschheit weltweit am grundlegendsten bedroht und in wenigen Jahrzehnten, wenn nicht Jahren, Migrationsströme unvorstellbaren Ausmaßes hervorzurufen droht, im Wahlkampf und in den Programmen der Parteien, wenn überhaupt, nurmehr eine untergeordnete Rolle spielt. Gleiches gilt – auf anderem Niveau – für Kultur und Kunst.

Dies ist beileibe kein nationales Phänomen. Wie schon in den vergangenen Jahrzehnten unter anderem in Sachen gelebte Demokratie, offene Gesellschaft, technologischer Fortschritt und Wohlstand gibt nun auch in Sachen Rücksturz ins Mittelalter die große westliche Leitmacht jenseits des Atlantiks den Schritt vor – und zwar durch Abbau von Gewaltenteilung, Klimaschutz, sozialer Absicherung, gesellschaftlicher Integration und globaler Verantwortung sowie bezüglich der Zerstörung einer lebendigen, vielfältigen, freien und kritischen Kulturszene. Symbolisch hierfür steht die radikale Umstrukturierung des John F. Kennedy Center for the Performing Arts, die auch hierzulande ein erhebliches Medienecho gefunden hat.

Es wäre naiv, zu glauben, dass Europa und Deutschland, wenn sich bestimmte politische Entwicklungen fortsetzten, vor derartigem gefeit wären. Daher gilt es hier vorzubauen. Die größte Gefährdung unserer lebendigen Kultur- und Kunstlandschaft liegt erkennbar nicht mehr in ihrer immer knapper werdenden Finanzierung, sondern in einer fundamentalen inhaltlichen Infragestellung, die wiederum ihre immer wieder beschworene gesellschaftliche Funktion auszuhöhlen droht.

Um hier gegenzusteuern, bedarf es einer Anpassung der Prioritäten insbesondere der etablierten künstlerischen Institutionen. Was ohnehin schon lange ein kritischer Faktor ist, die breite gesellschaftliche Durchdringung künstlerischen Schaffens und der dadurch idealerweise auszulösenden Wahrnehmungs- und Denkprozesse, muss noch stärker in den Vordergrund rücken, notfalls auch zu Lasten künstlerischer Selbstverwirklichung. Die klassische Funktion der Katharsis ist – in einem ganz weiten Sinne – aktueller



Foto: Pascal Schmidt

denn je. Um sie erfüllen zu können, müssen dringend neue Wege erprobt werden.

Die klassische Lehre der drei Gewalten in einem Rechtsstaat ist überholt. Spätestens seit der pandemischen Ausbreitung der „social media“ mit all ihren Licht- und Schattenseiten ist klar, dass Gewalten nicht mehr nur verfassungsrechtlich, sondern gesellschaftlich zu definieren sind. Die Kunst darf hier nicht überrollt werden.

Unsere Wohlfühlgesellschaft der letzten Jahrzehnte ist kein Selbstläufer mehr. In ihrer simplen Wohlstands- und Wachstumsorientiertheit wird sie kaum eine langfristige Perspektive haben. Es gibt aber auch andere Glücksparameter. Ein Katalysator, diese erfahrbar zu machen, ist gelebte und aktiv erlebte Kunst. Arbeiten wir daran!

TOBIAS KÖNEMANN

100 JAHRE PALUCCA HOCHSCHULE

Anlässlich des Geburtstags der Gründerin und Namensgeberin Gret Palucca (1902–1993) läutete die Palucca Hochschule für Tanz Dresden ihr Festjahr zum hundertjährigen Bestehen ein. 1925 von der Pionierin des Modernen Tanzes gegründet, entwickelte sich die Institution schnell zu einem Zentrum für künstlerische Innovation. Gret Paluccas Konzepte und einzigartiger Stil setzten neue Maßstäbe in der Tanzwelt und prägen bis heute das Profil der Hochschule in den Bereichen Moderner Tanz, Klassischer Tanz und Improvisation. Die Einrichtung versteht sich als Ort der Ausbildung, Impulsgeberin und Laboratorium für die Zukunft des Tanzes. Der Tanznachwuchs wird ab der fünften Klasse ausgebildet und im Bachelor-Studiengang Bühnenreif geformt. Hinzu kommen Master-Studiengänge in Choreografie und Tanzpädagogik. Neben den jährlichen Hochschulveranstaltungen (öffentliche Präsentation von Bachelorarbeiten, Soirée im Staatsschauspiel und Palucca Tanz Studio) bietet das Jubiläumsjahr einige besondere Veranstaltungen, Gastspiele und Kooperationen im Raum Dresden und überregional.

GESANGSWETTBEWERB „THEATRE IN SONG“

Der Internationale Gesangswettbewerb (IVC) im niederländischen 's-Hertogenbosch widmet sich unter dem Motto „Theatre in Song“ erstmalig neuen, innovativen Präsentationsformen. Erwartet werden 45-minütige musikalisch-theatralische Produktionen zu selbst gewählten Themen. Neben klassisch-romantischen Klavierliedern sind auch Kombinationen von Sologesang mit Gitarre, Laute, Harfe oder Schlagzeug möglich. Zudem sind über das traditionelle Repertoire hinaus ausdrücklich Werke zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten gewünscht sowie verschiedene Formen der Integration von Theater, Tanz, Zirkus, Performance, Szenografie, Videokunst, bildende Kunst, Design, gesprochenes Wort und Poesie. Pflichtstück ist eine Komposition des niederländisch-israelischen Komponisten Karmit Fadael. Vom 5. Mai bis 23. Juni kann man sich für die Vorrunden bewerben. <https://ivc.nu/theatre-in-song-criteria/>



Gret Palucca im Kreise von Studierenden und Lehrenden 1962. Foto: Eric Höhne

HAMBURG BEKOMMT NEUE OPER

Der Milliardär Klaus-Michael Kühne äußerte im Frühjahr 2022 erstmalig seine Idee für den Neubau einer Oper, für die er 330 Millionen Euro zur Verfügung stellen möchte. Die Kühne-Stiftung und Stadt Hamburg teilten nun mit, dass man in der Hafencity am „Baakenhöft“, einem exponierten Ort direkt an der Norderelbe, tatsächlich ein architektonisch herausragendes Gebäude planen will. Die Stadt stellt und erschließt den Baugrund inklusive Parkanlage flutsicher mit 147,5 Millionen. Kühnes „historische mäzenatische Schenkung“ – so Bürgermeister Peter Tschentscher – finanziert

die Errichtung des neuen Opernhauses inklusive aller möglichen Kostensteigerungsszenarien, das nach Fertigstellung „als Geschenk an die Stadt und ihre Bürger“ ins Eigentum der Hansestadt übergeht. Das bisherige denkmalgeschützte Opernhaus an der Dammtorstraße soll dann anderweitig kulturell genutzt werden. Für Planung und Bau gründete die Kühne-Stiftung eine Gesellschaft, an der Stadt und Staatsoper beteiligt sind. Der Geschäftsführer der Kühne-Stiftung Jörg Dräger rechnet mit einer Fertigstellung der neuen Oper in der Mitte der 2030er-Jahre.

NACHHOLBEDARF IM UMGANG MIT NETZINFORMATIONEN

Die jüngsten Pisa-Studie ergab, dass 69 Prozent der befragten Jugendlichen im Internet leicht an für sie relevante Informationen gelangen, aber nur 47 Prozent sehen sich in der Lage, Wahrheitsgehalt und Qualität der gefundenen Informationen zu beurteilen. Zwei Drittel der Jugendlichen vertrauen online gelesenen Informationen nicht. Ein ebenso hoher Prozentsatz der Schülerinnen und Schüler in Deutschland prüft die Richtigkeit von Online-Informationen, bevor man diese mit anderen teilt. Der Leiter der Pisa-Studie Samuel Greiff vom Zentrum für internationale Vergleichsstudien (ZIB) an der Technischen

Universität München (TUM) sieht daher bei einem Drittel der Schülerinnen und Schülern in Deutschland mangelndes kritisches Bewusstsein im Umgang mit Netz-Informationen: „Vielen gelingt es leider nicht ausreichend, Fake News als solche zu identifizieren. Sie haben einen erheblichen Nachholbedarf beim kritischen und reflektierten Umgang mit Informationen im Internet.“ Im Rahmen der Pisa-Studien werden alle drei Jahre 15- bis 16-Jährige in Lesen, Mathematik und Naturwissenschaften getestet und die Jugendlichen auch zu verschiedenen Themen nach ihren persönlichen Einschätzungen befragt.

Brennpunkt

„SIE HABEN DIESES EINZIGARTIGE ENSEMBLE ZERSTÖRT“

Über die Entwicklungen bei den Bayreuther Festspielen haben wir an dieser Stelle wiederholt berichtet. Nachfolgend in Auszügen ein offener Brief eines langjährigen Chormitglieds an die Festspielleiterin Katharina Wagner, der im Volltext auch auf www.vdoper.de zu finden ist:

Am 21. August 2024 wurde ich neben weiteren Kolleginnen und Kollegen im Haus Wahnfried für zwanzig Jahre Mitwirkung im Bayreuther Festspielchor geehrt – auch Sie saßen dabei applaudierend in der ersten Reihe. Nach ca. 450 gesungenen Vorstellungen in 24 verschiedenen Inszenierungen wehre ich mich dagegen, dass meine ehrliche Arbeit durch herabwürdigende Darstellungen in der Öffentlichkeit beschädigt wird. Das müsste auch in Ihrem Sinne sein, denn es geht um das Ansehen der Bayreuther Festspiele als Ganzes.

Ohne Vorankündigung erklärten Sie eine Woche später gegenüber dem Chorvorstand den Festspielchor in seiner bisherigen Zusammensetzung de facto für aufgelöst – direkt im Anschluss an den letzten Schlussapplaus der Festspiele 2024. Deutlicher konnten Sie Ihre Nichtachtung dieses über Jahrzehnte gewachsenen und weltweit anerkannten Ensembles nicht zum Ausdruck bringen. Und nachträglich gelangten Informationen über die Arbeit dieses Chores an die Öffentlichkeit, die seine Mitglieder und seinen letzten Chorleiter diskreditierten. Gerade war der Chor den Sparvorgaben Ihrer Umstrukturierungspläne durch Reduzierung um 21 auf 113 Chorstellen und Gagenverzicht von etwa 1000 € pro Kopf entgegengekommen. Dafür hatte sich Ihr Mitgeschäftsführer, Herr Ulrich Jagels, ausdrücklich bedankt. Wie die meisten Chormitglieder war auch ich bereit, unter diesen veränderten Bedingungen bis zum letzten Schlussapplaus weiter mitzuwirken, auch unter dem neuen Chorleiter. Den Namen von Herrn Eitler-de Lint erfuhren wir jedoch durch den Chorvorstand. Er selbst durfte sich dem Chor, den er stolz war, übernehmen zu können, jedoch weder vorstellen noch konnte er

sich einen Eindruck von dessen aktuellem „Jetztzustand“ machen, weil die Festspielleitung dies für „atmosphärisch extrem problematisch“ und gegenüber dem scheidenden Chorleiter Eberhard Friedrich für „stillos“ hielt. Um wieviel besser und würdevoller für alle Beteiligten wäre dieser Chorleiterwechsel mit einer persönlichen Ansprache an den bestehenden Festspielchor gewesen?

Ich vermute, Ihnen ist nicht bewusst, was es bedeutete, als fest engagierter Opernchorsänger, in meinem Fall am Theater Freiburg, einer Einladung zu den Bayreuther Festspielen zu folgen. Es bedeutet drei Wochen Lohnverzicht, geeigneten Ersatz sicherstellen und Pendeln mit jeweils ca. 900 km Autobahnfahrt, nach einer Aufführung in Freiburg noch in der Nacht zurück nach Bayreuth, um am nächsten Morgen wieder rechtzeitig am Grünen Hügel zu sein. Aber das war es mir wert, in diesem „Olymp unter den Opernchören“ mitzuwirken.

Schon 2023 wurden Sie zitiert, dass der Festspielchor nur „13 von 30 Spieltage im Einsatz“ sei, 2025 gar nur noch „10 Vorstellungen in 70 Tagen“. Dem muss ich widersprechen. Die Spielpläne der Jahre 2002 bis 2024 belegen, dass der Chor niemals weniger als die 2022 noch unter Nachwirkung der Coronapandemie absolvierten 18 Vorstellungen gesungen hat. 2023 gab es 22 Vorstellungen mit Chor. Da es nur in „Rheingold“, „Walküre“ und „Siegfried“ keine Chorpartie gibt, stand in Jahren mit drei Ring-Zyklen lediglich an 9 Abenden kein Chor auf der Bühne. Da sollte sich eine Bemerkung, wonach „die Chormitglieder viel spazieren“ gehen, verbieten.

Eberhard Friedrich leitete den Bayreuther Festspielchor 2000 bis 2024. In der „Süddeutschen Zeitung“ konnte man lesen, es habe unter seiner Leitung keine Vorsingen gegeben, sondern eher „freundschaftsbasierte Wiedereinladungen“ und „Klüngeleien“, was langfristig der Qualität des Chores abträglich sei. Ich kenne niemanden, der ohne Vorsingen Mitglied

des Chores werden konnte! Und natürlich gab es erneute Vorsingen, wenn jemand nach zwei oder mehr Jahren Abwesenheit wieder im Festspielchor singen wollte. Der großartige Chorsaal der Bayreuther Festspiele erlaubt es dem Chorleiter, die Qualität auch individuell zuzuordnen, gesondert vorsingen zu lassen und gegebenenfalls mit Nichtwiedereinladungen zu reagieren. Pro Jahr wurden zehn bis zwanzig neue Chormitglieder aufgenommen, selbstverständlich nach Vorsingen.

Wenn Ihnen, Frau Prof. Wagner, die Qualität des Festspielchores nicht mehr ausgereicht hat, warum sind Sie als Festspielleiterin niemals an den Chor herangetreten, um Ihre Unzufriedenheit zu äußern? Auch kein Dirigent und keine Dirigentin hat jemals über den normalen Probenprozess hinaus eine mangelnde Leistungsfähigkeit des Festspielchores beklagt, im Gegenteil: immer wieder kamen Dirigenten und auch Regisseure in den Chorsaal, um für die besondere Zusammenarbeit zu danken.

Bisher galt die Mitgliedschaft im Bayreuther Festspielchor als Qualifikationsnachweis für eine mustergültige Einstudierung der Chorpartien Richard Wagners, weswegen die Mitglieder des Festspielchores auch als Chorgäste an anderen Opernhäusern willkommen waren. Nun demütigen Sie die Mitglieder dieses Chores und seinen letzten Chorleiter mit der demonstrativen Auflösung des Chors und diskreditieren dessen stets zuverlässige, engagierte und aufopferungsvolle Arbeit am Werk Ihres Urgroßvaters! Das schadet dem Ruf der von Ihnen verantworteten Festspiele. Die bisherigen Festspielchormitglieder haben alle freiwillig in Bayreuth gearbeitet, hatten größtes Interesse am erfolgreichen Fortbestand des Chores und waren stets eine zuverlässige Säule der Bayreuther Festspiele. Statt darauf aufzubauen, haben Sie dieses einzigartige Ensemble zerstört.

JÖRG GOLOMBEK

Mitglied des Bayreuther Festspielchores zwischen 2002 und 2024

AUF EIN WORT MIT...

Eine Kombination von allem

CHOREOLOGIN BIRGIT DEHARDE UND TÄNZER KENJI TAKAGI ÜBER DAS EINSTUDIERN VON BALLETT UND TANZTHEATER

IM GESPRÄCH MIT STEFAN MOSER, RAINER NONNENMANN UND GERRIT WEDEL

Wie bringt man historische Choreografien zur Wiederaufführung? Auf welche Quellen stützt man sich dabei? Welche Anpassungen sind unvermeidlich oder auch wünschenswert, wenn Bewegungsabläufe einst mit und für bestimmte Tänzer*innen entwickelt wurden und nun von ganz anderen ausgeführt werden sollen? Was sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Choreologie im klassischen Ballett und Probenleitung im modernen Tanztheater? Wer sind die Menschen, die solche Neueinstudierungen erarbeiten?

Birgit Deharde erhielt ihre Ballettausbildung an der Ballettschule des Hamburg Ballett John Neumeier. Ab 1994 studierte sie am Institute of Choreology in London. Danach arbeitete sie als Choreologin und choreographische Assistentin beim Stuttgarter Ballett und machte das Diplom als Ballettpädagogin. Bei Einstudierungen von John Crankos Balletten arbeitete sie zusammen mit Marcia Haydée, Egon Madsen und Richard Cragun. Zudem verantwortete sie die Einstudierung von Werken von Maximiliano Guerra, Christian Spuck, Liam Scarlett, Michael Corder, Cynthia Harvey und Marcia Haydée. Seit 2009 war Deharde weltweit als freischaffende Choreologin tätig und ließ sich in Indien und Bali zur Yogalehrerin ausbilden. 2019 holte sie Ballettintendant Tamas Detrich ans Stuttgarter Ballett zurück.

Kenji Takagi war bis 2008 festes Ensemblemitglied beim Wuppertaler Tanztheater Pina Bausch. Seitdem ist er freischaffender Tänzer, Choreograf und Pädagoge. Er unterrichtete bei ImPuls-Tanz Wien, an der Folkwang Universität Essen, am Conservatoire National Supérieur de Paris, der École de danse contemporaine de Montréal und bei Movement



Birgit Deharde. Foto: Roman Novitzky



Kenji Takagi. Foto: Jan Möllmer

Research New York. Für Einstudierungen von Pina Bauschs „Das Frühlingsopfer“ war er Probenleiter an der Pariser Oper, beim English National Ballet, Opera Ballett Vlaanderen und aktuell beim Bayerischen Staatsballett München. Als Darsteller und Autor widmet sich Takagi Improvisations-Performances, spartenübergreifenden und ortsspezifischen Projekten, unter anderem im Trio „In Another Place“ zusammen mit Cristiana Morganti und Emily Wittbrodt sowie als Mitglied der inklusiven Wuppertaler Kompanie „Pour-Ensemble“.

Oper & Tanz: Vielen Dank, dass wir dieses Gespräch mit Ihnen beiden führen können. Wie würden Sie kurz Ihre jeweilige Haupttätigkeit beschreiben?

Birgit Deharde: Meine Haupttätigkeit beim Stuttgarter Ballett ist die Einstudierung der großen klassischen, abendfüllenden Handlungsballette. Mein Schwerpunkt liegt dabei im Corps de ballet, aber ich studiere auch Soloparti-

en ein. Außerdem schreibe ich Tanzpartituren, wenn für das Stuttgarter Ballett eine große Neukreation entsteht und man davon ausgehen kann, dass diese wiederaufgenommen wird, wie zuletzt beispielsweise der „Nussknacker“ von Edward Clug mit einer aufwändigen Ausstattung von Jürgen Rose. Diese Produktion wird in den nächsten Jahren wahrscheinlich regelmäßig zu Weihnachten wiederaufgeführt.

O&T: Wieviel Arbeit macht es, eine solche Choreografie zu verschriftlichen?

Deharde: Das ist sehr unterschiedlich. Rein klassische Ballette lassen sich sehr viel schneller notieren, während man bei Contemporary immer spezifizieren muss, wenn etwa das Bein eingedreht oder der Fuß geflext ist. Das braucht mehr Zeit. Entscheidend ist auch die Komplexität und Anzahl der Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne. Wenn alle zur gleichen Zeit das Gleiche machen, dann ist das schnell notiert. Wenn

alle aber Verschiedenes machen, dann hat jedes „Instrument“ wie in einer Orchesterpartitur eine eigene Stimme, mit zum Beispiel Location- und Richtungsangaben unter der Zeile, Musikalität über der Zeile und mit Taktstrichen, die anzeigen, was gleichzeitig stattfindet. Um Clugs „Nussknacker“ als Partitur zu notieren, brauchte ich etwa zweieinhalb bis drei Monate.

Kenji Takagi: Welche Notation benutzen Sie?

Deharde: Die Benesh Movement Notation. Da wird sehr visuell eine Pose, ähnlich wie ein Strichmännchen, in ein Fünf-liniensystem gezeichnet, und dann verbindet man im Prinzip die Rahmen miteinander. Eine zweite Notationsweise ist Laban, die sich besser für modernen Tanz eignet, mit der ich mich aber nicht auskenne.

O&T: Das bekannte Figuren-Repertoire des klassischen Balletts lässt sich leichter verschriftlichen als modernes Tanztheater. Herr Takagi, worin liegt Ihr Tätigkeitsschwerpunkt?

Takagi: Ich bin seit 17 Jahren freiberuflich und gehe deswegen verschiedenen Tätigkeiten nach, die mit wechselnder Gewichtung oft gleichzeitig stattfinden. Ich bin selber immer noch als Tänzer und Darsteller in unterschiedlichen Produktionen auf der Bühne, meistens freie Produktionen, aber auch an festen Bühnen und in Schauspielhäusern. Oft sind dies spartenübergreifende Projekte, bei denen ich die Aufgabe übernehme, den choreografischen Input zu geben. Ich unterrichte auch zeitgenössischen Tanz, gebe viele Workshops und mache Probenleitungen. Das habe ich bisher ausschließlich bei Pina Bauschs „Sacre du printemps“ gemacht. Im Fall von „Für die Kinder von gestern, heute und morgen“ habe ich lediglich meine eigene Rolle anderen Tänzern weitergegeben, die dafür in Frage kamen, und dann speziell natürlich dem Tänzer, der diese Rolle wirklich übernommen hat.

O&T: Eins zu eins etwas vormachen und dann nachmachen lassen, klingt nach einem Idealfall.

Takagi: Ja, das waren Luxusbedingungen, weil viele Tänzer*innen des Wuppertaler Tanztheaters ans Bayerische Staatsballett München eingeladen wurden, um ihre eigenen Rollen weiterzugeben. Das gibt es normalerweise nicht.

