

OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

WAGNERS GÖTTER

Götzen des Entertainments

TRUBEL UND TROUBLE

Das Johann Strauss-Jahr 2025

KULTURGEWERKSCHAFTEN

unisono und VdO im Gespräch





ALLES WALZER!

Mit so ausgelassenem Schwung sah man den alten Kaiser Franz Joseph vermutlich nie. Doch wenn Johann Strauss geklont gleich mehrfach zum Tanz aufspielt, dann ist das der Rhythmus, mit dem jeder mit muss. 2025 feierten Wien, Österreich und die halbe Welt den zweihundertsten Geburtstag des Walzerkönigs. Stefan Herheims Inszenierung der „Fledermaus“ am Theater an der Wien spiegelte die Zuschauerlogen in Bühnennachbauten. Das Publikum richtete dort die Operngläser allerdings nur gegenseitig auf sich, damit man sieht, wie man sich amüsiert, und nicht „vergisst, was doch nicht zu ändern ist“.

Foto: Karl Forster

HINTERGRUND SEITEN 12–15

TITELBILD: SCHEIN STATT SEIN

Auf wonnigen Höhen posieren die Götter wie im Märchen oder Kasperletheater als puppenhafte Disney-Prinzessinnen und Marvel-Superhelden. Paul-Georg Dittrichs Neuinszenierung von Wagners „Rheingold“ an der Oper Köln spannt so die Fallhöhe für umso tieferen Sturz. Denn der nach Gold und Macht gierende germanische Clan ist verlogen und von Anfang an wert, dass er in der „Götterdämmerung“ zugrunde geht. „Der Ring des Nibelungen“ wurde bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 uraufgeführt. 150 Jahre später versucht man dort, in Köln und anderswo aktuelle Lesarten.

Foto: Matthias Jung

BERICHT SEITE 29

04 EDITORIAL

05 SCHLAGZEILEN

06 BRENNPUNKTE



07 KULTURPOLITIK



12 HINTERGRUND 1



16 HINTERGRUND 2



18 - 19 NAMEN UND FAKTEN

20 - 32 BERICHTE

33 - 36 REZENSIONEN

37 VDO AKTUELL

38 OPER UND TANZ IM TV, IMPRESSUM

BRENNPUNKT: LEBEN IN FRUCHTBARER SYMBIOSE

06

Wie vielerorts gibt es gegenwärtig auch im Kulturhaushalt von Berlin gravierende Kürzungen. Um dem Kulturabbau entgegenzutreten, gründete sich Ende 2023 die Berliner Kulturkonferenz als spartenübergreifender Dachverband der Kulturinstitutionen und Freien Szenen. Zusammen mit dem Aktionsbündnis „Berlin ist Kultur“ erarbeitet man ein Kulturfördergesetz. Zwei Mitglieder der Fachgruppe Musik berichten über den aktuellen Stand dieses Prozesses.

AUF EIN WORT MIT ROBIN VON OLSHAUSEN & JULIA HOFMANN

07

Mit Robin von Olshausen und Julia Hofmann hat unisono Deutsche Musik- und Orchestervereinigung seit Mai bzw. Oktober eine neue Geschäftsführung. Im Gespräch beider mit der Geschäftsführung der VdO und Chefredaktion von „Oper und Tanz“ geht es um Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Gewerkschaftsarbeit, Mitgliederstruktur, Verbands- und Tarifpolitik sowie um Kulturförderung, Mindesthonorare, Vernetzung, kulturelle Bildung, Planstellenabbau und das sich ändernde Verhältnis von Freiberuflern und Festangestellten.

ALLES WALZER IN WIEN UND ANDERSWO

12

Johann Strauss (Sohn) war Komponist, Kapellmeister, Musikunternehmer, Walzerkönig, k.u.k.-Hofball-Musikdirektor, Leiter eines eigenen Straussorchesters, Großverdiener, Villenbesitzer und dreimal verheiratet. Schon zu Lebzeiten gefeiert und mit höchsten Orden ausgezeichnet, feierte man den Operettenmeister anlässlich seines zweihundertsten Geburtstags das ganze Jahr 2025 vor allem in Wien mit Staatsakten, Ausstellungen, Symposien und hier wie andernorts mit Aufführungen seiner Werke, die teils neue Lesarten erfahren.

