

OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

BETÖRENDE SCHÖPFERKRAFT

Tournemire in Ulm

„SACRE“ - UNVERGLEICHLICH

Wunderbares in Ulm und München

LEISE, LEISER, TINNITUS

Furrers „Feuer“ in Zürich





NEUE RELIGION, NEUE DYNASTIE

In der zeit- und ortlosen Inszenierung von Philip Glass „Echnaton“ – 1984 in Stuttgart uraufgeführt – macht Barrie Koskys die Bühne der Komischen Oper Berlin zu einem mit Licht erfüllten White Cube, in dem alle Figuren wie Schatten erscheinen. Nur der ägyptische Pharao und Begründer der ersten monotheistischen Religion, der Mitte des 14. Jahrhunderts vor Christus den Sonnengott Aton zum alleinigen Gott erhob, leuchtet in goldenem Gewand bzw. zusammen mit seiner Frau Nofretete in kraftvollem Magenta (im Bild: John Holiday in der Titelpartie und Susan Zarrabi als Nofretete).

Foto: Monika Rittershaus

BERICHTE SEITE 34

TITELBILD: VERKNOTUNGEN

Jede und jeden hätte es treffen können. Statt kultisches Ausgewähltsein entscheidet Willkür über den Opfertod. Annett Göhres Choreografie von Igor Strawinskys „Le sacre du printemps“ am Theater Ulm zeigt Individuen, die sich zu einem Ritual zusammenschließen, um eine ihnen gestellte Aufgabe gemeinschaftlich zu bewältigen. Doch selbst engste Verflechtungen (im Bild: Nora Paneva und Magnum Phillip) helfen nicht. Ganz anders dagegen die anonymen Kollektive in der Neueinstudierung von Pina Bauschs 1975 entstandener Produktion „Das Frühlingsopfer“ mit dem Bayerischen Staatsballett.

Foto: Sylvain Guillot

BERICHTE SEITE 28

04 EDITORIAL

05 SCHLAGZEILEN

06 BRENNPUNKTE



07 KULTURPOLITIK



12 HINTERGRUND 1



16 HINTERGRUND 2



20 - 21 NAMEN UND FAKTEN

22 - 34 BERICHTE

35 - 36 REZENSIONEN

37 VDO AKTUELL

38 OPER UND TANZ IM TV, IMPRESSUM

BRENNPUNKTE

06

Drohender Tarifkonflikt zur Übertragung der Tarifeinigung TVöD auf den NV Bühne? – Während sich der DBV bereit erklärte, die für den TVöD vereinbarten linearen Vergütungserhöhungen zu übernehmen, weigerte er sich kategorisch, über die weiteren Bestandteile des Vergütungsabschlusses auch nur zu verhandeln. – Am 21. Mai protestierten Vertreterinnen und Vertreter der Theater und Orchester in Sachsen vor dem Landtag in Dresden gegen angedrohte Kürzungen.

AUF EIN WORT MIT TOBIAS KRATZER UND OMER MEIR WELLBER

07

Der Regisseur und der Dirigent werden ab Sommer Intendant beziehungsweise GMD der Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Beide wollen neues Publikum ansprechen und „überraschende Rekombinationen“ von Repertoire und zeitgenössischen Werken präsentieren. Wie geht das? Wie vermeiden beide Konflikte zwischen Inszenierung und Musik? Und was wird aus dem geplanten Operneubau?

HAUPTROLLE STATT SCHMÜCKENDES BEIWERK

12

Kinderchöre verleihen Opernszenen besondere Farbe und Ausdruckskraft. Dagegen wurde „Pinocchio“ an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf vom Regie-, Kompositions- und Autorenduo Marius Schötz und Marthe Meinhold komplett mit und für Kinder und Jugendliche im Alter von 6 bis 17 Jahren entwickelt und produziert. Wie verliefen Zusammenarbeit, Übungen, Vorbereitungen und Proben bis zur Premiere?

IM- UND EXPORT VON OPERNPRODUKTIONEN

18

Julien Chavaz setzt als Intendant am Theater Magdeburg auf internationale Partnerschaften mit Opernhäusern in Antwerpen, Genf, Nancy, Palermo, Sankt Gallen, Zürich. Der wechselseitige Austausch mindert Kosten und Risiko. Vor allem aber erweitern Übernahmen das Repertoire um Wiederentdeckungen und Novitäten. Ein Vorbild für andere Häuser?

BERICHTE: NEUES AUS MUSIK- UND TANZTHEATER

22

Unsere Autorinnen und Autoren berichten über Uraufführungen, Premieren und Neuinszenierungen an Theatern in Berlin, Hof, Köln, Koblenz, München, Saarbrücken, Ulm, Zürich sowie neue Buchpublikationen.



ConBrio Verlagsgesellschaft

GENERATIONEN UND TARIFABSCHLÜSSE

Der letzte Tarifabschluss mit wesentlichen Änderungen zu den Mantelregelungen des NV Bühne datiert aus der ersten Jahreshälfte des Jahres 2019. Nun nach sechs Jahren haben wir endlich wieder eine Einigung auf einen sogenannten Teilabschluss mit ganz erheblichen Verbesserungen insbesondere in puncto Entlastung und Planbarkeit erreicht. Das ist ein Meilenstein in Hinblick auf die Verbesserungen der künstlerischen Arbeitsbedingungen. Viele der in den Kollektiven schon längst geübten Regelungen konnten im Wesentlichen jetzt auch für die übrigen Sonderregelungen übernommen werden. Zusätzliche Bestandteile des Abschlusses sind Ausgleich für Arbeit an Wochenfeiertagen, zusammenhängende Wochenendfreizeiten mitsamt verbindlicher vorhergehender Ankündigung und vor allem in puncto Planbarkeit die Einführung verbindlicher Wochen(arbeits-)pläne sind ebenfalls Bestandteil des Abschlusses.

Allerorten ist der Aufschrei groß, die durch die Regelungen eintretende mangelnde Flexibilität schränke die künstlerische Freiheit in unverantwortlichem Maße ein und der Tod des Repertoiretheaters stehe bevor. Dachten die Menschen auch schon so, als Ludwig Barnay 1871 unsere Schwestergewerkschaft die GDBA ins Leben rief? Haben die damaligen Regelungen auch die künstlerische Arbeit an den Theatern beeinträchtigt oder haben sie diese vielmehr am Ende sogar gefördert? Seinen Aufruf zur Gründung einer Künstlergenossenschaft unterschrieb der Gründungsvater der GDBA damals mit dem Satz: „Ein Schauspieler auf Anregung vieler Gleichgesinnter“. Wie er später eingestand, gab es die Gleichgesinnten nicht, es war nur eine Behauptung – und dadurch erschuf er die Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit ist heute Realität. Vom 19. bis 21. Mai 2025 fand in Chemnitz der Genossenschaftstag der GDBA statt, der dieser Realität folgend und den Gedanken Barnay's aufgreifend in diesem Jahr

ganz unter dem Motto „ALL TOGETHER NOW“ stand.

Die GDBA hat unter der Führung der geschäftsführenden Präsidentin Lisa Jopt, die gerade mit überwältigender Mehrheit wiedergewählt wurde, eine enorme Entwicklung genommen. An dieser Stelle von Seiten der VdO auch auf diesem Wege noch einmal ganz herzlichen Glückwunsch zur erfolgreichen Wiederwahl! Lisa Jopt hat mit ihrer aktionistischen und energiereichen Art frei von Berührungsängsten bestehende Strukturen aufgerüttelt, durchbrochen, entstaubt und die GDBA zeitgemäß neu aufgestellt. Dennoch war es ein langer Weg hin zum jetzt realisierten gemeinsamen Manteltarifabschluss.

Bereits unter der vorangegangenen Präsidenschaft der GDBA konnten alte Ressentiments zwischen GDBA und VdO aufgebrochen werden, so dass sich eine vorsichtige Annäherung beider Gewerkschaften, insbesondere durch die praktische Zusammenarbeit vor allem in den zahlreichen Haustarifverhandlungen entwickelte, die letztlich zur Verabredung eines sogenannten Tarifverbundes und zur Zusammenarbeit bei den Flächentarifverhandlungen führte.

Nach der ersten Wahl von Lisa Jopt im Jahr 2021 kam es zunächst wieder zu gewissen Startschwierigkeiten in der Zusammenarbeit der alteingesessenen Gewerkschaften, alte Animositäten machten sich wieder breit. Aber durch eine kontinuierliche Arbeit aller Beteiligten und das Hinzutreten des BFFS (des Bundesverbands Schauspiel), der – nach anfänglichen Bedenken – mit seiner offenen und sachlich wie auch inhaltlich strukturierten Art schnell ein wertvoller Mitstreiter und gar Vermittler im NV Bühne-Geschehen wurde, raufte wir uns in zahlreichen Tarifklausuren und Verhandlungen zusammen und schmiedeten ein neues vertrauensvolles Zusammenarbeiten mit gemeinsamer Strategie.



Foto: VdO

Am Ende führte diese Geschlossenheit der Schwestergewerkschaften zu diesem ersten Teilabschluss, der für alle Beteiligten ein wichtiger Schritt in Richtung Verbesserung der Arbeitsbedingungen der von uns allen vertretenen künstlerisch Beschäftigten ist. Das bedeutet noch nicht, dass damit schon alles gut wäre, es gibt noch viel zu tun, gerade in Hinblick auf weitere Arbeitszeitregelungen (Stichwort Rahmenmodell und Teilzeitregelungen), Reformierung des Nichtverlängerungsrechts, sowie die Regelungen der Dramaturgen, Assistierenden und der nach NV Bühne überwiegend im Büro Beschäftigten.

Die kontinuierliche Zusammenarbeit dieser „vielen Gleichgesinnten“ versinnbildlicht aber, dass wir, ohne jeweils das eigene Profil aus den Augen zu verlieren, gerade in den aktuell herausfordernden Zeiten angesichts knapper öffentlicher Kassen und der zunehmend in Frage gestellten auskömmlichen Finanzierung der öffentlichen Theater und Orchester uns nicht zuletzt auch in engem Schulter-schluss mit der unisono (der Deutschen Musik- und Orchestervereinigung) als weiterer Schwestergewerkschaft diesen Herausforderungen geschlossen als Gleichgesinnte stellen: „all together now“.

Gemeinsam sind wir stark!

GERRIT WEDEL

WETTBEWERB „CHOREOGRAPHY“

Die Ballettgesellschaft Hannover e.V. veranstaltet seit 39 Jahren den internationalen Wettbewerb „choreography“. Bei diesem langlebigsten Choreographie-Wettbewerb der Welt sind aktuell vierhundert Bewerbungen aus 56 Nationen eingegangen. Eine hochkarätig besetzte Jury wird daraus 19 Arbeiten auswählen. Im Theater am Aegi in Hannover finden am 19. und 20. Juni die Semifinales statt. Am 21. Juni werden dann die Choreographien der Finalistinnen und Finalisten präsentiert. Neben dem mit 25.000 Euro dotierten „Tanja Liedtke Award Choreography Hannover“ und dem mit fünftausend Euro dotierten „Ruth Schwieger Award Choreography Hannover“ werden sieben Produktionspreise vergeben, die den Ausgezeichneten die Erarbeitung einer Choreographie von mindestens zwanzig Minuten Dauer mit möglichst mehr als vier Tänzerinnen und Tänzern einer Kompanie ermöglichen sollen. Zusätzlich wird ein mit tausend Euro dotierter Publikumspreis vergeben.

KULTUR TREIBER DER WIRTSCHAFT

Eine mit und am Theater Regensburg durchgeführte Studie der Ludwig-Maximilians-Universität München belegt am Beispiel des Theaters Regensburg die ökonomischen Effekte von Oper, Tanz und Theater. Diese haben nicht „nur“ einen gesellschaftlichen Mehrwert, sondern sorgen darüber hinaus für mehr Umsatz und Kaufkraft in einer Stadt. Grundlage der Studie war die Spielzeit 2023/24 am Theater Regensburg mit 170.434 Besucherinnen und Besuchern, die im Durchschnitt zwischen 45 Euro (Regensburger Publikum) und 177 Euro (auswärtiges Publikum) in der Stadt ausgaben und damit für einen Rücklauf von 1,60 Euro an die Stadt für jeden Euro sorgten, den die Kommune in das Theater investierte. Zusätzlich zum Kartenkauf ergeben sich jährliche ökonomische Effekte von mindestens 25 Millionen Euro. Laut Prof. Dr. Manfred Schwaiger – Direktor der LMU Munich School of Management – sei diese quantitativ kalkulierte Umweltrentabilität eher konservativ, denn nicht berücksichtigt seien zusätzliche qualitative Faktoren wie Imageeffekte des Theaters auf die wahrgenommene Standortqualität Regensburgs.



Besetztes Schauspielhaus Chemnitz. Foto: Johannes Richter

BESETZUNG DES SCHAUSPIELHAUS CHEMNITZ

Als Kulturhauptstadt Europas 2025 erfährt Chemnitz derzeit überregional Aufmerksamkeit. Aus Protest gegen Kultur- und Sozialabbau besetzten nun Aktivisten das Schauspielhaus. Die rund zwanzig Personen forderten den Erhalt des markanten und momentan leerstehenden Gebäudes. Die Sanierung des 1980 errichteten Gebäudes übersteigt jedoch deutlich die bislang dafür veranschlagten 16 Millionen Euro, so dass die Stadt Alternativen prüft. Die Schauspielsparte und das Figurentheater des Chemnitzer Theaters arbeiten derzeit in einem Ausweichquartier. Dank Duldung von Stadt- und Theaterleitung veranstaltete das friedliche Aktionsbündnis

der Protestierenden mit mehreren hundert Menschen eine Kundgebung sowie Gesprächsrunden und ein Konzert mit der Dresdner Brassband „Banda Communale“. Die Aktivisten gehören zur Chemnitzer Kulturszene „C the Closed“, deren Namen eine Anlehnung an das Kulturhauptstadtmotto „C the Unseen“ ist und ein Zeichen gegen Sparmaßnahmen von Bund, Land und Kommunen im Sozialen und in der Kultur setzen will. Denn was heute gespart werde, koste die Zukunft: „Wir müssen uns die Frage stellen, wer wir in Zukunft sein möchten; denn wir befinden uns an einem entscheidenden Wendepunkt, an dem festgelegt wird, wer wir sein werden.“

30 JAHRE NETZWERK KÖLNER CHÖRE

Wie wäre es, wenn man sich nicht als Konkurrenz, sondern als Gemeinschaft begreifen und wertvolles Wissen teilen würde? Wenn man gemeinsam Saisonprogramme planen und Strategien zur Umsetzung komplexer Projekte entwickeln würde? Nach zweijährigem Vorlauf schlossen sich 1995 zwölf Kölner Konzertchöre zu einem Arbeitskreis zusammen, der 2010 den gemeinnützigen Verein „Netzwerk Kölner Chöre“ gründete. Der bis heute deutschlandweit einzigartige lokale Zusammenschluss der facettenreichen Musiksparte belässt den Chören ihr jeweiliges Profil zwischen

historischer Aufführungspraxis und zeitgenössischer Musik und führt zugleich durch längerfristige Abstimmung der Aktivitäten und Programme zu beträchtlicher Repertoireerweiterung und der Zusammenarbeit mehrerer Chöre bei großen Projekten, die personell und finanziell sonst nicht zu leisten wären. Gemeinsam veranstaltet man Konzertreihen in der Kölner Philharmonie und der als Konzertort etablierten Trinitatiskirche. Ideengeber Martin Blankenburg leitete den Verein ehrenamtlich fast dreißig Jahre lang bis 2022 und erhielt nicht zuletzt dafür das Bundesverdienstkreuz.

Brennpunkte

DROHENDER TARIFKONFLIKT ZUR ÜBERTRAGUNG DER TARIFEINIGUNG TVÖD AUF DEN NV BÜHNE?

Am 6. April 2025 haben die Gewerkschaften des öffentlichen Dienstes nach zähem Ringen mit Bund und kommunalen Arbeitgeberverbänden einen Abschluss der diesjährigen Vergütungsrunde erreicht, der nunmehr auf die künstlerisch Beschäftigten (NV Bühne, TVK) der kommunalen Theater sinngemäß zu übertragen ist. Hierzu hat am 26. Mai 2025 eine erste Gesprächsrunde zwischen dem Deutschen Bühnenverein (DBV) und den Gewerkschaften BFFS, GDBA, unisono und VdO stattgefunden. Während sich der DBV bereit erklärte, die für den TVöD vereinbarten linearen Vergütungserhöhungen (3,0%, mindestens 110,- € ab 01.04.2025, 2,8% ab 01.05.2026, Laufzeit bis 31.03.2027) zu übernehmen, weigerte er sich kategorisch, über die weiteren Bestandteile des Vergütungsabschlusses (Erhöhung der Jahressonderzahlung – im NV Bühne „Zuwendung“ genannt – auf einheitlich 85% einer Monatsvergütung, Anhebung der Schichtzulagen um 60,- € und Gewährung eines weiteren Urlaubstags ab 2027) auch nur zu verhandeln – unter dem Vorwand, es handele sich hierbei um Mantelfragen. Die Gewerkschaften hielten dem entgegen, dass diese Verbesserungen wesentliche Teile des Gesamtvolumens des Abschlusses im öffentlichen Dienst seien und daher auch bei der sinnngemäßen Übertragung dieses Abschlusses berücksichtigt werden müssten, wobei das „wie“ verhandelbar sei. Eine Annäherung konnte nicht erzielt werden. Für den 11. Juni ist eine weitere Verhandlungsrunde vorgesehen. Sollte sich dabei keine Bewegung zeigen, ist damit zu rechnen, dass die Gewerkschaften ihren Forderungen jenseits des Verhandlungstisches Nachdruck verleihen. Damit wäre zwar ein zeitnahe Abschluss unwahrscheinlich, im Interesse des Volumens der strittigen Punkte und der Klärung der Grundsatzfrage, was denn eigentlich zu den „Arbeitsentgelten“ im Sinne der §§ 12a NV Bühne/19 TVK zählt, erscheint es aber dennoch geboten.



DEMO VOR DEM SÄCHSISCHEN LANDTAG: „OHNE UNS WIRD ES DUNKEL“

Vor wenigen Wochen informierte die sächsische Staatsministerin Barbara Klepsch, dass der erste Haushaltsentwurf der Staatsregierung Sachsen eine Kürzung der Kulturausgaben und Zuschüsse in nahezu allen Bereichen um 38 Millionen Euro vorsieht. Für die kommunalen Theater und Orchester im Freistaat stellte sie in Aussicht, neben den Mitteln des Kulturraumgesetzes und des Kulturpakt I auch die 2024 aufgewendeten Mittel des Kulturpakt II (Nothilfen) in gleicher Höhe im Doppelhaushalt 2025/2026 zu verankern. Seitdem laufen die Konsultationen der Regierungsfractionen mit anderen Landtagsfractionen.

Doch schon jetzt ist offensichtlich, dass die Mittel von 2024 in 2025 und erst recht 2026 nicht ausreichen. Einzelne Theater und Orchester werden am Kulturpakt I oder am Kulturpakt II nicht mehr partizipieren. Und viele sind inzwischen in derselben prekären Lage wie die seinerzeit berücksichtigten Institutionen. Der enorme Tarifschritt von 2024 wirkt sich in voller Höhe erst 2025 aus und hinzu kommen weitere Tarifierhöhungen 2025 und 2026, die gegenfinanziert werden müssen, soll es nicht zu einem weiteren Abbau von Kulturinstitutionen und deren Angeboten bis hin zu Insolvenzen oder Spartenschließungen kommen.

Am 21. Mai protestierten hunderte Vertreterinnen und Vertreter der Theater und Orchester in Sachsen vor dem Landtag in Dresden gegen die Kürzungen. Unterstützt von Chorgesang und Blasinstrumenten forderten sie, die Sparmaßnahmen zu beenden. Während Kulturministerin Klepsch den Kurs der Regierung verteidigte und die Beibehaltung der Mittel der Kulturraumförderung auf dem Niveau von 2024 als Erfolg wertete, kritisierten die anwesenden Vertreter der Theater den Sparhaushalt als unausgewogen und warnte vor dem Verlust kultureller Teilhabe. Im Vergleich zwischen urbanen und ländlichen Räumen würden Kultur, Bildung und Ausbau der Infrastruktur nicht gerecht finanziert.

Zu Beginn der letzten Plenarsitzung vor dem voraussichtlichen Haushaltsbeschluss stärkten die Mitglieder der sächsischen Theater und Orchester all jene Vertreterinnen und Vertreter im Landesparlament, die sich für zukunftsfähige Finanzierungskonzepte und eine Novellierung des Kulturraumgesetzes einsetzen, damit Konzert, Tanz und Theater auch in ländlichen Räumen auskömmlich finanziert und erhalten werden, denn – so das Motto des Protests – „Ohne uns wird's dunkel!“

AUF EIN WORT MIT...