O&T: Welche Quellen und Techniken der Rekonstruktion und Einstudierung bereits bestehender Choreografien nutzen Sie? Welche Rollen spielen Tanzschrift, Videoaufzeichnungen und das emotionale, mentale und physische Gedächtnis derer, die die Choreografien bereits getanzt haben?

Deharde: Ich nutze eine Kombination von allem, wobei ich mich sehr eng an die Tanzpartitur halte. Videos verschiedener Aufführungen sind oft sehr unterschiedlich, oft auch zu dunkel, so dass man gar nicht richtig sieht, was auf der Bühne passiert. Bei Marcia Haydéés „Dornröschen“ gibt es beispielsweise eine Szene, da wird die Carabosse in einem riesigen schwarzen Seidenmantel auf die Bühne getragen, der von sieben Tänzern bewegt wird. Da sieht man auf dem Video gar nicht, wer wo was macht, hält und greift (um diesen Charakter dann herun-

tergleiten zu lassen). Wenn ich zum ersten Mal eine Einstudierung mache und mir dazu eine Choreografie rein aus der Partitur aneignen muss, dann sind bei den Balletten von Cranko Gespräche mit seinen „Musen“, die noch leben und zu denen ich einen sehr engen Draht habe, natürlich Gold wert. Wenn jemand erzählen kann, was Cranko mit dieser Rolle wollte oder welche Gefühle oder Charaktere er porträtieren wollte, dann geht es mehr um das Warum und Wie der künstlerischen Feinheiten. Was das Skelett der Bewegungen betrifft, gehe ich aber ganz stark auf die Partitur zurück.

Takagi: Neben den bereits genannten Quellen kommen, wie Frau Deharde sagte, noch Hintergrundinformationen von Choreografen und damaligen Mitwirkenden hinzu, die wichtig für das Verständnis eines Stücks sind. Wichtig ist auch das eigene Schauen, das Sehen einer Aufführung von außen. Ich selbst kann nicht im Allgemeinen über Vermittlung sprechen, sondern nur speziell über die Einstudierung von „Sacre“. Da läuft bei mir sehr viel über das eigene Kennen der Choreografie.

Weil ich diese Produktion selbst getanzt habe, vermittele ich sie mit dem eigenen Körper und dem Gedächtnis der Bewegungsabläufe, das ich in meinem Körper habe. Ich zeige sehr viel in den Proben, weshalb ich gerade starken Muskelkater habe. Ich demonstriere etwas und analysiere aber auch verbal. Wir arbeiten immer zu mehreren im Team. So können wir gegenseitig die Erinnerung über bestimmte Details auffrischen,

und die Tänzer*innen bekommen unterschiedlichen Input von mehreren, die das Stück schon getanzt haben. Auch eigene handschriftliche Notizen und Videos nehme ich zur Hilfe. Von Pinas Arbeiten gibt es Regiebücher, aber keine klar kodifizierten Tanzpartituren nach Benesh oder Laban. „Sacre“ wird ja seit 50 Jahren getanzt und hat sich auch unter Pinas Leitung immer wieder verändert, weil sie Dinge abgewandelt hat, so dass es von manchen Bewegungen unterschiedliche Versionen gibt.

WIR SEHEN MENSCHEN, DIE HIER UND HEUTE LEBEN UND DIE SIND, WER SIE SIND. WIR WOLLEN DIESE MENSCHEN SEHEN UND NICHT, DASS SIE JEMANDEN IMITIEREN, DER SIE GAR NICHT SIND.

O&T: Pina Bausch oder John Cranko haben ihre Choreografien in intensiver Zusammenarbeit mit und für bestimmte Tänzer*innen erarbeitet. Welcher Anpassungsspielraum ergibt sich daraus für die Wiedereinstudierung? Jeder Mensch hat ja einen anderen Körper mit anderer Fähigkeit, Ausstrahlung, Aura.

Takagi: Tanz ist eine lebendige Kunstform, bei der wir Menschen auf der Bühne sehen. Wir sehen Menschen, die hier und heute leben und die sind, wer sie sind. Wir wollen diese Menschen sehen und nicht, dass sie jemanden imitieren, der sie gar nicht sind. Dafür liefert die Choreografie von „Sacre“ einen klaren Rahmen, von dem wir aber hoffen, dass die Tänzerinnen und Tänzer ihn benutzen, um bei sich selbst etwas passieren zu lassen, damit sie am Ende auch sie selber auf der Bühne sind. Wir respektieren die Choreografie und suchen gleichzeitig zusammen mit den Tanzenden einen Weg, damit sie sich eine Bewegung mit ihrer eigenen Individualität aneignen. Deswegen ist jede Aufführung von „Sacre“ anders, auch wenn die Choreografie festgelegt ist.

O&T: Bei klassischen Balletten mit klaren Rollen und verschriftlichten Partituren ist man vermutlich mehr an die Autorität der Werke gebunden und hat weniger individuelle Gestaltungsspielräume?

Deharde: Ja, das ist sicher der Fall. Die klassischen Ballette sind ein ganz anderer Bereich. Bei „Schwanensee“ sind die Schwäne im 2. und 4. Akt zum Beispiel nicht als individuelle Persönlichkeiten auf der Bühne, wir versuchen eher mit ihnen ein homogenes Corps de ballet zu formen. Das ist etwas ganz Anderes. – Ich kann aber sehr gut nachvollziehen, was Herr Takagi sagt und hätte auch Lust, mal so etwas zu machen. – Bei Solisten gibt es auch im Ballett mehr Spielraum als beim Corps de ballet. Auch da werden Bewegungsabläufe angepasst und die Rolle muss zur eigenen gemacht werden. Für die Gruppen gibt es aber eine Version, die wird nicht diskutiert, sondern möglichst schnell einstudiert und auf die Bühne gebracht. Wir arbeiten ja immer auch unter Zeitdruck.

Takagi: „Sacre“ ist ja ein Gruppenstück, bei dem alle oft ganz eng auf der Bühne beieinander tanzen und die Bewegungen wirklich präzise sein müssen, damit alle wie in einem Corps de ballet wirklich zusammen sind und nicht Gefahr laufen, sich gegenseitig zu schlagen. Da herrscht kein Freestyle, sondern strikte Präzision. Dennoch geht es uns darum, in den gleichen Bewegungen die Unterschiede zu sehen. Die Choreografie ist ganz klar, doch sieht eine Bewegung bei zwei Menschen immer etwas anders aus.

O&T: Ballett und Tanz haben eine starke körperlich-sportliche Dimension und zielen zugleich auf die Darstellung von Ideen, Gefühlen, Geschichten, Schicksalen. Wird beides gleichzeitig erarbeitet oder gibt es da eine bestimmte Chronologie?

Takagi: Wir gehen ins Studio und zeigen Schritte. So fängt es an. Wir zeigen sofort Bewegungen, die ich aber nicht vom emotionalen Gehalt trennen würde. Bei „Sacre“ in München arbeiten wir manchmal für die dortigen Tänzer*innen schockierend langsam. Ich sehe die Arbeit in der Tradition des Ausdruckstanzes. Jede Bewegung korrespondiert mit einem inneren Zustand, der sich in einer äußerlich sichtbaren Regung zeigt. Dies versuchen wir durch viele Wiederholungen einzuüben. Wir demonstrieren und kommentieren Bewegungen, und wir machen die Tänzer*innen darauf aufmerksam, dass in jeder Bewegung eine bestimmte Intention liegt, vielleicht ein Sich-Hin-Sehnen in eine Richtung oder ein Loslassen oder ein Sich-Schwer-Machen. Das wird nicht hinterher aufgesetzt, sondern ist gleichzeitig immer dabei.



Pina Bausch, „Das Frühlingsopfer“, die jungen Männer, mit dem Ensemble des Wuppertaler Tanztheaters Pina Bausch, v.l.n.r.: Alexeider Abad González, Jorge Puerta Armenta, Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Fernando Sueles Mendoza, Michael Strecker, Kenji Takagi, Damiano Ottavio Bigi, Bernd Uwe Marszan. Foto: Laszlo Szito



Pina Bausch, „Das Frühlingsopfer“, die jungen Mädchen, mit dem Ensemble des Wuppertaler Tanztheaters Pina Bausch. Foto: Ulli Weiss/ Pina Bausch Foundation

WIR GEHEN INS STUDIO UND ZEIGEN SCHRITTE. SO FÄNGT ES AN. WIR ZEIGEN SOFORT BEWEGUNGEN, DIE ICH ABER NICHT VOM EMOTIONALEN GEHALT TRENNEN WÜRD E.

Deharde: Viele Produktionen erfahren Wieder-einstudierungen, so dass viele Tänzer die Choreografie schon kennen. Bei einer neuen Produktion, die die Kompagnie noch nicht kennt, spreche ich zuerst über das Stück, die Rollen, die Handlung. Dann lernen wir Schritte, reine Choreografie, das Skelett. Wenn das dann alles gut sitzt und über die Bewegungsabläufe nicht mehr viel nachgedacht werden muss, kann man auch wieder auf die Interpretation zurückgehen.

O&T: Sie sprachen vom Gedächtnis des Körpers. Vermitteln Sie den Tänzer*innen auch bestimmte Memotechniken bei der Einstudierung großer Partien und komplexer Bewegungsabläufe?

Takagi: Es gehört zum Handwerkszeug von Tanzenden, dass sie durch vielmalige Wiederholungen Bewegungsabläufe und ganze Choreografien

memorieren können. Bei der Einstudierung von „Sacre“ mit dem Staatsballett München ist es so, dass viele diese Choreografie wie eine neue Sprache lernen müssen, weil sie nicht dem Figuren-Repertoire des klassischen Balletts entspricht. Da ist es sehr interessant zu beobachten, wie unterschiedlich sich jeder Tänzer, jede Tänzerin das aneignet. Manche können besser imitieren, was man ihnen vormacht. Andere müssen erst einmal rational verstehen, was da abläuft und erst einmal gesagt bekommen, das ist ausgedreht, das ist vorne hoch, dann ist Plié, dann Croisé. So viele Tänzer es gibt, so viele verschiedene Weisen gibt es, sich Bewegungen anzueignen. Da gibt es kein festgelegtes Rezept, sondern jeden Tag überraschende Begegnungen mit den Tänzer*innen, durch die man selbst immer dazulernt.

O&T: Haben Sie die Zeit, um auf all diese individuell verschiedenen Lernweisen einzugehen?

Takagi: Zeit ist immer ein Problem. Im Team werden wir aber immer flexibler und effektiver, Dinge zu vermitteln.

Deharde: Ich bin seit einigen Jahren wieder fest beim Stuttgarter Ballett und kenne die Leute inzwischen relativ gut. Einige sind schneller und andere sind langsamer, das ist ok.

O&T: Sie beide hatten Festanstellungen, sind dann aber in die Freiberuflichkeit gewechselt. Was waren die Gründe dafür?

Takagi: Ich habe gemerkt, dass es nicht zu mir passt, in einem Angestelltenverhältnis zu sein. Selbst bei so einer tollen Kompagnie wie dem Wuppertaler Tanztheater habe ich einen Mangel an Selbstbestimmtheit erlebt. Es war für mich dann schon ein bisschen scary, vom Tanztheater wegzugehen und noch nicht zu kennen, was es heißt, künstlerisch freiberuflich tätig zu sein. Da hatte ich anfangs durchaus etwas Existenzangst. Aber seitdem bin ich mein eigener Chef, habe glücklicherweise viele Aufträge und Projekte, ein breites Feld verschiedener Tätigkeiten und kann selber entscheiden, ob ich etwas mache oder nicht.

Deharde: Einige unschöne Umstände haben mich damals dazu gebracht, die Kompagnie zu verlassen. Ich bin dann erst einmal zwei Jahre lang auf Weltreise gegangen, habe viele Kurse gemacht und eine Yogalehrer-Ausbildung abgeschlossen, um mir damit ein zweites Standbein zu schaffen. Dann aber kamen plötzlich lauter Aufträge für verschiedene Einstudierungen. Das lief richtig gut und wurde mir fast zu viel. Nach zehn Jahren war ich das viele Reisen, Organisieren, Planen leid, auch immer wieder neue Versionen von „Gi-

ES WAR FÜR MICH DANN SCHON EIN BISSCHEN SCARY, VOM TANZTHEATER WEGZUGEHEN UND NOCH NICHT ZU KENNEN, WAS ES HEISST, KÜNSTLERISCH FREIBERUFlich TÄTIG ZU SEIN. DA HATTE ICH ANFANGS DURCHAUS ETWAS EXISTENZANGST.

selle“ und verschiedene „Dornröschen“ lernen zu müssen. Deswegen wollte ich wieder an ein Haus gehen, wo ich das Repertoire kenne.

O&T: Was wünschen Sie dem Stuttgarter Ballett beziehungsweise dem Tanztheater Pina Bausch für die Zukunft?

Takagi: Ich bin ja gar nicht mehr so nah dran am Wuppertaler Tanztheater. Ich finde das auch deswegen eine sehr heikle Frage, weil die Situation dort gerade wirklich schwierig ist. Wie geht man damit um, dass es eine sehr wichtige Choreografie gab, die aber nun schon seit längerer Zeit nicht mehr da ist und man sich fragen muss, wie man mit ihrem Werk heute umgeht. Was heißt das für jemanden, der hier neu dazukommt und kein Museum instand halten möchte, sondern der seine eigene Kreativität entfalten und etwas Lebendiges, Aktuelles schaffen möchte? Ich sehe einfach die Schwierigkeit dieses Dilemmas.

O&T: Ein Problem zu benennen impliziert immerhin auch den Wunsch, es möge wie auch immer gelöst werden.



Bilder S. 10/11: John Cranko, „Schwanensee“ mit dem Stuttgarter Ballett. Foto: Roman Novitzky



Deharde: Ich schätze hier den Zusammenhalt und die gegenseitige Unterstützung in der Kompagnie. Ich wünsche mir, dass das beibehalten wird und hoffe, dass es keine Kürzungen im Kulturretat gibt, wie jetzt schon in Berlin oder Köln.

O&T: Leider soll auch an der Staatsoper Stuttgart an allen Ecken und Enden gespart werden. Das wird dann sicher auch den Tanz betreffen. Natürlich wünschen wir auch von der VdO, dass die finanzielle Ausstattung der Opern- und

Tanztheater nicht so weit geschröpft wird, dass die künstlerische Qualität darunter leidet.

Haben Sie vielen Dank für dieses Gespräch.

Tanzstücke
von jungen
Choreograf:innen
Uraufführungen

**T
M**

Neue Wege

ab 18.5.25
Theater
Magdeburg

T (0391) 40 490 490 | www.theater-magdeburg.de

Eine Gattung, viele Gesichter

URAUFFÜHRUNGEN NEUER MUSIKTHEATERWERKE IN HANNOVER, DARMSTADT UND WIESBADEN

VON RAINER NONNENMANN

Oper und Musiktheater verhandeln idealerweise Themen, die uns hier und heute betreffen, selbst wenn die Stoffe, Werke und Ausdrucksweisen längst historisch sind. Statt altbekanntes Repertoire umständlich für die Gegenwart neu zu deuten, wie es das Regietheater versucht, liegt es eigentlich näher, gleich neue Stücke herauszubringen, die sich mit der aktuellen Lebens- und Erfahrungswelt auseinandersetzen. Die über 80 Opernhäuser in Deutschland bringen regelmäßig neue Werke heraus. Die Statistik „Wer spielte was?“ (2024) des Deutschen Bühnenvereins listet für die Spielzeit 2022/23 insgesamt 44 Opern-Uraufführungen. Die Ausstrahlung dieser 6 Prozent aller 749 Neuinszenierungen ist gegenüber dem dominierenden Repertoirebetrieb jedoch marginal, da die Novitäten meist nur zwei- oder dreimal auf kleinen Studiobühnen gespielt werden und nur zwei Prozent des Publikums erreichen. Wie unterschiedlich neue Musiktheaterproduktionen in Material, Medien, Stilistik, Verlauf, Aussage, Produktions- und Darstellungsweise sein können, zeigen drei aktuelle Uraufführungen.

„ECHO 72“ IN HANNOVER

Michael Wertmüller komponierte „Echo 72. Israel in München“ auf ein Libretto von Roland Schimmelpfennig im Auftrag der Staatsoper Hannover. Dem Schweizer Komponisten und deutschen Dramatiker gelang in der Uraufführungsinzenierung von Lydia Steier eine parabelartige Verdichtung des Attentats auf das israelische Team bei den Olympischen Spielen München 1972. Die zeitgenössische Text-, Klang- und Bildsprache versetzte das historische Ereignis ins Hier und Heute durch Bezugnahmen zum Ort der Premiere und zur deutschen Geschichte. Die von Flurin Borg Madsen gestaltete Bühne zeigt



Michael Wertmüller, „Echo 72“, Staatstheater Hannover, mit Idunnu Münch. Foto: Sandra Then

anfangs in einem Museumssaal die dem Hannoveraner Publikum wohlbekannte Monumentalstatue „Fackelträger“ des Bildhauers Hermann Scheuernstuhl. Seit 1936 zierte die Bronzeskulptur am Ufer des Maschsees die 18 Meter hohe „Siegessäule“ für „Freude, Gesundheit und Kraft“. Mit emporgereckter rechter Hand deutet die Figur den Hitlergruß an, und zwar in Richtung der damaligen Spiele in Berlin. Auf der Opernbühne wurde die Hinterlassenschaft des Dritten Reichs – zwei Tage vor dem 80. Jahrestag der Befreiung des Vernichtungslagers Auschwitz – zum Symbol für die durch Diktatur und Holocaust bedingte besondere Verbindung von Deutschland und Israel.

Als Besuchergruppe im Museum besingt der Chor den olympischen Geist von Frieden, Freude, Fairness, Völkerverständnis. Projektionen zeigen historische Fotos und Filmaufnahmen der Spiele 72 sowie Gesichter der damaligen israelischen Sportlerinnen und Sportler. Nach und nach schleichen sich Irritatio-

nen ein. Der Museumswärter tremoliert leise auf einer E-Bassgitarre in Form eines Maschinengewehrs. Gleichzeitig schildert „Die Klage“ (Idunnu Münch) als wandelbare Reiseführerin, Siegesgöttin Nike und Todesengel den Hergang des Attentats von schwer bewaffneten palästinensischen Terroristen in den frühen Morgenstunden des 5. September 1972. Der dilettantische Versuch der bayerischen Polizei, die neun Geiseln zu befreien, endete mit dem Tod aller und eines deutschen Polizisten. Die BRD wollte sich freundlich, demokratisch, modern, offen und bunt präsentieren, versagte aber vor laufenden Fernsehkameras beim Versuch zu verhindern, dass auf deutschem Boden erneut Juden ermordet werden. Eben diesen langen Nachhall der damaligen Tragödie bis zum Hamas-Überfall vom 7. Oktober 2023 benennt der von Intendantin Laura Berman hinzugefügte Obertitel „Echo 72“.

Das als „Oper“ bezeichnete Stück wurde nach der Uraufführung in Hannover



Michael Wertmüller, „Echo 72“, Staatstheater Hannover, mit Ensemble und Statisterie. Foto: Sandra Then

fünf weitere Male gespielt. Es ist weniger eine dramatische Erzählung mit emotionalisierender Musik als eine poetische Allegorie. Die von den israelischen Olympioniken betriebenen Sportarten Fechten, Gewichtheben, Ringen und Hürdenlauf sind Metaphern menschlicher (Über)Lebensstrategien. Und so wie Spitzensport unzählige Wiederholungen derselben Bewegungsabläufe verlangt, werden auch Traumata immer wieder neu durchlebt. Die Läuferin auf 100 Meter Hürden (Ketevan Chuntishvili) besingt nichts anderes als den bei tausenden Trainingsstunden eingeübten Lauf von dreizehn Metern bis zur ersten Hürde und achteinhalb Metern bis zu jeder weiteren. Die Wettkampfgel gleich einer klar vermessenen Lebenslinie, die das Attentat dann gewaltsam auflöst.

Die Musik ist anfangs repetitiv, rhythmisch, reduziert, eintönig. Die Vokalistinnen wiederholen ihre Aussagen mehrmals in nüchternem Deklamationsstil. Polizist (Ziad Nehme) und Gewichtheber (Philipp Kapeller) wechseln abrupt vom Tenor ins Falsett, als fielen sie aus ihren Rollen. Dumpfe Trommelschläge und Totenglocken durchziehen die fast zweistündige Aufführung wie ein Schicksalsfaden. Zunächst unmerklich wird die Musik nach und nach immer schneller und grel-

WÄHREND DIE
SPORTLER IN
GROSSEN
MUSEUMSVITRINEN
IHRE WETTKÄMPFE
VOR JOHLENDEN
ZUSCHAUERN
AUSÜBEN,
REGNET ES BLUT
UND VERKEHRT SICH
DAS SPORTLICHE
KRÄFTEMESSEN
ZUM TODESKAMPF.

ler. Rhythmisch gerappt zählt der Sprechchor alle Namen der damals in München angetretenen 121 Nationen in alphabetischer Folge auf, stockt aber zweimal schockartig bei Israel und Deutschland. Mit dem Niedersächsischen Staatsorchester Hannover unter Leitung von Titus Engel erzeugt das von Wertmüller bereits öfters eingesetzte Jazzrocktrio Steamboat Switzerland mit E-Bass, Drumset und Hammondorgel eine Highspeed-Energie zwischen frenetischer Begeisterung, gehetzter Angst, drohendem Kollaps und panischem Kreischen. Während die Sportler in großen Museumsvitrinen ihre Wettkämpfe vor johlenden Zuschauern ausüben, regnet es Blut und verkehrt sich das sportliche Kräftemessen zum Todeskampf. Als Gipfel der Apokalypse werden schließlich alle israelischen Sportlerinnen und Sportler in einer Vitrine vergast. Das Trauma der Shoa wiederholt sich. Wer es je vergessen haben sollte, weiß dann wieder, warum das Existenzrecht Israels deutsche Staatsräson ist.