ALLES NEU MACHT DAS MAINFRANKEN THEATER

16

Seit 2018 wird das Mainfranken Theater Würzburg umfassend saniert und erweitert. Schauspiel, Oper und Tanz spielen noch bis mindestens Ende 2029 in einem Interim sowie im Ende 2024 neu eröffneten Kleinen Haus. Mit Mark Rohde amtiert seit der aktuellen Spielzeit ein neuer Generalmusikdirektor und zur Saison 2026/27 kommt Daniel Morgenroth als neuer Intendant. Der vormalige Assistent von Robert Wilson und momentane Leiter des Gerhart-Hauptmann-Theaters in Görlitz sieht die Interimszeit als Chance und nicht als Hemmschuh.

BERICHTE: NEUES AUS MUSIK- UND TANZTHEATER

20

Unsere Autorinnen und Autoren berichten über aktuelle Premieren und Uraufführungen an den Theatern in Chemnitz, Brandenburg, Weimar, Bonn, Köln und Magdeburg, ferner über „Wozzeck“ als Wiener Video-Produktion, die 6. Internationale Opernwerkstatt Waiblingen, die Semper-Oper als KI-generierte Krypto-Briefmarke der Deutschen Post, Bücher über „Richard Wagner und Russland“ und „Tanz wird Kunst“ sowie eine neue DVD mit Mieczysław Weinbergs „Der Idiot“.



ConBrio Verlagsgesellschaft

NUR KULTUR?

Immer wieder beklagen wir, dass bei klammer werdenden öffentlichen Kassen die Kultur als erste und oft überproportional „bluten“ muss. Wir führen das in der Regel darauf zurück, dass Kunst und Kultur in den Köpfen der politisch Verantwortlichen nicht die Priorität habe, die ihr gesellschaftlich gebühre. Ein Artikel von Martin Müller in der FAZ hat mich nun zum Nachdenken gebracht, ob das Problem nicht noch tiefer liegt. Er greift die Situation der Geisteswissenschaften auf, die – nicht nur in finanzieller Hinsicht – vom Schul- über das Hochschulwesen bis hinein in gesellschaftlich-politische Diskussionen vielfach noch beklagenswerter ist als die der Kunst. Beiden gemeinsam ist, dass sie Freiheit und kritischen Geist als Lebenselixier brauchen, Elemente, die in einem apodiktisch-technokratischen Weltbild höchst störend sind.

Müller sieht den Bedeutungsverlust der Geisteswissenschaften – und man kann hier guten Gewissens die Kultur hinzunehmen – in einer bewussten und gezielten „ideologischen Umschichtung“, die sich aktuell am extremsten in den USA zeigt. Dort kann „paypal“-Mitgründer Peter Thiel, einer der einflussreichsten Köpfe der rechtsnationalen Bewegung, die Geisteswissenschaften offen pauschal als „verrückt und sinnlos“ diffamieren. Mitstreiter Elon Musk klingt nicht viel anders. Zudem wird das – allerdings ohnehin nicht besonders einflussreiche – US-Bildungsministerium gerade abgewickelt, und den Medien ist regelmäßig zu entnehmen, wie mit Hochschulen und Kulturinstitutionen umgegangen wird. „Project 2025“ ist leider nicht nur ein Gedankenspiel.

Ein solcher Ansatz bedient zwei in fataler Weise ineinandergreifende Interessen: das vieler Menschen, die sich von der Komplexität ihrer Lebensumstände überfordert sehen und nach „klaren Ansagen“ lechzen, und das narzisstisch-autoritärer Persönlichkeiten, die aus finanzieller Gier oder aus originärem Herrschaftswillen heraus einen Kontrollwahn entwickeln, der sich nur durch vollständige Beherrschung ökonomischer, gesellschaftlicher und kultureller Strukturen befriedigen lässt. Kunst bekommt dann nur insoweit einen Platz, als sie das System verherrlicht und so auch emotional positiv „erfahrbar“ macht oder, gemäß dem alten Schlagwort „panem et circenses“, der Unterhaltung und Zerstreuung dient. Das kennen wir nur zu gut aus der Reichskulturkammer. Am weitesten fortgeschritten ist ein solches System nach meinem Empfinden in China, die USA folgen jedoch mit Überschallgeschwindigkeit nach, und auch in Europa – einschließlich Deutschland, zumindest bezüglich der politischen Stimmung – sind die entsprechenden Umbautendenzen teilweise rapide auf dem Vormarsch.