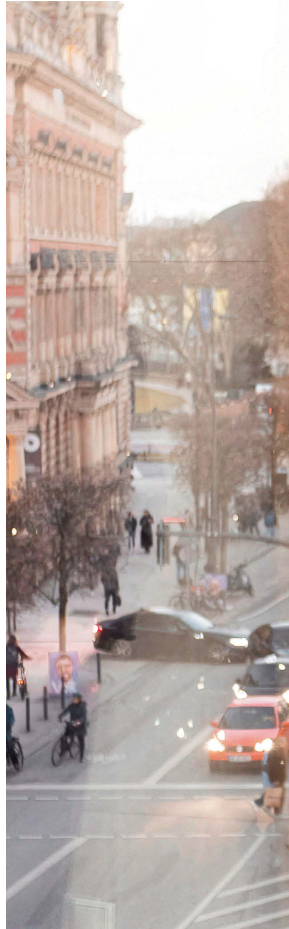
„What the hell is going on here?!“

TOBIAS KRATZER UND OMER MEIR WELLBER

IM GESPRÄCH MIT STEFAN MOSER UND RAINER NONNENMANN

Der Regisseur Tobias Kratzer und der Dirigent Omer Meir Wellber werden ab 1. August 2025 Intendant der Staatsoper Hamburg beziehungsweise Generalmusikdirektor der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Sie treten die Nachfolgen von Georges Delnon beziehungsweise Kent Nagano an. Die Position von John Neumeier als Intendant des Hamburg Ballett hatte Demis Volpi bereits 2024 übernommen. Kratzer wurde 1980 in Landshut geboren, hat Kunstgeschichte, Philosophie und Wissenschaftstheorie in München und Bern sowie Opern- und Schauspiel-Regie an der Theaterakademie August Everding studiert. Er inszenierte an international bedeutenden Häusern und wurde mehrfach als bester Regisseur ausgezeichnet: 2018 mit dem Theaterpreis DER FAUST und 2020 und 2024 mit dem OPER!-award. In der Kritikerumfrage der Zeitschrift OPERN-WELT wurde er zum „Regisseur des Jahres 2020“ gewählt; seine Inszenierung von „Tannhäuser“ bei den Bayreuther Festspielen 2019 und „Die Passagierin“ an der Bayerischen Staatsoper jeweils zur „Inszenierung des Jahres“. Omer Meir Wellber wurde 1981 in Be'er Sheva/Israel geboren. Er studierte dort und in Jerusalem Komposition und Dirigieren, war Assistent von Daniel Barenboim an der Staatsoper Berlin und an der Mailänder Scala. Anschließend wirkte er als Erster Gastdirigent der Semperoper Dresden und Chief Conductor des BBC Philharmonic. Er gastiert weltweit bei renommierten Opernhäusern und Orchestern. Die vergangenen Jahre war er Musikdirektor an der Volksoper Wien und bis Dezember 2024 Music Director des Teatro Massimo in Palermo.

Oper & Tanz: Herr Kratzer, Sie haben lange freischaffend als Regisseur gearbeitet. Das war eine künstlerisch er-



Tobias Kratzer und Omer Meir Wellber. Foto: Stern/Anne Hamburger

füllende und erfolgreiche Zeit. Warum binden Sie sich jetzt als Intendant an die Hamburgische Staatsoper?

Tobias Kratzer: Als ich die Anfrage der Findungskommission bekam, war ich überrascht, weil ich tatsächlich in Hamburg noch nie inszeniert hatte und das Haus aus der Innensicht noch nicht kannte. Das Interesse und Vertrauen, das mir entgegengebracht wurde, fand ich aber so positiv, dass ich mich einen Sommer lang mit der Geschichte und dem Profil des Hauses beschäftigt habe, mich also gefragt habe, was ist die DNA des Hauses, wohin kann man es führen? Ich habe dann ein Konzeptpapier ausge-

arbeitet und präsentiert, was auf so positiven Widerhall stieß, dass direkt mit mir als Kandidat weiterverhandelt wurde. Ich habe als freier Regisseur unter 36 Intendant:innen gearbeitet und mir dabei immer auch abgeschaut, was hier und da gut läuft oder was man besser machen kann.

Ich fand es immer spannend, wenn regieführende Intendanten auf der Höhe ihrer Möglichkeiten ein Haus übernehmen und das nicht erst als ein Abklingsbecken verwenden, wenn sie künstlerisch bereits ausgezehrt sind. Für mich ist das nun genau dieser gute Moment. Nach den Abgängen von Jossi Wieler

in Stuttgart und Barrie Kosky in Berlin wird kein Haus der Deutschen Opernkonferenz – dem Zusammenschluss der größten deutschen Häuser – von einem Künstlerintendanten oder einer Künstlerintendantin mehr geleitet, weder als Dirigent:in noch als Regisseur:in. Ich habe gar nichts gegen Manager:innen oder Dramaturg:innen, aber ich sah mich da auch für die ganze Branche in einer gewissen Verantwortung, um wieder ein bisschen mehr Diversität herzustellen. Und ich habe das Gefühl, dass es für ein Haus ein gesunder Wechsel ist, wenn Intendanten wirklich künstlerisch in das Haus hinein prägend wirken und dann wieder Intendanten folgen, die ein bisschen mehr von außen beobachten und neu justieren.

O&T: Herr Wellber, Sie gastieren international bei verschiedenen Orchestern und Opernhäuser. Warum binden Sie sich jetzt als GMD an Hamburg?

Omer Meir Wellber: Binden ist ein schönes Wort, das genau beschreibt, wonach ich suche. Ich bin jetzt 43 Jahre alt und arbeite seit über zwanzig Jahren als Dirigent mit verschiedenen Orchestern, mit denen ich immer wieder weitgehend von vorne anfangen muss. Bei der BBC, in Palermo und an der Volksoper Wien habe ich gute Erfahrungen gemacht, wie es ist, sich an ein Orchester oder Haus zu binden, um kontinuierlich zusammen zu arbeiten. Es ist immer auch der Versuch, mit den Musikern eine musikalische Freundschaft zu etablieren. Das braucht Zeit, Commitment oder nennen Sie es Bindung. Genau das schwebt mir natürlich auch für meine Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Staatsorchester in Hamburg vor.

O&T: Welchen Kurs möchten Sie beide in Hamburg einschlagen? In den Presseerklärungen zu Ihrer Berufung ist von „überraschender Rekombination“ und „gemeinsamem Ensemblegeist“ die Rede. Was heißt das konkret?

Kratzer: Das betrifft programmatisch die Auswahl der Stücke. Es wird zum Beispiel einen Abend „Frauenliebe und -sterben“ geben, der in einer Art Triple-Feature Schumanns Liederzyklus „Frauenliebe und -leben“ kombiniert mit Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“ und

Zemlinskys „Eine Florentinische Tragödie“, so dass sich die drei Werke inhaltlich gegenseitig beleuchten. Der Text von Schumanns Liedern kann heutigen Zuschauern und noch mehr Zuschauerinnen als schwierig aufstoßen, wenn er im Liederabend unkommentiert bleibt und nicht, wie wir das versuchen, szenisch als Rollenprosa neu gerahmt und erschlossen wird. Es geht nicht darum, bestehende Werke zu dekonstruieren, sondern aus Bestehendem etwas Neues zu kreieren. Ich habe beispielsweise auch den Schauspielregisseur Christopher Rüping gebeten, zusammen mit unserem neuen GMD einen Abend zu machen, der aus unbekannten Musiken von Mozart etwas Neues montiert. Das meine ich mit „überraschender Rekombination“. Auch so kann man das Repertoire erweitern. Es müssen nicht immer die vierzig meist gespielten Opern oder Neuentdeckungen integraler Werke sein. Und was den „Ensemblegeist“ betrifft, so haben wir in Hamburg ein Ensemble von 24 Sängerinnen und Sängern, von denen ich gar nicht so viele ausgetauscht habe, weil ich den Eindruck hatte, das ist schon ein tolles Ensemble, das man sehr spannend weiterentwickeln kann. Da ich mit allen künstlerisch arbeiten werde, möchte ich einen Spirit entwickeln, wie man von der kleinsten Bewegung und Mikrostruktur einer Probe bis zum großen Denken über das gesamte Haus miteinander umgeht.

O&T: Beide haben Sie die besondere Verbindung von Tradition und Avantgarde in Hamburg herausgestellt. Wie bringen Sie beides in Konzert und Oper zusammen?

Wellber: „Neue Musik“ war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein sehr wichtiger Aufbruch. Ihre Radikalität stellt uns bis heute vor die herausfordernde Frage, was Avantgarde heute überhaupt sein kann. Vielleicht findet sie künftig stärker im Denken statt – weniger als bloßer Widerstand gegen Bestehendes. Von Arnold Schönberg über Pierre Boulez bis zu anderen prägenden Stimmen hat die Avantgarde nicht nur unvergessliche Werke hervorgebracht, sondern auch ein Spannungsverhältnis zum Publikum erzeugt. Das geschah allerdings nicht ohne Risiko: Die Konfrontation war so heftig, dass die sogenannte klassische Musik

viele Menschen – und damit auch einen Teil ihrer gesellschaftlichen Relevanz – verloren hat. Eine zentrale Idee unserer Konzertprogramme in Hamburg ist nun, neue Kontexte zu schaffen. Denn auf den Kontext kommt es schlussendlich an, er kann die Freude, den Spaß an der Musik und die Liebe zu ihr zurückbringen, wenn wir uns in diesem Kontext selbst wiederfinden und damit auch zu der Musik einen Bezug entwickeln.

O&T: Wie stellen Sie sich das konkret vor?

Wellber: Wir haben für unsere zehn Sinfoniekonzerte zehn neue Stücke bei zehn Komponistinnen und Komponisten aus zehn verschiedenen Ländern in Auftrag gegeben – die natürlich kontextbezogen arbeiten. Das wird sehr aufregend, auch weil es nicht ohne Risiko ist. Aber das Konzerthaus darf kein Museum sein, wo wir genau wissen, was wir mit unserer Eintrittskarte gekauft haben. Gewohnheit oder auch Erwartbarkeit sind unsere größten Feinde. Deswegen haben wir uns dazu entschlossen, in vielen sehr bekannten Werken plötzlich neue Musik zu integrieren, etwa in Beethovens „Pastorale“ einen neuen vierten Satz. Dadurch entsteht eine ganz andere Musikerfahrung: nicht nur durch die neue Komposition selbst, sondern auch dadurch, dass das vermeintlich Bekannte in neuem Licht erscheint. Vielleicht werden wir dadurch die „Pastorale“ auf eine Art wahrnehmen, die wir noch nicht erlebt haben.

Allen Komponistinnen und Komponisten habe ich vorgegeben, dass ihre Stücke die gleiche Anzahl an Takten und auch eine Verbindung zum jeweiligen bekannten Komponisten und Werk haben müssen. Das wird ein spannendes Experiment, wenn Hilary Hahn das Violinkonzert von Max Bruch mit einem völlig neuen ersten Satz beginnt, oder wenn es zu den alten Texten der Lieder von Mahler neue Musik von Ella Milch-Sheriff gibt oder neue Texte zu den alten Liedern, oder wir Prokofjews „Peter und der Wolf“ mit neuem Text für Erwachsene im Tivoli-Theater aufführen.

Kratzer: Ich möchte, dass es jedes Jahr eine große Uraufführung gibt, schließlich gehört die neue Musik zur DNA des Hauses, man denke daran, welche maß-

geblichen Werke hier schon uraufgeführt wurden: Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“, Henzes „Prinz von Homburg“, Kagels „Staatstheater“, Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexiko“. Daran möchte ich anschließen, auch bei Kinderopern. Es soll nicht bloß die „Zauberflöte“ für Kinder geben, sondern ich eröffne mit einer zeitgenössischen Kinderoper von Iris ter Schiphorst, weil Kinder sofort mitbekommen sollten, dass Komponist:innen noch leben und auch weiblich sein können. Auch „Stockhausen für Kinder“ wird es geben, damit neue Musik nicht in so einer nerdy Nische bleibt, sondern immer auch eine Art von Public Appeal hat und Spaß macht, auch Leuten, die sonst gar nicht auf die Idee gekommen wären, sich Stockhausen anzuhören.

O&T: Wie verhalten sich in Hamburg Ballett und Staatsoper zueinander?

Kratzer: Das Ballett ist komplett eigenständig und steht allein unter der Verantwortung von Demis Volpi, der letztes Jahr John Neumeier nach dessen 51-jähriger Amtszeit abgelöst hat. Wir werden uns selbstverständlich besprechen und gegebenenfalls gemeinsame Projekte entwickeln. Wir haben für meine erste Hamburger Spielzeit 2025/26 alle Jahresvorschauen wieder in einem gemeinsamen Programmbuch zusammengelegt, nachdem es zwischenzeitlich fünf verschiedene Broschüren für Oper, Ballett, Orchester, Jugendprogramm und Abonnements gab. Auch die bisherigen drei Websites wurden wieder auf einer Homepage zusammengebracht.

O&T: Herr Wellber, wie stark ist Ihre Affinität zum Tanz? Planen Sie gemeinsame Projekte mit dem Ballett Hamburg?

Wellber: Ja, absolut, Demis Volpi und ich haben viel miteinander gesprochen. Er kam ein Jahr vor uns nach Hamburg und hatte seine Spielzeit schon programmiert, deswegen gibt es in meiner ersten Spielzeit noch keine Zusammenarbeit. Doch in den darauf folgenden möchten wir immer etwas zusammen auf die Bühne bringen. Ich kenne die Ballette von John Neumeier und natürlich viel von dem Standardrepertoire. Da werden sich sicherlich schöne Möglichkeiten ergeben, mit dem Ballett zusammenzuarbeiten. Meine Verbindung zum Tanz ist stark – schon im Alter von fünfzehn oder sechzehn Jahren war ich Pianist für Tanzklassen, und seitdem hat mich Tanz nie losgelassen.

O&T: Wie begeistern Sie neues Publikum, jung oder alt, für neue und klassische Musik?

Wellber: Wir dürfen nicht vergessen, dass auch die alte Musik einmal neu war. Es geht mir um Dialoge zwischen fantastischen toten Komponis-



Omer Meir Wellber. Foto: Hilde Van Mas

WIR WERDEN UNS SELBSTVERSTÄNDLICH BESPRECHEN UND GEBEBENENFALLS GEMEINSAME PROJEKTE ENTWICKELN.

ten der Vergangenheit und lebenden von heute. Und der Dialog entsteht, wenn wir dieselbe Sprache sprechen oder in einem gemeinsamen Raum sind. Deswegen habe ich etwa den Komponisten und Pianisten Stephen Hough aus den USA mit Beethovens drittem Klavierkonzert zusammengebracht, so dass er jetzt für sich selbst als Solist einen neuen zweiten Satz schreibt.

Schließlich hat auch Beethoven dieses Konzert für sich selbst als Pianist geschrieben. Das ist hoch intellektuell und zugleich ein großer Spaß. Ich finde es extrem wichtig, dass wir in der Elb-

philharmonie Musik präsentieren, die genauso aufregend, modern und schön ist wie dieses Haus. Jede Spielzeit soll aufregend sein und zu einer Entdeckung werden. Die Menschen sollen ins Konzert und Theater kommen und denken, what the hell is going on here?!

O&T: Garantiert die Hansestadt Hamburg finanzielle Planungssicherheit für die nächsten Jahre?

Kratzer: Ja. Das mir zur Verfügung stehende Budget ist auskömmlich, aber nicht üppig. Es war mir wichtig, mit meinen Vertragskonditionen auch eine gewisse Sicherheit für das Haus herzustellen, damit man zumindest auf dem momentan bestehenden Level weiterarbeiten kann und auch eine 6. Premiere pro Saison und Uraufführungen möglich sind.

O&T: 2028 feiert die Hamburgische Staatsoper ihr 350-jähriges Bestehen als erste Bürgeroper in Deutschland. Welche Verpflichtung erwächst Ihnen daraus im Hinblick auf Tradition und Innovation.

Kratzer: Auf dieses Jubiläum vorausweisend programmieren wir für die Spielzeit 2027/28 Projekte, die mit den eigenschöpferischen Intendanten des Hauses zu tun haben. Es ist nämlich eine Eigenart des Hamburger Hauses, dass viele Intendanten und GMDs hier selbst komponiert haben. Wir beginnen mit einem Mahler-Projekt von Christoph Marthaler und wenden uns dann Rolf Liebermann zu.

O&T: Regie und Dirigat geraten nicht selten über Inszenierungen in Streit. Als regieführender Intendant werden Sie regelmäßig selbst inszenieren. Wie gedenken Sie beide solche Konflikte zu vermeiden und gegebenenfalls zu moderieren?

Kratzer: Durch Kommunikation, Kommunikation! Das ist tautologisch, aber man kann nicht anders agieren. Also frühzeitig kommunizieren, was man vorhat und antizipieren, wo es gegebenenfalls haken könnte. Man wird nie alles vorwegnehmen können, weil das Spiel auf dem Platz entschieden wird und man immer wieder in Situationen kommt, bei denen man verschiedener Meinung ist, ästhetisch oder technisch, bei Tempofragen, längeren Umbaupausen oder gestalterischen Feinheiten. Es gibt auf allen Ebenen Möglichkeiten zu guter Zusammenarbeit, aber auch zu Missverständnis und Dissens. Was ich in solchen Situationen als Regisseur dann nicht mehr kann, ist den Intendanten als Schiedsrichter anrufen, weil ich das dann ja selber bin, so dass ich hier künftig wohl eher der anderen Seite mehr zugestehen sollte als durchzuregieren. Manchmal ist das bessere künstlerische Resultat

aber auch das, wo man vorab gar nicht alles so präzise gemeinsam abgesprochen hat, weil dann im Ergebnis die produktive Spannung zwischen Musik und Szene fehlt.

Wellber: Ich suche keine Konflikte, weil das am Ende nichts bringt. Bei mir im Leben gilt generell – ich glaube das kann ich sagen –, etwas geht entweder einfach oder es geht nicht. Wenn ich voraussehe, dass mir etwas nicht unbedingt zusagt, dann lasse ich mich gar nicht erst auf das Projekt ein. Aber wenn wir als Regisseur und Operndirigent zusammengehen, dann auch richtig zusammen als Paar, dann gibt es eigentlich keine Kompromisse mehr, sondern gemeinsame Entscheidungen. Als Operndirigent suche ich den Dialog mit der Inszenierung. Die Bühne ist für mich eine große Inspiration. Wenn ich zur ersten Bühnenprobe komme, weiß ich noch nicht, wie das Tempo wird. Deshalb mache ich keine musikalischen Proben vor der Produktion, weil ich gar nicht wissen kann, ob es hier oder da auf der Bühne mehr Zeit braucht. Erst wenn ich die Idee des Regisseurs verstanden habe, beginne ich die musikalischen Proben, um meine Interpretation richtig zu entwickeln. Andersherum macht es keinen Sinn.

O&T: Und doch liegt auf Ihrem Pult mit der Partitur die Autorität, in der alle Taktarten, Tempi, Dynamik- und Ausdrucksangaben et cetera verzeichnet sind.

ERST WENN ICH DIE
IDEE DES REGIS-
SEURS VERSTANDEN
HABE, BEGINNE ICH
DIE MUSIKALISCHEN
PROBEN, UM MEINE
INTERPRETATION
RICHTIG ZU ENT-
WICKELN. ANDERS-
HERUM MACHT ES
KEINEN SINN.



Kampagnenfoto zur Eröffnungspremiere der Saison am 27. September 2025 mit Robert Schumanns „Das Paradies und die Peri“ in der Inszenierung von Tobias Kratzer unter musikalischer Leitung von Omer Meir Wellber. Foto: Hilde Van Mas

Wellber: Ja, absolut, aber ich kann durch meine Kenntnis der Inszenierung meine Interpretation dieser Musik entwickeln. Ich will nicht hundertmal dieselbe „Carmen“ dirigieren, sondern ich bin offen für neue Zugangs- und Darstellungsweisen.

O&T: Können Sie sich wie bei den Klassikern im Konzertprogramm auch Eingriffe in Opernpartituren vorstellen?

Wellber: Ich werde Mozart machen, etwa „Nozze di Figaro“. Da gibt es viele geheimnisvolle Rezitative und Verbindungen zwischen Text und Musik. Von den über drei Stunden, die diese Oper dauert, sind eine volle Stunde Rezitative. Diese werde ich frei entwickeln, damit experimentieren und improvisieren, natürlich Hand in Hand mit der Inszenierung, auf die ich damit genau reagieren kann. Darin liegt ein großes Potenzial. An der Wiener Volksoper habe ich Mozarts unvollendetes „Requiem“ mit dem „Kaiser von Atlantis“ von Viktor Ullmann durch Kombinationen zu einem neuen Stück verbunden. Der einzige Überlebende der Premiere dieser Oper im KZ Theresienstadt – Sänger und Orchester wurden alle nach Auschwitz geschickt – war der Sänger, der die Rolle des Todes gesungen hat. Und in unserer Produktion hat nun derselbe Sänger den Tod bei Ullmann und das „Tuba mirum“ bei Mozart gesungen. Die Rollen verbinden sich. Außerdem war es ein Projekt des Staatsballetts mit Andreas Heise als Choreograf, so dass auch Tanz und Sänger zusammenkamen.

O&T: Inwieweit werden Sie auf die Personalvertretungen zugehen, um gemeinsame positive Synergieeffekte zu schaffen?

Kratzer: Es gibt in Hamburg traditionellerweise einen sehr aktiven Betriebsrat, mit dem wir vom ersten Tag an in Kontakt sind. Ich finde es sehr wichtig, dass man das Haus von der Kunst her denkt, aber immer so, dass es die Beschäftigten am Haus auch mitnimmt. Das betrifft ganz aktuell auch den geplanten Opernneubau. Hier geht es darum die Arbeitsbedingungen im neuen Haus allein schon durch mehr Platz zu verbessern. Ich bin in der Nutzeranalyse drin und sehe mich hier auch stark in der Verantwortung.

O&T: Dabei kommt Ihnen entgegen, dass Sie von Werkstätten und Bühnentechnik über Probensäle und Orchestergraben bis zu Chor und Solisten mit allen Arbeitsbereichen des Hauses im Gespräch sind.

Kratzer: Ja, es ist einer der großen Vorzüge der künstlerischen Intendanz, dass man die Gewerke von Bottom up kennt und enger in den künstlerischen Prozessen drin ist als wenn man das „nur“ aus dem Intendantenzimmer beobachtet. Im Moment bin ich ja noch „designierter Intendant“ und kenne die Probensituation in Hamburg noch nicht aus eigenem Erleben. Es gibt ja auch die Gefahr, dass man als Intendant vieles nicht mehr so ungefiltert mitkriegt wie als Gastregisseur, wo man als lustiger Onkel in die eingespielte oder dysfunktionale Kernfamilie kommt, Freud und Leid mitkriegt und dann wieder abreist. Jetzt ist man selber der „Familienvater“ und das wird sicher auch das Verhalten der Gewerke zu mir und umgekehrt irgendwie verändern, da mache ich mir nichts vor, ganz einfach weil man vom Beobachter zum beteiligten Beobachter wird.