„OPER OTZE AXT“ IN DARMSTADT

Die Vorstellung beginnt staatstragend mit Absingen der DDR-Nationalhymne: „Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt.“ Der Feierlichkeit des fünfköpfigen Minichors folgt jedoch prompt eine rotzig gegrölte Parodie durch Mat-

thias Baresel, der fortan in der Titelrolle lautstark kreischt und wütet, verzweifelt einknickt und wie beim Drogenentzug in höchstem Falsett fistelt. An den energiegelichsten Stellen traktiert Baresel alias Otze wie außer Rand und Band E-Gitarre und Drumset. Da geht dann momentweise wirklich der Punk ab.

Mit bürgerlichem Namen Dieter Ehrlich war der Sänger und Gitarrist als Otze bekannt. Die von ihm 1980 gegründete Punkband „Schleimkeim“ gehörte in der DDR zum Untergrund und spielte hauptsächlich in Kirchen. Otze wurde wegen „Gefährdung der öffentlichen Ordnung durch asoziales Verhalten und Rowdytum“ inhaftiert. Der rebellische Musiker, Anarchist, Krawallmacher, Knasti, informelle Stasi-Mitarbeiter, Drogenjunkie und Mörder wurde bereits 2023 im Dokumentarfilm „Schleimkeim – Otze und die DDR von unten“ porträtiert. Nun widmete ihm das junge Musiktheaterkollektiv „Dritte Degeneration Ost“ die Produktion „Oper Otze Axt“, uraufgeführt in den Kammerspielen des Staatstheaters Darmstadt.

Der Titel stellt dem Künstlernamen die Musikgattung voran und hängt ihm die Tatwaffe an, mit der Otze 1999 seinen Vater erschlug und daraufhin den Rest seines Lebens in einer geschlossenen psychiatrischen Anstalt verbrachte. Zentrales Sinnbild der Unfreiheit im real existierenden Sozialismus sind auf der vom RHO-Kollektiv gestalteten Bühne zwei große Käfige: Im ersten kauert Otze wie in der Gefängniszelle, im zweiten steuert die Musikerin Antonia Beeskow als Stasi-Offizierin die Live-Elektronik wie eine Abhörvorrichtung. Neben Morsepiepen, Rauschen, Drones und Noise blendet sie auch ein, was Otze in der Zelle im Radio hört, darunter Fragmente einer Rede des Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker. Auch Stasi-Protokolle über den Punkmusiker werden diktiert.

Otze wird von vier Gestalten umlagert, die ihn aufwiegeln, besänftigen und mit Brechstangen das scheppernde Metall attackieren, das ebenso als Kulisse wie als Krachinstrument dient. Wer die Figuren sind, lässt die Regie von Romy Dins und Frithjof Gawenda offen: Otzes Band-Kollegen, Alter Egos, innere Dämonen?



„Oper Otze Axt“ mit Frieda Gawenda, Johann Kalvelage, Clara Kreuzkamp, Mathias Baresel, Georg Festl.
Foto: Lara Roßmann

Das Programmheft listet die Vokalpartien als „Schläger“ (Georg Festl), „Tier“ (Frieda Gawenda), „Magier“ (Clara Kreuzkamp) und „Schatten“ (Johann Kalvelage). Der Hass auf den repressiven Staat ist Otzes Lebenselixier. Doch dann kommt plötzlich die Wende. Die DDR geht, die Wut aber bleibt. Als stumme Rolle betritt mehrmals Otzes Vater (Martin Gernhardt) wie der Geist von Hamlets totem Vater die Bühne. Der letzten Erscheinung geht Otze schließlich nach, indem er eine in der Zimmerecke lehrende Axt ergreift: Ende der Vorstellung.

Die Mitglieder des Theaterkollektivs „Dritte Degeneration Ost“ wurden nach 1990 geboren und stammen überwiegend aus den „neuen Bundesländern“. Sie möchten verstehen, warum die alten Nahtstellen zwischen Ost und West aktuell wieder aufreißen. Es gibt lange Erzählpassagen über den 2005 an einem Herzinfarkt verstorbenen Titelhelden und die Nachwendezeit, ohne dass sich die Berichte in sichtbarer Handlung und hörbarer Musik niederschlagen.

Epik geht auf Kosten von Dramatik. Das hinter der Bühne erhöht platzierte Instrumentalensemble unter Leitung von Neil Valenta hat wenig zu tun. Die Kollektivkomposition von Mathias Baresel, Frieda Gawenda und Richard Grimm setzt mehr auf Punk-Songs und Elektronik denn auf musikdramatische Verdichtung.

Finanziert und mitproduziert wurde das eineinhalbstündige Stück vom Förderprogramm NOperas! des NRW Kultursekretariats. Einmal pro Jahr bewerben sich hier Musiktheaterkollektive, aus denen eine Fachjury ein Projekt zur Realisation auswählt. Entscheidendes Kriterium ist die Aufhebung der im Opernbetrieb sonst üblichen Arbeitsteilung von Text, Musik, Bühnenbild, Kostüme, Regie. Die Dimensionen sollen kollaborativ erarbeitet und idealerweise anders zusammengefügt werden, als man es aus der 400-jährigen Gattungsgeschichte kennt. Da sich drei Häuser beteiligen, gibt es nach der Uraufführung in Darmstadt zwei Weiterentwicklungen der Produktion am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (Premiere 13. April) und Theater Bremen (Premiere 4. Juli).

„FASSADEN“ IN WIESBADEN

Bereits die Garderobe hält die erste Überraschung bereit: „Behalten Sie besser Ihren Mantel, denn die Aufführung findet teilweise im Freien statt.“ Der Musik-Theater-Walk „ Fassaden“ um und durch das Hessische Staatstheater Wiesbaden bietet dann zahlreiche weitere Irritationen, Kreuzungen von (Theater) Alltag und Inszenierung, Reflexionen des Apparats und Selbstbegegnungen des Publikums. Von einer Tür zur anderen wechselt der Parcours zwischen offiziellen Publikumswegen und Orten, die sonst nur Theatermitarbeitenden zugänglich sind. Die Hemisphären wer-

den durchlässig bis zur Ununterscheidbarkeit. Das Produktionsteam arbeitete kokreativ mit klaren Zuständigkeiten: Inszenierung Elli Neubert, Komposition Dariya Maminova, Licht und Video Jakob Boeckh, Kostüme Johanna Winkler, Dramaturgie Hanna Kneißler. Die Sprechtexte entwickelte man gemeinsam mit den beteiligten zwei Schauspielern, drei Instrumentalisten, einer Tänzerin und einer Sängerin des Ensembles und der Statisterie des Theaters.

Analog den getrennten Stiegenhäusern des spätféudalistischen Prachtbaus, die das Publikum auf Parkett, Logen und Ränge verteilen, werden vier Publikumsgruppen bei insgesamt vier Aufführungen zeitgleich auf vier verschiedenen Routen durch den labyrinthischen Gebäudekomplex gelotst. Getrennt erlebt man alle vier Stationen, sieht sich einmal kurz und kommt schließlich zu einem Finale zusammen. Draußen auf den Kolonnaden des Kurplatzes informiert zunächst ein Stadtführer (Timur Frey) über die Geschichte des Orts und die königlichen Häupter, die hier gastierten. In den Wilhelminischen Prachtbau gelangt man durch einen Materialgang im Untergeschoss. Vorbei am Orchestergraben, aus dem tatsächlich Musik klingt, geht es über Treppen von ganz unten nach ganz oben in den zweiten Rang. Dort staunt man über drei ebenso erstaunt zurückblickende Garderobefrauen vor vollen Kleiderhaken, als würde im Großen Haus tatsächlich gerade „Der fliegende Holländer“ gegeben, dessen flüchtige Anklänge man zuvor nur für eine Audio-Zuspielung gehalten hatte. Realer und inszenierter Theaterbetrieb verschwimmen. Von einer Galerie aus belauscht man einen Liederabend im 1902 vollendeten Neo-Rokoko-Foyer. Über Fluchttüren, Laufwege auf dem Dach, FeuerTreppen und Gänge gelangt man schließlich hinunter ins prächtige Foyer. Nun ist man nicht mehr bloß Zaungast, sondern lauscht bei einem Glas Sekt der Uraufführung von Dariya Maminovas „Crystal Songs“. Die sanften Arpeggien und Tonpendeln des Pianisten (Tim Hawken) und mattgold leuchtenden Kantilenen der Sopranistin (Josefine Mindus) passen zur Schwüle des mit vielen Stuckornamenten und barbusigen Musenfiguren überladenen Prunksaals. Doch eine aufheulende Si-

rene unterbricht die Aufführung und der Raum wird unverzüglich geräumt. In einem Innenhof trifft man auf einen gruffig schwarz gekleideten und geschminkten Arbeiter (Edzard Locher), der mit seiner Flex an Stahlteilen und Drahtkäfig die Funken fliegen und Ohren sirren lässt. Schicksalhaft mit einer Tänzerin im gleichen Outfit (Raquel Nevado Ramos) verkettet, geht es tiefer hinein in die Kellergewölbe der Requisitenkammer. Zwischen Stühlen, Tischen, Koffern, Beilen, Vogelkäfigen und menschlichen Kunststoffkörperteilen nimmt sich das auf Tuchfühlung gedrängte Publikum selbst und gegenseitig verstärkt wahr. Auch die aus nächster Nähe beobachtete Tänzerin blickt den Betrachtenden provokativ in die Augen zurück.

Eine Stahltüre wie zu einem Heizungsraum führt überraschend in das private Wohnzimmer eines Mannes, der zunächst verdutzt, aber dann alle Eintretenden individuell als ihm bekannte Personen begrüßt. Während sich das Publikum auf wenige Stühle und Sofas zwingt, sitzt der Gastgeber gemütlich im Ohrensessel vor dem Fernseher, wo gerade der Liederabend aus dem Prunkfoyer läuft. Zu hören ist davon allerdings wenig, weil der Gastgeber als stolzer Vater der Sängerin von dieser schwärmt

und gerührt ein Album mit Familienfotos herumzeigt, dann aber plötzlich die Tochter unflätig beschimpft, weil er sich als Taxifahrer jahrelang alles vom Munde abgespart habe, um ihr den Klavier- und Gesangsunterricht zu bezahlen, nur damit sie heute „ihre scheiß Kunst“ machen könne.

Am Schluss gelangt das Publikum in sein angestammtes Theater-Zuhause. Im Auditorium des Kleinen Hauses versammeln sich alle vier Besuchsgruppen zum großen Publikum. Alle Aufmerksamkeit ist nun eindeutig auf die Bühne gerichtet. Diese besteht aus einer Wand mit Guckkastenöffnung wie beim Kasperletheater. Der Durchblick rahmt das Wohnzimmer, in dem man vorher noch selber saß. Nun treffen sich dort alle aufgetretenen Figuren wie zu einer Familienfeier, wozu eine Klangcollage die bisherigen Stationen Revue passieren lässt. Sämtliche Erzählfäden laufen im finalen Knoten zusammen. Doch alle Besuchsgruppen haben den „Musik-Theater-Walk“ in anderen Reihenfolgen erlebt, so dass die verschieden erinnerten Chronologien auch das Finale jeweils anders erscheinen lassen. Alle im Publikum haben Ähnliches erlebt, doch niemand dasselbe. Ein Musiktheater – viele Fassaden.



Musik-Theater-Walk „Fassaden“, Staatstheater Wiesbaden, mit Raquel Nevado Ramos und Edzard Locher.
Foto: Maximilian Borchardt

Künstliche Intelligenz

UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF LIVE-DARBIETUNGEN

VON JÖRG LÖWER

Die Entwicklung der Künstlichen Intelligenz (KI) ist eine der prägendsten technologischen Transformationen der letzten Jahre, die längst alle Bereiche der Gesellschaft erfasst hat – so auch den Kulturbereich. Künstlerische Berufe und Kulturinstitutionen sehen sich zunehmend neuen Technologien gegenüber, die das kreative Schaffen, die Produktion und den Konsum von Kunst beeinflussen.

Wie verändert KI Live-Darbietungen? Welche Herausforderungen eröffnen sich? Diese Fragen greift der vorliegende Artikel auf, der sich zum einen auf die Studie „AI Unplugged: The Perspective of the Live Performance Sector“ von Agnieszka Paczyńska stützt. Zum anderen fließen Erkenntnisse eines Seminars ein, auf dem Gewerkschaften und Arbeitgeber der Branche die Entwicklung auf Einladung der EU-Kommission kritisch analysierten.

KI-Systeme sind nicht mehr nur ein Konzept der Zukunft, sondern längst Teil unseres Alltags. Die ersten Anwendungen, etwa bei der Internetsuche, sind etabliert. Doch in den letzten Jahren hat der technologische Fortschritt einen regelrechten KI-Boom ausgelöst. Besonders bemerkenswert ist die sogenannte generative KI, die in der Lage ist, Texte, Bilder, Videos, Töne oder andere Daten als Antwort auf Eingabeaufforderungen zu erzeugen. Dies wird möglich, weil die zugrunde liegenden Modelle die Struktur und Muster ihrer Trainingsdaten erlernen und diese dann verwenden, um neue Inhalte zu generieren.

Dieser rasante Fortschritt spiegelt sich in massiven Investitionen in Unternehmen wider, die an der Spitze der KI-Forschung stehen und führt zu intensiven öffentlichen Debatten um Regulierungen, die den technologischen Fortschritt mit sozialen und ethischen Anforderungen in Einklang bringen sollen.

Bereits seit Jahrzehnten sind Experimente mit Algorithmen und Computern ein fester Bestandteil der darstellenden Kunst. Ein frühes Beispiel ist der Choreograf Merce Cunningham, der 1995 mit einem Programm zur Manipulation von Avataren auf einem Bildschirm arbeitete. In der heutigen Zeit sind KI-Tools ein Instrument, um die Ausdruckskraft der menschlichen Künstler*innen zu erweitern und sogar das Publikum aktiv in den kreativen Prozess einzubeziehen. Ein Beispiel ist aktuell die AOE Tanzkompanie, die im Oktober 2024 eine Tanzproduktion mit einer KI-gesteuerten Protagonistin auf die Bühne brachte. Hierbei wird die KI-Tänzerin während der Aufführung auf einem LED-Würfel gezeigt, dessen Bewegung durch das Publikum beeinflusst werden kann – und diese Bewegung wiederum löst spezifische Tanzbewegungen der KI aus. Künstler*innen sind sich größtenteils einig, dass es bei der Interaktion mit KI nicht darum geht, den menschlichen Körper zu ersetzen, sondern ihn in Aufführungen zu integrieren und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten zu nutzen. KI-gestützte Anwendungen finden nicht nur auf der Bühne ihren Einsatz, sondern auch in Bereichen wie der Sicherheit. Ein Beispiel ist der Einsatz von KI bei Konzerten von Taylor Swift, um potenzielle Stalker*innen zu identifizieren und die Sicherheit der Aufführungen zu erhöhen. Weitere Anwendungen von KI-basierten Tools beinhalten etwa die automatische Übersetzung von Inhalten in verschiedene Sprachen oder die Analyse von Social-Media-Reaktionen auf Live-Darbietungen, um die Reaktionen des Publikums besser zu verstehen.

GESETZLICHE REGULIERUNGEN

Neben diesen praktischen Anwendungen gibt es auch eine rechtliche Dimension, die zunehmend in den Vordergrund tritt. So trat im August 2024 das EU-Ge-

setz über Künstliche Intelligenz in Kraft – der weltweit umfassendste Versuch, KI auf gesetzlicher Ebene zu regulieren. Das KI-Gesetz verfolgt einen risikobasierten Ansatz, bei dem KI-Systeme in mehrere Risikokategorien eingeteilt werden und die jeweilige Regulierung von diesem Risiko abhängt:

KI-Systeme, die in eine inakzeptable Risikokategorie fallen, sind verboten. Beispiele hierfür sind missbräuchliche Anwendungen in Bezug auf Alter, Behinderung sowie sozialer und wirtschaftlicher Situation oder auch KI-Systeme, die Gesichtserkennungsdatenbanken durch ungezieltes Scraping (Datenextraktion) aus dem Internet oder aus Videoüberwachungsmaterial erstellen.

Für KI-Systeme, die als risikoreich eingestuft werden, gelten strenge Regeln. Bevor solche Produkte auf den Markt kommen können, müssen sie angemessene Systeme zur Risikobewertung und -minderung einrichten. Beispiele für Systeme dieser Kategorie, die für die Sozialpartner von Interesse sein könnten, sind KI-Technologien, die in Arbeitsverhältnissen verwendet werden, wie beispielsweise Software zur Sortierung von Lebensläufen für Einstellungsverfahren oder digitale Casting-Tools.

Was Systeme mit begrenztem Risiko betrifft, sind spezifische Transparenzanforderungen für bestimmte KI-Anwendungen ein wichtiges Element des KI-Gesetzes, wenn etwa ein klares Risiko der Manipulation (zum Beispiel durch den Einsatz von Chatbots) oder für Deepfakes (verfälschte Bilder, Tonaufzeichnungen oder Videos) besteht. Ziel ist es, den Benutzer*innen bewusst zu machen, dass sie mit einer Maschine interagieren. KI-Systeme, die in die Kategorie des minimalen Risikos fallen, können ohne zusätzliche rechtliche Verpflichtungen des KI-Gesetzes entwickelt und verwendet werden.

Von besonderem Interesse für die darstellende Kunst bei Live-Darbietungen sind Bestimmungen im Zusammenhang mit generativer KI. Die Verordnung führt ein Konzept für KI-Modelle mit Allgemeinem Verwendungszweck (GPAI) ein, das heißt Modelle, die eine erhebliche Allgemeingültigkeit aufweisen und eine breite Palette unterschiedlicher Aufgaben kompetent ausführen können. Dazu gehören beliebte generative KI-Modelle wie ChatGPT. Wichtig ist, dass alle Anbieter von GPAI-Modellen, einschließlich der Modelle, die kostenlos und unter einer offenen Lizenz stehen, unter anderem verpflichtet sind, eine ausreichend detaillierte Zusammenfassung über die für das Training des Modells verwendeten Inhalte zu erstellen und öffentlich zugänglich zu machen. Die Vorschriften zu GPAI werden im August 2025 in Kraft treten, ein Jahr vor dem vollständigen Inkrafttreten des KI-Gesetzes.

Transparenzpflichten sind auch für den Sektor der Live-Darbietungen von großer Bedeutung. Insbesondere Artikel 50 des KI-Gesetzes verlangt, dass Betreiber eines KI-Systems, das Bild-, Audio- oder Videoinhalte generiert oder manipuliert, die ein Deepfake darstellen, offenlegen müssen, dass die Inhalte künstlich generiert oder manipuliert wurden.

Die lebhaft öffentliche und politische Debatte über die Vorschriften und ihre Umsetzung hält an. Dazu gehören Aspekte im Zusammenhang mit Text- und Data-Mining-Aktivitäten (Auswertung großer Mengen von Texten oder Daten). Im Großen und Ganzen besteht eine erhebliche Spannung zwischen der Wahrung der Interessen der Inhaber*innen von Inhaltsrechten (etwa Ton- oder Videoaufnahmen von Darsteller*innen) und dem Ziel, günstige Bedingungen für die Weiterentwicklung von KI-Systemen zu gewährleisten.

Die Künstlergewerkschaften betonen international die Notwendigkeit klarer Zustimmungsmechanismen, fairer Vergütung und Transparenz, wenn urheberrechtlich geschützte Werke als Input für generative KI verwendet werden. Ein weiteres gemeinsames Anliegen betrifft den möglichen Missbrauch von Abbildungen, Stimmen und Darbietungen. Der Schutz dieser bio-



AΦE, KI-generierte Tänzerin „LILITH.AEON: Mein Wohnsitz – ein Würfel“. Foto: Shane Obenson

metrischen Daten sollte vor allem im Rahmen des Datenschutzes erfolgen, wird jedoch nicht effektiv umgesetzt. Das Scraping solcher Daten wirkt sich auf den Lebensunterhalt der Künstler*innen aus, setzt aber alle Menschen dem Risiko von Deepfakes aus. Der Ruf nach rechtlichen Rahmenbedingungen zum Schutz der Urheber*innen und ausübenden Künstler*innen ist ein wiederkehrendes Thema, wobei alle Parteien aktualisierte Vorschriften fordern, die widerspiegeln, wie KI die Nutzung künstlerischer Schöpfungen verändert. Das Eintreten für Transparenz bei der Datennutzung sowie eine klare Kenn-

zeichnung von KI-generierten Inhalten ist ein zentraler Bestandteil dieser Diskussionen, um sicherzustellen, dass die menschliche Kreativität nicht durch Technologie beeinträchtigt wird. Während der Schwerpunkt der Forderungen der Künstlergewerkschaften international auf Risiken und damit verbundenen Handlungsaufforderungen liegt, ist sich der Sektor auch des positiven Potenzials von KI-Systemen bewusst. So betont etwa ein Positionspapier zur britischen Musikpolitik die potenziellen Vorteile, die KI der Musikbranche bringt, etwa eine stärkere Einbindung der Fans und optimierte Verwaltungsabläufe.



AΦE, Robotic Dance Artwork „The New World Order (TNWO)“, bei der CINARS Pitch Session 2024. Foto: Shane Obenson

Die gemeinsame Erklärung von internationalen Dachverbänden kreativer Beschäftigter, darunter UNI MEI (Dienstleistungsgewerkschaften in Medien, Unterhaltung und Kunst), die FIA (Gewerkschaften der darstellenden Künstler*innen) und die FIM (Musiker*innen-Gewerkschaften) von 2024, weist darauf hin, dass Werke und personenbezogene Daten von Künstler*innen in großem Umfang von der KI-Industrie bereits verwendet wurden, ohne dass diese die Möglichkeit hatten, ihre Rechte zu beanspruchen und dafür eine Vergütung zu erhalten.