All dem könnte man eine gewisse Legitimität zusprechen, wenn es geeignet wäre, die existenziellen Herausforderungen, denen sich die Menschheit ausgesetzt sieht, zu meistern. Doch das Gegenteil ist der Fall: Das Aufeinandertreffen hemmungsloser persönlicher und nationaler Egoismen führt eben nicht zu einem konzertierten Aufbruch in eine bessere Zukunft, sondern schürt – allzu oft gewaltsame – Konflikte und schwächt die Resilienz und Entwicklungsfähigkeit aller menschlichen Gesellschaften.



Foto: Pascal Schmidt

Das technokratische Welt- und Menschenbild ist ein höchst gefährliches Produkt der Aufklärung in Europa, die ihrerseits aber auf einem fruchtbaren Nährboden geisteswissenschaftlicher Erkenntnis gewachsen ist. Diesen Nährboden zu bewahren und zu entwickeln, ist eine zwingende Voraussetzung für das weitere Florieren menschlicher Gesellschaften, und die Kunst in allen Erscheinungsformen hat hier eine entscheidende Funktion.

Um diese wahrzunehmen, muss die Kunst nicht nur wehrhaft, sondern offensiv sein. Inhaltlich ist sie das – Gott sei Dank – in hohem Maße. Als „Institution“ kann sie spartenübergreifend und damit auch synergetisch aber noch an Lautstärke und Argumentationskraft zulegen, damit der Geist der Aufklärung nicht auf der Strecke bleibt.

Tobias Könemann

DER FAUST FÜR BRIGITTE DETHIER

Die Regisseurin und Theaterleiterin Brigitte Dethier erhält für ihr Lebenswerk den diesjährigen Deutschen Theaterpreis DER FAUST. Geehrt wird sie vor allem für ihre vorbildliche Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen. Dethier studierte in Mainz, Frankfurt/Main und München. Sie leitete das Kinder- und Jugendtheater der Landesbühnen Esslingen und Tübingen sowie das Jugendtheater Schnawwl am Nationaltheater Mannheim. Von 2002 bis 2022 war sie Intendantin und Regisseurin am Jungen Ensemble Stuttgart sowie Leiterin des Festivals „Schöne Aussicht“. Seit Jahren setzt sie sich in internationalen Verbänden und Organisationen für die Förderung des professionellen Kinder- und Jugendtheaters ein. Bereits 2009 erhielt sie für ihre Inszenierung „Noch 5 Minuten“ mit dem belgischen Choreografen Ives Thuwis-De Leeuw den FAUST für die beste Inszenierung im Kinder- und Jugendtheater. Für DER FAUST 2025 sind mehr als 60 Künstler:innen und Kollektive nominiert. Die Auszeichnungen erfolgen am 15. November bei einer Gala im Theaterhaus Stuttgart mit der internationalen Theatercompany Familie Flöz.

DIRK KAFTAN BLEIBT IN BONN

Dirk Kaftan bleibt bis zum Ende der Spielzeit 2031/32 Generalmusikdirektor des Beethoven Orchesters Bonn. Seit 2017 prägt der Dirigent das musikalische Leben der Stadt. Unter seiner Leitung hat sich das Beethoven Orchester Bonn (BOB) als künstlerisch exzellentes und zugleich bürgernahes Ensemble erfolgreich behauptet und neue Zielgruppen erreicht. Während der kommenden fünf Jahre wird Kaftan an der Weiterentwicklung der Strukturen von Theater Bonn und Beethoven Orchester Bonn mitwirken, um die künstlerische Qualität zu sichern und die Organisation durch bessere Verzahnung von Verwaltung, Vermittlung, Marketing und Ticketverkauf effizienter zu gestalten, damit auch ein Beitrag zur Stabilisierung des städtischen Haushalts geleistet werden kann. Eng eingebunden ist das BOB jedes Jahr in das Internationale Beethovenfest Bonn. Am 16. Dezember 2025 wird das BOB die Beethovenhalle nach langjähriger Sanierung wiedereröffnen.