O&T: Die Hamburger Staatsoper nennt sich das „erste Bürgertheater in Deutschland“. Sehen Sie sich in der Verantwortung, die Staatsoper für die Stadtgesellschaft und womöglich auch für andere künstlerische Akteure und freie Kollektive zu öffnen?

Kratzer: Das ist zentraler Kulturauftrag des Opernhauses und unsere Selbstverpflichtung. Aber das hat jetzt nicht nur mit der Historie zu tun. Es steht natürlich auch Intendant:innen ehemaliger Hoftheater gut an, ihre Häuser zu öffnen. Und so wird es ja auch an vielen Orten praktiziert. Die Staatsoper Hamburg ist aber kein Gastspielhaus für die freie Szene, wofür es andere Orte gibt, etwa Kampnagel.

Ich habe primär bis zu 150 Abende auf der großen Bühne und auch einige Produktionen in der Opera Stabile zu gestalten. Es werden zuweilen aber auch freie Theatergruppen bei Opernproduktionen mitwirken, um den Staatsopernbetrieb zu befruchten. Ich möchte das gesamte Publikum in allen Altersschichten ansprechen. Wir öffnen deswegen alle

Generalproben kostenlos für Schüler:innen, Studierende und Auszubildende, damit jeder junge Mensch in Hamburg die Chance bekommt, unsere Neuproduktionen zu erleben. Wir gehen auch hinaus in den Stadtraum und in Schulen, etwa mit unserem Kinder- und Jugendchor „Alsterspatzen“. Gleichzeitig haben wir das Jugendprogramm „Jung“ unter dem neuen Namen „Click In“ mit anderen Ansprachen an Erwachsene und Senioren verschmolzen, um auf einem möglichst breiten Level verschiedene Communities anzusprechen und zu Workshops einzuladen.

O&T: Die Stadt Hamburg bekommt von einem Gönner für dreihundert Millionen ein neues Opernhaus an spektakulärem Ort unweit der Elbphilharmonie auf einem Hafenkai geschenkt. Wie sind Sie in diese Planungen einbezogen. Wie sollte ein Opernhaus des 21. Jahrhunderts beschaffen sein?

Kratzer: Wir sind mitten im Prozess, den Herr Kühne auch zeitlich forciert, was sehr gut ist, weil er bereits 87 ist und das neue Haus gerne noch eröffnen möchte, was wir ihm alle wünschen. Von Stadt und Stifter gibt es die klare Vorgabe, dass der Hauptsaal ein klassischer Guckkasten mit Orchestergraben auf dem aktuell höchsten Stand der Technik wird. Das ist Wille von Stifter und Träger. Deshalb fokussiere ich mich auf die zweite, mittelgroße Bühne, die multifunktional und vielfältiger bespielbar sein soll, etwa mit Raumkonzepten, Barockopern und Kammeropern, wofür die Opera Stabile mit maximal 120 Plätzen viel zu klein ist.

Wellber: Die Elbphilharmonie hatte in den letzten zehn Jahren einen unglaublich positiven Einfluss auf die ganze Stadt, auf Publikum, Image, Tourismus und das ganze Areal entlang der Elbe. Was vor achthundert Jahren der Dom in Mailand war, ist heute in Hamburg die Elbphilharmonie. Das neue Opernhaus wäre ein weiterer Schritt Hamburgs zu einem internationalen Zentrum der Kultur. Das ist extrem toll und fantastisch!

O&T: Vielen Dank Ihnen beiden für das Gespräch. Alles Gute für Ihre neuen Aufgaben in Hamburg.

KLEINE KÜNSTLER GANZ GROSS

DER KINDERCHOR AM RHEIN IM PORTRAIT

VON SIBYLLE EICHHORN

Kinderchöre in der Oper – sie stehen als Lebkuchenkinder in „Hänsel und Gretel“ auf der Bühne, besingen das Schicksal der von Eis umgürteten Prinzessin in Puccinis „Turandot“, tollen als wildgewordene Rasselbande in „La Bohème“ über den Weihnachtsmarkt, verkörpern die Schar der Ministranten in „Tosca“ und beleben mit ihrem Spiel und ihren jungen Stimmen zahlreiche weitere Opern wie „I Pagliacci“, „Carmen“, „Die Frau ohne Schatten“, „Pique Dame“, „Werther“ oder „Der Rosenkavalier“. Dass sie noch viel mehr sein können als der frisch klingende und muntere Farbtupfer in einer „normalen“ Inszenierung, das beweisen in dieser Spielzeit die insgesamt sechzig Kinder des Kinderchors der Deutschen Oper am Rhein zusammen mit der Akademie für Chor und Musiktheater in der Uraufführung der Oper „Pinocchio“: Hier singen und spielen sie nämlich die Hauptrolle.

ANFÄNGE

Begonnen hatte alles vor über einem Jahr. Das Regie- und Autorenduo Marius Schötz und Marthe Meinhold war von der Deutschen Oper am Rhein beauftragt worden, ein Stück zu kreieren, bei dem der Kinderchor die Hauptrolle spielt und das im weitesten Sinne mit Pinocchio zu tun haben sollte.

Ihrem bereits in früheren Produktionen etablierten Arbeitsansatz treu bleibend – nämlich möglichst viel Raum für gemeinschaftliche Entwicklung, künstlerische Schaffensprozesse und authentischen Ausdruck zu lassen –, startete das Künstlerteam gemeinsam mit dem Kinderchor bei einem einwöchigen Workshop in die neue Produktion. Zunächst durchleuchteten Schötz und Meinhold mit den künftigen jungen Hauptdarstel-

lern von 6 bis 17 Jahren die unterschiedlichen Situationen und Abenteuer, in die Pinocchio im Laufe seiner Entwicklung buchstäblich hineingespült wird. Zusammen sammelte man auf diese Weise über sechshundert Seiten Material, woraus dann die spätere Oper entstand.

KINDERSTIMMEN ÜBER „PINOCCHIO“

Ganz viele Ideen von uns sind in diese Oper mit eingeflossen und das finde ich einfach toll, dass die beiden Regisseure das auch mit eingearbeitet haben.

Es ist einfach eine komplett neue Erfahrung; wir haben zwar schon in anderen Opern gesungen, aber das ist eine Oper, wo wir die Hauptrolle sind und es macht einfach unglaublich Spaß.

Vor allen Dingen, habe ich mehr ein Raumgefühl entwickelt; wir müssen halt auf der Bühne immer sehr aufpassen, wo wir hingehen und was wir machen.

Wir haben jetzt wirklich alle so ein Gefühl fürs Schauspielern und können das schon so erkennen: was könnte man jetzt machen, damit das gut aussieht, damit das realistisch aussieht.

Also ich häkele sehr gerne und ehrlich gesagt, das ist ein Stück Gehäkeltes. Durch diese Oper „Pinocchio“ werden wir so zusammengehäkelt.

Komponist Marius Schötz berichtet über spannende Diskurse mit den Kindern zu scheinbar simplen Fragen: „Was würdet ihr an Pinocchios Stelle machen, wenn ihr in so eine Situation geratet, oder wie findet ihr das, was da passiert?“ Die Reaktionen der Kinder beschreibt Schötz als „viel tiefgreifender, philosophischer und komplexer“ als alles, was ursprünglich im Buch steht und auch als das, was das erwachsene Autorenteam erwartet hätte. So wurden zum Beispiel unterschiedliche Aspekte der Handynutzung diskutiert, oder die Frage, ob Süßigkeiten toll sind und in einem perfekten Land jeder immer so viel davon haben

solle wie er möchte. Erste Impulse und spontane Antworten dazu wurden von den Kindern rasch in Frage gestellt und reflektiert, andere Sichtweisen kamen zur Sprache, wurden gehört und respektiert. Die Kinder begannen im Workshop eigenständig darüber nachzudenken, auf welche Weise man überhaupt lernen kann, wie es sich mit der Beurteilung und möglichen Befolgung von Ratschlägen verhält und wie man zu eigenen Entscheidungen findet. Gleichzeitig schufen sie mit ihren Überlegungen die Textgrundlage für das spätere Stück. Auf meine Frage an die beiden Regisseure, ob sie bei ihrer Erforschung des Pinocchio-Stoffes von Carlo Collodi nicht eigentlich so eine Art Philosophieseminar mit den Kindern veranstaltet hätten, kam prompt die Antwort: „Ja, die mit uns!“

ENTDECKEN

Ein Samstagmorgen im Februar auf der Probebühne. 28 Kinder sitzen erwartungsvoll auf dem Boden und lauschen konzentriert den Worten des Choreografen Lin Verleger. Es sind die „Kleinen“ von zirka 6 bis 10 Jahren, der so genannte „Vorchor“. Sie singen und spielen in „Pinocchio“ die Rollen der Grille und der Schlange. Die Probe beginnt mit einem Warm Up: durch den Raum laufen, sich dehnen, strecken, auf dem Boden krabbeln, rückwärts und seitlich gehen, Stop and Go, so hoch wie möglich und so leise wie möglich springen. Ein Schokoladeneis spielen, das schmilzt. Der Grillentanz: rechts, links, rechts, eins, zwei, drei. Wie springt eine Grille an die Decke?

Jedes Kind findet seinen individuellen Weg, seine eigene Sprache. Spielerisch werden Bewegungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen erkundet und gleich-



Marius Schötz/Marthe Meinhold, „Pinocchio“ mit Kinderchor am Rhein und der Akademie für Chor und Musiktheater sowie Torben Jürgens (Lehrerin). Foto: Jochen Quast

zeitig üben die Kinder, miteinander als ein Charakter, ein Körper zu agieren. Dennoch haftet dem Geschehen zu keinem Zeitpunkt etwas Uniformiertes oder Gedrilltes an. Zum Abschluss fragt der Choreograf: hat es Euch Spaß gemacht? „Jaaaaa!“ erschallt es einhellig begeistert aus 28 Mündern. Nach der Pause geht es mit den „Großen“ weiter. Entspannungsübungen am Boden, leichtes Dehnen und Drehen, Schulung der Körperwahrnehmung. Konzentrierte Stille im Raum, nur vereinzelt ein kleines Kichern. Fallen und Aufstehen, ohne sich wehzutun. Wie rolle ich am Boden liegend über die Bühne, ohne die Orientierung zu verlieren? Schon nach kurzer Zeit muten die Bewegungen wie das Training einer professionellen Tanzkompanie an. Wirklich alle machen mit, probieren sich aus, geben sich Mühe, nehmen die Aufgaben ernst und sind sichtbar mit ganzem Herzen dabei. Die Räume der Probebühne erfahren an diesem Vormittag mitreißende Wellen von Entdeckerfreude, positiver und lebensvoller Energie.

THEATERZAUBER

Einige Wochen später ist zu erleben, wie die Kinder sichtlich in ihre Arbeit als Darsteller hineingewachsen sind. Zum Probenbeginn sitzen alle miteinander im Kreis, hören die Ansagen des Regieteam, stellen ihre Fragen – und es sieht aus, als wären die jungen Künstler in dieser Ar-

BIS „PAUSE“ GERUFEN WIRD, HALTEN DIE KINDER KONZENTRIERT ANDERTHALB STUNDEN DURCH, DANN SETZEN SICH ALLE IN GRÜPPCHEN ZUSAMMEN, ES WERDEN TRINKFLASCHEN UND LUNCHBOXEN AUSGEPACKT, ES WIRD GESPROCHEN UND ERZÄHLT, ABER DABEI IST ES VIEL STILLER, ALS DIE ANWESENHEIT VON FAST 40 KINDERN UND JUGENDLICHEN IM RAUM EIGENTLICH ERWARTEN LIESSE.

beitssituation bereits ganz zu Hause. Nach den ersten Aufwärmübungen – Klopfen, Schütteln, Springen – werden die für Pinocchio benötigten Bewegungsabläufe geübt: am Boden liegen und sich als Holzpuppe ins Sitzen bringen. Wie geht das? Wie fühlt sich eine Puppe, wie bewegt sie ihren Körper?

Obwohl alles noch neu ist, entsteht bereits eine Art Zauber: diese spezielle Art von Theaterzauber, der unabhängig von Kostümen, Licht oder Bühnenbild lebt und vibriert, der aus der Vorstellungskraft, dem Gedanken, der Aufmerksamkeit und der Liebe zum Spiel erwächst. Ein Zauber, aus dem dieser spezielle Funke entspringt, der letztlich auch den Orchestergraben und die Distanz eines großen Theatersaales zu überwinden und in Lichtgeschwindigkeit die Herzen der Zuschauer zu erreichen vermag. Bis „Pause“ gerufen wird, halten die Kinder konzentriert anderthalb Stunden durch, dann setzen sich alle in Grüppchen zusammen, es werden Trinkflaschen und Lunchboxen ausgepackt, es wird gesprochen und erzählt, aber dabei ist es viel stiller, als die Anwesenheit von fast 40 Kindern und Jugendlichen im Raum eigentlich erwarten ließe. Aus einer Ecke erklingt spontan mehrstimmiger Gesang, Kichern, Lachen, ein paar Gesprächsfetzen ...

SINGEN

Sabina López, seit über zehn Jahren Leiterin des Kinderchors am Rhein, bereitet die jungen Sängerinnen und Sänger nicht nur für ihre Auftritte in der Oper oder auf der Konzertbühne, sondern auch in der Probe auf ihren stimmlichen Einsatz vor: zunächst wird der Körper gelockert – mit Schütteln, Klopfen, Springen, Atmen –, erst dann geht es ans eigentliche Singen. „Die So – die So – die So-o-onne“ geht es immer höher hinauf und strahlt aus den jungen Kehlen scheinbar mühelos durch den Saal.

KINDERSTIMMEN ÜBER DAS CHORSINGEN

Das Singen ist für mich das Schönste, was es gibt und das hätte ich ohne den Chor ja gar nicht gewusst.

Ich freue mich auf jede Probe... und es macht einfach durchgängig Spaß.

Das ist so ein schönes Gefühl, so viele Glückshormone, die ich da bekomme.

Es macht Spaß, weil unsere Chorleiterin, Frau López, einfach eine der liebsten Personen auf dieser Welt ist und uns immer super motiviert und uns keinen Druck macht.

Ich würde auf jeden Fall all meinen Freunden, denen das Singen Spaß macht, empfehlen hier hinzukommen.

Sabina López ist durch frühe eigene Erfahrungen als Mitglied eines Kinderchores, über eine klassische Gesangsausbildung und den späteren Studiengang „Singen mit Kindern und Jugendlichen“ an der Folkwang-Universität in Essen buchstäblich in die professionelle Beschäftigung mit Kinderchören hineingewachsen. Bei ihrer musikalischen Arbeit mit den jungen Stimmen kann sie somit nicht nur aus reichem eigenen Erleben und Wissen schöpfen, sondern auch bedeutsame kritische Punkte benennen: Häufig lernen Kinder das Singen nicht mehr auf natürliche Weise, da über weite Strecken ein förderliches stimmliches Leitbild fehlt, denn Eltern und Erzieher singen mit den Kindern entweder gar nicht oder aber in zu tiefer (Sprech-) Lage, was für die jugendlichen Stimmen nicht gesund ist. Auch Rock- oder Popmusik setzen für die vokale Entwicklung oft kontraproduktive Akzente, indem die Stimme einen zu tiefen, perkussiven



Kinderchor am Rhein und Akademie für Chor und Musiktheater bei der Probe zu „Pinocchio“. Foto: Daniel Senzek

oder forcierten Einsatz erfährt und so falsche Vorbilder generiert werden.

Genau hier setzt die sängerische Arbeit der Kinderchorleiterin an: das Gefühl für entspannten Melodiefluss und Kopfstimme zu entwickeln, die richtige Stimmlage zu finden, dabei den natürlichen Tonumfang sensibel und ohne Druck auszuloten. Die Stimme soll einerseits ausgebildet und bis zu einem gewissen Grade gefordert werden, aber es muss dabei immer die natürliche, ganz persönliche und gesunde Kinderstimme sein. Nichts Nachgemachtes oder künstlich Erzeugtes.

Diese grundlegende Arbeit geschieht neben dem gemeinsamen Singen im Chor in kleinen Gruppen, um die Kinderstimmen in ihren unterschiedlichen Entwicklungsstadien individuell und verantwortungsvoll begleiten zu können, beispielsweise auch während des Stimmbruchs. Wie steht es um die Intonation? Hat der Ton zu viel Luft? Mit welchen Übungen lässt sich das verbessern? Wie können die Kinder bei ihrem Singen in spielerischer Weise unterstützt werden, damit sie sich besser fühlen und die Stimmen sich auf natürlichem Wege in die passende Lage hinein entwickeln

können? Hier ist auch die Schulung von Selbstwahrnehmung und Selbstkontrolle der jungen Sängerinnen und Sänger von Bedeutung.

KINDERSTIMMEN ÜBER GEMEINSCHAFT

Wir sind ja eine Gemeinschaft und wir haben auch dadurch viel gelernt.

Ich habe einfach richtig viele liebe und nette Menschen kennengelernt..., also ich kenne jetzt niemanden aus dem Chor, der blöd ist, sondern es macht immer Spaß da zu singen.

Hier im Chor mit euch fühle ich mich total wohl und es macht einfach sehr viel Spaß. Ich glaube, es wäre nicht so, hätte ich euch nicht.

Man wurde einfach so gut aufgenommen von allen anderen und es hat einfach beim ersten Mal direkt Spaß gemacht.

Ich dachte, ja, das ist der Chor, wo ich hin möchte.

Beim genauen Hinschauen ist übrigens zu verzeichnen, dass der Chor fast ausnahmslos aus Mädchen besteht und sich bedauerlicherweise nur sehr wenige Jungen darunter befinden.

Gelten Singen, Tanzen und Schauspiel bei den jungen Herren tatsächlich als „uncool“? Das wäre wirklich schade. Die

Korrektur dieses vermuteten Vorurteils könnte vielleicht ein Ansatz bei der musikpädagogischen Betreuung in Kindergärten und Schulen sein.

Dass Singen noch viel mehr bedeutet als Tonerzeugung zur rechten Zeit auf korrekter Höhe, erläutert Chorleiterin Sabina López im Zusammenhang mit der Sprachförderung für Kinder. Bevor kleine Kinder anfangen zu sprechen, singen sie häufig schon. Bereits Babys malen unterschiedliche Laute in unterschiedlichen Tonhöhen und sind in der Lage, Emotionen wie Freude, Erstaunen oder Schmerz zu äußern, lange bevor sie sich verbal ausdrücken. Auch wenn beispielsweise ausländische Kinder die deutsche Sprache noch nicht beherrschen, so sind sie doch bald in der Lage, Kinder- oder Volkslieder mitzusingen und sich dadurch als Teil der Gemeinschaft zu fühlen.

Zudem lehrt Singen etwas über Individualität und Vielfalt – jede Stimme ist unterschiedlich. Die eine Stimme kann vielleicht besonders hoch singen, eine

andere besitzt dafür mehr Volumen, einen auffallend warmen oder besonders hellen Klang. Den Varianten sind keine Grenzen gesetzt, es gibt keine Schablone, in die alle hineinpassen müssen, sondern jede Stimme ist auf ihre spezielle Weise schön.

KINDERSTIMMEN ÜBER LAMPENFIEBER

Ich bin immer sehr aufgeregt, wenn ich auf der Bühne stehe und wirklich Vorstellung ist. Aber weil es einfach so viel Spaß macht und weil halt alle anderen da sind, fühlt man sich trotzdem sicher. Man ist zwar aufgeregt, aber es ist so eine positive Aufregung.

Ich finde, auf der Bühne geben die anderen einem auch so ein Gefühl von Sicherheit, weil man weiß, man kann sich an denen orientieren.

Ich war vor allen Dingen vor der Premiere immer sehr nervös und durch euch wurde mir diese Nervosität immer ein bisschen genommen.

Bei „Tosca“ habe ich gemerkt: ich singe nicht für das Publikum, ich singe für uns! Ich bin halt so in einer eigenen kleinen Welt mit allen anderen. Also ich blende das Publikum vollkommen aus, als wäre es einfach nur so, als würden wir uns irgendwie treffen und irgendwas spielen.

Dies zu erkennen und wertzuschätzen, anstatt sich im Konkurrenzkampf um ein „Besser, Schneller, Höher“ aufzureiben, ist eine der Motivationen, die Sabina López in ihrer Arbeit mit den Kindern besonders am Herzen liegen. Und last not least: Singen ist etwas, wofür wirklich alle ihr Instrument bereits dabei haben; man muss nichts extra anschaffen oder in großen Koffern transportieren, auch braucht man in der Wohnung keinen extra Platz zu schaffen, um die eigene Stimme erklingen lassen zu können.

AUF DIE BÜHNE!

Und wie kommt nun alles zusammen? Singen, Tanzen, Spielen und die Geschichte von Pinocchio – dargestellt von vierzig Kindern in der Hauptpartie, die über pausenlose anderthalb Stunden auf der Bühne sein werden? Schließlich ist dies das erste Mal, dass der Kinderchor mit einer Hauptrolle auf der Opernbühne steht.

Und zugleich hat Marius Schötz mit „Pinocchio“ seine erste Oper komponiert und erschafft gemeinsam mit Marthe



Kinderchor am Rhein und Akademie für Chor und Musiktheater sowie im Hintergrund Charlotte Langner (Besitzerin vom Spielzeugland / Fuchs) bei der Probe zu „Pinocchio“.
Foto: Daniel Senzek

Meinhold erstmalig eine Inszenierung mit Kindern und für Kinder. Wer allerdings die Probenarbeit miterlebt, mag beides fast nicht glauben. Alles wirkt so vertraut, entspannt und freundlich, als hätten die beiden Regisseure und die Kinder nie etwas anderes miteinander getan – konzentriert, produktiv, stets voller Respekt, Wertschätzung und mit Begegnung auf Augenhöhe.