Daher fordert die Erklärung neben der Forderung nach einer wirksamen Umsetzung des KI-Gesetzes auch weitere Arbeiten zur Beseitigung rechtlicher Unklarheiten und zur Verankerung von Transparenz, informierter Zustimmung und Vergütung im Rechtsrahmen.

CHANCEN UND RISIKEN

Hervorzuheben sind gleichermaßen Chancen und Risiken der KI für den Sektor der Live-Darbietungen. Wie bei jeder neuen Technologie bleiben das genaue Tempo der KI-Implementierung und die Art ihrer Auswirkungen ungewiss. KI-Tools bieten Möglichkeiten, neue Funktionen einzuführen und die kreativen Grenzen von Live-Auftritten zu erweitern. So kann KI verwendet werden, um neuartige Lichtdesigns oder Bühneneffekte zu generieren. Beispielsweise könnten KI-gestützte Musikkompositionstools Komponist*innen und Sounddesigner*innen dabei helfen, komplexe Partituren zu erstellen. Darüber hinaus kann KI interaktive, immersive Erlebnisse schaffen, bei denen digitale Elemente unmittelbar auf die Aktionen der Darsteller*innen reagieren.

Es ist noch nicht klar, wie und wie schnell es möglich sein könnte, dass KI-Technologie praktikable Alternativen für bestimmte Produktionselemente und sogar Kosteneinsparungen bietet. Es sind Szenarien vorstellbar, in denen beispielsweise KI-Elemente, die mit Live-Darsteller*innen interagieren, den Bedarf an großen Ensembles oder teuren Bühnenbildern verringern (oder Backup-Lösungen bieten könnten, zum Beispiel im Krankheitsfall eines Teammitglieds).



AÖE, KI-generierte Tänzerin „LILITH.AEON: Mein Wohnsitz – ein Würfel“. Foto: Shane Obenson

In der unmittelbaren und leichter vorhersehbaren Zukunft besteht das Potenzial, dass KI die Nachfrage nach Live-Auftritten indirekt unterstützt. Wenn KI zu wirtschaftsweiten Produktivitätsgewinnen führt, könnten die verfügbaren Einkommen steigen, sodass sich mehr Menschen Live-Auftritte leisten und diese besuchen können.

Außerdem könnten die Menschen, da KI und virtuelle Interaktionen im Alltag immer häufiger zum Einsatz kommen, eine größere Wertschätzung für persönliche Live-Erlebnisse entwickeln. Der Kontrast zwischen virtuellen und realen Begegnungen könnte die Nachfrage nach authentischer menschlicher Interaktion steigern, da die emotionale Resonanz einer Aufführung nicht durch Technologie reproduziert werden kann.

Wenn die KI-Tools zu wesentlichen Verbesserungen von Sicherheitssystemen, zur Steuerung von Publikumsströmen sowie bei der Verwendung von Ton und Licht führen, kann dies weitreichende positive Auswirkungen haben. Ein weiteres Potenzial liegt in der Verbesserung der Zugänglichkeit: KI könnte dabei hel-

fen, Sprachbarrieren zu überwinden oder Live-Events für Menschen mit Behinderungen zugänglicher zu machen, etwa durch Transkription oder Übersetzungen in Echtzeit. Es besteht auch Potenzial, die Produktivität und Effektivität der Arbeit zu steigern. Dies kann sich auf die Rationalisierung von Büroaufgaben und die Reduzierung einiger Verwaltungslasten beziehen, um den Mitarbeiter*innen mehr Zeit für strategischere Aktivitäten zu geben. Sie kann so die Zufriedenheit mit dem Arbeitsinhalt erhöhen, da sie Zeit freisetzt, die es ermöglicht, sich auf andere (lohnendere) Aspekte der Arbeit zu konzentrieren.

Eines der Hauptrisiken von KI ist ihre mögliche Auswirkung auf das Einkommen der Künstler*innen aus urheberrechtlich geschützten Leistungen. Mit der Zunahme von KI-generierten Inhalten könnten sie einen Rückgang der Tantiemen und Lizenzgebühren erleben, die traditionell aus ihrer Arbeit stammen.

Wie so oft bei technologischen Veränderungen wird KI wahrscheinlich zu Verschiebungen der Arbeitsnachfrage führen. Es ist zu erwarten, dass die

Nachfrage nach einigen Berufen zurückgehen wird. Dies kann beispielsweise bestimmte Jobs betreffen, die Künstler*innen außerhalb von Live-Auftritten ausüben, wie Synchronisation oder Schauspiel für Videospiele. Generative KI, die menschliche Stimmen und Darbietungen nachbilden kann, stellt eine direkte Bedrohung für diese Tätigkeiten dar. Des Weiteren müssen Menschen in bestimmten technischen Berufen im Zusammenhang mit Live-Auftritten, wie Ton- oder Lichtdesign, möglicherweise umgeschult werden oder zusätzliche Fähigkeiten erwerben. Dies kann Druck auf menschliche Fachkräfte in diesen Bereichen ausüben und bestimmte Beschäftigungsmöglichkeiten verringern. Die Geschichte des technologischen Wandels in der Vergangenheit lässt darauf schließen, dass dieses Risiko wahrscheinlich durch eine steigende Nachfrage nach anderen Tätigkeiten ausgeglichen wird – dennoch kann der Übergang für manche Berufsgruppen schwierig sein.

Die Manipulation des Bildes von Künstler*innen durch Deepfakes birgt außerdem ernsthafte Risiken. KI-generierte Bilder, Videos oder Audioclips können Künstler*innen auf schädliche Weise falsch darstellen. Der Missbrauch des Bildes oder der Stimme kann dem Ruf schaden und sich direkt auf Beschäftigungsmöglichkeiten und Einkommen auswirken.

Obwohl historische Beispiele zeigen, dass technologische Fortschritte wie Radio, Fernsehen und Streaming die Nachfrage nach Live-Auftritten nicht verringert haben, bleibt die Unsicherheit darüber bestehen, wie der zunehmend einfachere Zugang zu KI-generierten Inhalten das zukünftige Publikumsverhalten beeinflussen könnte. Eine verstärkte Exposition gegenüber KI-Produktionen, die algorithmusbasiert auf bestehende Muster zurückgreifen, könnte letztlich die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen und die Offenheit des Publikums für experimentellere Live-Auftritte verringern. Zudem besteht das Risiko in der Schaffung von KI-gestützten Inhalten, die so überzeugend sind, dass das Publikum den Unterschied zwischen authentischen, menschlichen Darbietungen und den von Maschinen erzeugten In-

halten nicht mehr wahrnehmen kann. Dies könnte zu einer verringerten Nachfrage nach echten Live-Darbietungen führen, da die virtuelle Repräsentation in der Kunst immer realer wird.

Neben diesen kulturellen Herausforderungen gibt es auch ökologische Bedenken, da die Rechenleistung, die für die Erstellung und Verarbeitung von KI-Inhalten erforderlich ist, enorme Mengen an Energie verbraucht und damit Fragen zur Nachhaltigkeit aufwirft.

SCHLUSSFOLGERUNG

Die KI-gestützten Technologien und Tools werden bleiben. Ihr Potenzial, den Sektor der Live-Darbietungen neu zu gestalten, ist beträchtlich, obwohl ihr volles Ausmaß noch unklar ist. In allen

Bereichen der Branche finden Experimente mit KI statt. Die fortlaufende Entwicklung der Technologie birgt sowohl Risiken als auch Chancen für darstellende Künstler*innen.

Daher ist es für die Sozialpartner national und international von entscheidender Bedeutung, auf dem Laufenden zu bleiben und sich aktiv an der öffentlichen Debatte über regulatorische und technologische Entwicklungen zu beteiligen.

Die Auswirkungen der KI auf den Sektor können erheblich sein, und diejenigen, die proaktiv bleiben, werden besser in der Lage sein, sich in dieser sich rasch entwickelnden Landschaft zurechtzufinden.



Jörg Löwer, Posting zum EU-Seminar, mit Teilnehmenden

PERSONALIA

Nicola Raab ist seit Januar neue Operndirektorin am Staatstheater Darmstadt. Sie folgt auf Søren Schuhmacher, der seit 2019 Künstlerischer Betriebsdirektor war und die Opernsparte seit März 2024 leitete und ab der Spielzeit 2025/2026 Intendant am Theater Hagen wird. Raab war dreißig Jahre lang als freischaffende Musiktheaterregisseurin aktiv und schuf vielbeachtete Inszenierungen, zuletzt Puccinis „Edgar“ an der Opéra Nice Côte d’Azur und Bellinis „Norma“ beim Festival della Valle d’Itria. Ihre Inszenierung von „Written on Skin“ am Teatro Comunale Bozen wurde 2016 mit dem „Premio Franco Abbiati“ ausgezeichnet.

Nach sieben Spielzeiten am Theater Trier zieht sich **Manfred Langner** zum Ende der laufenden Spielzeit wegen gesundheitlicher Gründe aus der Doppelintendanz mit Lajos Wenzel zurück, der die Intendanz des Theaters alleine fortsetzen wird und hofft, Langner als Autor oder Regisseur in Zukunft noch häufiger am Theater Trier begrüßen zu dürfen. Wie bisher wird Wenzel die personalintensive Musiktheatersparte als Operndirektor verantworten. Als neue Schauspieldirektorin wurde Elisa von Issendorff verpflichtet, die bisherige stellvertretende Spartenleiterin des Schauspiels.

2022 hatte **Boris Charmatz** die künstlerische Intendanz des Wuppertaler Tanztheaters Pina Bausch übernommen. Nach nur drei Jahren löst der 52-jährige Franzose seinen Vertrag wieder auf. Über die Gründe wurde Still-schweigen vereinbart. Ab August wird der Proben-, Vorstellungs- und Gastspiel-



Nicola Raab. Foto: Mats Bäcker

betrieb vom stellvertreten- den Intendanten **Daniel Siekhaus** geleitet. Eine Entscheidung über die neue Intendanz wird nicht vor 2026 fallen, weil erst dann der Rat der Stadt Wuppertal über einen Neubau des Pina Bausch Zentrums entscheidet und die neue Intendanz des Tanztheaters dann zugleich Gründungsintendanz dieses Zentrums werden soll.

AUSGEZEICHNET

Der im Januar plötzlich verstorbene Generalintendant des Theater Bremen **Michael Börgerding** wurde bei einer Abschiedsfeier von Bürgermeister und Kultursenator Andreas Bovenschulte für seine Verdienste um die Bremer Kultur posthum mit der Ehrenmitgliedschaft und Senatsmedaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet: „Wir gedenken dankbar eines leidenschaftlichen Theater-machers, der Bremens kultu- relles Leben in den gut zwölf Jahren seiner Intendanz geprägt und bereichert hat. Wir erinnern uns an einen eminent klugen Kopf und noblen Geist, dessen Lebenslauf über weite Strecken dem kulturellen Brückenbau und der dia- logischen Öffnung gewidmet war.“

Der Opernregisseur und designierte Intendant der Staatsoper Hamburg **Tobias Kratzer** ist bei den OPER! AWARDS 2025 zum besten Regisseur des Jahres ausgezeichnet worden. Kratzer inszenierte an der Bayerischen Staatsoper Weinbergs „Die Passagierin“ als alptraumhaf- tes Kreuzfahrtdrama, Wagners „Rheingold“ daselbst als bildgewaltiges Nachden- ken über Religionen, und an der Deutschen Oper Berlin entdeckt er in Strauss’ „Intermezzo“ die bedrängte Frau hinter der Xanthippe. Der Preis wird in zwanzig Ka- tegorien jährlich an die welt- weit besten Akteure auf und hinter der Bühne vergeben.

Die 1964 als „Schlossserena- den“ gegründeten sommerli- chen **Opernfestspiele Hei- denheim OH!** erhalten den OPER! AWARD 2025 in der Kategorie „Bestes Festival“. Ausgezeichnet wurde das stimmige Gesamtprogramm mit Opernproduktionen auf Schloss Hellenstein unter freiem Himmel und im Fest- spielhaus sowie Konzerte, Education-Angebot und die Qualität des 2011 von Diri- gent und Festspielintendant Marcus Bosch gegründeten Orchesters Cappella Aquileia.

Der Preis stellt die ost-würt- tembergische Stadt und ihr Festival nun in eine Reihe mit renommierten Festspielen in Salzburg, Aix-en-Provence und Bayreuth.

Der Landeswettbewerb des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW „**Kommunale Gesamt- konzepte für Kulturelle Bildung**“ zeichnet seit 2007 Städte und Kreise für hervor- ragende strukturelle Bedin- gungen aus, die Kindern und Jugendlichen einen frühen Zu- gang zu Kunst und Kultur er- leichtern. Preisgelder in Höhe von 30.000 bzw. 15.000 Euro erhalten unter anderem die **Städteregion Aachen** und die **Stadt Essen** für ihre kul- turellen Bildungsangebote für Jugendliche und Grundschul- kinder.

NACHRICHTEN

Am 18. Januar wurde das **europäische Kulturhaupt- stadtjahr in Chemnitz** er- öffnet. Ein Wochenende voller Kultur zeigte die sächsische Stadt als offene und bunte eu- ropäische Kulturhauptstadt 2025. Ein Bühnenprogramm in der Innenstadt, ein Festakt im Opernhaus, eine Eröffnungs- show auf der Brückenstraße, dazu vielfältige Kulturpro- gramme der 38 beteiligten Kommunen und Gemeinden der Kulturhauptstadtregion sowie viele weitere Programm- punkte vermittelten erste Ein- drücke davon, was das ganze Jahr noch alles geplant ist.

Zum Wintersemester 2025/ 26 führt die Hochschule für Musik und Theater München den neuen **Masterstudien- gang „Musikvermittlung“** ein. Im Schnittfeld von Kunst und Bildung soll auf das An- forderungprofil an Musik- vermittler*innen in einer von hoher kultureller Diversität

geprägten Gesellschaft reagiert werden. Studierende können eines von drei Profilen wählen: Konzertdesign, Kuration & Leadership, und Musikvermittlung als Wissenschaft. Der gesellschaftlichen Verantwortung von Musikvermittlung im Kontext von kultureller Teilhabe, Diversität und Inklusion kommt eine zentrale Rolle zu.

Die **Initiative „Deutschland singt und klingt“** lädt gemeinsam mit dem Deutschen Musikrat zur Teilnahme am Song Contest „Deutschland schreibt ein Lied der Einheit“ ein. Bewerben können sich Songwriter*innen, die passend zum Wettbewerbslogan „Miteinander in Einheit“ Lieder mit ermutigenden Botschaften schreiben. Einsendungen aus allen musikalischen Genres sind bis zum 29. Mai willkommen. Der Gewinner-Jubiläumssong wird dann am 3. Oktober bei der bundesweiten Mitsing-Demo gesungen und live übertragen.

Die Tanzplattform Rhein-Main initiierte am Staatstheater Wiesbaden das Qualifizierungsprogramm **Audiodeskription Tanz** für blinde und sehbeeinträchtigte Personen. Die gängigsten Formate von Live-Kommentaren bei Fußballspielen im Radio und Hörfassungen von Spielfilmen überträgt das Pilotprojekt auf den Tanz. Mitte Februar präsentierte das im November 2024 gestartete Programm die erste Live-Audiodeskription über Kopfhörer bei der Premiere „Chronicles“ des Hessischen Staatsballetts.

Das **19. International Dance Festival München** findet vom 22. Mai bis 1. Juni 2025 statt. Der neue Leiter Tobias Staab erklärte:



„Ausgelöst von den geopolitischen Umbrüchen der vergangenen Jahre, wird der zeitgenössische Tanz angetrieben von der Utopie einer Gesellschaft, der es gelingt, ihre Spaltung zu überwinden.“ Spielstätten ohne definierte Bühne wie Lenbachhaus, Pinakothek der Moderne und Haus der Kunst sollen Begegnungen zwischen Publikum, Aktiven und bislang getrennten Szenen sowie performative Verknüpfung von Tanz und Bildender Kunst ermöglichen.

Seit über zwei Jahrzehnten sind die **OsterTanzTage am Opernhaus Hannover** fester Bestandteil des kulturellen Lebens der niedersächsischen Landeshauptstadt. Vom 13. bis 21. April 2025 sind internationale Spitzencompagnien und gefeierte Choreograf*innen zu erleben. Das Staatsballett Hannover eröffnet das Festival mit der Uraufführung „Ikarus“ von Andonis Foniadakis. Zu Gast sind Marcos Morau mit der Compagnie La Veronal, das Ballet Junior de Genève und das Malandain Ballet Biarritz.

Seit 2001 präsentiert das Mehrspartenfestival Ruhrtriennale in Industriedenkmälern von Bochum, Duisburg und Essen **Theater-, Opern-, Tanz- und Musikveranstaltungen**. Das Land

NRW ist Gesellschafter der Kultur Ruhr GmbH, zu der auch Chorwerk Ruhr, Tanzlandschaft Ruhr und Urbane Künste Ruhr gehören. 2024 besuchten rund 70.000 Menschen das Festival. Für 2025 erhält die GmbH vom Land rund 18 Millionen Euro.

GEBURTSTAGE

Der **Rundfunkchor Berlin** blickt auf eine hundertjährige Geschichte zurück. Unter Leitung von Chefdirigent Gijs Leenaars sang der Chor beim Festkonzert „Chor im Wandel der Zeit“ A-cappella-Werke von Brahms, Britten, Krenek, Kaminski und Saariaho. SchauspielerIn Ilse Ritter trug dazu ausgewählte Texte über die gesellschaftlichen und historischen Umbrüche der letzten hundert Jahre vor. Im historischen Haus des Rundfunks gegenüber dem Funkturm Berlin thematisiert eine Ausstellung die Geschichte des Ensembles. Das am 22. Februar gesendete Festkonzert ist in der Mediathek von Deutschlandfunk Kultur nachhörbar.

Der Komponist, Hofkapellmeister und Musikpädagoge Antonio Salieri (1750–1825) war eine der prägendsten Musikerpersönlichkeiten des Wiener Musiklebens des 18. und 19. Jahrhunderts. Anlässlich seines 275. Geburts- und 200. Todesjahrs würdigt die **Reihe SALIERI 2025** das Wirken des italienisch-österreichischen Musikers. Intendant ist der Direktor der Wiener Hofmusikkapelle Jürgen Partaj. Geboten werden im Laufe des Jahres zahlreiche Konzerte, Vorträge und Aktivitäten an verschiedenen Orten in Wien. Kulminationspunkt ist das Salieri Festival vom 27. April bis 21. Mai.

GESTORBEN

Gerhart Baum war Bundesinnenminister unter Kanzler Schmidt bis zum Zerbrechen der sozialliberalen Koalition 1982. Anschließend war er bis 1994 Bundestagsabgeordneter. Der Jurist nutzte seine Bekanntheit, um vor dem Bundesverfassungsgericht gegen Beschneidungen der Grundrechte zu klagen und sich als Vorsitzender des Kulturrats NRW von 2005 bis 2023 engagiert für Kunst- und Meinungsfreiheit, Kulturförderung und die freie Musikszene einzusetzen. Mit seiner Frau – der früheren Musikreferentin im Kulturredamt der Stadt Köln – gründete er die Gerhart und Renate Baum-Stiftung, die seit 2016 einen Menschenrechtspreis vergibt. Am 15. Februar 2025 ist er im Alter von 92 Jahren in Köln gestorben.

Der Autor, Dramaturg und Intendant **Bernd Feuchter** wirkte an den Theatern in Heidelberg, Salzburg und als künstlerischer Leiter der Händel-Festspiele Karlsruhe. Er initiierte das Barock-Festival „Winter in Schwetzingen“ und ermöglichte mit der Reihe „Neue Oper, nachgespielt“ Zweitaufführungen zeitgenössischer Werke, denen er später das Buch „Die Oper des 20. Jahrhunderts in 100 Meisterwerken“ widmete. Zudem war er Redakteur der Zeitschrift „Opernwelt“ und seit 2018 Präsident der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft. Obwohl er längst das Rentenalter erreicht hatte, übernahm er 2023 interimswise die Leitung der Händelfestspiele Halle. In „Oper und Tanz“ würdigte er zuletzt in Heft 3/2024 den Opernkomponisten Aribert Reimann. Nun ist der Opernenthusiast 75-jährig in seiner Wohnung in Berlin-Kreuzberg unerwartet gestorben.

Auf schnelle Lacher geschickt

HINRICH HORSTKOTTES „RINALDO“ ZUR ERÖFFNUNG DER HÄNDEL-FESTSPIELEN KARLSRUHE

VON GEORG RUDIGER

Echte Spatzen flatterten bei der Uraufführung am 24. Februar 1711 im Queen's Theatre Haymarket bei Almiras „Augelletti“-Arie durchs Opernhaus. Georg Friedrich Händels erste italienische Oper für England „Rinaldo“ wurde zum großen Erfolg und legte den Grundstein für Händels Karriere auf der Insel. Dreimal war diese frühe Fassung schon bei den Internationalen Händel-Festspielen Karlsruhe zu hören. Der neue künstlerische Leiter Christoph von Bernuth entschied sich zur Eröffnung der 47. Händel-Festspiele nun aber für die selten gespielte zweite Fassung von 1731, die die Kriegsthematik in den Hintergrund rückt, auf die Bekehrung der Sarazenen zum Christentum am Ende verzichtet und manche äußerlichen Effekte zugunsten innerer Vorgänge vernachlässigt. Den dreieinhalbstündigen Abend widmete das Badische Staatstheater dem vor wenigen Tagen verstorbenen Musikjournalisten, Dramaturgen und Intendanten der Händelfestspiele Halle Bernd Feuchtnner.