Brigitte Dethier. Foto: Jan Merkle

INTERIM AM STAATSTHEATER KASSEL

Nach kaum eineinhalb Jahren Bauzeit soll am 31. Oktober das INTERIM des Staatstheaters Kassel mit Giuseppe Verdis großer Oper „Aida“ eröffnet werden. Das modulare Theatergebäude ist der Prototyp einer „neuen Art von Theaterraum zwischen baulicher Agilität und künstlerisch-technischer Innovation“. Der auf Initiative der Stadt Kassel auf dem Gelände der Jägerkaserne in Kassel-Wehlheiden errichtete Modulbau ist innerhalb weniger Monate komplett demontierbar und andernorts einsetzbar. Zudem birgt er einen State-of-the-Art Bühnenraum von zirka 25x50 Metern

sowie eine vierstöckige, komplett umlaufende Zuschauergalerie, variable Sitztribünen, eine Obermaschinerie mit 28 Zügen über der gesamten Fläche, eine Schwerlastendrehscheibe und einen abdeckbaren Orchestergraben. Für bis zu 850 Besucher:innen ist hier flexibles Musiktheater mit unterschiedlichsten Bespielungsvarianten möglich, sei es als immersive Arena, frontaler Guckkasten, Raumbühne oder Längsbespielung. Für mindestens sechs Jahre ist der Bau als Ersatzspielstätte vorrangig für das Musiktheater vorgesehen, steht aber auch anderen Sparten zur Verfügung.

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI GESTORBEN

Der Dirigent Christoph von Dohnányi starb im Alter von 95 Jahren in München. Er wurde 1929 in Berlin als Sohn einer Musikerfamilie geboren. Sein Vater war der Widerstandskämpfer Hans von Dohnanyi, der im KZ Sachsenhausen hingerichtet wurde, seine Mutter eine Schwester des evangelischen Theologen Dietrich Bonhoeffer, der ebenfalls von den Nationalsozialisten umgebracht wurde. Schon in jungen Jahren erwarb sich Christoph von Dohnányi an der Oper Frankfurt den Ruf eines engagierten Erneuerers des Musiktheaters, der Tradition ernst nahm und konsequent mit zeitgenössischen Ausdrucksformen kombinierte. Als Intendant und

GMD der Hamburgischen Staatsoper setzte er von 1977 bis 1984 programmatische Akzente, indem er das Haus für avantgardistische Regiehandschriften öffnete, in Dialog mit klassischen Interpretationen stellte und Oper nicht als repräsentatives Beiwerk verstand, sondern als unverzichtbares geistiges Zentrum der Stadt. Ab 1982 leitete er das Cleveland Orchestra und war in den folgenden Jahrzehnten gefragter Gast bei nahezu allen führenden Orchestern, Opernhäusern und Festivals in Europa und Amerika. 2004 kehrte Christoph von Dohnányi als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters nach Hamburg zurück.

Brennpunkt

HOW TO KULTURFÖRDERGESETZ IN DIESEN ZEITEN? –
EIN ERFAHRUNGSBERICHT AUS DER FACHGRUPPE MUSIK IN BERLIN

Eigentlich ist es völlig aus der Zeit gefallen: 133 Millionen Euro wurden im Berliner Kulturetat für das Jahr 2025 gekürzt, schon jetzt fehlen 12,5 Prozent der benötigten Mittel. Für das kommende Jahr wird der Berliner Kulturhaushalt voraussichtlich erstmals unter zwei Prozent des Gesamthaushalts fallen. Eine Katastrophe.

Angesichts des politischen Unwillens, in Kultur zu investieren, kommt die Forderung nach einem Kulturfördergesetz nicht etwa zur Unzeit, sondern genau richtig! Spätestens seit der massiven Einschränkung der Kultur im Zuge der Corona-Pandemie ist offenkundig, wie gefährdet die Berliner Kulturlandschaft ist. Gleichzeitig ist deutlich geworden, dass Kultur nicht einfach wegrationalisierbar ist. Ohne ein reichhaltiges Kulturleben fehlt der Gesellschaft ein wichtiger Freiraum und Begegnungsort. Darüber hinaus ist Kultur gerade in Berlin ein unschätzbarer Standortfaktor, der einen eminenten Beitrag zum internationalen Renommee der deutschen Hauptstadt leistet.