Schötz und Meinhold beschreiben die jungen Darsteller als „Experten des Alltags“, als ernstzunehmende Partner, und schildern, wie sensibel und offen sie die Kinder bei der Arbeit erleben. In radikal liebevoller Weise zeichnen sie ihre Idee von durch und durch lebendigen Pinoccios als vollkommen authentischen, heutigen Kindern, die dieser Welt und ihren Herausforderungen begegnen. Gleichzeitig beschreiben sie die eigene Suche nach Balance, im Stoff sowohl das unterhaltende Element zu zeigen als auch inhaltliche Tiefe stattfinden zu lassen, sowie ihren Umgang mit Unsicherheiten und das aus diesem ganzen Prozess erwachsende Geschenk von innerem Vertrauen und einer Art Furchtlosigkeit. Dass dies kein geradliniger, fertiggepflasterter und beschilderter Weg sein kann, sondern ein suchender Prozess, in dem Dinge erfragt werden, im Laufe dessen sich herangetastet und zuweilen auch scheinbar unsicheres Terrain betreten wird, liegt auf der Hand.

KINDERSTIMMEN ÜBER IHRE LIEBLINGSOPERN

Ich muss ganz ehrlich sagen, ich liebe alle Opern, bei denen ich bis jetzt mitgespielt habe. Das waren „Tosca“, „Turandot“ und jetzt „Pinocchio“. Im Vergleich zu „Tosca“ fand ich bei „Turandot“ den Gesang viel schöner. Aber bei „Tosca“ fand ich das Schauspiel viel schöner. Und bei „Pinocchio“ finde ich einfach cool, dass wir auch auf der Bühne fluchen können.

Meine Lieblings-Oper ist „Orpheus in der Unterwelt“, das war total lustig. Und ich glaube, das war auch das erste Mal, wo ich so richtig gedacht habe, das würde Spaß machen, da auch mal so wirklich mitzusingen und mitzuwirken.

Dann so auf der Bühne zu stehen und Spaß zu haben, wenn man merkt: das ist, was ich machen möchte – vielleicht öffnet einem das auch eine ganz neue Orientierung so für die Berufswelt und vielleicht möchte man das ja später mal machen.

„Turandot“, weil es wunderschöne Musik ist und auch die Stellen, die wir singen, einfach wunderschön sind.

Puccini hat sehr viel Liebe geschrieben. Das hat man wirklich auch an der Musik gemerkt. Dann wurde er irgendwie traurig, irgendwie richtig mit Hormonen gefüllt.

„Carmen“ ist eine meiner Lieblingsoper. Da habe ich einen Kinderchor gesehen und damals gedacht, wow, die dürfen schon auf dieser Bühne sein, das möchte ich auch machen.

Meine Lieblings-Oper ist auf jeden Fall „Pinocchio“. Sie ist so kinderfreundlich und es macht auch einfach Spaß, auf der Bühne zu stehen.

Aber gerade das erzählt beim Zuhören für mich etwas Wunderschönes, nicht allein über das Entstehen von Theater, sondern auch über das Leben. Über das Leben, das Pinocchio von Abenteuer zu Abenteuer, durch seine Begegnungen mit Fuchs und Kater, der schrillen Lehrerin, einer mysteriösen Fee und dem Inneren des Riesenwalfischs tiefer und genauer erfährt, so dass er sich dabei selbst und seine Umwelt immer mehr kennenlernt. So erlebt Pinocchio mit jedem Schritt, den er neu unternimmt, nicht nur, dass der Boden trotz aller Irrtümer und Verfehlungen letztlich trägt, sondern weit darüber hinaus schreibt dieser kleine „Holzjunge“ seine ganz persönliche Geschichte vom Lernen, Erwachsenwerden und letztlich Menschwerden: „Vielleicht lerne ich hier gerade was. Und zwar, wie ich meinen Kopf einsetze und wie ich mein Herz einsetze. Und zum Schluss weiß ich nur, dass ich das kann.“

PREMIERE

Als nach Wochen und Monaten der gemeinsamen Arbeit schließlich der Vorhang aufgeht und den Blick auf die fertige Inszenierung mit vierzig kleinen, in beeindruckendem Gleichklang agierenden und dabei vollkommen individuell erscheinenden Pinoccios freigibt, als die kleinen Grillen lautlos und hoch springend die Bühne bevölkern, die jungen und frischen Stimmen den Saal des Theaters leuchten lassen und nach dem



Marius Schötz/Marthe Meinhold, „Pinocchio“ mit dem Kinderchor am Rhein und der Akademie für Chor und Musiktheater als Grillen. Foto: Jochen Quast



„Pinocchio“ mit Kinderchor am Rhein und der Akademie für Chor und Musiktheater. Foto: Jochen Quast

letzten Akkord der Jubel und Applaus aus Kinder- und Erwachsenenhänden nicht enden will – spätestens da wird klar, dass sich dieses Opernwagnis mehr als gelohnt hat. Doch weit hinaus über diese neunzig anrührenden und poetischen Theaterminuten wird kleinen wie großen Zuschauern die ermutigende und tiefgreifende Erkenntnis geschenkt: Dass es immer sinnvoll ist, sich auf den Weg zu begeben und Dinge zu tun, die man bis dahin noch nie getan hat, dass es im Märchen wie im echten Leben gut und lohnend sein kann, etwas zu wagen, sich zu fragen, füreinander da zu sein und sich einfach einzulassen auf das

Abenteuer, das Lernen und das Wachsen. Und dass es am Ende sogar möglich ist, aus dem Bauch eines Riesenwalfischs wieder hinauszukommen, falls der einen mal versehentlich verschlucken sollte.

Die blockweise gesetzten Zitate der „Kinderstimmen“ stammen aus Gesprächen mit Alexandra, Alina, Annika, Anton, Charlotte, Constanze (Conzi), Hannah, Katharina, Kathrin, Lilith, Lotta, Maria und Milena vom Kinderchor am Rhein.

Die Uraufführung der Oper „Pinocchio“ von Marius Schötz und Marthe Meinhold nach der Vorlage des Autors Carlo Collodi fand am 27. April 2025 im Theater Duisburg statt und wird in der kommenden Spielzeit ab dem 30. Oktober im Opernhaus Düsseldorf wieder zu erleben sein.

Interessenten für den Kinderchor am Rhein können sich gern bei Sabina López Miguez melden. Tel.: +49 173 255 93 55 / E-Mail: kinderchor@operamrhein.de

Informationen über die Arbeit der Akademie für Chor und Musiktheater unter: <https://www.akademie-fuer-chor-und-musiktheater.de/>

Koproduktionen mit Spezialitätenpotenzial

JULIEN CHAVAZ SETZT AN DER OPER MAGDEBURG AUF INTERNATIONALE MUSIKTHEATER-PARTNERSCHAFTEN

VON ROLAND H. DIPPEL

Am Beginn seiner Magdeburger Generalintendanz zur Spielzeit 2022/23 stand der fortgesetzte Erfolg einer von seiner Vorgängerin Karen Stone übernommenen Entdeckung. Die Wiederaufnahme und CD-Einspielung der posthumen Uraufführung „Grete Minde“ des im KZ verstorbenen Komponisten Eugen Engel wurde zum ersten Ruhmesblatt von Julien Chavaz. Planung und Produktion folgten einem bewährten Erfolgsdenken: Die Oper nach Theodor Fontane hat ein Sujet mit Regionalbezug, Engels spätromantische, leicht moderne Musik enthält für das Publikum hohe Attraktivität. Zudem ist die Oper „Grete Minde“ durch die Biographie ihres Komponisten ein wirkungsvoller Gegenstand der Mahn- und Erinnerungskultur. Trotzdem konnte die Ausstattung der international gerühmten Produktion (bisher) nicht an eine andere Bühne verkauft werden.

Eine Alternative zu dieser ausschließlich für die Oper Magdeburg gedachten Inszenierung praktiziert Chavaz konsequent und mit großem Zuspruch. Seine durch Erfahrungen aus Regiearbeiten von Werken aller Epochen für Festivals, kleine und große Häuser beeinflusste Programmgestaltung spiegelt die allgemeine Repertoire-Erweiterung der letzten Jahre: gewachsene Vorliebe für Werke des frühen 19. Jahrhunderts, der Moderne und Zeitgenössisches wie die Uraufführung von Gerald Barrys „Salome“ im Frühjahr 2025. Gerade solche Beiträge geben einem Spielplan Farbe, obwohl sie nur unter Glückskonstellationen zu Publikumsmagneten werden, die eine Wiederaufnahme oder zweite Vorstellungsserie legitimieren.

Zur Minderung des Risikos durch mangelnden Publikumszulauf liegen inter-

ationale Koproduktionen nahe. Solche betreibt Chavaz mit Konsequenz und Strategie, gibt aber auch spontanen Gelegenheiten eine Chance – wie in der aktuellen Spielzeit dem Interesse des Teatro Massimo Palermo an Tschaikowskis „Eugen Onegin“ in Chavaz’ Inszenierung, einer Koproduktion des Theater Magdeburg und der Opéra National de Lorraine Nancy. Davor gab es in Magdeburg Vincenzo Bellinis „I Capuleti e i Montecchi“ in der Regie der Züricher Schauspielkointendantin Pinar Karabulut mit den Theatern Nancy und Sankt Gallen sowie dem Opera Ballet Vlaanderen in Antwerpen und Anna Bernreitners Inszenie-



Intendant Julien Chavaz. Foto: Nilz Boehme

rung von Sergei Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“ mit Sankt Gallen und Nancy. Solche Projekte werden von Chavaz ohne zyklische Regelmäßigkeit entwickelt. Einladungen von Inszenierungen, die nicht als Koproduktion geplant wurden, ergeben sich manchmal erst nach den Premieren.

Die in Magdeburger Eigenregie entstandene Produktion von Gerald Barrys „Alice im Wunderland“ gastierte beispielsweise im April 2025 am Grand Théâtre Genève. Umgekehrt ergriff Chavaz die Gelegen-

heit, die von Barbara Hannigan für eine internationale Aufführungsserie geplante Uraufführung von Barrys „Salome“ als Weltpremiere in Magdeburg herauszubringen, nachdem diese wegen der Pandemie hatte verschoben werden müssen. „Es gilt künstlerisch und wirtschaftlich immer das Opportunitätsprinzip“, sagt Chavaz bei unserem Gespräch am 14. März, einen Tag vor der Magdeburger „Salome“-Uraufführung. Das meint er auch in Hinsicht auf arbeitstechnische und wirtschaftliche Faktoren. Es handelt sich bei seinen Koproduktionen generell nicht um Gastspielprojekte – jeder Musiktheaterbetrieb studiert die Werke mit eigenen Besetzungen, Chor und Orchester ein.

„Es ist wichtig, dass wir koproduzieren den Theater einen größeren räumlichen Abstand haben und uns demzufolge nicht gegenseitig um das Publikum oder die Aufmerksamkeit der regionalen beziehungsweise nationalen Medien bringen.“ Auch eine Übereinkunft betreffend Regie-Handschriften, die an allen Aufführungsorten erfolversprechend sind, ist wichtig. „Non è tanto tedesco“ („Das ist nicht allzu deutsch...“) lautete eine Begründung für die Übernahme von „Eugen Onegin“ nach Palermo. Gemeint war damit das internationale „German trash“ genannte Phänomen, dass Inszenierungen das Verständnispotenzial eines an direkter Handlung orientierten Publikums überfordern.

Zum „Opportunitätsprinzip“ bei Koproduktionen gehört auch, dass ein Teil der Kosten für Materialien und Kreativeleistungen wieder an das erstproduzierende Theater zurückfließen. In Magdeburg können durch eine vorab geplante Koproduktion etwa zwei Drit-

tel der Honorarkosten für Regieteams und die halbe Summe für Materialkosten eingespart werden, nicht jedoch die anfallenden Arbeitszeiten und Werkstatttage. Für internationale Theater, die im Vergleich zu deutschen, österreichischen und Schweizer Subventionstheatern keinen ganzjährigen Spielbetrieb, weniger Vorstellungszahlen und vor allem weitaus weniger Personalstellen für die Gewerke haben, erweist sich die Vorab-Produktion im Theater Magdeburg oder generell in einem deutschen Subventionstheater als großer Vorteil. Voraussetzung für eine sinnvolle Koproduktion ist eine vergleichbare Größe der Bühnendimensionen und der Musiktheater-Kollektive. Das gilt vor allem für den Chor: Idealerweise ähneln sich die Besetzungstärke wie beim Opernchor des Theaters Magdeburg (36 Stellen) und dem Chœur de l'Opéra national de Lorraine (28 Stellen und Gäste). Die personelle Vergrößerung der Inszenierung von „Eugen Onegin“ in Palermo auf 82 Chorpositionen und weitere 8 Personen Statisterie werden von der Regie und dortigen Kostümwerkstätten umgesetzt.

Schließlich wäre da noch die Frage des hierarchischen Rankings der partizipierenden Bühnen. Die Kategorisierung Théâtres Nationaux in Frankreich entspricht der größerer Mehrsparten- oder kleinerer Staatstheater in Deutschland. Das Theater Sankt Gallen ist ein Genossenschaftsbetrieb des Schweizer Kantons Sankt Gallen und hat ein Alleinstellungsmerkmal für die gesamte Ostschweiz. Koproduktionen von programmatisch, personell und hierarchisch ähnlichen Theaterbetrieben ermöglichen eine größere Vielfalt des Spielplans, geringeres Risiko durch die Möglichkeit von weniger Vorstellungen und damit ein wirtschaftlich günstigeres Verhältnis von Vorstellungszahlen und Produktionsaufwand. Moniert wurden sinkende Kreativität, weniger Output oder verfehlte Spielplanpolitik am Theater Magdeburg bisher nicht – ganz im Gegenteil.

Fortsetzung folgt: In Vorbereitung ist die Koproduktion von Alfred Schnittkes „Leben mit einem Idioten“ der Oper Magdeburg mit der Opéra National de Lorraine in Nancy.



Gerald Barry, „Salome“ mit David Howes, Stefan Sevenich, Vincent Casagrande, Alison Scherzer, Foto: Gianmarco Bresadola

PERSONALIA

Die durch den Rücktritt von Joe Chialo vakant gewordene Stelle des Berliner Kultursektors wurde binnen Wochenfrist mit **Sarah Wedl-Wilson** neu besetzt. Die Kulturmanagerin und ausgebildete Geigerin wurde 1969 im britischen Watford geboren, arbeitete in Österreich als Kulturmanagerin, leitete ab 2019 die Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler und war zuletzt Staatssekretärin im Kulturressort des Berliner Senats. Der Regierende Bürgermeister Kai Wegner begründete seine Wahl mit Qualitäten, an denen es dem vorherigen Senator offenbar mangelte: „Wir brauchen jemanden, der zuhört, der im Gespräch mit den Kulturschaffenden ist. Denn natürlich stehen wir nicht nur, aber auch im Kulturbereich vor großen Herausforderungen.“

Christian Øland wird zur Spielzeit 2025/26 neuer Generalmusikdirektor des Theaters Magdeburg und damit Chefdirigent der Magdeburgischen Philharmonie und Leiter der Sparte Konzert. Mit Beginn der Spielzeit 25/26 wird er sich dem Magdeburger Publikum in allen Bereichen präsentieren. „Ich freue mich sehr auf dieses neue Kapitel und die Zusammenarbeit mit dem Theater Magdeburg und der Magdeburgischen Philharmonie.“

Das Publikum, das Orchester und die gesamte Magdeburger ‚Theaterfamilie‘ haben mich seit meinem ersten Gastspiel 2019 immer sehr willkommen geheißen.“

Hermes Helfricht wird ab Juli 2025 für zwei Spielzeiten Generalmusikdirektor in Erfurt. Der heute 33-jährige war bereits 2015/16 Zweiter Kapellmeister am Thea-

ter Erfurt. Aktuell arbeitet er mit Orchestern in Bonn, Schwerin, Würzburg, Hagen und Reutlingen. Sein Debüt in Erfurt gibt er im Sommer bei den DomStufen-Festspielen mit Puccinis „La Bohème“. Zudem wird er 2025/26 als Chefdirigent mit der Elbland Philharmonie Sachsen acht Konzerte dirigieren. Über die spätere Besetzung des Erfurter GMD entscheidet ein gesondertes Berufungsverfahren.

Zur Spielzeit 2025/26 wird **Daniel Carter** neuer Musikdirektor des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar. Der derzeitige GMD am Landestheater Coburg dirigiert auch in Berlin, Bern, Hannover, Köln, Leipzig, Stockholm und Wien. Der Australier wird in Weimar zahlreiche Premieren, Konzerte und Wiederaufnahmen leiten. Neben ihm und dem Chefdirigenten der Staatskapelle Ivan Repušić werden außerdem Marco Alibrando als Erster Kapellmeister und Johannes Bettac als Zweiter Kapellmeister wirken.

In der Nachfolge des seit 2008 amtierenden Michael Schulz, der zur kommenden Spielzeit an das Saarländische Staatstheater in Saarbrücken wechselt, übernimmt **Frank Hilbrich** die Generalintendanz des Musiktheaters im Revier (MiR) ab der Spielzeit 2026/27 für vorerst fünf Jahre. Er ist aktuell leitender Regisseur des Musiktheaters Bremen und seit 2013 Professor für Szenischen Unterricht an der Universität der Künste in Berlin, dort aber wegen seiner Tätigkeit in Bremen beurlaubt.

Der Intendant der Oper Leipzig **Tobias Wolff** wechselt 2026 in gleicher Funktion an das Staatstheater Braun-

schweig. Der heute 49-Jährige folgt auf Dagmar Schlingmann, die ihre seit 2017 bestehende Intendanz aus privaten Gründen beendet. Wolff studierte Musikwissenschaft und internationales Management in Cambridge, Essen und Leipzig. Er war Chefdramaturg, Marketingleiter und Verwaltungsdirektor an mehreren deutschen Theatern und wurde 2011 Intendant der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen.

Zur neuen Spielzeit beginnen am Theater Hagen **Sören Schuhmacher** als Intendant und **Sebastian Lang-Lessing** als Generalmusikdirektor. Schuhmacher wurde in Hamburg geboren, wuchs in Hagen auf und studierte in Köln Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Philosophie. Lang-Lessing stammt aus Gelsenkirchen und studierte in Hamburg. 1993 kam er als damals jüngster Dirigent an die Deutsche Oper Berlin, ging später ans Opernhaus in Nancy und zuletzt als Musikdirektor an die Korean National Opera in Seoul.

Der Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln **Frank-Manuel Peter** wurde pensioniert. Seit 1986 führte er das Zentrum zur Erforschung und Bewahrung der Tanzgeschichte in Deutschland. Mitte der 1980er-Jahre hatte die Stadtsparkasse Köln eine private Tanzsammlung erworben und gemeinsam mit der Stadt einer breiten Öffentlichkeit als Informations-, Dokumentations- und Forschungszentrum zugänglich gemacht.

In der Trägerschaft von SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn und dem Kulturamt der Stadt Köln ist das Archiv heute ein Institut der



Sofia Pouloupoulou als Marta in „Die Passagierin“, Foto: Theater Krefeld und Mönchengladbach/Matthias Stutte

Hochschule für Musik und Tanz Köln und kooperiert mit der ebenfalls Tanzausbildung anbietenden Folkwang-Universität der Künste Essen.

AUSGEZEICHNET

Sofia Pouloupoulou erhält den mit 2.000 Euro dotierten Förderpreis für junge Künstlerinnen und Künstler der Gesellschaft der Freunde des Krefelder Theaters. Die Sopranistin studierte am Nationalen Konservatorium Athen und Königlichen Konservatorium Antwerpen. Als Ensemblemitglied des Theaters Krefeld und Mönchengladbach war sie jüngst in der szenischen Aufführung von Mendelssohn Bartholdys „Elias“ und Weinbergs „Die Passagierin“ zu erleben. Den Förderpreis erhielten bisher der Tenor Woongyi Lee, die Sopranistin Sophie Witte, der Schauspieler Philipp Sommer, die Kapellmeisterin Maria Benyumova sowie die Balletttänzer:innen Elisa Rossignoli und Gian Luca Multari.

Die russische Mezzosopranistin **Nadezhda Karyazina** und der russische Dirigent **Maxim Emelyanychev** erhalten den seit 2017 vergebenen und mit insgesamt 50.000 Euro dotierten Herbert-von-Karajan-Preis 2025. Verliehen wurden die Auszeichnungen im Rahmen der Osterfestspiele Salzburg. Ka-

ryazina studierte in Moskau und absolvierte Meisterklassen am Bolschoi-Theater. Sie war Ensemblemitglied der Hamburgischen Staatsoper und sang in Salzburg in Musorgskis Oper „Chowanschtschina“ die Rolle der Marfa. Emelyanychev studierte Klavier und Dirigieren in seiner Heimatstadt Nischni Nowgorod sowie am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Er ist Chefdirigent des Orchesters Il Pomo d'Oro und des Scottish Chamber Orchestra. 2025/26 wird er erster Gastdirigent des Swedish Radio Symphony Orchestra. In Salzburg leitete er das Mahler Chamber Orchestra.

Beim **29. Internationalen Solo-Tanz-Theater Festival Stuttgart** 2025 fand die finale Entscheidungsrunde im ausverkauften TREFFPUNKT Rotenbühlplatz statt. Den 1. Preis Choreografie und 2. Preis Tanz erhielt **Béatrice Larivière** (Kanada) für „Briefly“, den 1. Preis Tanz bekam **Carmine Vigliotti** (Italien) für „The Space Between“, den 2. Preis Choreografie **Charly Mintya** (Kamerun) für „Unspoken Queens“, den 3. Preis Choreografie **Cheng-Yang Peng** (Taiwan) für „Two Relationships“ und den 3. Preis Tanz sowie den „Public's Final Choice Prize“ und Residenzpreis „Bridges over the waves“ **Hamilton Blomquist** (Schweden) für die Performance „Ready, Set, Come Back“. Der Public's First Choice Prize ging an **Maria Antunes** (Portugal) für „PANTERA“, die Residenzpreise DAF International Award und SDC International Residency an **Charly Santagado** (USA/Österreich) für „Nohow“. Die Preise sind zwischen 3.500 und 1.500 Euro dotiert.