Der Abend im Badischen Staatstheater beginnt zäh. Bei der Ouvertüre fehlt es den Deutschen Händel-Solisten unter Leitung von Rinaldo Alessandrini an Energie. Die Phrasierungen werden nur angedeutet. Der Orchesterklang meidet die Extreme, der tänzerische Schwung ist ausgebremst. Das Originalklang-Ensemble gewinnt aber im Verlauf des Abends an Charakterisierungskraft. Die Artikulation der Streicher wird rauer, die Akzente haben mehr Schwung. Bei den vielen virtuosen Arien glänzen die Deutschen Händel-Solisten mit spieltechnischer Präzision auch bei schnellen Tempi wie in Rinaldos Arie „Venti, turbini“. Dass der Abend nicht so richtig in die Gänge kommt, liegt aber vor allem an Hinrich Horstkottes Inszenierung, die es immer wieder mit Ironie versucht, Analoges mit Digitalem (Video: Sven Stratmann) vermischt und zu viele Ideen präsentiert, anstatt große Linien zu verfolgen.



Georg Friedrich Händel, „Rinaldo“ mit Suzanne Jerosme und Francesca Ascioti. Foto: Felix Grünschloß

Horstkotte, der auch für Bühne und Kostüme verantwortlich ist, hat für die Kreuzrittergeschichte das alte Jerusalem nachgebaut mit Felsendom und Minarett – der Übergang zur digitalen Skyline ist fließend. Die weißen Gewänder der Kreuzfahrer sind blutverschmiert. Ihr König Goffredo (solide, aber ohne zu glänzen: der spanische Tenor Jorge Navarro Colorado) ist mit seiner Kombination aus Glatze und Locke eine Witzfigur. Zu seinen Koloraturen zappelt sich Sarazenenkönig Argante (mit schlankem Alt: Francesca Ascioti) schwindlig. Rinaldo trägt roten Samt inklusive Sixpack. Horstkotte schießt auf schnelle Lacher, wenn er lustig aussehende Pappfische springen lässt oder die Zauberin Armida auf einer Wolke vom Schnürboden her ablässt.

Die Regie verliert sich im Detail und entwickelt keinen echten Spannungsbogen. Einzelne Szenen gelingen Horstkotte dagegen eindrücklicher wie im zweiten Akt, wenn er die von Argante gefangene Almirena in einem goldenen Vogelkäfig schweben lässt. Suzanne Jerosme singt die bekannte Arie „Lascia ch'io pianga“ mit berührender Schlichtheit. Die fran-

zösische Sopranistin glänzt an diesem Abend aber auch mit brillanten Koloraturen und enormer darstellerischer Präsenz. Die fehlt leider Lawrence Zazzo gänzlich in der Titelpartie des in Almirena verliebten Rinaldo. Der Amerikaner beeindruckt durch Volumen, eine kräftige Bruststimme und Strahlkraft, seiner Interpretation fehlt es aber an Nuancen. Auch sein durchgängiges, großes Vibrato verhindert eine feinere Zeichnung der Partie.

Valeria Girardello gibt eine temperamentvolle Armida mit ausreichend Tiefe und Dramatik. Ihr Zauberreich ist in der Inszenierung von Horstkotte ein Theater, das ab dem zweiten Akt die Bühne prägt. Der alte Magier (Lisandro Abadie), den die Kreuzfahrer als Gegenkraft zu Armida aufsuchen, lebt als Requisiteur in der Unterbühne. Seine Zauberstöcke sind Dirigierstäbe, mit denen die Furien beruhigt werden. Zur Hochzeit mit Almirena ganz am Ende kommt Rinaldo zerzaust mit nacktem Schienbein und blutgetränktem Wams. Die Botschaft ist klar, nur kann sie nicht berühren. Dafür hätte man die Figuren von Beginn an ernst nehmen müssen.

Zwischen Komödie und Märchen

URAUFFÜHRUNG DER MANNHEIMER FASSUNG VON ZEMLINSKYS „KLEIDER MACHEN LEUTE“ IN COTTBUS

VON ROLAND H. DIPPEL

Die sogenannte „Mannheimer Fassung“ von Alexander Zemlinskys „Kleider machen Leute“ entstand zwischen der Uraufführung 1910 an der Wiener Volksoper und der umfassenden Bearbeitung für das Neue Theater Prag 1922. Diese Fassung ist weitaus näher an der Wiener Erstfassung nach Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle aus dem Zyklus „Die Leute von Seldwyla“. Es gibt noch den melancholischen Monolog des Schneiders Wenzel Strapinski nach der Blamage und die seine gemeinsame Zukunft mit der Amtsrat-Tochter Nettchen ermöglichende Aussprache. Erst die Prager Fassung ergänzte das Orchesterzwischenstück „Der arglistige Böhni“ und die Verteidigungsrede des Schneiders. Zemlinsky hatte sich lange gegen die von seinem Textdichter Leo Feld vorgeschlagene Umarbeitung der Fast-Märchen-Oper zur knappen Komödie gestraubt.

Die „Mannheimer Fassung“ gelangte in Mannheim aber nie zur Aufführung. Vier Tage vor der geplanten Premiere begann der Erste Weltkrieg. Der damalige Kapellmeister Artur Bodanzky ging an die New Yorker Met und sein Nachfolger Wilhelm Furtwängler hatte für Zemlinsky keine Sympathien. Nun hat Antony Beaumont das Material zufällig in Washington entdeckt und anhand von 154 durchgestrichenen Seiten diese nie aufgeführte Fassung rekonstruiert, mit der sich Zemlinsky den Bemühungen um eine „neue“ Form der komischen Oper in Abgrenzung zur populären Operette anschloss.

Der Cottbuser GMD Alexander Merzyn setzte mit dem Philharmonischen Orchester die aufrauschenden Farbspiele mit üppiger Transparenz hervorragend um. Zemlinsky tritt hier zu Strauss in ernstzunehmende Konkurrenz. Sein großer Walzer ist genauso betörend wie der aus dem „Rosenkavalier“. Auch

Schönbergs Erste Kammermusik klingt an und man hört zur Schlusszene die Flöten- und Schellen-Stöße aus Mahlers vierter Sinfonie und den Wintersturm aus Massenets „Werther“. Der Dirigent Zemlinsky kannte nahezu alles aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Das macht die Partitur zu einem eklektizistischen Rätselspiel.

Stephan Märki setzte in seiner letzten Inszenierung als Cottbuser Intendant das Werk mit nüchterner Nonchalance um. Chris Comtesse schärfte mit choreographischem Knowhow die in Gottfried Kellers Schweiz angesiedelte Krähenkeleien. Opern-, Extra-, Kinder- und Jugendchor (einstudiert von Christian Möbius und Norienne Olberg) entfaltet in den wenigen Auftritten desto geballtere Übergriffe mit pantomimisch modellierter Wucht. Ein pittoresker Teufel (Co-Ballettdirektor Stefan Kulhawec) erwies sich als Prologus zur langen Pantomime, mit der Nettchens bieder-bürokratischer Bewerber Melchior Böhni (trockenes Outfit, pulsierender Bariton: Todd Boyce) den für einen Grafen gehaltenen Schneider Wenzel Strapinski düpiert.

Silvia Merlo und Ulf Stengl bebilderten alles mit animierten Skizzen, wovon die Schneidergesellen (Hardy Brachmann, Ye June Park), Hauptprotagonist Wenzel und die braven Bürgersleute von Goldach alle träumen. Die Aufführung wurde – dem Stücker Titel angemessen – ein kleines Kostümwunder. Elina Schnizler machte aus den Chorfrauen und Episodenfiguren (Katharina Kopetzky, Zena Corina Calița) modische Ikonen à la Audrey Hepburn.

Es reihten sich ideal sitzende Kombinationen und Anzugkreationen der Herren. Amtsrat (Heiko Walter), Notar (Ulrich Schneider) und Wirt (Nils Stäfe) kommen eher aus dem gehobenen Salonstück als der ordinären Posse. Paul Schweineser ist in der Hauptpartie ein glücklicher Meister mit eloquenten Tenor- und Charaktermöglichkeiten. Er und die hier ins große lyrische Fach wechselnde Anne Martha Schuitemaker trumpfen nicht auf, sondern bleiben auch in den wunderschönen Liedern und Duetten auf reflektierte Art porös. Das Morbide im Glanz und die Sehnsucht nach Stabilität fing die Cottbuser Uraufführung mit bewegender Poesie ein.



Alexander Zemlinsky, „Kleider machen Leute“ am Theater Cottbus mit Ensemble. Foto: Bernd Schoenberger

STARKER OPERNABEND MIT CHARME

GIACOMO PUCCINI „LA BOHÈME“ IN GELSENKIRCHEN

VON GUIDO KRAWINKEL

Puccini versammelt die frierende „Crème de la Crème“ der brotlosen Kunst. Der unbeugsame Vermieter steht ausgerechnet an Heiligabend vor der Tür der stets finanziell klammen Wohngemeinschaft. Und nicht nur er klopft an – auch das tragische Schicksal lässt nicht lange auf sich warten. „La Bohème“ könnte man als Versammlung einer ganzen Reihe von Klischees bezeichnen. Und die Gelsenkirchener Inszenierung bringt all diese bekannten Motive auch schnörkellos und direkt auf die Bühne. Regisseurin Sandra Wissmann hält sich dramaturgisch eng an die Handlung, verzichtet auf experimentelle Regieansätze und präsentiert im Wesentlichen das, was Puccinis Werk ohnehin an dramatischer Wucht mitbringt. Während Verfechter eines intellektuellen Regietheaters dies womöglich als zu schlicht oder wenig vielschichtig empfinden könnten, hat diese klassische Herangehensweise durchaus ihren Reiz. Eine Inszenierung, die sich auf das Werk selbst konzentriert, mag heutzutage nicht mehr oft anzutreffen sein – aber genau darin liegt ihr besonderer Charme.

Vieles ist ebenso durchdacht wie nahelegend: Wenn sich der Vorhang im Musiktheater im Revier hebt, richtet sich der Blick unweigerlich nach oben. Schließlich spielt ein Großteil der Handlung im Dachgeschoss einer schlicht eingerichteten Künstler-WG. In Gelsenkirchen thront diese Kulisse auf einem zentral positionierten Kubus auf der großen Drehbühne. Im weiteren Verlauf entpuppt sich dieser als das beliebte Stammcafé der Bohème. Dadurch entsteht ein vielseitig einsetzbares Bühnenbild, das durch die Drehbewegungen der Bühne (Britta Tönne) unterschiedliche Funktionen übernimmt und kontinuierlich im Fokus der Inszenierung von Sandra Wissmann bleibt. Ein Hauch von Schnee dazu – und die winterliche Kulisse für das ultimative Künstlerdrama ist geschaffen.

Unterstützt wird das Konzept durch das hervorragende Ensemble der ausschließlich hauseigenen Kräfte. Die Darsteller verkörpern ihre Figuren mit spürbarer Authentizität und Nähe zum Publikum. Gerade das verdichtete Finale berührt zutiefst, denn das Klischee des darbenenden Künstlers ist bei genauerer Betrachtung längst nicht so weit von der Realität entfernt, wie es scheinen mag. Obwohl man das Ende der Oper kennt, entfaltet Mimis Tod dennoch eine geradezu erschütternde Wirkung. Die realitätsnahe Gestaltung des Dramas hinterlässt durchgehend einen starken Eindruck.

Sängerisch und musikalisch überzeugt der Abend auf ganzer Linie. Besonders herausragend ist Benedict Nelson als Marcello: Mit sonorem, kraftvollem, aber nie überreiztem Bariton liefert er eine Musterinterpretation der Rolle. Auch Yan Cheng Chen als Schaunard beeindruckt mit kultiviertem Gesang und engagiertem Spiel – ein echter Gewinn für das Ensemble. Khanyiso Gwenxane als leidenschaftlicher Rodolfo und Heejin Kim als Mimi bilden ein ideales

Paar, auch wenn Kim anfangs ein wenig Zeit braucht, um ihre Stimme vollständig zur Entfaltung zu bringen. Margot Genet interpretiert die Musetta mit einer gelungenen Mischung aus morbider Koketterie und laszivem Glanz. Ebenso überzeugend besetzt sind Philipp Kranjc als Colline, Urban Malmberg in der Doppelrolle Benoit/Alcindoro sowie Jin-Chul Jung als Parpignol. Chor, Extrachor und Kinderchor des MiR sorgen für lebendige und eindrucksvolle Massenszenen – auch wenn hier und da noch kleinere Abstimmungen nötig sind.

Nicht zu vergessen die Neue Philharmonie Westfalen unter der Leitung von Giuliano Betta: Er lotet sämtliche Möglichkeiten des Orchesters aus und treibt es bis an die Grenzen. Über weite Strecken gelingt das brillant – mit vielen Momenten voller Glut, Leidenschaft und musikalischer Exzellenz. Nur gelegentlich schrammt das Klangbild an der Grenze zur Übersteuerung. Doch gerade noch rechtzeitig gelingt es, die Balance zu wahren. Ein musikalisch und szenisch starker Opernabend.



Giacomo Puccini, „La Bohème“, Musiktheater im Revier Gelsenkirchen mit Ensemble, Chor, Extrachor, Kinderchor und Statisterie des MiR. Foto: Pedro Malinowski

Bestenlese im Schaufenster

DER WETTBEWERB CIDOO FÜR NACHWUCHS IM OPERNDIRIGAT IN LIÈGE

VON CLAUDIA IRLE-UTSCH

„I am the last one“, sagt Sieva Borzak. Er tritt als Letzter der 24 jungen Dirigentinnen und Dirigenten in der Wettbewerbs-Vorrunde ans Pult. Vor ihm: das Orchester der Opéra Royal de Wallonie-Liège, erwartungsvoll, bereit. Hinter ihm: eine Jury, hochkarätig aufgestellt und beauftragt, im Auswahlverfahren drei Beste zu finden. Schließlich entscheidet das Finale über den ersten, zweiten und dritten Preis. Sieva Borzak, der mit dem Orchester zunächst am Vorspiel zu Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ arbeitet, wird vier Tage später der Erste sein. Gewonnen hat er längst. Bereits seine Bewerbung war überzeugend und machte ihn als Kandidaten interessant genug, im Februar zum inzwischen dritten Concours International de Direction d'Orchestre d'Opéra (CIDOO) nach Lüttich eingeladen zu werden.

Es war an Giampaolo Bisanti, dem musikalischen Direktor des renommierten Hauses, zu entscheiden, wer von den insgesamt 212 Aspiranten aus aller Welt die Chance bekommen sollte, seine außerordentliche Begabung fürs Operndirigat vor Ort zu beweisen. „Das war harte Arbeit“, sagt der Dirigent. Wie ein Spürhund nahm er die Fährte auf, hochmotiviert in dem Ansinnen, Talente zu entdecken und dann auch zu fördern. Und so ist die Endrunde des CIDOO in ihrer Anlage fast minutiös darauf ausgelegt, ein möglichst facettenreiches Bild von den Teilnehmenden entstehen zu lassen. Schritt für Schritt. In der Vorrunde mit der Aufgabe, eine Ouvertüre zu proben; im Viertelfinale bei der Arbeit mit Sängerinnen und Sängern, akkompagniert vom Klavier; im Halbfinale bei der Probe mit Orchester, Solisten und Chor; und in der Endrunde, nach intensiver Vorbereitung am Vortag, mit einem konzertanten Kurzprogramm vor großem Publikum.

Überhaupt dabei sein zu dürfen, sei an sich schon bedeutend, ist von gleich



Sieva Borzak mit dem Orchester der Opéra Royal de Wallonie-Liège. Foto: Berger/ORW

mehreren der Kandidaten zu hören. Der aus Wien angereiste Johannes Beranek sagt, dieser Wettbewerb sei der allererste, an dem er teilnehme. „Wettbewerbe für Operndirigieren gibt es nicht so oft. Es ist superspannend.“ Selbst wenn er nicht bis ins Finale komme, wolle er die Chance nutzen, Erfahrungen auf seinem künstlerischen Weg zu sammeln.

„Am Ende jeder Runde gibt es die Möglichkeit, die Jury zu treffen“, sagt Giampaolo Bisanti. Wie ein Vater („not like an inquisitor“) wolle er „den Kandidaten vermitteln, wie sie gut mit dem Orchester, den Solisten und dem Chor kommunizieren. Dass sie nicht zu viel sprechen, ihren Arm nutzen, um zu zeigen, was sie sagen und dann auch hören möchten.“ Ein Dirigent müsse vorgeben. Das werde von ihm erwartet und impliziere, dass er gewissenhaft vorbereitet sei. „Man muss als Operndirigent um die Tradition wissen, muss die Libretti kennen, den musikalischen Stil. Man

braucht Wissen über das Leben der Komponisten; schlichtweg eine universale Kenntnis dessen, was Oper ausmacht.“ Die Zeit, all das in seiner Komplexität zu erfassen, fehle der Generation der im Wettbewerb vertretenen Dirigentinnen und Dirigenten. Es mangle ihnen an Möglichkeiten, tatsächlich an einem Opernhaus zu arbeiten, um ihr Fach von der Pike auf zu lernen.

Auch deshalb setzen die Verantwortlichen des CIDOO auf Nachhaltigkeit. Die ersten beiden Preise implizieren neben dem Gewinn eines Geldbetrags jeweils ein Engagement an der Lütticher Oper. Mit dem ersten Preis ist die musikalische Leitung einer Produktion in der nächsten Spielzeit verbunden, mit dem zweiten Preis eine Assistenz bei Musikchef Bisanti. Ausprobieren könnten sich die Kandidaten bereits im Wettbewerb selbst, unterstreicht Stefano Pace, Generaldirektor der Opéra Royal de Wallonie-Liège: „Wir bieten diesen 24 jungen

Menschen an, an einem Haus zu arbeiten, das aufs Allerbeste aufgestellt ist. Wir geben ihnen Werkzeuge an die Hand: tolle Pianisten, ein wunderbares Orchester, sehr, sehr gute Sängerinnen und Sänger, einen Chor auf Top-Niveau. Alle sind bereit, mit ihnen zu arbeiten. Zugleich sind alle gebeten, ein Feedback dazu abzugeben, ob sie sich bei der Kandidatin, dem Kandidaten gut aufgehoben wissen und ob er oder sie tatsächlich fähig sein könnte, eine Opernproduktion zu managen.“

Durchweg ist die Jury mit Expertinnen und Experten aus der Opernpraxis besetzt. Mit Operndirektorinnen, Intendanten, künstlerischen Leitern und damit bewusst keinen Journalisten oder Agentinnen. Pace: „Die Teilnehmenden treffen auf Menschen, von denen sie gebucht werden könnten.“ Die Bühne wird zum Schaufenster, und das ist hilfreich auch für die Juroren. „Hier diese junge Kompetenz so geballt zu sehen, das spart uns viele Reisen“, sagt Annette Weber vom Opernhaus Zürich. Sehe sie, wie gut jemand seine Vision eines Werks mit Gestik und Worten umsetzen könne, dann habe sie die Person künftig „auf dem Radar“.

Von dieser Bestenlese profitiere die gesamte Szene, so Stefano Pace. „Auf unsere Entscheidung können sich andere Häuser berufen.“ Der Jury-Präsident verweist gern auf den Gewinner von 2022, auf Dayner Tafur-Díaz, der inzwischen Kirill Petrenko bei den Berliner Philharmonikern assistiert. Dieser habe sie damals enorm überrascht, erinnert sich Jury-Mitglied Christina Scheppelmann, Generaldirektorin der Oper Seattle und designierte Intendantin des Opernhouses La Monnaie in Brüssel: „Er sprach weder Französisch noch Englisch, nur Spanisch und Deutsch und konnte dennoch mit diesem Orchester kommunizieren.“ Tafur-Díaz kehrt im Mai für Donizettis „Don Pasquale“ nach Lüttich zurück und hat erneut Gelegenheit, gesehen zu werden: vom Publikum, von der Kritik, von Verantwortungsträgern.

24-mal konnte die Jury in der Vorrunde des CIDOO erleben, wie Dirigentinnen und Dirigenten des Jahrgangs 1994 und jünger ihren Dialog mit dem Orchester gestalten. Die einen wortreich, manche atemlos, andere ziemlich gelassen, wieder andere eher robust, alle aber höflich, freundlich, voll des Lobes. „You play very beautiful“, sagt die aus der Ukraine stammende Margaryta Grynivetska, nachdem sie einige Takte der Ouvertüre zu Rossinis „L’Italiana in Algeri“ hat spielen lassen. Dann geht es an die Details, und es wird deutlich, dass diese Dirigentin eine klare Vorstellung dessen hat, was sie hören möchte.

VON DIESER BESTENLESE PROFITIERE DIE GESAMTE SZENE, SO STEFANO PACE. „AUF UNSERE ENTSCHEIDUNG KÖNNEN SICH ANDERE HÄUSER BERUFEN.“

Giampaolo Bisanti spricht bei der Bekanntgabe der Preisträger 2025 von einem bestandenen Abenteuer. Diese Aventure hat alle Beteiligten eng zueinander gebracht. Die Energie packt auch das Publikum im Saal, das seinen eigenen Favoriten wählen darf: Matteo Dal Maso (Italien) kann sich über den Publikumspreis freuen; die Fachjury vergibt an ihn den zweiten Preis. Dritter der „3^e édition“ wird Johann-Sebastian Guzman (Kolumbien/USA).

Der erste Preisträger Sieva Borzak (Italien/Russland), 1997 in Rom geboren, studierte zunächst Operngesang, Klavier, Komposition, schließlich Orchesterdirigieren bei Marcello Bufalini am Alfredo-Casella-Konservatorium in L’Aquila. 2019 gab er sein Operndebüt mit Giovanni Paisiello „La Finta Amante“. 2021 begann er als „Conductor in Residence“ beim Roma Tre Orchestra. 2022 dirigierte er, auf Empfehlung von Riccardo Muti, Verdis „Requiem“ an der Italian Opera Academy. 2023 gewann er den Peter-Maag-Wettbewerb, und im April 2024 erreichte er beim Nikolai-Malko-Wettbewerb für junge Dirigenten das Halbfinale.