Angesichts dessen ist es nicht von der Hand zu weisen, dass die jetzige Art der Kulturfinanzierung in Form einer freiwilligen kommunalen Aufgabe nicht ausreicht und es stattdessen einer gesetzlichen Grundlage bedarf, um Berlins vielfältige und einzigartige Kulturlandschaft zu sichern und in eine stabile Zukunft zu führen. Damit würde das Land Berlin auch seiner in der Landesverfassung unter Artikel 20 Abs. 2 festgelegten Pflicht nachkommen: „Das Land schützt und fördert das kulturelle Leben.“ Die Mitglieder der Berliner Kulturkonferenz und weitere Engagierte treffen sich dafür in Arbeitsgruppen und treiben ein Beteiligungsverfahren für ein Berliner Kulturfördergesetz voran. Ein Vorhaben, das sogar von der Berliner Kulturverwaltung gefördert wird.

Der Kampf für die Sicherung der kulturellen Daseinsfürsorge begann bereits inmitten der Kulturkrise der Corona-Pandemie. Ausgehend vom Landesmusikrat Berlin wurde zunächst die „Initiative für ein Berliner Kulturfördergesetz“ gegründet und ein erstes Arbeitspapier erstellt. Ende 2023 entstand daraus die Berliner Kulturkonferenz als spartenübergreifender Berliner Dachverband und eingetragener Verein, der es sich zur Aufgabe machte, ein grundständiges Beteiligungsverfahren zu starten.

Als Mitglieder der Fachgruppe Musik hatten wir die Gelegenheit, an Fortbildungen teilzunehmen und unsere ganz verschiedenen Positionen auszutauschen. Das zeigte uns, wie unterschiedlich die Probleme und damit auch die Erwartungen an ein Kulturfördergesetz sind, das von der Freien Szene über musikalische Bildungseinrichtungen bis hin zu den großen Musiktheaterinstitutionen mit tausenden Beschäftigten viele unterschiedliche Akteure betrifft. Dabei zeigte sich schnell, dass wir trotz unterschiedlicher Organisationsformen und Größe eng miteinander verflochten sind und in einer fruchtbaren Symbiose leben. Kürzungen bei einem Akteur würden auch deutliche Einschränkungen und Schäden für die anderen nach sich ziehen. Mitglieder der „Freien Szene“ gastieren in einzelnen Produktionen der großen Häuser, und umgekehrt kommen immer wieder spannende Impulse aus der Freien Szene, die auch die Entwicklung der großen Institutionen voranbringen.

Auf Basis dieser Erkenntnis ist es uns gelungen, ein gemeinsames Papier zu schreiben, das den Bedarf an ein Berliner Kulturfördergesetz für den Bereich Musik gut auf den Punkt bringt. Im Dialog mit Jurist:innen prüften wir unseren Text auf Plausibilität: Was kann überhaupt auf Landesebene geregelt werden? Für welche der von uns aufgestellten For-

derungen gibt es eventuell schon bestehende Gesetze, die wir berücksichtigen sollten? Mit Unterstützung eines Lektors überarbeiteten wir unser Papier schließlich so, dass es sich mit den Arbeitsergebnissen der anderen Fachgruppen in den Gesamtkorpus einfügen kann. Parallel dazu organisierten wir Demos und Veranstaltungen gegen Kulturkürzungen, schrieben Protestbriefe, nahmen an den fast wöchentlichen Treffen des Aktionsbündnis „Berlin Ist Kultur“ teil, forderten zuletzt eine wissenschaftliche Studie zur Bedeutung der Kultur als Standortfaktor für Berlin – und erhielten sie! Erste Ergebnisse sollen Mitte November vorliegen.