Interimsspielstätte Staatstheater Kassel, Visualisierung: Nussli

NACHRICHTEN

Auf dem Gelände der ehemaligen Jägerkaserne I wird derzeit unter Hochdruck eine Interimsspielstätte für das **Staatstheater Kassel** errichtet, um bereits ab der kommenden Spielzeit die anstehende Sanierung des großen Hauses zu überbrücken. Für Oper, Schauspiel, Tanz und Konzert entsteht eingebettet in eine dynamisch sich entwickelnde städtische Struktur mit diesem „INTERIM“ in Modulbauweise ein vollwertiges neues Theater mit einem zentralen Veranstaltungssaal in den maximalen Ausmaßen von 18 Metern Höhe und einer rechteckigen Grundfläche von 27 mal 55 Metern zuzüglich großzügigem Foyer und einem Containerdorf für über hundert Backstage-Räume. Zudem soll der Komplex nach seiner Nutzung vollständig rück- und an anderer Stelle wiederaufbaubar sein.

Die vierte **Ausschreibungsrunde TANZPAKT** läuft seit 1. April bis zum 22. September 2025. Bewerbungen können sich bei der Förderrunde „TANZPAKT Stadt-Land-Bund“ von Kommunen, Bundesländern und BKM sowohl einzelne Künstler:innen, Ensembles als auch Produktionsstrukturen und Netzwerke. Die Jury bilden Angela Alves, Carmen Kovacz, Sebastian Matthias

und Katharina von Wilcke. Die Entscheidungen fallen im November und Projektstart ist ab 15. November 2025 mit einer Regellaufzeit von 36 Monaten bis spätestens 30. Juni 2030.

Ziel der Exzellenzförderung ist eine nachhaltige künstlerische und strukturelle Stärkung der Kunstform Tanz durch langfristige Kooperationen und innovative Entwicklungskonzepte.

Die Zukunft der **Deutschen Tanzkompanie Neustrelitz** ist laut Kulturministerin Bettina Martin (SPD) gesichert. Das Land Mecklenburg-Vorpommern einigte sich mit den beteiligten Kommunen Neubrandenburg und Neustrelitz sowie dem Landkreis Mecklenburgische Seenplatte auf ein gemeinsames Finanzierungsmodell für das Traditionsensemble. Die Kompanie bekommt noch bis Ende 2025 jährlich eine halbe Million Euro aus dem Strategiefonds des Landes MV, der sich aus Haushaltsüberschüssen vergangener Jahre speiste. Da das Land solche Überschüsse aktuell aber nicht mehr erwirtschaftet, wurde ein neues Finanzierungsmodell nötig.

GEBURTSTAGE

Das **Bonner Opernhaus** feierte am 5. Mai mit einem Jubiläumsfestakt sein sechzigjähriges Bestehen. Zu Zei-

ten der Bonner Republik 1965 als Stadttheater gegründet, schwang sich das Haus in den 80er Jahren auf zur „Scala am Rhein“ und ist heute als Theater für Alle aus Bonn und der deutschen Kulturlandschaft nicht mehr wegzudenken. Die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Hauses feierte man unter dem Leitspruch „Immer. Always. Toujours. Theater.“ mit Ausschnitten aus aktuellen Opernproduktionen und musikalischen Beiträgen des Schauspielensembles sowie dem Beethovenorchester Bonn unter der Leitung von GMD Dirk Kattmann inklusive Festrede von Oberbürgermeisterin Katja Dörner.

GESTORBEN

Der deutsche Opernsänger und Wagner-Tenor **Peter Seiffert** ist im Alter von 71 Jahren nach schwerer Krankheit in seiner österreichischen Wahlheimat bei Salzburg gestorben. Der 1954 in Düsseldorf geborene Sohn des Sängers und Schlagerkomponisten Helmut Seiffert begann seine Karriere er an der Deutschen Oper am Rhein, wirkte als Heldenchor an den großen Opernhäusern in Wien, Mailand, London, New York, war Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin und feierte von 1996 bis 2005 Erfolge bei den Bayreuther Festspielen als Lohengrin und Walther von Stolzing. Zu seinen Paraderollen gehörten Parsifal, Tannhäuser und Tristan sowie Figuren aus französischen und italienischen Werken, etwa die Titelpartie in Verdis „Otello“. Seiffert wurde mehrfach als Kammersänger ausgezeichnet.

HALB GOTISCHE, HALB ULTRA-MODERNE KUNST

WIEDER EINE TOURNEMIRE-URAUFFÜHRUNG AM THEATER ULM

VON GUIDO KRAWINKEL

Es gibt sie noch, die Trüffelschweine unter den Intendanten, die für eine Sache brennen, sich vertiefen und nicht lockerlassen. Kay Metzger, Intendant des Theaters Ulm, ist so einer. Mit der Oper „Le petit pauvre d'Assise“ von Charles Tournemire hat Metzger nun schon das zweite szenische Werk des französischen Komponisten ausgegraben und uraufgeführt.

In der Spielzeit 2022/23 hatte man das 1926 vollendete Opus „La Légende de Tristan“ auf die Bühne gebracht, nun war Tournemires wiederum von Michael Weiger hergerichtete und edierte Franziskus-Oper an der Reihe. Der SWR hat wieder mitgeschnitten, und passend zur Premiere konnte Metzger berichten, dass Tournemires Tristan-Oper bald auf CD erscheinen wird. Eine Großtat! Die Oper über den Heiligen Franziskus ist das 1939 vollendete letzte Werk des 1870 geborenen Komponisten. Kaum vier Wochen nach Vollendung der Partitur ist Tournemire unter mysteriösen Umständen im Atlantik ertrunken, so dass selbst mit dessen Schaffen Vertrauten wie Olivier Messiaen, der im Übrigen nicht – wie vielfach kolportiert – ein offizieller Schüler Tournemires war, das Werk völlig unbekannt geblieben ist.

EIN SCHLÜSSELKOMPONIST

Tournemire kann mit Fug und Recht als Schlüsselkomponist zwischen den Generationen von César Franck und Messiaen angesehen werden. Im Grunde genommen ist er einer der entscheidenden Links zwischen dem späromantischen Melos des „Pater seraphicus“ Franck und der stilistischen Singularität eines Messiaen mit seinem von der katholischen Theologie durchdrungenen Œuvre. Bei Tournemire findet sich beides, wiewohl der ebenso erzkatholische wie eigensinnige Geist stets völlig unbeirrt von den Strömungen der Zeit seinen eigenen Weg

gegangen ist. Die stilistische Einzigartigkeit der Musik Tournemires wird in seiner Franziskus-Oper deutlich. Mal besteht die gigantische Partitur aus nichts anderem als monodisch verdichteten Melodiegirlanden (sogenannte „Guirlandes alleluatiques“ hat Tournemire zum Beispiel oft in „L'Orgue Mystique“ verwendet), mal hört man süffigste Klänge à la Messiaen. In ihrer besonderen stilistischen Ausprägung ist Tournemires Musik jedoch ein Unikum.

Musikalisch erfährt der Ulmer Premierenabend eine enorme Steigerung. Zu Beginn hört man das Orchester der Stadt Ulm noch deutlich mit der an dieser Stelle selbst für Tournemires Verhältnisse arg sperrig wirkenden Partitur kämpfen. Der Komponist macht es Ensemble und Orchester nicht leicht. Doch der sehr engagiert dirigierende Ulmer GMD Felix Bender reißt „sein“ Orchester förmlich mit und bindet auch das Ensemble auf der Bühne vorbildlich ein. Er verdichtet die Musik selbst an den Stellen zu Momenten höchster Intensität und Stringenz, an denen Tournemire die Partitur bis auf völlig nackte Melodielinien ausdünn, was wiederum mit Kay Metzgers symbolhafter, aber mehr und mehr packender Inszenierung kongruent geht.

SYMBOLHAFTES DRAMA

Metzger zeichnet den Weg des arroganten Schnösel aus reichem Hause zum Stigmatisierten in durchaus schlüssiger Weise nach, obwohl die frömmelnde Romanvorlage des Mystikers und Rosenkreuzers Joseph Péladan Stationen aus Franziskus' Leben zwar episodenhaft schildert, im Grunde genommen aber keinen wirklich dramatischen Plot bietet. Metzger findet aber immer wieder sinnige und am Ende sogar zutiefst ergreifende Bilder, die den Wandel von irdischem Bling-Bling, das etwas schrill in knalligem Pink in Szene gesetzt wird,

zu überhöhter himmlischer Verklärung in treffender Weise illustrieren und verdichten. Das Empfangen der Wundmale Christi – der dramatischste Moment der Oper – ist so eine Szene, ebenso der Einfall, den schon entrückten Franziskus seine letzten Sätze aus dem Off singen zu lassen, oder die Szene, in der Franziskus allen weltlichen Plunder samt jeglicher ihm aufgepfropfter Erwartungen wie Jesus die Händler im Tempel barsch zurückweist. Dazu lächelt auch Papst Franziskus von einem Bild an der stilisierten Portiunkula-Kapelle, der Sterbekapelle des Heiligen von Assisi. Es ist eine rührende Szene, auch weil Papst Franziskus der Uraufführung von Tournemires Franziskus-Oper noch wenige Wochen vor seinem Tod den Segen erteilt hat.

Mit seiner inszenatorischen Handschrift bleibt Metzger sich zudem treu: schon die Sagengestalt des Tristan in Tournemires gleichnamiger Oper hatte er aus ihrer ursprünglichen zeitlichen Verortung herausgelöst und in die Neuzeit verpflanzt. Bei Franziskus wird aus dem Mittelalter ein zeitloses, aller zu konkreten Verortung weitgehend enthobenes Kontinuum, was sich auch im symbolhaft reduzierten Bühnenbild (Ausstattung: Heiko Mönnich) zeigt. In Metzgers Inszenierung wird Franziskus allerdings am Ende von seinen Weggefährten im Stich gelassen, nur seine Gefährtin Klara bleibt bis zum Schluss an seiner Seite – doch ist das nur die halbe Wahrheit. Mit dem Orden der Franziskaner hat er schließlich eine Bewegung in die Welt gesetzt, die seinen Idealen der Armut, des Mitgefühls und der Hingabe an andere bis heute verpflichtet ist.

ERFREULICH: DIE VOKALE SEITE

Sängerisch ist der Premierenabend überaus erfreulich. Der von Nikolaus Henseler einstudierte Chor, aus dem



Tournemire, „Le petit pauvre d'Assise“ mit Jean-Baptist Mouret, Michael Burow-Geier, David Pichlmaier, Markus Francke und der Statisterie des Theaters Ulm. Foto: Jochen Quast.

auch einige kleinere Rollen besetzt sind, hat nicht viel zu tun, macht seine Sache aber vorbildlich. Sehr charakteristisch sind hier die schrill gekleideten und extrovertiert agierenden Musen besetzt und auch das archaische Magnificat der Mönche bei Klaras Berufung ist ebenso gewichtig wie profund. Samuel Levine als Franziskus macht seine Sache großartig. Er verkörpert den Franziskus in all seinen zum Teil widersprüchlichen, aber eben auch zutiefst menschlichen Facetten ausgesprochen vielschichtig, mit bestechender Präsenz, darstellerisch wie stimmlich schlichtweg herausragend. Ein Ereignis und zweifellos der stärkste Sänger des Abends!

Auch Maryna Zubko als seine Gefährtin Klara macht mit ihrem berückenden Sopran eine außergewöhnlich gute Figur und zeigt darstellerisches Gewicht. Ferner tragen die mit Milcho Borovinov als Guidoy, Cornelius Burger als Bernadone, Dae-Hee Shin als Favarone und Markus Francke als Bernard exzellent besetzten Nebenrollen und alle anderen Mitglieder des Ensembles zum Gelingen dieser alles in allem denkwürdigen Aufführung bei. Man kann es nicht anders sagen: Was da gerade in Ulm passiert, ist musikhistorisch betrachtet eine Sensation.

IMMATERIELLE EINBILDUNGSKRAFT

„Die immaterielle Einbildungskraft seiner Rhythmen, die Überfülle seiner

Klänge, die wechselnden Schimmer seiner chamäleonhaften Modi, die Edelsteine seiner Mixturen und besonders der glückliche und anmutige Einfallsreichtum seiner alleluistischen Melodien, die die Materie mit der Flüchtigkeit der verklärten Leiber zu durchdringen scheinen, machen daraus eine wunderbare halb gotische, halb ultra-moderne Kunst von betörendster Schöpferkraft.“

Dies sagte Messiaen, der am Ende seines Schaffens ja ebenfalls eine Franziskus-Oper komponiert hat, über Tournemires Zyklus „L'Orgue Mystique“, der zwischen 1927 und 1932 entstand. Auf Tournemires „Le petit pauvre d'Assise“ trifft das zweifelsohne ebenfalls zu.

Zwischen Naturglauben und Christentum

BEAT FURRERS „DAS GROSSE FEUER“ IN ZÜRICH URAUFGEFÜHRT

VON GEORG RUDIGER

Ein Ton wie ein Tinnitus: hoch, leise, durchgehend. Im dritten Takt nimmt das Akkordeon eine Sekundreibung hinzu, was den Klang, verbunden mit den nervösen Tonwiederholungen der Violinen, noch verstörender macht. Dazu tiefe, abstürzende Figuren in den Bassinstrumenten. Wie ein Gurgeln klingt das, wie ein mattes Seufzen. „Regen, Holz, Indios...In diesem Drecksloch“, flucht Andrew Moore als Paqui. Auch das eigens für die Produktion engagierte zwölfköpfige Ensemble Cantando Admont verstärkt mit seinen isolierten, übereinander geschichteten Silben das Gefühl der Unbehaustheit. Die Mikrotonalität, die diese Formation den knapp zweistündigen Abend über präzise umsetzt, entfaltet einen fremden, faszinierenden Klangraum.

Beat Furrers „Das große Feuer“ (Libretto: Thomas Stangl) wurde bei der Uraufführung am Opernhaus Zürich stark bejubelt. Die neue Oper meidet von Beginn an jedes Gefühl der Vertrautheit. Die Figuren werden musikalisch nicht getragen, haben keinen Boden unter den Füßen. Furrers musikalische Sprache ist feingliedrig, vielstimmig, kurzatmig. Ein Stammeln wie nach einem Schock, ein Ringen nach Worten. Der Komponist kommt ganz ohne Elektronik aus, obwohl seine originellen Klangmixturen manchmal danach klingen. In seiner neunten Oper – seiner ersten Choroper – hat sich der in der Schweiz geborene österreichische Komponist dem 1979 erschienenen Roman „Eisejuaz“ der argentinischen Schriftstellerin Sara Gallardo zugewendet, auf den er durch einen Kompositionsschüler gestoßen war. Im Mittelpunkt steht der indigene Schamanensohn Eisejuaz, der hin- und hergerissen ist zwischen Naturglauben und christlicher Erziehung. Er arbeitet



Beat Furrer, „Das große Feuer“ mit Leigh Melrose als Eisejuaz und Cantando Admont. Foto: Herwig Pramper.

in einem Sägewerk und ist so mitverantwortlich für die Zerstörung des Waldes, dessen Bäume und Tiergeister er singen hören kann. Sein Kümern um den rassistischen Kleinkriminellen Paqui ist christlich bedingt. Eisejuaz trauert um seine verstorbene Frau Lucia, wird von deren Schwester Mauricio – seiner heimlichen Geliebten – bedrängt, wieder zurückzukehren ins Indiodorf. In den lose aufeinanderfolgenden Szenen streitet er sich mit dem Missionar, trifft auf eine Seherin, lässt sich von Paqui herumkommandieren und schließlich verraten. Sein Weg führt steil bergab – er wird vom Heilsbringer zum Verfolgten. Nur eine Indiofrau (Muchacha), die er heilt, spendet ihm am Ende einen Hauch von Trost, ehe sie ihn gemeinsam mit Paqui aus Versehen vergiftet.

Die mäandernde, auch in Rückblicken und inneren Monologen vermittelte Geschichte erzählt die Oper allerdings nicht, sondern nur das Programmheft.

Der häufige Wechsel zwischen Spanisch und Deutsch, die experimentelle Behandlung der Sprache, die Vervielfältigung mancher Figuren sorgen für Verunklarung. Ohne Übertitel, die auch die Handlung skizzieren, wäre man verloren. Auch Tatjana Gürbacas Inszenierung (Ko-Regie: Vivien Hohnholz) im Einheitsbühnenraum von Henrik Ahn macht wenig konkretes. Stehende und hängende Pfähle mögen an gerodeten Urwald und Vernichtung von Leben denken lassen. Eine schräge Scheibe, die sich immer wieder in Bewegung setzt, als Spielfläche, ein Radfahrer, der von der Decke hängt und in Zeitlupe nicht vom Fleck kommt – das ist zu wenig an szenischen Ideen, um den komplexen Stoff zu visualisieren und den Abend zu verdichten.

Es sind die Akteure, die durch ihre darstellerische Präsenz und musikalische Exzellenz theatralische Momente schaffen. Sämtliche Nebenrollen und die

große Partie der Mauricia – Elina Viluma-Helling singt diese mit schlankem, schlackenlosem Sopran – werden durch Mitglieder von Cantando Admont besetzt, benannt nach dem Stift Admont in der Steiermark. Das im Jahr 2016 von der Schweizer Dirigentin Cordula Bürgi gegründete, in Graz ansässige Vokalensemble hat in der Vergangenheit schon mehrfach mit Beat Furrer zusammengearbeitet. Auch seine Oper „Begehren“ von 2001 wurde bei der Wiederaufführung bei den Salzburger Festspielen 2024 durch das auch in der Renaissance-Musik geschulte Solistenkollektiv veredelt. In Zürich lassen Friederike Kühl und Patricia Auchterlonie Lucias die Linien schweben, Helena Sorokina und Cornelia Sonnleithner schenken der alten Chahuanca dunkle Farben, Hugo Paulsson Stove gibt einen strengen, hell timbrier-

ten Missionar. Die französische, auf Neue Musik spezialisierte Sopranistin Sarah Aristidou verleiht mit ihrem mitunter ganz vibratolosen, reinen Stimmklang der Muchacha enorme Ausstrahlung. Ob brüllend oder wimmernd, schmierig oder rau – mit seinem markanten Bassbariton macht Andrew Moore aus Paqui einen echten Kotzbrocken, der sich am Ende in einer skurrilen Szene vor dem glitzerbehangenen Volk (Kostüme: Silke Willrett) selbst zum Wunderheiler stilisiert. Da ist Eisejuaz auf seiner Leidensgeschichte endgültig gebrochen. Leigh Melrose lässt die Zerrissenheit dieses Protagonisten spüren. Dieser Eisejuaz ist ein Getriebener, der Haken schlägt und auf seinem verschlungenen Weg immer mehr ins Dickicht gerät. Aber auch dem erleuchteten, Geisterstimmen hörenden Eisejuaz gibt Melrose Raum.

Die Philharmonia Zürich setzt unter der Leitung des Komponisten die fordernde Partitur plastisch um. Es flüstert und wimmert im Orchestergraben. Die Kleinstpartikel sind modelliert. Und auch die wenigen massiven Ausbrüche, die kalten Blebschichtungen haben eine klare Formung. Nur die Holzbläser wirken manchmal in dem filigranen Stimmengewirr zu grob und die Balance ist nicht immer optimal. Beat Furrers „Das große Feuer“ enthält unerhörte Klänge. Die permanente Mehrdeutigkeit und Vielstimmigkeit überfordert aber dieses neue Musiktheater, dessen Spannung in den vielen Pausen, Brechungen und Mikrostrukturen immer wieder verlorengeht. Am Ende kehren die hohen Frequenzen im Akkordeon zurück. Und die Oper endet so leise, wie sie begonnen hat.



Beat Furrer, „Das große Feuer“ mit Andrew Moore als Paqui, Cantando Admont und Statistenverein am Opernhaus Zürich. Foto: Herwig Prammer

„Als Gott betrunken war“

ASTOR PIAZZOLLAS „MARÍA DE BUENOS AIRES“ AN DER OPER KÖLN

VON RAINER NONNENMANN

Eine „Operita“ von Astor Piazzolla? Dem König des Tango Nuevo? Und dann noch der beschwörende Titel „María de Buenos Aires“?! Wer erwartet da nicht eine Feier von Lebenslust, Liebe, Leidenschaft? Das Publikum der Oper Köln wurde jedoch entweder enttäuscht oder angenehm überrascht, weil genau diese Klischees nicht eintrafen. Der weltbekannte argentinische Tanz ist in dieser „Kleinen Oper“ die durchgehende Schicksalsmelodie für alle Lebenslagen, vor allem Ausdruck von Tod, Trauer, Absurdität, Resignation und Fatalismus.

Teresa Rotembergs Regie und Choreografie zeigt das 1968 in Buenos Aires uraufgeführte Werk vor dem Hintergrund der argentinischen Militärdiktatur der Jahre 1976 bis 1982, als tausende Menschen verschleppt, eingekerkert und ermordet wurden. Zugleich fand damals die Fußball-Weltmeisterschaft in Argentinien statt, bei der 1978 die eigene Mannschaft den Pokal gewann. Menschen waren im Freudentaumel und erfuhren zugleich unendliches Leid, weil die Militärjunta Angehörige, Freunde, Kolleginnen verschwinden ließ. Die im Bühnenhintergrundflächendeckend projizierten Videos von Stefan Bischoff zeigen originale Filmausschnitte der WM und der riesigen Stadt. Zudem sieht man animierte Wachtürme aus dem Fußballstadion wachsen und groteske Militärvisagen mit den Zähnen klappern. Hinzu kommen Fotos von Gefängnistrakten und zuerst wenigen, dann dutzenden, schließlich hunderten Vermissten.