Neben dem Gewinn von 10.000 Euro genießt Borzak außerdem das Vertrauen, in der kommenden Saison an der Opéra Royal de Wallonie-Liège eigenverantwortlich arbeiten zu dürfen. An einem Haus, das den Anspruch hat, durchweg mit Exzellenz und Qualität zu punkten – auf internationalem Parkett und auch mit dem CIDOO. Dafür investiert Stefano Pace weit mehr als allein zeitliche und personelle Ressourcen. Der Gewinn: „Sichtbarkeit und freundschaftliche Kontakte.“ Ein Netzwerk verdichtet sich. Das zählt am Ende.



Bühnenarbeit vor prachtvoller Kulisse: Runde für Runde setzt sich Wettbewerbsteilnehmer Sieva Borzak beim CIDOO an der Opéra Royal de Wallonie-Liège durch. Foto: J. Berger

Bekannte Geschichte, packende Inszenierung

„FAUST“ VON CHARLES GOUNOD IN WUPPERTAL

VON GUIDO KRAWINKEL

Das Fazit gleich vorneweg: Die Wuppertaler „Faust“-Inszenierung ist absolut sehenswert. Ein großartiges Orchester, ein hervorragendes Ensemble und eine weitgehend stimmige Regie machen den dreistündigen Abend zu einem echten Genuss. Die Geschichte an sich ist ja allseits bekannt: Ein gelehrter Doktor lässt sich mit dem Teufel ein, verkauft seine Seele – doch am Ende zahlt sich das für ihn nicht aus, und es verlieren letztlich alle.

Eine besondere Variante des Stoffes bietet der französische Romantiker Charles Gounod, der die Figur der Marguerite stärker in den Fokus rückt. In Wuppertal feierte sein „Faust“ eine gelungene Premiere – nicht nur mit französischer Klangschönheit, sondern auch mit einer in sich schlüssigen Inszenierung. Das ist umso bemerkenswerter, als Gounod häufig auf sein kirchenmusikalisches Werk reduziert wird. Seine vierte Oper „Faust“ markierte seinen Durchbruch und wird von seinen Bühnenwerken bis heute am häufigsten gespielt.

In Wuppertal setzt Regisseur Matthew Ferraro auf eine überwiegend traditionelle Inszenierung, für die er auch das Bühnenbild gestaltet hat. Die Handlung bleibt im historischen Kontext und wird mit einigen effektvollen Theaterelementen angereichert. Ein kleines Kuriosum: Mephisto nutzt eine im Steampunk-Stil gestaltete Zeitmaschine, um Fausts Uhr zurückzudrehen – als ob der Teufel dazu ein technisches Hilfsmittel bräuchte! Doch abgesehen davon überzeugt die Inszenierung durch ihren konsequent durchgehaltenen szenischen Rahmen, in den auch die düsteren Bühnenbilder und die Kostüme von Devi Saha stimmig eingebettet sind. Zudem werden die äußeren wie inneren Konflikte der Figuren nachvollziehbar dargestellt, was nicht zuletzt am ausgezeichneten Ensemble liegt. Musikalisch ist die Aufführung hervorragend: Das Sinfonieorchester Wuppertal



Charles Gounod, „Faust“, Opernchor und Extrachor der Wuppertaler Bühnen. Foto: Matthias Jung

unter Leitung von Johannes Witt sorgt für eine packende, klanglich brillante Darbietung. Schon der warme, satte Streicherklang zu Beginn zieht in Bann, und die Begleitung der Sängerinnen und Sänger bleibt durchweg präzise und geschmeidig. Der Abend ist geprägt von französischer Eleganz: samtige Streicher, harmonisch eingebundene Bläser und stimmige Tempi. Zwar fehlt dem Orchester die spezifische französische Sprachfärbung, doch für einen deutschen Klangkörper ist die Interpretation bemerkenswert authentisch.

Auch die Sängerinnen und Sänger überzeugen auf ganzer Linie. Besonders beeindruckend Almas Svilpa, der als Mephistopheles kurzfristig für den erkrankten Erik Rousi einspringt – mit nur einer Probe. Szenisch fällt das kaum auf, und gesanglich ist er mit seinem markanten Bassbariton eine imposante Erscheinung. Ebenso stark Margaux de Valensart als Marguerite,

der trotz einer angekündigten Indisposition eine facettenreiche, emotional aufgeladene Darbietung gelingt. Sangmin Jeon als Faust benötigt anfangs etwas Zeit, um stimmlich aufzutauen, steigert sich deutlich. Die Dynamik zwischen diesen drei Hauptfiguren trägt maßgeblich zur eindringlichen Wirkung der Oper bei.

Auch die Nebenrollen sind exzellent besetzt: Edith Grossman verleiht Siébel mit ihrem warmen, dramatischen Mezzosopran eine besondere Tiefe, Zachary Wilson glänzt als Valentin mit heldischem Tenor, während Hak-Young Lee als Wagner und Vera Egorova als Marthe ihre Partien souverän gestalten. Besonders beeindruckend ist Wilsons dramatische Sterbeszene. Der Chor und Extrachor der Oper, einstudiert von Ulrich Zippelius, liefern eine starke Leistung – die Frauen fallen dabei mit ihrer präzisen Artikulation und homogenen Klangqualität besonders positiv auf.

DEMONTAGE EINES PROPHETEN

MENDELSSOHN'S ORATORIUM „ELIAS“ AM THEATER KREFELD MÖNCHENGLADBACH

VON RAINER NONNENMANN

Diese Produktion ist bemerkenswert, weil sie Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium „Elias“ mit neuer Handlung für die Opernbühne adaptiert und zugleich plastische Szenerien komplett ohne Kulissen schafft. Die Inszenierung ist bereits die neunte des aus Südafrika stammenden Sängers, Regisseurs, Videokünstlers und Kostümbildners Kobie van Rensburg am Theater Krefeld Mönchengladbach.

Vor dem Bühnenprospekt ist ein Gazevorhang gespannt. Darauf erscheinen mittels Computer und KI animierte Straßenzüge, Gebäude, Säle, Landschaften, qualmende Fabrikschlote, wogende Wassermassen. Die 3D-modulierten Projektionen sind ungleich wandlungsfähiger und kostensparender als analoge Bühnenbilder. Eigentlich nur flächig, eröffnen sie gleichwohl perspektivische Tiefendimensionen, in denen Solisten und Chor wie zwischen realen Aufbauten agieren, auch wenn die Akteure dadurch leicht milchig verschattet werden. Der alttestamentarische Prophet Elias (tragend Rafael Bruck) tritt als Anführer einer Protestbewegung während der großen Dürre in den USA der 1930er-Jahre auf. Vor hungernden Kindern und Demonstranten wettet er gegen das Königshaus und die Priester des Baal, die das knapp gewordene Wasser privatisiert haben. Der von Michael Preiser einstudierte, von den Niederrheinischen Sinfonikern begleitete und von Giovanni Conti geleitete Chor singt die vielen Klage-, Bitt-, Wut-, Preis- und Dank-Chöre klangschön und kraftvoll in wechselnden Rollen von Israeliten, Baals- und Königsanhängern. Die Anrufung „Baal erhöre uns“ verstärkt aus dem Parkett ein zusätzliches Kollektiv aus Extrachor des Theaters, Niederrheinischem Konzertchor und Crescendo Chor Krefeld. Dennoch sendet Baal kein Feuerzeichen. Das schickt dafür umso machtvoller der neue Gott der Israeliten, der fortan keine anderen Götzen mehr neben sich dul-



Felix Mendelssohn Bartholdy, „Elias“ mit (von links) Woongyi Lee, Rafael Bruck, Sofia Pouloupoulou und Mona Dima. Foto: Matthias Stutte

det und seinen gehorsamen Diener Elias kurzerhand alle Priester und Anhänger der alten Religion niedermetzeln lässt. Das Video zeigt den Fanatiker mit Maschinengewehr wild um sich ballern.

Manche Projektionen machen viel Effekt, aber wenig Sinn. Während einer Elias-Arie schwebt das Inventar eines Krankenzimmers umher und landet pünktlich zum Schlusstakt wieder an Ort und Stelle. Die Visualisierungen von Wirbelsturm, Erdbeben und Feuersbrunst erscheinen bewusst hohl, weil Gott darin eben gerade nicht erscheint. Den toten Knaben einer Witwe (strahlend Sofia Pouloupoulou) erweckt Elias medizinisch korrekt mit einem Defibrillator zum Leben. Das entlarvt den heiligen Mann als Sektenführer, der Aktionen und Medien zu gezielter Meinungsmanipulation einsetzt. Am Ende wird er als Terrorist inhaftiert und auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Sein Gefolge stilisiert ihn daraufhin zum Märtyrer, der mit einem feurigen Wagen gen Himmel gefahren sei.

Andere Bilder bleiben vage. Über dem in der Wüste schlafenden Propheten flattern Seraphine, von denen unklar bleibt, ob sie

ernst gemeint oder Kritik an christlichem Bilderkitsch sind. Und warum spielt die Handlung während der Great Depression? Warum wird sie nicht gleich ins Hier und Heute verlegt oder unter Evangelikalen angesiedelt, die Präsident Trump als Gesandten der Vorsehung verehren? Warum erscheinen König und Königin old-fashioned tatsächlich als Monarchen und nicht als mächtige Industriebosse, Oligarchen, Techno-Milliardäre?

Am Schluss verzieht sich der Gazeschleier, und man sieht alle Gesichter gestochen scharf. Der vereinigte Riesenchor singt den feierlichen Schluss wie im Oratorium rein konzertant. Die darüber projizierte Frage „Braucht der Mensch noch eine Religion, die Gewalt predigt?“ wäre verzichtbar gewesen, weil deren Verneinung selbstverständlich sein sollte.

Stattdessen ruft die Frage den alten christlichen Antisemitismus gegen das von Gewaltakten strotzende jüdische Alte Testaments wach, der zuvor schon in der Beschwörung des bald kommenden Messias, Friedensfürsten und Verkünders der Nächstenliebe des Neuen Testaments steckte.

Lebkuchen und Geisterbahn

FRANZ SCHREKERS „DER SCHMIED VON GENT“ AM NATIONALTHEATER MANNHEIM

VON GEORG RUDIGER

Fünf Jahre hat es gedauert, bis Franz Schrekers „Der Schmied von Gent“, eine Koproduktion mit der flämischen Oper, nach der Antwerpener Premiere im Februar 2020 nun nach Mannheim kam. Das lag zum einen an der Corona-Pandemie, zum anderen an der deutlich späteren Fertigstellung der neuen Ausweichspielstätte OPAL (Oper am Luisenpark). Auch dort entfaltete das ambitionierte Opernregiedebüt von Ersan Mondtag mit seiner expressionistischen Überzeichnung und märchenhaften Farbigkeit starke theatralische Wirkung. Dass das Orchester des Nationaltheaters Mannheim den Pianobereich leider nie ausschöpft und die differenzierte Dynamik in Schrekers Partitur meist auf ein gesundes Mezzoforte nivelliert, liegt nicht an der Saalakustik, sondern am Dirigat von Jānis Liepiņš. Auch wundert man sich darüber, dass es im ersten Akt zwischen Schlagzeug und Bläsern häufig klappert. Die Anlaufschwierigkeiten bekommt Liepiņš aber im Laufe des Abends weitgehend in den Griff und liefert mit dem Mannheimer Orchester eine plastische, gelegentlich etwas überdeutliche Interpretation von Schrekers Musik.

„Der Schmied von Gent“ ist Schrekers letzte zu Lebzeiten aufgeführte Oper. Obwohl der jüdische Komponist mit dieser „großen Zauberoper“ ein „ganz primitives, naives Theaterwerk, eine Oper für Jedermann“ schreiben wollte, führte die Uraufführung am 29. Oktober 1932 in Berlin nicht zuletzt durch antisemitische Randalierer zu einem Misserfolg, so dass die Produktion schon nach wenigen Aufführungen abgesetzt wurde. Anders als in seinen früheren Opern „Der ferne Klang“ oder „Die Gezeichneten“ klingt Schrekers Musik rhythmischer und polyphoner, mit einfacherer Harmonik und hoher Textverständlichkeit. Regisseur Ersan Mondtag verklammert Musik und Szene eng, lässt das Personal im Freeze erstarren, um die Bruegelschen Wimmelbilder dann wieder mit musikali-

schen Abläufen zum Leben zu erwecken. Montags Bühnenbild ist Lebkuchenhaus und Geisterbahn zugleich. Auf der einen Seite zeigt es das verwinkelte, mittelalterliche Gent, auf der anderen ein Babies verschlingendes Monster. Die grellbunten, historisch verorteten Kostüme von Josa Marx stellen eine märchenhafte Welt vor, die aber auch erschütternde Realität werden kann, wenn sich die Hauptfigur vor dem dritten Akt in den belgischen König Leopold II. verwandelt. Aus dem protestantischen, von den katholischen Spaniern unterdrückten Schmied Smee wird in Montags Erzählung selbst ein furchtbarer Unterdrücker, der in der belgischen Kolonie Kongo rund zehn Millionen Menschen verstümmeln und ermorden ließ.

Joachim Goltz singt und spielt diesen Schmied, der für den wirtschaftlichen Erfolg einen Pakt mit dem Teufel eingeht, mit nie nachlassender Präsenz. Sein profunder Bariton hat Leichtigkeit und Wucht. Dass dieser Smee über Leichen geht, zeigt er bereits im ersten Akt, wenn er seinen Konkurrenten Slimbroek (mit hellem Tenor: Christopher Diffey) mit der Pistole bedroht oder im zweiten

die beiden Teufel (schön dämonisch: Uwe Eikötter und Sung Ha) humorlos abknallt. Mit der betörend singenden Teufelin Astarte (stark: Seunghee Kho) geht Smee sanfter um. Julia Faylenbogen ist eine in sich ruhende Ehefrau, die Smee mit ihrem runden Mezzosopran Halt gibt. Chor (Leitung: Alistair Lilley) und Kinderchor (Leitung: Anke-Christine Kober) des Nationaltheaters Mannheim überzeugen mit Homogenität und enormer klanglicher Präsenz.

Die überbordende Bilderflut des Regisseurs wird im dritten Akt gebündelt. Der zu König Leopold II. mutierte Smee muss die 1960 gehaltene Rede von Patrice Lumumba, des ersten Präsidenten der Freien Republik Kongo, anhören. Die abgehackten Hände, die er im Korb dabei hat, wirft er vor lauter Frust über so viel Freiheitswillen auf den Boden, macht eine Waffelbar auf und verteilt ein paar dieser belgischen Spezialitäten im Publikum. Am Ende kommt Smee zu den schwebenden Glissandi des Chores doch noch ins von Petrus (Bartosz Urbanowicz) bewachte Himmelreich, bevor ihm Astarte aber den weißen Bart abreißt und eine Blutspur offenlegt.



Franz Schreker, „Der Schmied von Gent“, mit Sung Ha (Herzog Alba), Seunghee Kho (Astarte), Joachim Goltz (Smee) und der Opernchor des Nationaltheaters Mannheim. Foto: Christian Kleiner

Verharmlost, verbürgerlicht, verfehlt

BRECHT/WEILLS „DREIGROSCHENOPER“ AM STAATSTHEATER NÜRNBERG
VON DIETER DAVID SCHOLZ

Aus dem kaltschnäuzigen und frechen Stück heiter-satirischen Musiktheaters von Bert Brecht und Kurt Weill, das seit 1928 die Theaterwelt begeisterte und infizierte, hat Regisseur Jens-Daniel Herzog ein harmloses, bürgerliches Trauerspiel gemacht. Zu diesem Zweck hat Musikdramaturg Georg Holzer für das Nürnberger Staatstheater eine eigene „Nürnberger“ Fassung erarbeitet. Statt wie im Original nur sieben spielen im Nürnberger Opernhaus gut zwanzig Musiker, und Brechts Texte wurden dafür gehörig eingedampft. Schlimmer noch: Das Stück verkommt zur revueartigen Show ohne gesellschaftskritischen Biss. Herzog lässt es von singenden Schauspielern und auch von schauspielenden Sängern aus dem Opernensemble des Hauses spielen. Eine Schnapsidee. Zu gravierend sind die technischen, klanglichen und sängerischen Unterschiede. Entweder wird opernhafte oder aber schlecht gesungen. Alles Freche, Aufmüpfige, Subversive des Dreigroschen-Stils, der sich eher am Moritatengesang als am Opernhafte orientiert, bleibt bedauerlicherweise außen vor, auch alles Kantige, Eckige, Charaktervolle. Stattdessen plätschert Schönklang vor sich hin.

Brechts Gauner-Komödie zelebriert mithilfe von Weills Ohrwurm-Musik die menschliche Schlechtigkeit kaltschnäuzig und rotzfroh. Doch bei Herzog wirkt alle Schlechtigkeit gar nicht so schlecht. Seine Darsteller/Sänger haben keine Chuzpe, es fehlt ihnen an Temperament, und an Spieltempo. Auch dirigentisch mangelt es gehörig an Tempo, Drive und Biss. Herzog zeigt harmlose Leute, die sich einen Jux machen, anstatt kaputte Menschen, die bei Brecht den Kapitalismus dafür verantwortlich machen, dass er Außenseiter schafft und die Menschen brutalisiert. Aber auch Musicalanleihen

und Tanzeinlagen, groteske Bordellszenen mit unsagbar fetten Damen und Herren in schlechtsitzenden Nacktkrikots (Kostüme Sibylle Gädecke) berühren peinlich (Choreographie Ramses Sigl).

Dem drögen szenischen Geschehen entspricht die sängerische Besetzung: Nur Lisa Mies als Mrs. Peachum hat Weill-Format und überzeugt. Nicolas Frederick Djuren als zahnloser Mackie Messer langweilt. Inga Krischke als Polly schreit sich schrill und musicalhaft durch die Partie. Hans Kittelmann ist ein fast unbeteiligt wirkender, lebenswerter Polizeichef Brown. Michel von Au als Besitzer der Firma „Bettlers Freund“ singt unzureichend. Von Laszivität oder Abgebrühtheit, Verruchtheit oder Raffinement gibt es bei keinem auch nur eine Spur. Alle sind nette Leute, mehr nicht.

Die Menschen sind schlecht. Die Welt ist schlecht. Aber alle machen das Beste daraus. So scheint Herzogs Credo zu lauten. Er wolle diesen „Fatalismus“ als „Rad des Lebens“ auf die Bühne bringen, schrieb er. Mathis Neidhardt hat ihm dafür ein revuehaft illuminiertes Riesenrad gebaut (oder ist es das Glücksrad der Fortuna?) – mit vier drehbaren, gemalten Bühnenbildern. Mackie Messer darf darin kopfüber agieren und singen. Wenn er einsteigt, muss er sich anschnallen. Es darf gelacht werden, der Abend hat etwas von einem Jahrmarkt der Belustigung. Und alle rabiate Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft, um die es doch geht, die politische Stoßrichtung Brechts, läuft ins Leere.

Max Renne dirigiert Weills Dreigroschenoper eher weichgewaschen, beiläufig, routiniert und ohne jede ranschmeißerische Verve. Nein, dieser Haifisch hat, anders als besungen, keine Zähne.

Renne vermeidet es, Weills Musik pointiert und scharf zuzuspitzen. Weder von grellem Leierkastensound noch anklagend bitterem Moritatengesang ist etwas zu hören. Die geistvoll parodistische, höchst vitale und modernistisch gebrochene, dabei schwungvolle Musik wirkt lahm, ja langweilig, so langweilig wie Jens-Daniel Herzogs Inszenierung. Die einzige Musiknummer, die zündet, ist der Kanonensong, der denn auch mehrfach intoniert wird.

Dennoch: Der Abend zieht sich und ist eine Enttäuschung auf ganzer Linie!



Brecht/Weill, „Die Dreigroschenoper“, Staatstheater Nürnberg. Foto: Bettina Stöß

Turbokapitalistisches Sterbe- und Liebesspiel

NATIONALTHEATER WEIMAR REIBT VERDIS „LA TRAVIATA“ AN CLUB-BEATS VON BRIGITTA MUNTENDORF

VON ROLAND H. DIPPEL

Die Semperoper Dresden eröffnete 2021 Verdis vieraktige „Don Carlos“-Fassung mit einem neuen Orchesterprolog von Manfred Trojahn. Am Deutschen Nationaltheater Weimar ergänzten Chefdirigent Dominik Beykirch und Operndirektorin Andrea Moses in ihrer zweiten und dort letzten Verdi-Zusammenarbeit „La traviata“ an mehreren Stellen mit „elektroakustischen Inlays“ von Brigitta Muntendorf.

Auf die Weimarer „Aida“, in der Rechtspopulisten die Macht übernehmen, folgte nun eine kalte Gegenwartstopographie ohne Champagneroperetten-Flair. Den religiösen Lack von Verdis 1853 uraufgeführtem Kurtisanen- und Tuberkulose-Drama schabte Moses gründlich ab. Nicht eine „Gestrauchelte“ stand im Zentrum, sondern eine sich dem System mit Herz, Seele und Verstand ausliefernde Ikone, deren historisches Vorbild Marie Duplessis war, die Geliebte ihres Roman-Nachschöpfers Alexandre Dumas und des Weimarer Hofkapellmeisters Franz Liszt. Nach der Premiere des turbokapitalistischen Überraschungseis blieb nur die Frage: Warum macht eine starke Frau wie Violetta Valéry den vom Wohlstandsbürger Giorgio Germont geforderten Entsagungsschmäh mit?

Rasante Aufgaben stellte Andrea Moses dem Opernchor in knallbunt quietschfidelen Party-Gegenwartskostümen von Anja Rabes mit ebenso überzeichneten wie stimmigen Egotrips. Die Vernissage- und Party-Meute rammelt durch den Zuschauerraum raus und rein in Violettas Atelier. Raimund Bauers Bühne ist ein schwarzes Loch und erfüllt Funktionen als Schlafzelle und Broadcast-Studio einer Frau, welche die Liebe, die Entsagung, ihre Kunstproduktion und noch das eigene Sterben verdinglicht. Geldscheine wirbeln nicht nur, wenn Alfredo der Geliebten Violetta „heimzahlt“, was



Giuseppe Verdi, „La Traviata“ am Deutschen Nationaltheater Weimar mit Ilya Silchuk (Baron Douphol), Ylva Stenberg (Violetta Valéry) und dem Opernchor des DNT. Foto: Candy Welz

sie auf äußeren Zwang durch dessen Vater verbockt: die Treue, das Vertrauen, die Loyalität. Auch Alfredos Vater Giorgio – typisch vormodern – verwechselt Grundsätzliches, wenn er die Kunstfigur Violetta als sexuelles und domestizierbares Freiwild betrachtet.