Wir sind sicher, dass unsere Arbeitsergebnisse gerade in diesen Zeiten der Berliner Kulturlandschaft nutzen werden. Wir möchten mit unserer Arbeit Stabilität in einen Bereich bringen, in dem viele das Gefühl von Unsicherheit und Verlust umtreibt. Wir sind zuversichtlich, dass das gelingt, weil die Ergebnisse unserer Arbeitsgruppe im wertschätzen den Austausch mit so vielen Menschen und Vertreter:innen von Institutionen und Vereinen entstanden sind, die sich ohne diese Initiative nie kennen gelernt hätten. Die gesamte Berliner Kulturszene ist durch diesen Prozess viel enger zusammengewachsen: Gemeinsam sind wir stark!

Franziska Stoff (Geschäftsführung Landesmusikrat Berlin), Ulf Dirk Mädler (freischaffender Bariton, Beisitz Oper beim Landesverband Berlin Brandenburg GDBA, www.ulfdirkmaedler.com)

Ein Einblick in die Ergebnisse der Gesetzesinitiative wird am 15. Dezember im Rahmen einer Sendung bei Alex Berlin gegeben. Die Vorstellung der erarbeiteten Texte ist für Mitte Februar geplant.

AUF EIN WORT MIT...

„Kunst und Kultur schaffen Horte des Miteinanders“

NACH 25 JAHREN HAT UNISONO-DEUTSCHE MUSIK- UND ORCHESTERVEREINIGUNG EINE NEUE GESCHÄFTSFÜHRUNG: JULIA HOFMANN UND ROBIN VON OLSHAUSEN

IM GESPRÄCH MIT TOBIAS KÖNEMANN, RAINER NONNENMANN UND GERRIT WEDEL

Von 2001 bis 2025 war Gerald Mertens Geschäftsführer der Deutschen Musik- und Orchestervereinigung DOV – heute unisono. Nun arbeitet in dieser Funktion eine neue Doppelspitze. Robin von Olshausen – 1990 in Bremen geboren – nahm mit Klavier und Geige (Streichquartett) mehrmals am Bundeswettbewerb Jugend musiziert teil und studierte Rechtswissenschaften in Freiburg und Valencia sowie parallel zum Referendariat Klavier in Frankfurt/Main. 2019 wurde er Syndikusrechtsanwalt, 2024 Stellvertretender Geschäftsführer und im Mai 2025 Geschäftsführer von unisono. In derselben Funktion kam im Oktober 2025 Julia Hofmann hinzu. 1981 in Krakau geboren, machte sie in Spanien Abitur und studierte an der Freien Universität Berlin Politikwissenschaft mit Schwerpunkt Internationale Beziehungen. Sie arbeitete im Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und als Sprecherin diverser Verbände, bis sie 2019 die Geschäftsführung der Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden übernahm. 2023 hob sie die Stiftung Staatsoper Unter den Linden aus der Taufe. Nun gestaltet sie mit Olshausen die Gewerkschaftsarbeit, Verbands- und Tarifpolitik von unisono.

O&T: Wie häufig besuchen Sie Konzerte oder Opernaufführungen? Was begeistert Sie daran?

Robin von Olshausen: Ich gehe gerne ins Konzert, insbesondere in Berlin, wo wir allein die Mitglieder von zehn Klangkörpern innerhalb unserer Gewerkschaft haben. Wenn es Dienstreisen erlauben, besuche ich auch Konzerte an anderen Orten. Genauso gerne höre ich Kammermusik, und dazu gibt es in Berlin ebenfalls sehr viele Möglichkeiten. Als Pianist spiele ich auch selbst viel Kammermusik.



Julia Hofmann und Robin von Olshausen. Foto: Maren Strelau

Julia Hofmann: Ich bin in der Geschäftsstelle von unisono vermutlich die Einzige, die selber kein Instrument praktiziert, aber ich bin von Kindesbeinen an Musikliebhaberin. Ich gehe viel in Konzerte und in die Oper. Als Geschäftsführerin der Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden habe ich wöchentlich Opernaufführungen und Konzerte erlebt. Ich genieße in Berlin

die unglaubliche Vielfalt des Angebots. Diese Kultur in Berlin und ganz Deutschland zu erhalten, ist unser Auftrag. Bei Vorstellungen kann ich alle Emotionen verarbeiten, die ich habe, sodass ich schon geweint und gelacht habe. Es gibt immer seltener Gelegenheiten, bei denen viele Menschen zusammenkommen und zeitgleich dasselbe machen, nämlich Musik und Theater zu erleben. Jeder hat

eine eigene Wahrnehmung und dennoch kann man gemeinsam darüber sprechen, wie es einem dabei ergangen ist. Musik bringt Menschen zusammen und das ist fantastisch.