„María de Buenos Aires“ erzählt in 17 Stationen vom Leben der Titelfigur. Diese ist sowohl reale Frauengestalt, Arbeiterin, Vorstadtproletariat, Tänzerin, Bordelldame, Sängerin als auch weibliche Allegorie von Stadt, Leben und Mutter Gottes. Zu traurigem Klavierspiel bekennt die Erzählerin Tatiana Saphil in der Rolle der angetrunkenen „El Duende“ (die Elfe), der Geist des Librettos von Horacio Ferrer sei den Kneipen der

Metropole am Rio de la Plata entflohen. Der poetische Sprachwitz schwankt zwischen noblem Nonsens, surrealistischen Metaphern und hintergründigen Anspielungen auf die Lebensumstände in der argentinischen Hauptstadt. Da hört man im originalen Spanisch und liest in deutschen Übertiteln über María: „Die Kleine wurde an einem Tag geboren, als Gott betrunken war, weshalb in ihrer Stimme drei Nägel kratzen“ oder „Schon kommt das Kind, den Abgrund suchend, auf seinem Kater geritten“. Ein Satz wie „Hinter den Messbüchern schlürfen sie die Moten“ ließe sich immerhin vage als Kritik an der katholischen Kirche verstehen.

Eine Handlung gibt es nur sporadisch. Das Geschehen bleibt durchweg narrativ und entfaltet nur ein einziges Mal Dramatik im Duett des von Germán Enrique Alcántara passioniert gesungenen Cantador und der Hauptdarstellerin Adriana Bastidas Gamboa, die ihre Partie eher fatalistisch mit wenig Timbre- und Dynamik-Ausschlägen gestaltet. Das fünfzehnköpfige Salonorchester inklusive Gitarre und Bandoneon spielt unter der Leitung von Natalia Salinas ebenso delikat wie unaufgeregt ohne besondere Ekstasen. Piazzolla reiht einen Tango an den anderen, teils abwechselnd mit

Marsch, Walzer, Milonga. Statt um eine durchkomponierte Oper oder Operette handelt es sich um ein folkloristisches Potpourri inklusive grotesker Figurinen auf der Bühne wie im Puppentheater mit riesigen Totenschädeln und grimmiger Milizenfratzen.

Das sechsköpfige Tanzensemble in Kostümen von Tanja Liebermann liefert keine erotisierende Tangoshow. Stattdessen verkörpert es Fußballer, feierrnde Fans, aufbegehrende Arbeiterinnen und verzweifelte Menschen auf der Suche nach ihren Angehörigen. Es gelingen eindrucksvolle Bilder voll Schönheit, Trotz und Verzagen. Durch einen auf und ab geschwungenen Sternenmantel scheint eine Tänzerin wie über die Bühne zu schweben – als sei sie die Himmelskönigin María, zu der die Titelheldin nach ihrem Tod mit allen Attributen im Schein vieler Kerzen wie ein Altarbild verklart wird. Zuvor wurde María jedoch von zwei Bettlern „im Kaffeesatz eines Espressos“ begraben und „in den Löchern eines Billardtisches bestattet“. María war, ist und bleibt überall, so viel steht fest, gerade weil sich all die Paradoxien, Rätsel und Wunder eindeutigem Verstehen entziehen.



Astor Piazzolla, „María de Buenos Aires“ mit Tanzensemble und Adriana Bastidas-Gamboa als María an der Oper Köln.
Foto: Thilo Beu

INTIME UND KOLLEKTIVE VERWÜSTUNGEN

„THE BROTHERS“ VON GEORGE ANTHEIL UND „DER JÜNGSTE TAG IST JETZT“
VON JOHANNES HARNEIT AM THEATER HOF

VON ROLAND H. DIPPEL

Lothar Krause ist seit 2015 Operndirektor am Theater Hof und mit Beginn der Spielzeit 2024/25 dessen Intendant. Er ist der beste Beweis, dass bei überlegter Programmgestaltung das Vertrauen des Publikums eine steigende Zahl besonderer Projekte ermöglicht. Neben der europäischen Erstaufführung von Somtow Sucharitkuls Oper „Helena Citrónová“ über die Liebe einer jüdischen Gefangenen und eines SS-Aufsehers brachte er die Musiktheater-Sparte mit gleich zwei Opern von Philip Glass durch die Pandemie.

Auf Cherubinis „Medea“ zur Wiedereröffnung des Theaters 2021 nach umfangreicher Sanierung wählte er zum Beginn seiner Intendanz das im derzeitigen Boom der historisch informierten Aufführungspraxis denkbar bizarrste Antistück: Monteverdis „Die Krönung der Poppea“ in der als unzeitgemäß geltenden, aber sehr wirkungsvoll ausgeführten Instrumentation und Bearbeitung von Ernst Krenek.

Zum 80. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges kam jetzt unter Krauses sehr bedachter und intensiver Regie ein Abend mit schroffer Kontrastwirkung heraus: George Antheils Kammeroper „The Brothers“ (1954), eine zum Dreieckskonflikt hochgeschaukelte Paraphrase des ersten Brudermords aus der „Genesis“, und Johannes Harneits Apokalypse „Der jüngste Tag ist jetzt“ (2003). Die fatale Folgerichtigkeit von innerer menschlicher und äußerer kriegsbedingter Zerstörung wirkten in Aylin Kaips erst fast steriler, dann ergrauter Ausstattung auch deshalb, weil sie den Kontrast zwischen dem noch immer wie neu wirkenden Theaterbau aus dem Jahr 1994 und den in diesem Musiktheater-Doppel angerichteten Verwüstungen planvoll sichtbar machten. Erst richtete sich die

Zerstörungswut gegen schlichten Hausrat, später sah man zum Massenspiel eine mit realistischer Detailfreude gestaltete Trümmerlandschaft.

Instrumental- und Stimmklang entfalten sich mit opulenter Klarheit, als Mitglieder der Hofer Symphoniker auf dem hochgefahrenen Graben spielten. Peter Kattermann leistete am Pult eine immense Zähl- und Koordinationsleistung, die ihm und allen intensiv agierenden Mitwirkenden das Publikum mit riesigem Applaus dankte. Kattermann nahm Antheils Melodik mit nüchternem, aber packend konzentriertem Gleichmut und verlieh „The Brothers“ dadurch paradoxerweise noch größere dramatische Kraft. Der Chor zischte, skandierte, ächzte, raunte. Dessen junger Leiter Ruben Hawer motivierte das hoch engagierte Kollektiv dazu, Harneits komplizierte Chorparts dennoch auswendig zu singen. Stefanie Rhaue als Frau, Markus Gruber als Zivilist, Michal Rudziński als Soldat und Annina Olivia Battaglia als „flüchtende“ Stimme verkörperten in Harneits szenischem Requiem auf ein Libretto von Xavier Zuber zutiefst eindringlich vier Personenmuster von Kriegsoffern: ein Antikriegsmemorandum ohne direkte Darstellung von Krieg.

Höhepunkt der Premiere war indes Antheils knapp einstündiger Katastrophenreport. Die Dreiecksgeschichte um die blinde, in ihren Reden oft Entscheidendes verschweigende Mary, die dem als Soldat in den Krieg gezogenen Ken in einem Abschiedsbrief den Laufpass gab und dessen von den Eltern begünstigten Bruder Abe heiratete, geht zutiefst unter die Haut. Die blinde Mary und der grundsympathische Abe sind tief in einer nur andeutungsweise ausgesprochenen Schuld verstrickt. Der nach dem Krieg bei dem von den Eltern begünstig-



George Antheil, „The Brothers“ mit Michał Rudziński (Soldat), Stefanie Rhaue (Witwe), Inga Lisa Lehr, Markus Gruber (Zivilist) und Chor des Theater Hof. Foto: Harald Dietz.

ten Bruder Abe und Mary unterkommen- de Ken zeigt erst später Gewaltpotenzial. Inga Lisa Lehr spielt Mary mit lyrisch eindringlicher Sopran-Emphase. Dazu übertüncht Antheil psychische und physische Gewalt mit weichen Klanggebilden und Melodien.

Der Tenor Minseok Kim und der Bariton Andrii Chakov reizen den Tennessee-Williams-Groove der Handlung mit psychischer Schärfe aus und dosieren physische Power mit Sensibilität für die Hitzequellen. Bei beiden steckt virile Emotionen- und Rivalitäten-Wildnis hinter prachtvollen und dabei maßhaltenden Stimmen, die zu Antheils balladesker Musik einen ganzen Roman erzählen. Am Ende liegen sie blutüberströmt im verwüsteten Eigenheim.

Spielräume der *Interpretation*

IGOR STRAWINSKYS „LE SACRE DU PRINTEMPS“ IN CHOREOGRAFIEN VON PINA BAUSCH IN MÜNCHEN UND ANNETT GÖHRE IN ULM

VON VESNA MLAKAR

Am Ende wird Alba Pérez González – vom Zufallsgenerator oder einer KI? – per projizierter Namensnennung in den Opfertod geschickt. Jede und jeden des Ulmer Ensembles hätte es treffen können. Man reißt der Tänzerin das Gewand vom Körper und beschmiert sie mit blauer Farbe. Die Bühnenrückwand fährt vor. Steinplatten brechen heraus. Die Mauer zerfällt. Die Geopferte wird an einem Gurt um die Hüften hochgezogen.

Die Herausforderung, nur zehn Akteure zur Verfügung zu haben, meistert Annett Göhre als choreografierende Tanzspartenleiterin in Ulm schlüssig – dank einem klugen Quäntchen Eigenwilligkeit. In ihrer fundierten „Sacre“-Kreation nimmt sie das Publikum mit in die Pflicht nachzudenken – über Opferrituale an sich und die eigene Bereitschaft, für die Allgemeinheit etwas zu opfern.

Zeitgleich zu Göhres Umsetzung von Strawinskys „Le Sacre du printemps“ führte das Bayerische Staatsballett Pina Bauschs wuchtiges, 1975 uraufgeführtes Gruppenstück für 32 Tänzerinnen und Tänzer „Das Frühlingsopfer“ auf. In ihrer Gegensätzlichkeit handelt es sich um zwei auf völlig unterschiedliche Weise fesselnde Interpretationen. Während der Ballettfestwoche in München ist der 35-Minüter der finale Höhepunkt des Dreiteilers „Wings of Memory“ mit zwei weiteren vorangestellten Stücken. In Ulm entschied man sich bewusst gegen diese übliche Präsentationsform, indem ein Prolog mit Musik von Ottorino Respighi Göhres Produktion zum pausenlosen Einstünder ergänzt.

Göhres choreografisches Vorspiel über Vereinsamung, Verluste, Sich-Verlieren oder Verloren-Sein führt an die Idee ei-

nes Rituals heran. Die lose Gemeinschaft der Menschen muss eine Aufgabe bewältigen. Hierfür haben sie ihre Individualität aufzugeben und sich einer nicht genauer definierten äußeren Obrigkeit unterzuordnen.

Anders bei Pina Bausch: Mit ihrem knöcheltief in Torf getanzten „Frühlingsopfer“, das inhaltlich nahe an der ursprünglich heidnischen Geschichte eines Opferritus dranbleibt und Frauen und Männer oft in Gruppen aufeinander prallen lässt, hat sie vor fünfzig Jahren ein unheimlich komplexes, brutal-be-rührendes Signaturstück geschaffen, das bis heute seinesgleichen sucht. Sogar einen improvisierten Moment von Chaos beinhaltet das Stück. Keiner, der einmal auf der Bühne ist, verlässt diese vor Schluss wieder. 32 sich total verausgabende Interpreten kreuzen sich auf kom-



„Das Frühlingsopfer“ in der Choreographie von Pina Bausch mit dem Bayerischen Staatsballett München. Foto: Serghei Gherciu

pliziert geführten Wegen. Ein solcher dynamischer Flow aus tänzerischer Urgewalt und menschlicher Energie kann niemanden im Publikum kalt lassen.

Das Unabwendbare beginnt bei Bausch harmlos. Ein Mädchen liegt bäuchlings auf der Erde. Unter ihr ist ein rotes Tuch ausgebreitet. Weitere Frauen rennen herbei. Der von Scheinwerfern gesäumte Raum wird zur Arena eines unbarmherzigen Rituals. Aus dem Verbund vor maskuliner Energie schier berstender Männer löst sich früh ein Tänzer, der durch abruptes Zupacken den Tod einer der Frauen bestimmt.

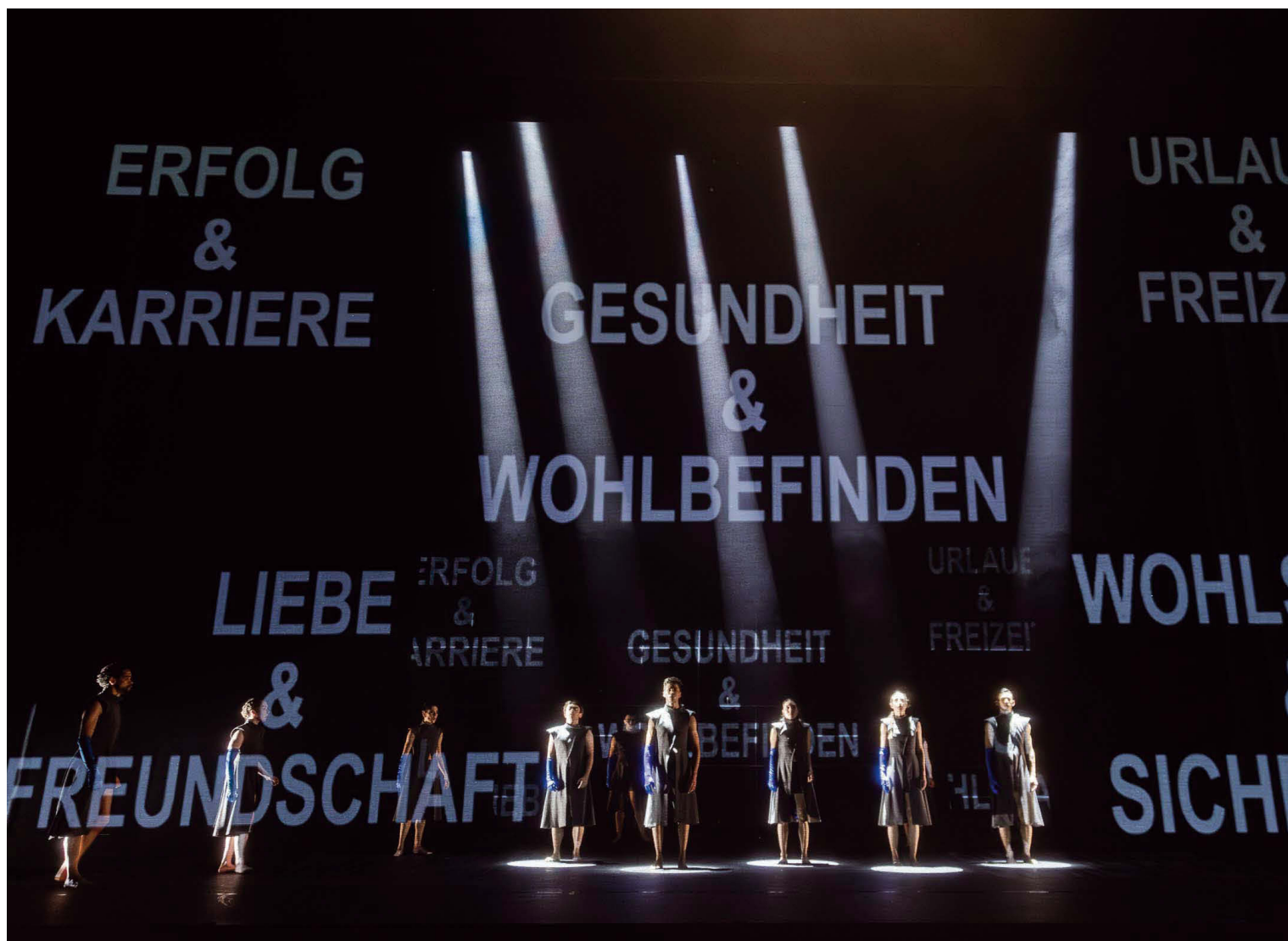
Das Auswahlverfahren vollzieht sich in gewaltigen emotionalen Schüben, was bisweilen heftig anzusehen ist: Weiche Armbewegungen schlagen um in geballte Fäuste, die wie Messer in die Magen-gruben fahren.

Tänzerisch ist das eine Wucht. Auf völlig ungeschönte Weise wird gezeigt, was innerlich mit Menschen geschieht, die einerseits Angst ausgesetzt sind und sich andererseits gezwungen sehen, eine solche selbst auf andere ausüben zu müssen. Erschreckend aktuell erscheint die darin thematisierte Suche nach einem möglichen Opfer und dem erbarmungslosen Vorgehen dabei.

Am Ende lässt Laurretta Summerscales als „Auserwählte“ am Premierenabend Weltschmerz, Todesfurcht, plötzliches Ausgestoßen-Sein und Anflüge von Irrsinn durch ihren Körper pulsieren. Das ist nicht nur herzerreißend, sondern Tanztheater pur.

Göhres Zugriff zielt dagegen weniger auf Archaik als auf einen gesellschaftskritischen Ansatz. Ihre Choreografie scheint sich durch eine Geometrie klarer Raum-

wege und Bewegungslinien der treibenden Dynamik von Strawinskys Musik manchmal fast zu widersetzen. Emotionale Hektik, unkontrolliertes Chaos oder wildes Durcheinander will sie in ihrem tänzerischen Fluss gar nicht erst aufkommen lassen. Der Schubs aus der Komfortzone erfolgt für das Publikum schon im Foyer: „Stimmen Sie ab! Was sind sie persönlich bereit, für die Allgemeinheit zu opfern?“, lautet die Aufforderung. Fünf mögliche Optionen wie beispielsweise „Erfolg/Karriere“ stehen zur Wahl. Anders als bei Bausch agieren die Interpreten in Ulm viel weniger bloß aus dem Bauch heraus. Sie scheinen sogar motorisch bestimmten Regeln zu folgen, die einzuhalten oder nur verhalten aufzubrechen es über weite Strecken gilt. Was sich in Ulm in die Netzhaut brennt, ist das Schlussbild als mahnender Appell zur Selbstlosigkeit.



„Le sacre du printemps“, in der Choreographie von Annett Göhre mit der Tanztheatercompagnie des Theaters Ulm. Foto: Sylvain Guillot

„Lieben, was nicht existiert“

NEUINSZENIERUNG VON KAIJA SAARIAHOS ORATORIUM „LA PASSION DE SIMONE“ AN DER OPER KÖLN

VON RAINER NONNENMANN

Gleich einer der ersten Sätze in Schrift und Gesang ist ein existentielles Bekenntnis, das nach pausenlosen achtzig Minuten noch einmal bekräftigt wird: „Nichts was existiert, ist der Liebe vollkommen würdig. Darum muss man lieben, was nicht existiert.“ Die Folgen dieses weltverachtenden Utopismus sind fatal. Sie bedingen sowohl das Schicksal der Hauptfigur als auch die Musik von Kaija Saariahos „La Passion de Simone“ und deren Neuinszenierung an der Oper Köln durch Friederike Blum im Bühnenbild von Lisa Kruse. Das „Oratorium in 15 Stationen“ erzählt vom Leben und Denken der französischen Jüdin, Philosophin, Katholikin und Mystikerin Simone Weil.

Sopranistin Lavinia Dames verkörpert „Eine Frau“. Mit großem Monolog tritt sie in Zwiesprache mit der Titelfigur. Diese erscheint nur als Büste wie im Museum und macht so von vorneherein klar, dass sich die bis zur Identifikation reichende Kontaktaufnahme auf eine nicht mehr existente Verstorbene richtet. Abwesend sind auch Gürzenich-Orchester, achstimmiges Vokalensemble und Dirigent Christian Karlsen, die allesamt hinter Vorhängen agieren als seien es Stimmen aus imaginären Welten oder dem Totenreich. Zuweilen finden einzelne Töne der Sopranistin zauberhafte Echos in verborgenen Frauen- und Geisterstimmen.

Mit dem Jenseitsdrang ist es jedoch vorbei, als sich eine Seite des Vorhangs öffnet und nach verzogenem Kunstnebel vierzehn weitere Büsten der Simone Weil sichtbar werden. In der Summe sind es genauso viele wie die erzählten Stationen der Lebens- und Leidensgeschichte der Philosophin. Hinter dem Orchester hängen weitere 15 unbehauene Marmorquader als noch unentfaltete Facetten ihres Lebens und Denkens. Die Vervielfachung bleibt jedoch redundant und letztlich nichtssagend. Zudem wirkt die Aufführung eher halbszenisch. Zum Spiel des Orchesters sitzen oder stehen Solistin



Kaija Saariaho, „La Passion de Simone“ mit Lavinia Dames. Foto: Matthias Jung

und Vokalensemble lange untätig herum, um wie das Publikum zu lauschen. Und tatsächlich läuft zweimal kurz zuvor eingewiesenes Publikum wie Museumsbesucher über die Bühne.

Ereignisarm ist auch die atmosphärische und undramatische Musik der 2023 verstorbenen finnischen Komponistin. Dunkle Akkorde, weiche Klangflächen, matte Pendelfiguren, kleine Viertonmotive treten mit endlosen Wiederholungen auf der Stelle und verlieren dadurch ihre Magie. Immerhin gibt es punktuelle Rückkopplungen von Text und Musik. Nach Weils Satz „Der Stille zuhören können“ geschieht hör- und sichtbar lange nichts. Als Simone Weil die Härten von Fabrikarbeit kennenlernt, scheppern Bleche, Schlagwerk und maschinelle Repetitionen. Zu ihrem Zweifel an der Möglichkeit menschlicher Gemeinschaft erklingt eine einsame Oboe ganz romantisch wie die traurige Hirtenweise in Wagners „Tristan“. Weils Beschreibung der menschlichen Existenz zwischen „Licht und Schwerkraft“ ist ein Leitmotiv von „La Passion“ und Saariahos Œuvre insgesamt. Immer wieder werden Akkorde in silberhelle Spitzenlagen und schwer

lastende Bässe aufgespalten. Himmel und Erde, Licht und Dunkelheit, Geist und Leib, Erlösung und Leid stehen sich antagonistisch gegenüber. Am Ende führt das Geschehen wie bei Richard Strauss zu „Tod und Verklärung“. Statisterie und Vokalensemble gruppieren sich als zwölf Apostel zum Abendmahl und Simone Weil wird zu Jesus Christus stilisiert, weil sie sich 1943 im Alter von 34 Jahren im Exil in London als Selbstopfer zu Tode hungerte.