Taejun Sun agiert als Alfredo mit authentischer Herzlichkeit bis zu Choleriker-Attacken. Leicht knarzig nahm Jochen Kupfer zur Premiere die Vater-Arie, welche die Staatskapelle mit vorsätzlich klebriger Ölspur unterlegte. Ylva Sofia Stenberg hat nach ihrer silbrigen Bellini-Giulietta fulminant zugelegt und macht als Violetta alles großartig.

Brigitta Muntendorf konsultierte offenbar einen kundigen Discjockey für Basic Beats im Raumklang-Equipment. Die Komponistin generierte kontrastierende, dabei immer respektvolle Soundclips neben Verdi. Bravourös spielt und singt dazu der exaltierte Opernchor (par excellence gecoacht von Jens Petereit): Er gibt eine trendig hochgezüchtete Gemeinschaft als queere Tummelmeute

– mit Aktivparolen auf den Klamotten und im Hirn. „My sex my rule“ steht auf einem Shirt.

Jede Winzigpartie wird frei nach Andy Warhol ein temporärer Sekundenstar und geht dann wieder in der amorphen Masse unter. Zur spanischen Soirée bei Flora Bervoix (Luxusbesetzung: Sayaka Shigeshima) mimen die Frauen postfeministische Hennen-Karikaturen, denen ein extrem haariger Stier (Jörn Eichler als Gaston) und die Herren Toreros mit aus dem Schritt pimmelnden Gemächten nachpirschen. Dominik Beykirch und die Staatskapelle Weimar – inklusive Statisterie und Bühnenmusik – durchfurchen die fetzigen Partyszenen mit Verdis ureigenen Mitteln. Man macht Ernst mit der anno 1853 echt avantgardistischen Partitur. Muntendorfs letztes Inlay gilt dem Karnevalschor draußen mit Videobildern des von Rechtsextremisten gewaltsam aufgemischten Bautzener CSD im August 2024.

Das sitzt so bravourös, dass am Ende ein Jubelorkan losbricht.

WOHLSTANDSABSTURZ MIT LIEBESSEGGEN

RICHARD STRAUSS' SPÄTE OPER „DIE LIEBE DER DANAE“ IN MÜNCHEN

VON ROLAND H. DIPPEL

Sogar an der Bayerischen Staatsoper wird die Aufführungsdichte des späten Operschaffens von Richard Strauss seit Wolfgang Sawallischs Umschlag 1988 mit allen 15 Opern des gebürtigen Münchners langsam, aber spürbar geringer.

Auch im anderen Strauss-Tempel, der Semperoper Dresden, bleibt es bei nur wenigen Aufführungen von Werken wie dem problematischen „Friedenstag“ und der bukolischen Tragödie „Daphne“. Von den nach dem Tod des bevorzugten Textdichters Hugo von Hofmannsthal entstandenen Opern behaupten sich am ehesten noch „Capriccio“ – ein angesichts des Weltkriegs fast zynischer Diskurs über Musiktheater im feudalen 18. Jahrhundert – und die durch das Libretto von Stefan Zweig geadelte „Schweigsame Frau“. Wenig geliebt bleibt vor allem die 1944 bei den Salzburger Festspielen als „Generalprobe“ erklungene und erst drei Jahre nach dem Tod des Komponisten dort uraufgeführte „Liebe der Danae“. Die aktuelle Neuinszenierung von Claus Guth 37 Jahre nach der letzten Münchner Produktion in der Regie von Giancarlo del Monaco wird daran wenig ändern.

Guths Ansatz zu der von Joseph Gregor und anderen Autoren gestalteten „heiteren Mythologie“ ließ sich beherzt und aktuell an König Pollux (Vincent Wolfsteiner), dem frisch amtierenden US-Präsidenten im Outfit nicht unähnlich, verzockt Staatsknete und Bürgerwohlstand. Rettung naht in Gestalt von Midas, der in seinem protzig goldenen Jet zum Sinkflug auf Manhattans Wolkenkratzer ansetzt. Midas ist Strohmännchen des Götterchefs Jupiter, der nach den Ex-Geliebten Semele (Sarah Dufresne), Europa (Evgeniya Sotnikova), Alkmene (Emily Sierra) und Leda (Avery Amereau) nun sein sexuelles Sehnen auf Pollux' Tochter Danae richtet. Nach Hin und Her mit Himmelbett, Gold, Zauberei und als Liebesverzicht getarntem Verlust von Manneskraft wählt das Goldprin-



Richard Strauss, „Die Liebe der Danae“ am Staatstheater München mit Malin Byström und Ensemble.
Foto: Monika Rittershaus

zessen Danae doch lieber die Armut des zum Eseltreiber degradierten Midas. Regisseur Guth exerziert das im Bühnenbild von Michael Levine und den Gegenwartskostümen von Ursula Kudrna fast konsequent durch. Er wagt sogar die Darstellung des Absturzes nach Versiegen der Geldquellen inklusive angedeuteter Klimakatastrophe. Doch im Finale, in dem Strauss ein lyrisch weitschweifiges Imitat von Wotans Abschieden im „Ring“ zelebriert, zeigt Guth plötzlich authentische Filmaufnahmen vom greisen Komponisten in den Trümmern nach dem Zweiten Weltkrieg: Wehmut und sentimentale Schonkost statt konsequente Drastik und schonungslos zu Ende gedachte Apokalypse des selbstbewussten Overflows.

Das Publikum der zweiten Vorstellung ließ sich die Flucht aus der Aktualität ins Sentimentale gefallen und jubelte. Mit dem Gläubigerchor am Beginn, quasi eine Erweiterung des „Salome“-Judenquintetts ins Chorische, und dem langen Einzug des Midas kreierte Strauss prunkvolle Massenszenen – opulent, minimal schräg und lautstark. Das Klang vom Chor der Bayerischen Staatsoper imposant und geschliffen (Einstudierung: Christoph Heil). Sebastian Weig-

le dirigierte den polyphon-opulenten Instrumentalsatz etwas zu geradlinig. Christopher Maltman gab als Jupiter mehr den Autokraten als den Liebenden. Andreas Schager setzte dem auftrumpfenden Midas etwas Wärme und tenorale Geschmeidigkeit zu. Neben Jupiters gut verheirateten Ex-Geliebten bedürfen hervorragende Besetzungen auch die exponierten Nebenpartien wie Danaes Vertrauter Xanthe (Erika Baikoff) und der Götterbote Merkur (Ya-Chung Huang). Den besten Clou lieferte Manuela Uhl, die kurzfristig für die erkrankte Malin Byström einsprang und die ersten Vorstellungen rettete.

Mit Uhl als Danae gibt es bereits eine CD des Theaters Kiel und eine DVD der Deutschen Oper Berlin. Zuletzt hatte sie die Partie vor knapp zehn Jahren gesungen sowie in Nürnberg mit der Färberin in „Die Frau ohne Schatten“ und der Brunnhilde im Wiesbadener „Ring“ souveräne Facherweiterungen vollzogen. Mit Erfahrung, Können und Intensität warf sich die Sopranistin in die vom Bayerischen Staatsorchester brillant umrauschte Partie. Doch trotz solch hochkarätiger Wiedergabe wirkte die Moral von der Geschichte, dass materielle Armut kein Hindernis für wahre Liebe ist, etwas flach.

Zeitgebunden, überbrückend, zeitlos

NEUE BÜCHER ÜBER MUSIKSCHAFFENDE IM EXIL UND TRANSATLANTISCHEN RAUM

VON WOLF-DIETER PETER

„Globalisierung“ durchzieht seit langem auch nahezu alle Musik – und in speziellen Phasen besonders stark: wenn Krisen, Verfolgung und Krieg musisches Leben bedrohen. Diesem eher düsteren Aspekt von „körperlicher und geistiger Transplantation“ widmet sich Michael Haas seit Jahrzehnten: Er gewann als Vizepräsident von Sony Classical viele Preise und war für die Reihe „Entartete Musik“ bei Decca verantwortlich. Außerdem ist er Mitbegründer und seit 2016 Senior Researcher im „Exilarte – Zentrum für verfolgte Musik der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien“. Diese Kennerschaft ist in sein neues Buch eingeflossen.

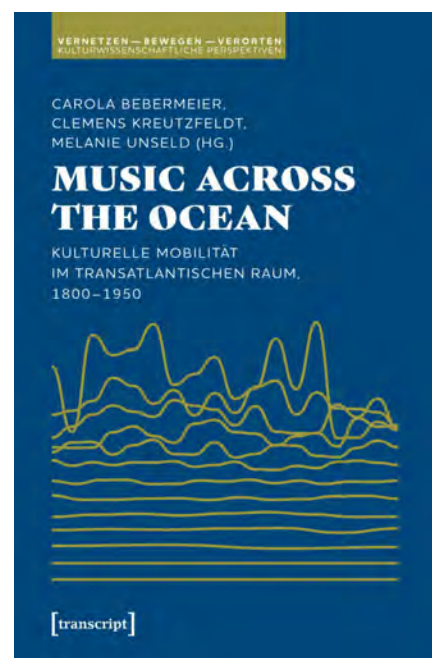
Er will eine repräsentative Auswahl vorstellen, kein Lexikon. Schon die ersten Kapitel des gut gegliederten Buches machen klar, dass bislang zu oft Künstler im Vordergrund stehen, die es im Exil „geschafft“ haben, herausragend etwa Kurt Weill. Doch der weitaus größere Personenkreis war „monophon“ ohne Fremdsprachenkenntnis, sprach eher ein wenig französisch, aber nicht englisch. Bitter für die Texter der „leichten Muse“, denn viele Operetten- und Opernkomponisten hörten in der Regel nie mehr eine Note ihrer Werke: „Ihr Leben war gerettet, ihr Vermächtnis jedoch verloren.“

In sieben Kapiteln bereitet Haas einer Vielfalt von weniger bekannten Künstlern eine Lesebühne: Richard Fuchs, Wilhelm Rettich, Robert Fürstenthal, Walter Arlen, Hans Winterberg... bis hin zu „Missionaren“ in Fernost, einer Zweiten Wiener Schule in China und Guillermo Graetzer in Lateinamerika, auch Spuren in Japan, Indien und Afrika. Haas geht kurz auch auf Remigration und das Komponieren in Diktaturen ein, etwa am Beispiel von Schostakowitsch. Deutlich bleibt aber der „Kreativitätsbruch“. Nicht zu überlesende Bitte: Alle noch verfügbaren und auffindbaren Dokumente bitte ans Archiv „Exilarte“ geben.

Ganz anders ist der Ansatz des Forschungsprojekts „Musical Crossroads“

von 2019 bis 2022, dessen Symposium der Pandemie zum Opfer fiel und nun durch den Sammelband vertreten wird. Der Atlantik wird hier als wechselseitiger „Handlungs- und Kommunikationsraum“ betrachtet und nach klingenden Kontaktzonen befragt. So umreißt Melanie Unselde das Umfeld von Antonio Salieris und Friedrich Treitschkes Oper „Die Neger“ um 1800 in Wien. Den eurozentristischen Opernhorizont erweitert Axel Körner: Verdis zunächst wegen der Zensur in die britischen Kolonien verlegter „Ballo in Maschera“ wurde seit 1859 erfolgreich und deshalb weiterhin meist mit dem Ballett „Bianchi e neri“ kombiniert – einer Adaption von Harriet Beecher Stowes „Onkel Toms Hütte“ durch Giuseppe Rota.

Benjamin Britten's Kontakte und Aufenthalte in den USA untersucht Susanne Rode-Breyman. Dazu bildet der „wienische“ Lunchroom der geflüchteten Klavierpädagogin Edith Schreiner, in dem dann 1939 bis 1941 auch klassisch europäisch musiziert wurde, einen amüsant vorstellbaren, oft aber existentiell „Notwendigen“ Kontrast. Die für das US-Orchesterwesen einflussreichen Musikernetzwerke untersucht Joanne Cormac. Die Netzwerk-Versuche von Wilhelm Furtwängler, zwischen 1925 bis zu seinem Tod 1954 eine singuläre Star-Karriere zwischen den Polen „Toscanini“ und „Bernstein“ anzustreben, zeigen unerfreuliche „Monomanie“-Züge. Viele Themen-Stichpunkte wie „Triangulationsidee Karibik-USA-Europa“, „Transatlantische Praktiken in New Orleans“, das auch durch Europa tournde Frauen-Trompetencorps „Biseras“ oder die „Tiroler Nationalsänger“ in den USA signalisieren: Der ganze Band ist eine Fundgrube an Aspekten, zwischen „Beethoven-Fest 1856“, Antebellum-Blüten in New Orleans oder Boston, zwischen divergierender Liszt-Interpretation und der eher problematischen „Rainer Family“. All das vertieft ein reicher Fußnoten- und Literaturapparat. Mal unterhaltsam, meist bereichernd.



BUCHTIPPS

MICHAEL HAAS: „Die Musik der Fremde – Komponisten im Exil“, Ditzingen 2025: Reclam, 448 S., 34,- EURO

CAROLA BEBERMEIER / CLEMENS KREUTZFELDT / MELANIE UNSELDE (HG.): „Music across the Ocean – Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum 1800–1950“, Bielefeld 2025: Transkript, 325 S. mit zahlr. Abb., 49,- Euro

UNGEBÄNDIGT UND GEBÄNDIGT

ANNE FONTAINES FILM ZEIGT DIE MÜHEN UM MAURICE RAVELS „BOLÉRO“

VON WOLF-DIETER PETER

„Das Theater ist ein Irrenhaus – und die Oper die Abteilung für Unheilbare“, lautet ein bissiges Bonmot. Für die Pariser Kunstszene ab 1900 und erneut nach 1920 muss man nur „der Salon“ und „die Künstler“ einsetzen. Das zeigt so anschaulich wie reizvoll der neue Film von Regisseurin Anne Fontaine und einem Team von Kennern – passend zu Maurice Ravel's 150. Geburtstag am 7. März.

„Ein großer Teil meiner Inspiration kommt von Maschinen. Ich liebe es, Fabriken zu besuchen und große Anlagen in Betrieb zu sehen: Es hat etwas Ergreifendes und Großartiges. Es war eine Fabrik, die den Boléro inspiriert hat. Ich wünschte, man würde ihn immer vor einer Kulisse im Fabrikstil tanzen lassen.“ Das schrieb Ravel 1932 an den „Evening Standard“. So beginnt auch der ruhig reihende Film. Genaues Hinhören wird schon im Vorspann gefordert: Geräusche von Damenschuhen auf regennassem Schotter, gleichmäßiges Gehen, dann rhythmisches Maschinengedonner – Ravel geht 1927 mit der Skandal-Tänzerin Ida Rubinstein durch eine Fabrik in vollem Betrieb; sie bittet um ein „spanisches Ballett“ für sich; er imaginiert, dass es in einer solchen Rhythmhalle spielen könnte...

Nach diesem Beginn hat Regisseurin und Drehbuch-Koautorin mit ihrem Team kein enthusiastischeres, gar rauschhaftes Künstlerporträt geschrieben und gedreht: Ihr Film-Ravel bleibt so distanziert wie ein kritisch-analytischer Blick auf seine Biografie. Es mag die baskische Mutter sein und der frühkindliche Einfluss des Geburtsorts Ciboure im französischen Baskenland – Ravel wird zutreffend als leicht verschlossen wirkender Künstler gezeigt, immer wieder vereinzelt, mit sich, dem Komponieren und den Frauen ringend. Feines Vogelzwitschern, viel Ähnliches bis zum intimen Überstreifen langer Handschuhe auf Frauenarme, kontrastierend aber mehrfach Maschinen-Rhythmik – all das wird als Anregung seiner Sinne gezeigt. Dazu bilden die edlen, Champagner-durch-

zogenen Salons, mehr noch die höchst geschmackvollen Kostüme von Anaïs Romand, gipfelnd in den Selbstinszenierungen der Monomanin Ida Rubinstein, einen schönen Kontrast.

Dass in den heutigen Museums-Räumen von Ravel's Wohnhaus „Le Belvédère“ in Monfort-l'Amaury und an seinem Klavier gedreht werden durfte, verleiht etlichen Szenen zusätzliche Authentizität. Dazu sind Ravel's Weltgeltung zu Lebzeiten als vorbeiziehende Konzertpodien zwischen Boston, Detroit, Chicago und New York gekonnt eingearbeitet. Andere Kompositionen klingen an. Ida Rubinstein fordert „Temperament vulcanique“, hat nichts gegen Assoziationen zur „Hure Babylon“, was er verabscheut und um die gewünschten „17 Minuten“ des „Bolero“ ringt. Die erfolgreiche, von ihr erotisch aufgeladene Uraufführung von 1928. zeigt ihn in der Opernloge trotz Beifall typisch steif und eher scheu. „Ich habe nur ein Meisterwerk geschaffen, und das ist der Bolero; leider ist er leer von Musik“, ließ er 1934 Arthur Honegger wissen – während das Werk schon weltweit nicht nur in Konzertsälen reüssierte, später selbst in Afrika von Kindern gehüpft oder von einem Frank Zappa auf der E-Gitarre umspielt wurde.

Ravel's einzigartiges, weil fünfmaliges Scheitern beim „Prix de Rome“, sein freiwilliger Sanitätsdienst ab 1914, der ihn



Anne Fontaine, „Boléro“ mit Jeanne Balibar als Ida Rubinstein

kompositorisch hemmende Tod der geliebten Mutter, die lebenslange Freundschaft zu Cipa Godebski und die ebenso lange, von zarter Erotik durchzogene Seelen-Freundschaft zu dessen Schwester Misia sind nie chronologisch, sondern wie wechselnde Erinnerungen im Bewusstseinsstrom gereiht – wie wenn an Joyce und Proust gedacht worden wäre, ohne jede hektisch-schnelle Schnitttechnik. Diese ruhige Distanz kennzeichnet auch das verhalten expressive Spiel von Raphaël Personnaz als Ravel.

Damit beeindruckten ebenso die von Doria Tillier verkörperte Lebensfreundin Misia sowie Jeanne Balibar's tanzend-turtelnde Ida Rubinstein, Emmanuelle Devos' mütterliche Marguerite... weiter bis zum lebenslangen Freund Cipa von Vincent Perez. Ein kluger und trefender Film, bei dessen Schluss Ravel ein Himmelsorchester dirigiert, spektakulär durchtanzt vom Pariser Star-Solisten François Alú.



TARIFVERHANDLUNGEN IM ENDSPURT?

In den letzten Heften konnten wir regelmäßig von Fortschritten bei den Manteltarifverhandlungen zum NV Bühne berichten. In enger Folge wurden nun diese Verhandlungen am 18. und 19. Februar 2025 in Hamburg fortgesetzt.

Im Mittelpunkt stand die Sonderregelung Bühnentechnik (BT). Hier konnte über die Angleichung der Arbeitszeit an die der im öffentlichen Dienst beschäftigten Kolleginnen und Kollegen (39 Stunden pro Woche) bei vollem Lohnausgleich Einigkeit erzielt werden. Offen sind noch der Zeitpunkt des Inkrafttretens, die Modalitäten der individuellen Vereinbarung erhöhter Arbeitszeiten sowie Überstundenzuschläge und Ausgleichszeiträume. Weiterhin wurde vereinbart, die Freie-Tage-Regelungen, die für den Bereich Solo zum Teil in Übernahme der bestehenden Regelungen für Opernchöre und Tanzgruppen gefunden wurden, auch auf BT zu erstrecken.

Ein weiterer Schwerpunkt war die Frage, in welchem Umfang, für wen und zu welchen Bedingungen nachträgliche Änderungen des Wochenplans, der ja zukünftig den Tagesplan als verbindliche Arbeitszeitfestlegung ersetzen soll, zulässig sein sollen. Der Bühnenverein ging dabei offenbar davon aus, dass es nach wie vor einen Tagesplan geben sollte, der die Festlegungen des Wochenplans konkretisiert und – in allgemein verbindlich definierten unvorhersehbaren Ausnahmefällen – Abweichungen vom Wochenplan festlegen kann. Die Gewerkschaften sehen darin allerdings Missbrauchsgefahren, die noch nicht zu Ende diskutiert werden konnten.

Eng mit der Frage des verbindlichen Wochenplans hängt die Frage der Erreichbarkeit von Mitgliedern zu Zeiten zusammen, zu denen sie nicht zum Dienst eingeteilt sind. Fest steht, dass während (ganzer und halber) freier Tage keine Erreichbarkeitspflicht besteht. Ebenso fest steht, dass die bisherigen Regelungen abgeschafft werden sollen. Ob und inwieweit an deren Stelle tarifliche oder – alternativ – betriebliche Regelungen treten sollen, ist noch offen. Für die Gewerkschaften ist allerdings klar, dass das Ziel, verlässliche Arbeitszeiteinteilungen und garantierte planbare Freizeit – auch jenseits formell freier Tage – zu haben, nicht gefährdet werden darf.

Die Verhandlungen werden am 19./20. März in Berlin fortgesetzt. Gemeinsames Ziel der Tarifparteien ist ein Teilabschluss noch in diesem Frühjahr. Um dem Nachdruck zu verleihen, haben GDBA und BFFS, die bekanntermaßen den NV Bühne gekündigt haben, für den 18. März zu einer halbstündigen Arbeitsniederlegung aufgerufen. Die VdO, die (auch im Rahmen einer Absprache mit den Schwestergewerkschaften) in der Friedenspflicht steht, hat ihre Mitglieder zum Solidar-Warnstreik in Abstimmung mit den örtlichen Streikleitungen der Schwestergewerkschaften aufgerufen.