O&T: Der Erhalt der deutschen Orchester- und Theaterlandschaft hat eine kulturpolitische und auch eine demografische Dimension. Was denken Sie, wenn Sie im Publikum überwiegend ältere Menschen sehen?

Hofmann: Dem Eindruck, dass man vorwiegend Ü-Siebzigjährige in den Theatern und Konzerten sieht, möchte ich widersprechen. Das hängt stark von den Veranstaltungen ab. Wie insgesamt in der Gesellschaft gibt es mehr ältere als jüngere Menschen. Häufig verfügen sie über die finanziellen Mittel und haben auch mehr Zeit als Berufstätige. Es wächst Publikum nach, auch die Kinder und Jugendlichen kommen, zumal die Häuser wunderbare Angebote für diese Zielgruppen machen und Ermäßigungen gewähren.

O&T: Aber die kulturelle und musikalische Bildung schwindet schon seit Langem, was flächendeckend dazu führt, dass immer weniger junge Menschen wissen, dass es Oper und Konzert überhaupt gibt.

Hofmann: Es gilt sicherzustellen, dass der hohe Stellenwert, den die Kultur genießt, nicht aus dem Blick der Politik rückt. Deswegen müssen wir den Verantwortlichen in der Kulturpolitik ebenso wie der Finanz- und Bildungspolitik klar machen, dass die Kultur kein „Add-on“ oder „Nice to have“ ist, sondern wichtig für den Zusammenhalt und die Entwicklung einer gesunden Gesellschaft. Kunst und Kultur schaffen Horte des Miteinanders, die Menschen auf positive Weise verbinden.

von Olshausen: Das DSO macht seit zwei Jahren Programme, die sich auf Komponistinnen konzentrieren oder Werke von Komponisten mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen beinhalten. Die Auslastung liegt bei fast hundert Prozent, und die Aufführungen ziehen ein sehr gemischtes und junges Publikum an. Für andere Orchester ist das ein ermutigendes Signal, über Repertoireerweiterungen nachzudenken.



Robin von Olshausen auf der Delegiertenversammlung. Foto: Maren Strelau

O&T: Herr von Olshausen, Sie sind fünf Monate länger Geschäftsführer der unisono als Ihre Kollegin. Waren Sie bei der Auswahl von Frau Hofmann beteiligt und – falls ja – warum haben Sie sich für sie entschieden?

von Olshausen: In unserer Verbandsstruktur trifft der Vorstand die wesentlichen Entscheidungen und hat auch Julia Hofmann ausgesucht. An dem Auswahlprozess war ich beteiligt. Mit Julia haben wir einen absoluten Volltreffer gemacht. Sie hat eine wahnsinnige Expertise und ist schon nach den ersten Wochen eine Senkrechtstarterin.

O&T: Ihrer beider Vorgänger Gerald Mertens war 25 Jahre lang alleiniger Geschäftsführer von unisono. Warum gibt es mit Ihnen jetzt eine Doppelspitze? Die Geschäftsführer der VdO mit Sitz in Berlin und Köln sind beide Juristen und auch beide für Tarifpolitik und Lobbyarbeit zuständig. Allerdings teilen sie sich die regionale Zuständigkeit für Süd-West-, beziehungsweise Nord-Ost-Deutschland.

von Olshausen: Die Doppelspitze ist ein sehr zeitgemäßes Modell, das sich gegenwärtig in vielen Einrichtungen durchsetzt. Unsere Kompetenzverteilung deckt sich mit unseren beruflichen Schwerpunkten. Bei mir das Juristische und alles, was mit Tarifpolitik zu tun hat. Bei Julia vor allem die politische Arbeit. Das erfordert natürlich sehr viel Abstim-

mung zwischen uns beiden, was hervorragend klappt. Ganz strikt kann man die Bereiche aber nicht trennen.