Wie Musik und Szene ist Amin Maaloufs Libretto frei von Dramatik. Der narrative und deskriptive Text lieferte die Vorlage zum 2006 in Wien uraufgeführten Werk, das eben „Oratorium“ und nicht wirklich Oper ist. Zitiert werden Philosopheme aus Weils Schriften über Liebe, Leid, Tod, Gewalt, Arbeit, Glauben, Wahrheit, Gott, Welt, Menschsein, Einsamkeit, Selbstaufgabe ... Es geht um alles und nichts. Das ist einfach zu viel beziehungsweise zu wenig. Am Ende liegt die Botschaft von „La Passion de Simone“ vielleicht gerade in der Umkehrung des zu Beginn und Schluss geäußerten Bekenntnisses: Nichts was existiert, ist vollkommen, aber manches davon gerade deswegen der Liebe wert.

Wie konnte es so weit kommen?

VALERIJ LISACS POLITTALK-SATIRE „AMUSING OURSELVES TO DEATH“ IN KÖLN

VON RAINER NONNENMANN

Musiktheater bedient sich gerne bei anderen Medien und Formaten, sei es Roman, Zirkus, Revue, Film, Soap Opera oder Show. Meist werden diese Darstellungsweisen einfach als alternative Ausdrucksformen adaptiert. Zuweilen jedoch werden sie selbst zum Thema und Gegenstand gemacht. Mit der freien Produktion „Amusing Ourselves to Death“ ist dem Komponisten, Videodesigner, Filmer, Performer und Regisseur Valerij Lisac zusammen mit der Bühnen- und Kostümbildnerin Lena Thelen eine ebenso analytisch treffsichere wie komische Satire über den allgegenwärtigen Polit-talk im Fernsehen gelungen.

Zur Uraufführung in der Alten Feuerwache Köln erscheinen vier gewöhnlich gekleidete Menschen mit Affenmasken auf dem Kopf. Die Primaten markieren ihre Reviere und Sitzplätze. Dann erscheint Lara Pietjou als Showmasterin der Sendung „Polit-Talk“ und entpuppen sich die Hominiden als Asasello Quartett beziehungsweise Gäste der Show. Im Sitzkreis signalisiert man sich gegenseitig pantomimisch Entschlossenheit, Interesse, Ablehnung, Zustimmung. Man gibt sich kämpferisch, skeptisch, neugierig, gelangweilt. Großformatige Videoprojektionen zeigen dazu im Hintergrund Politprominenz aller Couleur in Talkrunden bei Lanz, Maischberger, Will und Konsorten. Die Diskutanten sind voll bei der Sache, aber alle stumm geschaltet.

Unterdessen trägt das Streichquartett seinen ganz eigenen Disput aus, indem es Muster politischer Rhetorik in musikalische Gesten übersetzt und Goethes Vergleich des Streichquartetts mit einem „Gespräch unter vier vernünftigen Leuten“ parodiert. Der Cellist beginnt mit aggressiv auffahrendem Tritonus, die Bratschistin greift das Motiv abwägend auf, der zweite Geiger setzt einen markanten Rhythmus dagegen, während der Primarius auf zarten Flageo-

letts beharrt. Wie der wortlose Polittalk verselbständigen sich die Spielgesten zu tonlosen Stereotypen, die Leidenschaft, Ernsthaftigkeit und Virtuosität suggerieren. Zugleich werden Körpersprache und Mimik der Protagonisten im Video durch KI-Programme zur Gesichts- und Bewegungsanalyse mit Linien und Winkeln vermessen und nach dem Grad von Empathie, Emotion und Glaubwürdigkeit quantifiziert.

Valerij Lisac nimmt keine politischen Inhalte aufs Korn, sondern fokussiert die mediale Formatierung des Diskurses, der im Fernsehen als bloße Show inszeniert, ritualisiert, choreografiert und dramatisiert wird und dadurch die Grundvoraussetzung der deliberativen Demokratie aushöhlt. Ein schnelles Stakkato aus Videoschnipseln reiht in rein alphabetischer und daher sinnloser Folge Wort-hülsen wie „abschieben“, „abschaffen“, „abschotten“, „AfD“, „Afghanistan“. Es folgt eine schroffe Fuge, bei der sich alle Stimmen mit denselben Dissonanzen ankeifen, ohne aufeinander einzugehen. Zur Stilkopie eines barocken Lamentos sieht und hört man Christian Lindners Presseerklärung nach dem Bruch der „Ampel-Koalition“. Sein Satz „Ich habe

gelitten“ wird dabei durch passgenaues Wiederholen und Dehnen zu einer klagenden Sequenz montiert, die den entlassenen Finanzminister parodistisch zum leidenden Christus überhöht.

Zu Bildern von Trump, Putin, Weidel, Selenskyj, Merz... eskaliert das Streichquartett zu Beethovens „Großer Fuge“ als dem Inbegriff von Dissonanz und kompromissloser Härte. Doch die vier Stimmen biegen häufiger falsch ab, bis sie schließlich bei Britney Spears „Toxic“ landen. Was als Affentheater begann, endet wieder als solches. Unter den Tiermasken lässt die wilde Meute die Sau raus, feiert, tanzt und klatscht sich mit knallenden Peitschen ab, bis alle erschlagen zusammenbrechen. Dass alle hitzigen Streitfugen und Fernsehdebatten nichts zur politischen Meinungsbildung beitragen, entlarvt am Ende lakonisch das Video einer Wahrsagerin, die einer Anruferin sagt, sie solle diese oder jene Partei nicht wählen. Nach kurzer Ohnmacht erwachen die Showgäste beziehungsweise Musiker, ziehen die Tiermasken ab, werden wieder Mensch, vielleicht auch vernünftig, und blicken fragend ins Publikum: Wie konnte es so weit kommen?



Valerij Lisac, „Amusing Ourselves to Death“ mit Lara Pietjou und Asasello Quartett, Foto: Julia Franken

DRAMA, OPER, KAMMERSPIEL

HÄNDELS „IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO“ SZENISCH IN KOBLENZ

VON GUIDO KRAWINKEL

Barocke Oratorien in szenischer Version sind immer ein zweischneidiges Schwert. Da wird etwas auf die Bühne gebracht, was eigentlich nicht für die Bühne gedacht ist. Oratorien dienten seinerzeit vornehmlich der Erbauung und Unterhaltung, waren aber keine verkappten Opern. Im Falle Georg Friedrich Händels waren sie allerdings sein Rettungsanker. Als sein Opernstern langsam aber sicher zu sinken begann, entdeckte er das Oratorium für sich und landete damit einen neuerlichen Erfolg. Und das Beste: auf diesem Terrain hatte er so gut wie keine Konkurrenz. Da hatte der gewiefte Geschäftsmann mal wieder den richtigen Riecher.

Trotzdem wagen sich viele Opernhäuser heutzutage an szenische Umsetzungen, weil das Opernrepertoire schon zu abgegrast ist oder weil viele Oratorien mit überschaubarem Aufwand auf die Bühne zu bringen sind. Letzteres ist im Falle von Händels „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno“ zweifelsohne der Fall. Die Besetzung ist übersichtlich und eine Handlung gibt es so gut wie gar nicht. Im Grunde genommen diskutieren vier Protagonisten in einem willkürlichen Setting ohne dass besonders viel passiert. Szenisch ist das eine Herausforderung, die jedoch in Koblenz passabel gelöst wurde.

Jan Eßinger versammelt die vier Protagonisten zum Vorglühen vor einer nächtlichen Safttour am heimischen Küchentisch (Bühne: Sonja Füst, Kostüme: Silke Willrett) und fügt noch drei stumme Figuren als barocke Zitate ein: Ein Kind, das Amor und Bacchus verkörpert, einen Faun sowie eine Tänzerin im Barockkostüm. Die vier allegorischen Charaktere Bellezza (Schönheit), Piacere (Vergnügen), Disinganno (Wahrheit) und Tempo (Zeit) parlieren über die Prioritäten des Lebens, kriegen sich auch mal ein bisschen in die Wolle und am Ende gewinnt natürlich das Gute: die Schönheit besinnt sich auf die wirklich



v.l.n.r.: Kinderstatisterie, Haruna Yamazaki, Christian Borrelli, Hannah Beutler, Piotr Gryniewicki. Foto: Matthias Baus für das Theater Koblenz

wichtigen Dinge des Lebens und entscheidet sich gegen das rein vordergründige Vergnügen. Insofern gewinnen Zeit und Wahrheit tatsächlich, wie schon der Titel suggeriert. Das kammerspielartige Setting passt durchaus. Es schafft einen begrenzten, heimeligen Rahmen, in dem die vier Protagonisten unausweichlich aufeinanderprallen. Nur das Licht (Christofer Zirngibl) lässt die Protagonisten zuweilen nicht nur sprichwörtlich im Dunkeln stehen. Eßinger setzt die Konflikte mit sparsamen, aber nachvollziehbaren Mitteln in Szene. Zu allererst kommt es auf die darstellerische Tiefe der Protagonisten an, die in Koblenz ausgezeichnet sind. Hannah Beutler als Bellezza, Haruna Yamazaki als Piacere, Christian Borrelli als Disinganno und Bryan Lopez Gonzalez als Tempo machen die Konflikte glaubhaft. Insbesondere Beutler legt eine großartige, ebenso natürlich wie glaubwürdig wirkende darstellerische Präsenz an den Tag.

Die zeigt die Sopranistin auch sängerisch. Wenn sie mal aufdreht, entfaltet ihre leuchtende Stimme eine ungeheure dramatische Wucht, doch zumeist singt sie sehr präzise, pointiert und gut mit dem offstage platzierten Orchester koordiniert. Das ist im Theaterzelt, das wäh-

rend der Sanierung des großen Hauses als Ausweichquartier dient, nicht anders möglich, doch funktioniert es erstaunlich gut – selbst wenn die Kommunikation zwischen Bühne und Orchester nur mittels Lautsprecher und Bildschirm läuft. Auch die drei anderen Protagonisten werden glaubhaft verkörpert. Haruna Yamazaki singt mit ihrem agilen Mezzo die schönsten Koloraturen als reinstes Vergnügen. Christian Borrelli verfügt über einen überaus wohlklingenden und dynamischen Countertenor. Und Bryan Lopez Gonzalez fügt sich bestens in das Ensemble ein, obwohl er bei der zweiten Aufführung nur spontan für den erkrankten Piotr Gryniewicki einspringt.

Das Staatsorchester Rheinische Philharmonie spielt unter der Leitung von Felix Pätzold zumeist barock entschlackt und ausgewogen, nur selten scheint die Konzentration etwas nachzulassen. Allerdings stellt die besondere Aufführungssituation alle Beteiligten vor große Herausforderungen. Mit Orgel, Theorbe und Laute hat man das Instrumentarium barock erweitert, setzt ansonsten aber auf einen Kompromiss aus modernen Instrumenten und historischer Artikulation. Auch das funktioniert bestens.

ESSENZIELLER BEKENNTNISDRUCK

„HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN“ IN SAARBRÜCKEN ALS THEATER-CREDO DES NACH HANNOVER WECHSELNDEN BODO BUSSE

VON ROLAND H. DIPPEL

Mit der Gala „...und tschüss!“ verabschiedet sich das Saarländische Staatstheater am 4. Juli 2025 von seinem Generalintendanten Bodo Busse. Nach sieben künstlerisch packenden Spielzeiten wechselt der gebürtige Stuttgarter an das Staatstheater Hannover und damit in das von Kultur-Sparplänen überschattete Niedersachsen. Busse punktete in Saarbrücken durch spannende und dabei ausgewogene Spielplangestaltung mit ambitionierten Höhepunkten. Im Musiktheater setzte er von 2018 bis 2025 mit großem Erfolg auf ein entwicklungsstarkes Ensemble. Zum Beispiel eroberte sich Bariton Peter Schöne von der Titelpartie in Rossinis „Guillaume Tell“ – Busses von ARTE aufgezeichnetes Antrittsstück – über Pascal Dusapins „Macbeth Underworld“ zu Wotan in „Das Rheingold“ eine Vielzahl wichtiger Partien. Die Mezzosopranistin Judith Braun erhielt mit Judith in „Herzog Blaubarts Burg“ und Fricka die Möglichkeit zum erfolgreichen Fachwechsel. Busse und GMD Sébastien Rouland ließen bei Gesangskrisen Verträge nicht einfach auslaufen, sondern unterstützten bei der Bewältigung.

Im Konzert-Projekt „The unanswered question“ des Schlagzeugers Martin Hennecke und des KI-gesteuerten Balletts „The Privacy of Things“ experimentierte man mit Algorithmen und Funktionen aus Datensammlungen. Der Auftragsoper „Ophelia“ von Sarah Nemtsov folgte 2024 als posthume Uraufführung „Sita“ zu Gustav Holsts 150. Geburtstag. Wegen der Pandemie startete die Inszenierung von „Der Ring des Nibelungen“ von Alexandra Szemeredy und Magdolna Parditka um zwei Spielzeiten verspätet. Es war eines der ersten Konzepte, das an Wagners Bühnenfestspiel genetische und medizinische Entwicklungen der nahen Zukunft erörterte. Die Premiere von „Götterdämmerung“ findet im April 2026 unter Busses Nachfolger Michael Schulz statt, der nun vom Musiktheater im Revier Gelsenkirchen nach Saarbrücken kommt. Szenische Wachheit ergänzte sich unter Busses Leitung immer mit ei-

nem Blick auf aktuelle Diskurse und das Publikum aus dem nahen Frankreich.

Die jetzt zur Premiere gelangte Koproduktion von „Hoffmanns Erzählungen“ mit der Oper Göteborg kann man als bestätigendes Finale betrachten. Busse zeigte nochmals in Reinkultur, worauf es ihm ankommt: Sichtweisen mit Relevanz und eine dichte Synergie von Musik und Szene. Der polnische Regisseur Krystian Lada modifizierte seine Regie und bezwingende Video-Arbeit für Saarbrücken. Man erlebte ein faszinierendes Hybrid aus Mysterienspiel und Apokalypse zwischen E.T.A. Hoffmann und Michel Houellebecq. Lada verdrehte die Figurenkonstellation aus dem Textbuch von Henri Meilhac und Ludovic Halévy und kam damit zu einer nicht minder fatalen Bedeutung. Die umfangreichen Videos pastete er mit der Saarbrücker Besetzung und regionalen Motiven an. Die am Rauchen und Singen sterbende Antonia lebt auf einem Boot auf der Saar. Der abschließende Schlagabtausch zwischen Muse und Hoffmann ereignet sich auf den Hügeln um die Industriestadt.

Lada teilte die Titelpartie in drei Partien und verschiedene Lebensalter auf. Jon Jurgens, Peter Sonn und Algirdas Dre-

vinskas hatten ein viel weiteres Vokalspektrum als jeder noch so schön singende lyrische Tenor. Clara-Sophie Bertram trumpfte als Muse mit tröstender bis gleißend autoritärer Stimme auf. Zur Sensation geriet die alle vier Sopranpartien mit Brillanz und Wärme gestaltende und hier der Ikone Marilyn M. ähnelnde Liudmila Lokaichuk. Der Chor (einstudiert von Mauro Barbierato) wurde von einer Studentenschaft zur rabiaten Sportcrew, von den Gästen im Labor Spelanzanis zu skurril verzerrten Kleriker:innen und im Venedig-Akt zur abgehalfterten Spaßgesellschaft. Am Ende sangen Soli und Chor die wunderbare Leid-Hymne zweimal, damit auch noch niederschmetternder.

Sébastien Rouland und das Saarländische Staatsorchester lieferten einen elegisch-bizarren Offenbach-Sound der Extraklasse. Der Barcarole-Techno ist ein ebenso perfider wie sinnfälliger Gag in einem Tableau von mysteriöser Schwärze und Lüsterheit. Ladas leidvoll zerrissene Dystopie wurde auch durch die orchestrale Leistung zu einer existenziellen Explosion. Diese Verstörung beweist, dass Musiktheater im medialen Overflow noch immer Relevanz zu entwickeln vermag.



Jacques Offenbach, „Hoffmanns Erzählungen“, mit Dustin Drosdziok (Set-Aufnahmeleiter), Algirdas Drevinskas (Spelanzani), Liudmila Lokaichuk (Olympia), Clara-Sophie Bertram (Muse) und Jon Jurgens (Hoffmann als junger Mann); und Opernchor. Foto: Martin Kaufhold

Strapaziöses Mantra

BARRIE KOSKY INSZENIERT PHILIP GLASS' „ECHNATON“ AN DER KOMISCHEN OPER BERLIN

VON DIETER DAVID SCHOLZ

Klaus Umbach schrieb im Magazin „Der Spiegel“ nach der Uraufführung von „Echnaton“ 1984 am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, diese damals jüngste Oper des amerikanischen Komponisten Philip Glass sei, wenn „nicht alles täuscht, wohl auch die Götterdämmerung der sogenannten Minimal Music, die Glass zu Weltruhm und nun in die Sackgasse geführt hat. (...) Schon der fast dreistündige Geschichtsunterricht, in dem Komponist-Librettist Glass mit oratorienhafter Feierlichkeit die 17-jährige Amtszeit und Reformpolitik des gottgleichen Echnaton abhandelt, hat weniger Action als Verdis ‚Aida‘ und weniger Spannung als ‚Götter, Gräber und Gelehrte‘“.

Die Oper besteht aus elf Szenen, die allerdings keine lineare Handlung bilden. Die drei Akte zeichnen grob Aufstieg, Herrschaft und Niedergang des Pharaos nach. Am Schluss wird von einem Touristenführer Echnatons Fall aus der Perspektive einer modernen Reisegruppe erzählt, die die historischen ägyptischen Stätten besucht. Im Epilog singen Echnaton, Nofretete (Susan Zarrabi) und Königin Teje (Sarah Brady) aus dem Jenseits.

Regisseur Barrie Kosky verzichtet im Bildlichen erstaunlicherweise auf jeglichen Ägyptenbezug. Klaus Grünberg (Bühne und Licht) hat einen weißen Kasten als Bühnenbild gebaut, in den gelegentlich schwarze Wolken auf fahrbaren Hebekränen hineingeschoben werden. Raffiniert bewegte Lichtstimmungen und flirrende Projektionen brechen immer wieder in die monochrome Bühnenvelt ein. Der Dualismus Weiß-Schwarz beherrscht auch die Kostüme von Klaus Bruns. Nur Echnatons Kostüm sticht goldfarben hervor. John Holiday (Counter) verleiht dem Herrscher und Religionsgründer Würde und geschlechtliche Ambivalenz. Türen, an Kolonnaden erinnernde Schatten und weiße leuchtende Ballons dienen dem szenischen Spiel, das

eher einer Choreografie oder einem Ritus gleicht denn eigentlicher Oper. Gelegentlich senkt sich die Beleuchtungsbatterie, und das ist dann auch schon das Äußers-te an Dekoration.

Das Stück besteht aus aufeinander folgenden Hymnen, Gebeten, verinnerlichten Ansprachen und rhythmisch stark gegliederten, ausdrucksvollen Chorgesängen (Einstudierung: David Cavelius) in Endlosschleife. Es ist eine abstrakte, bild-, zeit- und ortlose Inszenierung. Chöre und Sänger führt Kosky gewohnt souverän. Ein Lob den Chorsolisten, der Komparserie, den Tänzern und Tänzerinnen der Komischen Oper sowie dem Vocalconsort Berlin. Kosky schafft starke Tableaus und eindrucksvolle Aktionen, befließt sich zudem einer durchgängigen Bewegungssprache, ähnlich der von Robert Wilson. Das ist schon eindrucksvoll, und doch wird der Abend lang, sehr lang.

Die um die Geigen reduzierte und wegen des dominierenden Holzes dunkel timbrierte Musik basiert auf einem gleich-

mäßig arpeggierten Dreiklang, Ton für Ton, gelegentlich bis zum Überdruß, unverändert wiederholt oder minimal variiert: ein Drehwurm, der anschwillt, auf das volle Orchester übergeht, dann wechselt der Akkord die Farbe, und so fort.

Jonathan Stockhammer tut sein Bestes, der Minimal Music von Glass Opulenz, Klangschönheit rhythmische Schärfe und satte, kraftvolle Prägnanz zu verleihen. Bewundernswert, wie das Orchester der Komischen Oper den Marathon dieser Aufführung mit Präzision, Kraft und Expressivität durchsteht. Eindrucksvoll sind auch die vielen Gesangssolisten.

Wie die Minimalmusik an sich, kann man auch Koskys Credo annehmen oder ablehnen: „Dass uns die Musik durch diese endlosen Zeitloops und Kreise etwas gibt, das tief mit der menschlichen Seele verbunden ist. Glass hat durch seine Beschäftigung mit Hindi- und Sufi-Musik etwas Entscheidendes gefunden: Die Musik ist fast wie ein Mantra. Echnaton ist eigentlich keine Oper, sondern ein gespieltes Mantra.“ – Aber ein strapaziöses.



Philip Glass, „Echnaton“ mit John Holiday in der Titelpartie und Mitgliedern des Ensembles der Komischen Oper Berlin. Foto: Monika Rittershaus

WAHRHEIT ODER DICHTUNG?

ÜBER DAS EIGENE LEBEN SCHREIBEN

VON BEATRIX LESER

Biopics und Autobiografien boomen überall. Auch das wissenschaftliche Interesse an dieser Form des selbstbiografischen Erzählens ist gestiegen, denn derartige Zeugnisse sind wichtige Quellen.