Wir werden über den weiteren Verlauf – und hoffentlich auch über Ergebnisse – berichten.

IMPRESSUM

Gegründet von Walter Kane † – 64. Jahrgang
Herausgegeben für die Vereinigung deutscher Opern- und
Tanzensembles e.V.

Kolumbastr. 5, 50667 Köln

Tel.: 0221/277 946-70 - Fax: 0221/ 277 946-71

E-Mail: koenemann@vdoper.de

Herausgeber

Theo Geißler, Tobias Könemann, Gerrit Wedel

Verlag und Redaktion

ConBrio Verlagsgesellschaft, Brunnstr. 23, 93053 Regensburg

Verleger: Theo Geißler

Chefredaktion

Rainer Nonnenmann

Tel./Fax: 0221/139 69 82

E-Mail: nonnenmann@operundtanz.de

Verlagskoordination, Layout

Ursula Gaisa, Tel. 0941/945 93-17

E-Mail: gaisa@conbrio.de

Redaktion

Dr. Juan Martin Koch, Andreas Kolb, Stefan Moser

Anzeigen

Martina Wagner

Tel.: 0941/94 593-35 - Fax: 0941/94 593-50

E-Mail: wagner@nmz.de

Es gilt die Anzeigen-Preisliste 13/2025.

Produktion: ConBrio-Verlagsgesellschaft, Regensburg

Druck: Schmidl & Rotaplan Druck GmbH

Abo-Verwaltung: PressUp GmbH,

Tel.: 040 38 66 66 – 312 • conbrio@pressup.de

Alle Beiträge sind urheberrechtlich für alle Verwertungsformen

geschützt. Copyright beim Verlag

Erscheinungsweise: 5 x jährlich (eine Doppelausgabe)

Bezugspreis: Für Mitglieder der VdO mit dem Mitgliedsbeitrag abge-
golten

Jahresabo: € 19,90, Einzelheft: € 4,50, Doppelausgabe: € 6,50

Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe: 12.05.2025

Anzeigenschluss: 20.05.2025

ISSN: 0474-2478

MITGLIED WERDEN!

Die **Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles (VdO)** ist Berufsvereinigung und Gewerkschaft aller Künstlerinnen und Künstler, die im deutschen Musiktheater angestellt oder freischaffend tätig sind.

► Die VdO vertritt die kulturellen, sozialen, rechtlichen und wirtschaftlichen Interessen ihrer Mitglieder, inklusive Leistungsschutz und Förderung des Nachwuchses.

► In **Tarifverhandlungen** mit dem Deutschen Bühnenverein (DBV) setzen wir uns für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen und Vergütungen im Flächentarifvertrag NV Bühne ein.

► Wir bieten unseren Mitgliedern **Beratung in allen Rechtsfragen** aus dem Arbeits-, Sozial- und Urheberrecht, einfach per Telefon oder E-Mail.

► Sie erhalten bei allen aus dem Arbeitsverhältnis herrührenden Streitigkeiten **Rechtsschutz** vor den von den Tarif-

parteien eigens eingerichteten Bühnenschiedsgerichten sowie vor den Arbeits- und Sozialgerichten.

► Wir leisten **Streikunterstützung** und stellen Ihren Unterhalt sicher, wenn durch Streik und Aussperrung Gehaltszahlungen ausbleiben.

Wir vertreten die **Interessen unserer Mitglieder** bei der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen, im Deutschen Kulturrat, dem Deutschen Musikrat, der Initiative Urheberrecht, der Vertrauensstelle THEMIS, dem Dachverband Tanz in Deutschland und der International Federation of Actors (FIA). In all diesen Organisationen setzt sich die VdO dafür ein, dass die Leistungen der Musiktheater- und Tanzschaffenden in Deutschland einen angemessenen Stellenwert erhalten, die Arbeitsbedingungen und sozialen Sicherungssysteme weiterentwickelt und die Vereinbarkeit von Familie und Beruf verbessert werden.

Jetzt VdO-Mitglied werden, es lohnt sich!



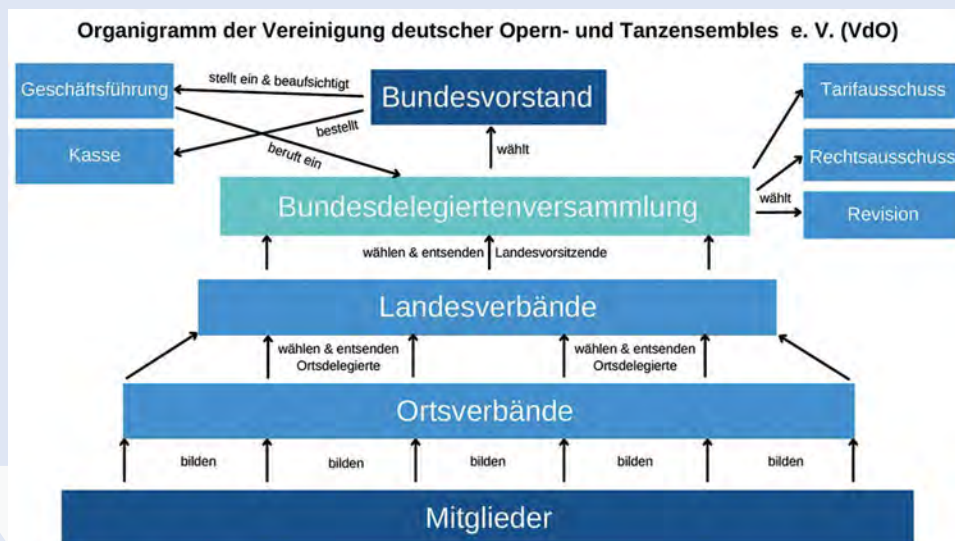
MITGLIEDSCHAFT IN DER VDO

Mitglied in der VdO werden können professionelle Opernsänger*innen und Bühnentänzer*innen, in einem Festspielensemble engagierte Opernsänger*innen und Bühnentänzer*innen, sonstige nach Normalvertrag Bühne (NV Bühne) an einem Musik-/Tanztheater engagierte Bühnenkünstler*innen – einschließlich künstlerische Assistent*innen und freischaffende Bühnenkünstler*innen – sowie in Ausbildung befindliche Sänger*innen und Tänzer*innen.



Bundesdelegiertenversammlung 29./30.04.2024 in Berlin. Foto: Jörg Löwer

WER IST UND WAS MACHT DIE VDO?



Fünf Mal im Jahr erhalten alle VdO-Mitglieder kostenlos unsere **Fach- und Mitgliederzeitschrift „Oper & Tanz“**. Nur Gewerkschaftsmitglieder profitieren unmittelbar von Tarifverträgen (wie z.B. dem NV Bühne). Wenn Sie nicht Mitglied sind, kann Ihr Arbeitgeber zu Ihren Ungunsten von diesen Tarifen abweichen. Mit Ihrem Mitgliedsbeitrag ermöglichen Sie es, dass auch in Zukunft für sozial gerechte Arbeitsbedingungen gekämpft bzw. deren Abbau verhindert wird.

Als Mitglied haben Sie die Chance, Ihre Arbeitsbedingungen durch Mitarbeit in den **VdO-Gremien** aktiv mitzugestalten. Zudem haben Sie Zugang zum Mitgliederbereich unserer Internetseite „VdO-intern“ mit exklusiven Mitteilungen, Antworten auf Ihre Rechtsfragen und diversen Kontaktdaten. Zudem stehen Ihnen hier Tarifverträge und ausgewählte Gesetzestexte zur Verfügung.

MITGLIEDSBEITRÄGE

Der Mitgliedsbeitrag beträgt für Angestellte 1 % ihrer jeweiligen Gage, für Opernchor- und Tanzgruppenmitglieder höchstens 1 % der örtlichen Grundgage, sowie bei einem Engagement in einem Festspiel-Ensemble 1 % (0,5 % bei paralleler Mitgliedschaft in einem festen Ensemble) der vom Festspielveranstalter gezahlten tariflichen Gage.

Freischaffende Mitglieder zahlen 1 % ihres durchschnittlichen monatlichen Bruttoverdienstes, mindestens jedoch 4 Euro monatlich.

Im ersten Jahr der Mitgliedschaft ermäßigen sich die Beiträge grundsätzlich um 50 %. In Ausbildung befindliche Sänger*innen und Tänzer*innen sowie Rentner*innen, arbeitslose und passive Mitglieder zahlen einen Beitrag von 3

Euro. Die geleisteten Beiträge sind vollständig steuerlich absetzbar.

Wir freuen uns auf Sie!



Noch Fragen? Nehmen Sie Kontakt mit uns auf



Bundevorstand VdO v.l.n.r.: Heiko Retzlaff, Sibylle Eichhorn, Detlev Tiemann (Bundesvorsitzender), Sylke Urbanke und Thomas Briesemeister (stv. Vorsitzender). Foto: Phil Hollister

23. MÄRZ

BR Fernsehen, 10.25 Uhr

BR-KLASSIK: Mäcelaru dirigiert Strawinsky – Le Sacre du Printemps
Orchester: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – 2018
Es war einer der größten Skandale der Musikgeschichte, heute ist die Ballettmusik ein Schlüsselwerk der klassischen Moderne und immer noch von ungebrochener Faszination.

ORF III, 20.15 Uhr

Erlebnis Bühne LIVE – AUS DEM MUSIKTHEATER LINZ!

DIE GROSSE ANDREAS SCHAGER-GALA

Komponist: G. Puccini, R. Wagner, W. A. Mozart

Musikalische Leitung: Guillermo Garcia-Calvo

Mit: Andreas Schager (Tenor)

Orchester: Bruckner Orchester Linz

Musiktheater Linz, 2025

In kürzester Zeit hat sich der gebürtige Österreicher Andreas Schager zu einem der beeindruckendsten und international gefragtesten Sänger des schweren Tenorfaches entwickelt – bei den Bayreuther Festspielen wird er ebenso wie an der Wiener Staatsoper und in der ganzen Welt v.a. für seine Wagner- und Strauss-Partien gefeiert! Mit diesem Galakonzert gibt Schager sein Debüt im Musiktheater Linz.

27. MÄRZ

MDR Fernsehen, 23.10 Uhr

Erlebnis Musik: Ballett von Cayetano Soto & Dario Sufia aus der Oper Leipzig
Komponist: P. I. Tschaikowski

Musikalische Leitung: Christoph-Matthias Mueller

Orchester: Gewandhausorchester

Der spanische Choreograf Cayetano Soto hat ein Biopic inszeniert, in dem er sich assoziativ der Persönlichkeit des Komponisten aus verschiedenen Perspektiven nähert. Soto schafft mit seiner Choreografie einen verstörenden Blick auf einen Menschen, der die Zerrissenheit zwischen seiner Rolle in der „normalen“ Welt und der dunklen Seite seiner Persönlichkeit kaum aushält.

30. MÄRZ

ORF III, 20.15 Uhr

Erlebnis Bühne mit Barbara Rett

BELCANTO VON TENORSTAR JUAN

DIEGO FLÓREZ AUS PARIS

Komponist: V. Bellini, G. Verdi, J. Offenbach

Musikalische Leitung: Ana María Patiño-Osorio

Mit: Juan Diego Flórez (Tenor)

Orchester: Sinfonia por el Perú

Pierre-Boulez-Saal, Pariser Philharmonie 2024

Eine der schönsten Stimmen unserer Zeit, ein junges Orchester und ein umjubelter Konzertabend aus dem größten Pariser Konzertsaal, dem Pierre-Boulez-Saal in der Philharmonie.

5. APRIL

3sat, 20.15 Uhr

Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm, Spielfilm

Mit: Lars Eidinger (Bertolt Brecht), Tobias Moretti (Macheath/Mackie Messer), Hannah Herzsprung (Carola Nehler/Polly), Joachim Król (Peachum) u.a. Der Spielfilm erzählt vor dem Hintergrund der späten 1920er-Jahre die Geschichte von Brechts großem gescheiterten Traum, sein Werk nach seinen Vorstellungen zu verfilmen. Lars Eidinger spielt überzeugend den kritischen Dramaturgen und Schriftsteller Bertolt Brecht. An seiner Seite glänzen außerdem Tobias Moretti, Hannah Herzsprung, Claudia Michelsen und Joachim Król. Der Spielfilm wurde 2018 von der Deutschen Film- und Medienbewertung Wiesbaden mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ ausgezeichnet.

12. APRIL

MDR Fernsehen, 13.15 Uhr

Von Südtirol an die Adria – Entlang der Etsch

In Verona verläuft die Etsch in einer großen Schleife um die Altstadt, die zum UNESCO-Welterbe zählt. Berühmt ist die Arena, in der jeden Sommer die Opernfestspiele stattfinden. Autorin Susanne Gebhardt blickt hinter die Kulissen einer Aida-Aufführung und begleitet drei unterschiedliche Gewerke: eine Maskenbildnerin, eine Bühnenarbeiterin und einen Pferdetrainer.

3sat, 20.15 Uhr

G. Puccini: Turandot

Musikalische Leitung: Marco Armiliato

Inszenierung: Claus Guth

Mit: Jonas Kaufmann (Prinz Calaf), Asmik Grigorian (Turandot)

Die Wiener Staatsoper bringt Puccinis Opernblockbuster „Turandot“ um Macht, Tod und Liebe in einer Neuproduktion von Claus Guth zur Aufführung – eine Aufzeichnung vom Dezember 2023.

3sat, 22.35 Uhr

Orte der Kindheit – Piotr Beczala

Peter Schneeberger geht mit Künstlern auf Reisen und erzählt mit Geschichten, Bildern und Gesprächen auf sehr persönliche Weise von den Orten ihrer Kindheit. In dieser Folge erlaubt der Tenor Piotr Beczala diesen privaten Blick in seine Vergangenheit. In seinem Refugium im südlichen Polen singt der Weltstar mit Peter Schneeberger am Lagerfeuer Pfadfinderlieder. Beczala nennt sich selbst einen „glücklichen Tenor“.

13. APRIL

ARD-alpha, 21.45 Uhr

BR-KLASSIK: Giuseppe Verdi – Quattro Pezzi Sacri

Aus dem Herkulesaal der Residenz in München

Musikalische Leitung: Howard Arman

Chor: Chor des Bayerischen Rundfunks

Orchester: Münchner Rundfunkorchester

14. APRIL

arte, 0.40 Uhr

G. Verdi: Don Carlo

Musikalische Leitung: Riccardo Chailly

Inszenierung: Lluís Pasqual

Mit: Anna Netrebko (Elisabeth de Valois) – Mailänder Scala, 2023

Die Spielzeit an der Mailänder Scala wurde am 7. Dezember eröffnet. Die Opernsaison 2023/24 begann mit Verdis „Don Carlo“ in einer Inszenierung von Lluís Pasqual, dirigiert von Riccardo Chailly. Den Saisonauftakt leitete wie schon im vergangenen Jahr die Sopranistin Anna Netrebko ein, diesmal in der Rolle der Elisabeth de Valois. Riccardo Chailly eröffnete die vergangenen Spielzeiten mit den Verdi-Opern „Giovanna d’Arco“, „Attila“ und „Macbeth“. Mit „Don Carlo“ erklang auch diesmal an der Mailänder Scala wieder ein Meisterwerk.

18. APRIL

arte, 13.10 Uhr

Stadt Land Kunst

Costa Rica / Marseille / Sizilien

(1): Costa Rica: Margarita Bertheau, die tanzende Avantgardistin

Die Malerin Margarita Bertheau (1913-1975) entwickelte ihren eigenen Stil, indem sie aus der landschaftlichen Vielfalt ihrer Heimat Costa Rica schöpfte. Sie widersetzte sich den akademischen Vorgaben und zählte zur Avantgarde ihrer Generation. Doch Bertheau malte nicht nur die Natur oder Porträts einer Gesellschaft im Umbruch, ihre zweite große Liebe galt dem Tanz. Neben ihrer Tätigkeit an der Kunsthochschule arbeitete sie beim Staatsballett und verband ihre beiden Leidenschaften, indem sie die Tänzerinnen zu ihrer Hauptinspirationsquelle machte.

Weitere Themen: (2): Marseille: Wunderbare Unterwasserwelt, (3): Irland: Catherines Apple Crumble mit Schuss, (4): Sizilien: Franca sagt nein

26. APRIL

3sat, 21.30 Uhr

Zubin Mehta – Musik hat keine Grenzen

Bei „Oper für alle“ in München ist Zubin Mehta bei der Arbeit und ganz privat zu erleben. Neben den musikalischen Höhepunkten, die der Film bietet, entstand so vor allem auch ein intimes Porträt des Menschen.

28. APRIL

arte, 3.30 Uhr Concerto per Milano

Komponist: S. Prokofjew, P. I. Tschaikowsky

Musikalische Leitung: Riccardo Chailly

Orchester: Filarmonica della Scala di Milano, Platz vor dem Mailänder Dom

Das „Concerto per Milano“ ist eine Institution. Jeden Sommer wird es auf dem Platz vor dem Mailänder Dom aufgeführt – und das bei freiem Eintritt. So haben mehrere tausend Menschen die Möglichkeit, das Konzert zu genießen. Mit seiner Fassade ganz aus weißem Marmor stellt der Dom eine prächtige Erscheinung dar. Sein gotischer und neugotischer Baustil machen ihn zu einer idealen Kulisse für ein Sommernachtskonzert.

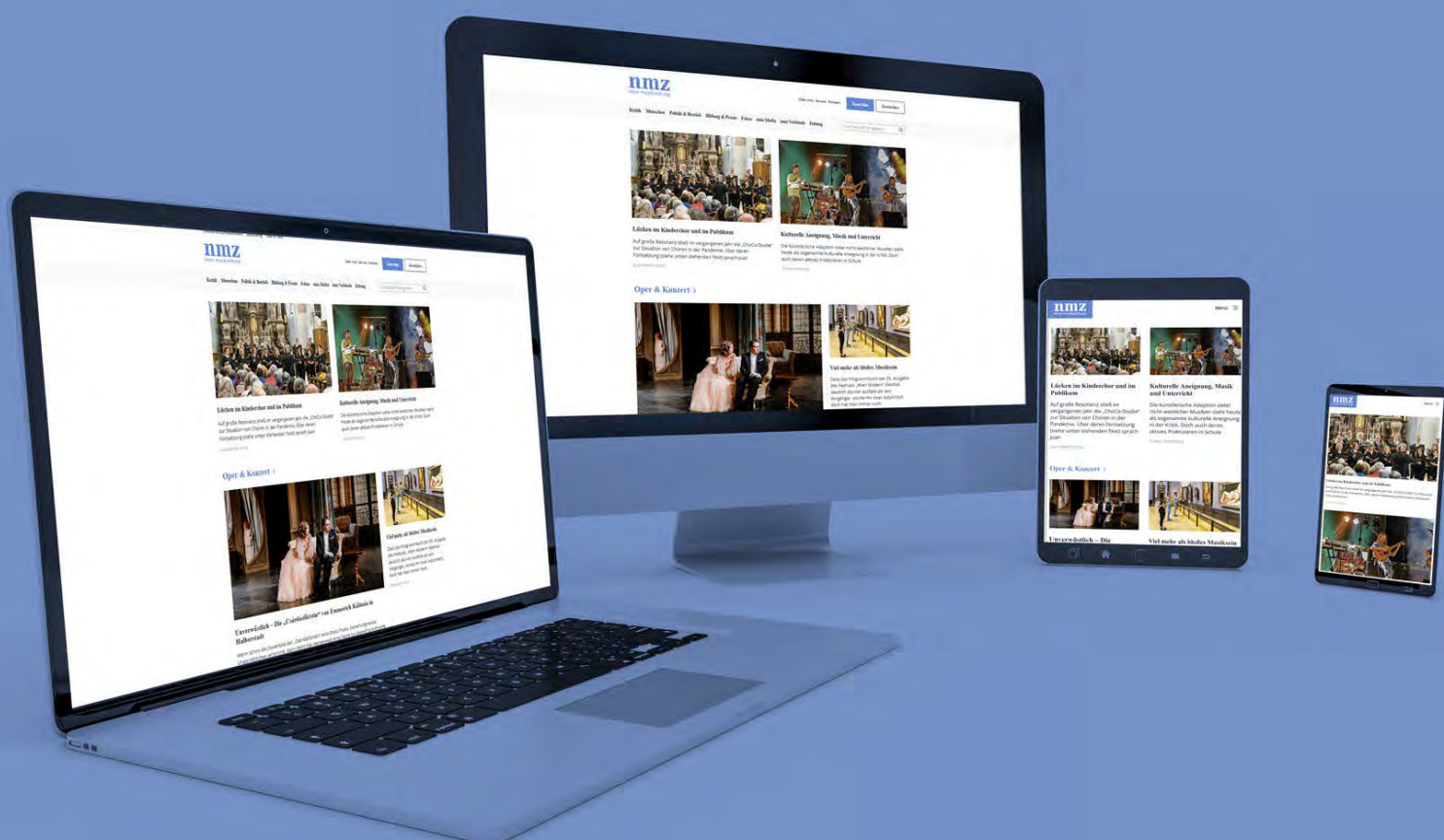
1. MAI

arte, 17.35 Uhr

Europakonzert 2025 aus Bari

Mit den Berliner Philharmonikern und Riccardo Muti, Werke von Verdi, Brahms und Rossini

Die Netzwelt der neuen musikzeitung



Schließen Sie jetzt ein Digital-Abo ab!

Oder stufen Ihr Print-Abonnement gegen einen geringen Aufpreis hoch – und lesen Sie die nmz responsiv auf allen mobilen Endgeräten. Viele aktuelle Informationen, News, Berichte, Rezensionen sowie das komplette Print-Archiv seit 1997 erwarten Sie.

nmz
www.nmz.de

www.nmz.de/abo



Werden Sie Mitglied:

Zeit für Solidarität

Haben Sie Fragen?



**VdO - Ihr Berufsverband
Wir vertreten
Opern- und Tanzensembles**