Das Buch „Erinnerungen tanzen“ von Christina Thurner, der Berner Professorin für Tanzwissenschaft, ist im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts „Auto_Bio_Grafie als Performance. Ein tanzhistoriografisches Innovationsfeld“ während der Laufzeit von 2020 bis 2024 entstanden. Der transcript-Verlag wirbt auf seiner Homepage mit „Wir geben Wissenschaft Reichweite“ und veröffentlicht die Publikation nur mit einem Korrektorat und keinem korrigierenden Lektorat. Das macht den Lesefluss für den interessierten Laien mühsam und schränkt die Zielgruppe unnötig ein – gerade auch in diesem Fall. Dabei gibt es in Europa Bemühungen – wie im angelsächsischen Raum bereits seit langem üblich – Forschungsarbeiten und wissenschaftliche Erkenntnisse verständlich und unterhaltsam einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Zumindest steht das unlektorierte Buch als open access kostenlos zur Verfügung. Studierende finden in über fünfzig Seiten Personenregister und Bibliografie Anregungen für eigene weitergehende Forschungsfragen.

Thurner beleuchtet ihren Forschungsgegenstand in vier Kapiteln. Zu Beginn gibt sie der wissenschaftlichen Einordnung der Quelle „Autobiografie“ breiten Raum. Im nächsten Kapitel zeigt sie anhand von drei Tänzerinnen, wie das Aufschreiben der eigenen Lebensgeschichte eine Gelegenheit ist, der flüchtigen Kunstform Tanz eine neue Perspektive hinzuzufügen. Ein wesentliches „Element in der Dramaturgie der Lebenserzählung ist die Gestaltung des ersten Auftritts“. Thurner spricht von

der Unmöglichkeit, „den eigenen Beginn mit narrativer Autorität“ zu erfassen: „sie entwerfen alle auf ihre Art eine genuine Eigenheit des jeweiligen Tänzerinnen-Ichs gegenüber (s)einem ersten und damit auch gegenüber jeglichem Publikum.“ Die erste Dimension der „Eigenheit“ als Tänzerinnen-Ich gegenüber einem nicht tanzenden Publikum wird in der Kindheit angelegt und noch vorsätzlich unspezifisch entworfen. Die zweite Dimension erfolgt dann zwar auf dieser Basis, ist aber spezifischer, denn mit ihr tritt eine genauere Bestimmung des Tanzverständnisses hinzu. Die Autorin kontrastiert das Corps-de-Ballet-Mitglied Margitta Roséri mit den Pionierinnen moderner Tanzformen Isadora Duncan und Martha Graham, „die ihr jeweiliges Tänzerinnen-Ich in ihrer Autobiografie bereits beim ersten Mal betont eigenständig, selbstbewusst und aktiv auftreten lassen“. Die Schilderung von Grahams erstem Auftritt wird als erfolgreiche textdramaturgische Inszenierung eines Emanzipationsprozesses oder -kampfes eingestuft.

Thurner führt noch andere Beispiele aus: „Liest man nun diese persönliche Erfolgsgeschichte (...) im Kontext der Tanzgeschichte und anderer autobiografischer Erzählungen, dann ergibt sich ein ganzes Netz von Bezügen und es lassen sich einige erhellende Kausalitäten ableiten oder zumindest aus einer anderen, weiteren Perspektive betrachten.“ In einem „vieltimmigen“ Schlusskapitel umreißt die Autorin dann die Tanzgeschichte von A wie Ailey bis V wie Vilella, widmet sich ferner den Aspekten Gender, Race, Age und Master-Paratexte – alles Stoffe für eigene Bücher.

Final will Thurner die Autobiografien für die Geschichtsschreibung nutzbar machen, indem sie die Künstler:innen-Perspektive aufwertet. Sie betont, dass sie in ihrer Arbeit nicht die Realität, wie sie

gewesen ist, darlegen wollte, sondern dass sie „die vieltimmigen Erzählungen der Künstler:innen über ihr (eigenes) Leben, Tanzen und Wirken als performative, hervorgebrachte, gedeutete Realitäten begreife, sie zu Wort kommen lasse, in Relation zu anderen Narrationen setze und unter bestimmten theoretischen wie thematischen Gesichtspunkten reflektiere.“ Offen bleibt bei ihren Ausführungen jedoch, ob diese privaten Perspektiven wissenschaftlichen Ansprüchen genügen.

Christina Thurner: „Erinnerungen tanzen. Autobiografien als Quellen der Tanzhistoriografie“, Tanzscripte Band 75, transcript Verlag, Bielefeld, 2024, kartoniert, 372 Seiten, 49 Euro



Die Operette als Vorreiter der sexuellen Befreiung und Selbstbestimmung

ZUR NEUAUFLAGE VON KEVIN CLARKES „GLITTER AND BE GAY“ (2007/2025)
VON DIETER DAVID SCHOLZ

Im Jahre 2007 erschien die aufsehenerregende Erstausgabe des Buches (mit dem gleichen zweideutigen Bernstein-Song im Titel) „Glitter And Be Gay“ von Kevin Clarke. Der Titel war Motto und Programm zugleich. Das nach Angaben des Verlags Männerschwarm „weltweit erste Buch, das sich mit der homosexuellen Vorgeschichte des Operetten-Genres befasst“.

Wobei man zur gewagten Hypothese, Operette und Homosexualität hätten ursprünglich und grundsätzlich miteinander zu tun, kontroverser Meinung sein kann. Nach 18 Jahren liegt nun eine komplett überarbeitete, aktualisierte Ausgabe vor: „Glitter And Be Gay Reloaded: Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer“. Der neue Untertitel setzt bewusst einen neuen Akzent. Es ist ja auch viel passiert in den Jahren seit der Erstausgabe. Damals war es noch schwierig, Autoren zu finden, heute nicht mehr. Und viel passiert ist seitdem ja auch in der Operettenszene und Schwulenbewegung.

Es habe inzwischen eine queere Operetteninterpretation gegeben, dazu zählt Clarke „die zehn Jahre Intendanz von Barrie Kosky an der Komischen Oper Berlin“, aber auch das queerfeministische Oper*ettenkollektiv tutti d’amore und Produktionen wie „Magna Mater“, als Mash-up von Franz von Suppés „Die schöne Galathée“ und Paul Linckes „Lysistrata“.

Gegliedert ist das Buch in 18 thematisch grundsätzliche Artikel und 21 „Operettenmomente“, in denen Regisseure, Musikwissenschaftler, Journalisten, Dirigenten, Theaterkritiker, Theaterhistoriker, Filmkritiker und Moderatoren, aber auch Pfarrer, Uhrmacher und andere Autoren zu Wort kommen. Auf einige

Artikel der Erstausgabe wurde verzichtet, neue kamen hinzu. Besonders lesenswert sind die Artikel „Fritzi Massary, die Diva Assoluta der erotisierten Operette“, „A New Moon Rising! Operette zwischen Queerness, Feminismus und Science-Fiction“ oder „Gaytopia: Die ganze Welt ist himmelblau pink. Queer-Reeding in der Operettenaufführungspraxis“.

Die Beiträge sind in Qualität und Machart sehr unterschiedlich. Breit und entsprechend reich an Perspektiven ist die Auswahl der Autoren unterschiedlicher Generationen, die unterschiedliche Erfahrungen machten und verschieden sozialisiert sind. Es gibt manche fragwürdigen Texte, aber auch solche, die zweifellos seriös und unanfechtbar daher kommen, wie etwa Hans-Dieter Rosers (Franz von Suppé-Spezialist) gelehrte Ausführungen über „Cross-Dressing in der Wiener Operette 1860–1936.“ Die bunte Mischung an Themen und Autoren bringt mit sich, dass die Dramaturgie der Texte eher assoziativ als systematisch erscheint und sich nicht zu einer Kulturgeschichte der Operette rundet.

Dem Fazit Clarkes kann man allerdings nur zustimmen: „dass ausgerechnet die vermeintlich altbackene und verstaubte Gattung Operette ein Vorreiter und früher Verfechter der sexuellen Befreiung und Selbstbestimmung im Kern viel moderner ist, als ihr heute gemeinhin zugetraut wird.“ Das ist der vielleicht wichtigste Satz des 351 Seiten zählenden Buchs. Die unterschiedlichen Beiträge der etwa drei Dutzend Autoren beglaubigen ihn mit ihren Beiträgen, auch wenn manches Geschriebene und Behauptete zweifelhaft erscheint.

In der Einleitung schreibt Clarke: „Ich sehe das Buch als Start für möglichst viele, kontroverse, empowernde, leiden-

schaftliche, persönliche, weitere Auseinandersetzungen mit einem Genre, das solche vielfältigen Auseinandersetzungen verkraftet – und verdient.“ Dem kann man nur zustimmen, auch wenn man den explizit schwulen Blickwinkel des Buchs mit seinen diesbezüglichen Thesen nicht teilen muss. Man mag ihn annehmen oder ablehnen. Auf jeden Fall vermittelt diese Anthologie einen interessanten, aufschlussreichen, zuweilen skurrilen – aber lesenswerten – Blick auf die schillernde Gattung Operette, die besser ist als ihr Ruf.

Kevin Clarke (Hrsg.): „Glitter And Be Gay Reloaded. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer“, Männerschwarm Verlag 2025, 351 Seiten, 25 Euro



ZWISCHENABSCHLUSS ZU ARBEITSZEITREGELUNGEN IM NV BÜHNE

Geschlagene sechs Jahre sind seit dem letzten größeren Tarifabschluss zu Mantelfragen im NV Bühne vergangen; nun gibt es einen größeren Teilabschluss zu wichtigen Fragen des Themenkomplexes „Arbeitszeit“. Schuld an der langen Verhandlungsdauer sind auch, aber nicht nur die ermüdenden Vorwärts-/Rückwärts-Verhandlungstaktiken des Bühnenvereins (die sich übrigens mit dem Näherrücken des Endes der Friedenspflicht signifikant änderten), sondern die Covid19-Pandemie sowie die Neuaufstellung der Gewerkschaftsseite – Hinzukommen des BFFS, strategische Neuausrichtung der GDBA, Schaffung funktionierender gewerkschaftsübergreifender Abstimmungsmechanismen.

Fest steht, dass umgehend weiterverhandelt werden muss. Im Bereich Arbeitszeit stehen Themenkomplexe wie Quantifizierung (ggf. unter Einbeziehung des von der VdO entwickelten „Rahmenmodells“), Teilzeit, Probenzeitenregelungen Solo, Arbeitszeitregelungen für nicht überwiegend vorstellungs- und probenbezogen tätige Solo-Mitglieder u.a. an. Hinzu kommt der enorm wichtige Themenkomplex Nichtverlängerungsrecht, wo es gilt, realistischere Entscheidungen einzudämmen und Arbeitsplatzsicherheit zu verbessern.

Termine für die Fortsetzung der Mantel-Verhandlungen sind bereits vereinbart; hierbei wird es zunächst darum gehen, die nächsten Themenschwerpunkte festzulegen.

Nachfolgend noch einmal die Bestandteile des aktuellen Teilabschlusses in Stichworten:

Regelungen für alle NV Bühne-Beschäftigten inkl. Sonderregelungen (SR) Chor und Tanz:

1. Ausgleichstag für Arbeit am Wochenfeiertag innerhalb von 8 Wochen.
2. schrittweise Einführung von 8 x 2 zusammenhängenden freien Tagen in Verbindung mit einem Sonntag (mind. 4 x in der Kombination Sa/So, darüber hinaus auch in der Kombination So/Mo möglich) mit einer Ankündigungsfrist von 6 Wochen (in SR Chor und Tanz unter Anrechnung auf die bestehenden 16 x 1,5-Tage-Regelung / schrittweiser Übergang von zunächst einer Soll-Regelung zu einer Muss-Regelung in den nachfolgenden Spielzeiten).
3. freier Tag am 1. Mai, wenn am 24. Dezember beschäftigt.
4. Klarstellung, dass ein halber freier Tag um 14:00 Uhr endet bzw. frühestens beginnen kann.
5. am ½ freien Tag können maximal 4 Std. (bei Endproben 5 Std.) disponiert werden.
6. Einführung einer pauschalen Abrüstzeit von einer halben Stunde nach Beendigung der Vorstellung (Ruhezeiten beginnen erst anschließend!).
7. Einführung eines verbindlichen Wochenplans und einer unverbindlichen Vorschau für die Folgeweche spätestens am Donnerstag der Vorwoche, Änderungen danach können nur noch unter klar festgelegten Voraussetzungen erfolgen und müssen gesondert mitgeteilt werden, keine Änderungen nach 14:00 Uhr des Vortags.

8. Modifizierung und Ausgleichsregelungen für die Verkürzungsmöglichkeit der Ruhezeiten bei Gastspielen (insbes. Landestheater betreffend), Ausgleich durch einen freien Tag je angefangene 5mal in Anspruch genommene Verkürzung (1–5x = 1 freier Tag, 6–10x = 2 freie Tage etc. - weitere Details hierzu folgen separat zu einem späteren Zeitpunkt...)

9. Einschränkung der Möglichkeiten zur Verkürzung der Nachtruhezeit nur noch aus unvorhersehbaren betrieblichen Gründen um maximal eine Stunde, Ausgleich ist durch ½ freien Tag innerhalb von 2 Wochen zu gewähren.

10. Festlegung, dass eine Pause mindestens 20 Minuten dauert und, wenn sie länger als 60 Minuten geht, die darüber hinausgehende Zeit auf die Probenzeit anzurechnen ist.

11. nach einer Premiere statt 1 probenfreien Werktag 3 probenfreie Kalendertage (Sollregelung 25/26 und 26/27 – Mussregelung ab 27/28).

Alle weiteren Regelungen der SR Chor und Tanz bleiben unverändert bestehen, nur verbessernde Regelungen werden übernommen!

Zusätzlich für SR Solo und Bühnentechnik (BT):

1. weitgehende Übernahme der freien Tage-Regelungen der Kollektive für Solo und BT (1 freier Werktag wöchentlich und ein halber freier Tag je Woche)
 - der halbe freie Tag darf nicht mehr am Sonntagvormittag oder am Vormittag eines Wochenfeiertages gewährt werden,
 - Ankündigungsfrist für ganze freie Werkstage 6 Wochen,
 - für halbe freie Tage Ankündigung mit dem verbindlichen Wochenplan in SR Solo,
 - für Tanz inkl. Solotanz Ankündigung wie SR Chor/Tanz mit 6 Wochen einheitlich für ganze und halbe freie Tage,
 - für BT Ankündigung der ganzen und halben freien Tage wie bei den nichtkünstlerischen Beschäftigten (öffentl. Dienst) derselben Bühne, mind. 2 Wochen im Voraus.

2. maximal täglich zu disponierende Probenzeit von 7 Std. (außer bei Endproben und Vorstellungen)

3. mind. 4 Std. Ruhezeit zwischen Proben (10x pro Spielzeit auf 3 Std. verkürzbar, dafür je ein Drittel Tagesgage)

4. 4 Std. Ruhezeit vor Vorstellung (bei außergewöhnlicher Belastung (wie z.B. bei großen Rollen o. Partien): 5 Std.

Weitere Regelungen SR Bühnentechnik ab 01.01.2026:

1. in der Sonderregelung Bühnentechnik ab 1. Januar 2026 einheitlich 39 Std. Arbeitszeit bei vollem Lohnausgleich (bei vertraglich vereinbarter Mehrarbeit Kürzung um 1 Std.)
2. separate Zusatzvereinbarung über Mehrarbeit nur noch bis max. 44 Std. (bisher bis 46 Std.)
3. vertraglich nicht vereinbarte Mehrarbeit ist innerhalb von sechs Wochen auszugleichen, danach gibt es Zuschläge für Überstunden:
 - bis zur 1,5-fachen Mindestgage → 30 % Zuschlag.
 - über der 1,5-fachen Mindestgage → 15 % Zuschlag.
4. Ankündigung der freien Tage wie im öffentlichen Dienst, mind. 2 Wochen im Voraus.

8. JUNI

arte, 16.55 Uhr

Schwerpunkt: „Carmen“ zum 150. Geburtstag

Carmen, Geburt eines Mythos

arte, 17.50 Uhr

Grace Bumbry ist „Carmen“

arte, 23.10 Uhr

G. Bizet: Carmen

Opéra Comique, Paris (2023)

Musikalische Leitung: Louis Langrée

Inszenierung: Andreas Homoki

Mit: Gaëlle Arquez (Carmen), Frédéric

Antoun (Don José), Elbenita Kajtazi

(Micaëla) u.a.

Nach fast 150 Jahren ist die weltweit meistgespielte französische Oper an den Ort ihrer Uraufführung zurückgekehrt: die Opéra Comique in Paris.

12. JUNI

WDR Fernsehen, 7.45 Uhr

planet schule: Mein Traum, meine Geschichte – Tänzer Rudolf Nurejew: Der erste Popstar des Balletts

Mit seiner Leidenschaft fürs Tanzen ist Rudik Zielscheibe des Spotts. Ballett?

Das macht doch kein richtiger Junge! Aber er weiß: Ballett ist seine Bestimmung. So wird Rudolf Nurejew der erste Popstar des Balletts.

14. JUNI

3sat, 20.15 Uhr

3satFestspielsommer

Sommernachtskonzert Schönbrunn

Komponist: J. Offenbach, G. Bizet, P.

I. Tschaikowsky, E. Grieg, A. Dvořák, P.

Mascagni, G. Puccini u.a.

Musikalische Leitung: Tugan Sokhiev

Mit: Piotr Beczała (Tenor)

Orchester: Wiener Philharmoniker

Schlosspark Schönbrunn, Juni 2025

Vor der Traumkulisse von Schloss Schönbrunn laden die Wiener Philharmoniker alljährlich zu einem Open-Air-Konzert der Extraklasse ein. 2025 steht Tugan Sokhiev am Dirigentenpult.

15. JUNI

BR Fernsehen, 10.10 Uhr

Viva Puccini – Arien aus seinen Opern

Musikalische Leitung: Ivan Repušić

Mit: Charles Castronovo, Carolina López Moreno; Orchester: Münchner Rundfunkorchester (2024)

arte, 23.20 Uhr

Flamenco – der Tänzer Manuel Liñán

Manuel Liñán greift bei jeder Aufführung zwar die traditionellen Rhythmen des Flamencos auf, präsentiert aber zugleich eine innovative, moderne Show, die Tabus hinterfragt.

16. JUNI

arte, 0.15 Uhr

Afanador – Ballett von Marcos Morau

Komponist: C. Saavedra

Choreographie: Marcos Morau u.a.,

Inszenierung: Rubén Olmo

Mit: Ballet Nacional de España

Februar 2024, Teatro Real in Madrid

19. JUNI

SWR Fernsehen, 20.15 Uhr

André Rieu – das große Open-Air-Konzert 2024, aus Maastricht

Mit: Emma Kok

Orchester: Johann Strauss Orchester

20. JUNI

ONE, 21.00 Uhr

Inas Nacht, mit: Katarina Witt, Jonas Kaufmann, Darren Kiely, Shirley Brill, Fabian Schubert, Wilhelmsburger Shantychors De Tampentrekker

Die Late-Night-Show mit der Entertainerin, Sängerin und Moderatorin Ina Müller: Talk, Comedy und viel Musik in der Kneipe „Zum Schellfischposten“.

21. JUNI

3sat, 7.45 Uhr

Tanz des Lebens – Schüler:innen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper

3sat, 8.40 Uhr

Walzerklänge – Geburtsstunde eines Tanzes

3sat, 10.55 Uhr

Last Dance, Schwerpunkt: Die „Vier Jahreszeiten“ – Vivaldis Mega-Hit

arte, 21.05 Uhr

Antonio Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ kennt fast jeder, seine Lebensgeschichte die wenigsten. Das Leben des „roten Priesters“ war geprägt von einem kometenhaften Aufstieg und seinem tiefen Fall in die Vergessenheit.

arte, 22.00 Uhr

Der Tanz der Jahreszeiten

Reigen rund um die verschiedenen Facetten der Liebe.

22. JUNI

3sat, 5.10 Uhr

Paläste der Nacht (2/4)

Friedrichstadtpalast Berlin

3sat, 5.40 Uhr

Paläste der Nacht (3/4)

Windmill Theatre London

3sat, 6.05 Uhr

Paläste der Nacht (4/4)

Paramount Shanghai

BR Fernsehen, 9.50 Uhr

Enoch zu Gutenberg dirigiert Joseph Haydn, Aufzeichnung aus dem Markgräflichen Opernhaus Bayreuth 2004

23. JUNI

arte, 0.25 Uhr

Im Gleichschritt – Klassik meets Performance (Frankreich, 2025)

Komponist: A. Vivaldi, F. Schubert u.a. Choreographie: Hervé Koubi

Mit: Jasser Haj Youssef (Violine), Quatuor Voce, CIE Hervé Koubi

arte, 1.20 Uhr

G. Mahler: Auferstehung

Festival d'Aix-en-Provence 2022

Musikalische Leitung: Esa-Pekka

Salonen; Inszenierung: Romeo Castellucci, Chor: Choeur de l'Orchestre de Paris, Jeune Cheour de Paris

Orchester: Orchestre de Paris

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, Gerit 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 abgegolten

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

Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe: 15.08.2025

Anzeigenschluss: 15.08.2025

ISSN: 0474-2478

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



Leoš Janáček's Oper „Jenůfa“ an der Deutschen Oper am Rhein. Foto: Barbara Aumüller

**Werden Sie
Mitglied:**



Deine Rechte unter Dach und Fach – mit der VdO!

Rechtsberatung, Tarifvertrag und mehr.
Mit der VdO sicher und entspannt durch den Arbeitsalltag!

Der Bund fürs (Berufs-)Leben

**Antwort auf
Ihre Fragen:**



Gaetano Donizetti's „L'elisir d'amore“ an der Deutschen Oper am Rhein. Foto: Hans Jörg Michel



Text und Gestaltung: Sibylle Eichhorn