Hofmann: Es läuft so gut, als würden wir schon lange gemeinsam arbeiten. Ich bin Politikwissenschaftlerin und in der Verbandskommunikation zuhause. Übrigens ist auch bei unisono das juristische Team in Regionen aufgeteilt, um vor Ort Ansprechpartner für die jeweiligen Orchester zu sein. Ich selbst habe nicht Jura studiert und mir fehlt die Expertise im Arbeitsrecht.

O&T: Sie waren als Geschäftsführerin der Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden für Fundraising und Netzwerken zuständig. An welchen Stellen braucht es bei unisono „weitere Vernetzung auf politischer Ebene und in der Gesellschaft“?

Hofmann: Der Verband ist bundesweit hervorragend vernetzt, und die Kolleginnen und Kollegen sind schon jetzt wunderbar aufgestellt. Ich bin Politikwissenschaftlerin, Verbandsperson und kulturbegeistert. Was ich gerne einbringen möchte, ist Hilfestellung für die Klangkörper vor Ort, wie man Strukturen und Netzwerke von Unterstützern in Politik, Wirtschaft, Vereinen, anderen Verbänden und Partnern stärken und sinnvoll nutzen kann. Ich kann natürlich nicht an 130 Standorten gleichzeitig sein, sondern möchte vor allem da un-

terstützen, wo es brennt oder bei Organisation und Vernetzung helfen, wenn diese noch nicht so entwickelt sind, damit es gar nicht erst so weit kommt. Unsere Ansprechpartner:innen sind nicht nur auf der Bundes- und Landesebene sondern auch vor Ort in den Kommunen, die Klangkörper tragen.

O&T: Wie aktiv sind gerade auf kommunaler Eben die vielen ehrenamtlichen Kräfte der Gewerkschaft?

von Olshausen: Viele engagieren sich ganz wunderbar und sind richtige Zugpferde. Das ist fantastisch und lässt einen dann auch gemeinsam etwas bewegen. Die Höherstufung der Augsburger Philharmoniker zu einem A-Orchester verdankt sich beispielsweise dem Engagement von zwei, drei Personen vor Ort. Vor einer solchen Leistung zücke ich meinen Hut.

O&T: Laut unisono-Statistik gibt es in Deutschland 110 staatliche, städtische und öffentlich finanzierte Orchester, 8 öffentlich finanzierte Kammerorchester und 11 Rundfunkorchester. Wie viele Mitglieder hat die unisono? Und wie viele davon sind freiberufliche Musikschafter?

von Olshausen: Wir haben insgesamt ungefähr 13.000 Mitglieder, davon sind rund 1.500 freischaffend und etwa 9.000 Aktive in den Klangkörpern, die übrigen sind Pensionär:innen. Per Statuten ist unser Verband offen für alle professionellen Musikschafter. In den 1950er-Jahren lag der Schwerpunkt auf Orchestermusiker:innen. Aber spätestens seit den 2000er-Jahren sind auch Freiberufler bei uns. 2012/13 haben wir uns nochmals bewusst für Freischaffende geöffnet, auch für Lehrbeauftragte an Musikhochschulen. Gegenwärtig sind es vor allem Freiberufler:innen im Bereich von Orchesteraushilfen und Musikschullehrer:innen.

O&T: Auch die Vereinigung deutscher Opern und Tanzensembles VdO hat eine gewisse Öffnung hinter sich, die einige Mitglieder auch kritisch begleiten, weil man fürchtet, die Gewerkschaft würde sich nicht mehr richtig um ihre Kernaufgaben kümmern. Wir sind der Ansicht, dass man das ganzheitlich angehen muss. Wir haben vielerorts Stellenabbau, so dass immer mehr Musikschafter in die freie Beschäftigung abwandern. Aber auch das sind Leute, die eine gewerkschaftliche Vertretung brauchen. Und wenn wir diese nicht mehr vertreten, laufen wir Gefahr, auch die fest Angestellten immer mehr zu gefährden. Es ist viel wichtiger geworden, bei den Freien klare Regelungen zu schaffen, damit es gar nicht mehr so attraktiv ist, von den festen Beschäftigungen abzusehen. Als kleiner spezieller Berufsverband



Julia Hofmann im Gespräch mit der lettischen Opernsängerin Elina Garanča. Foto: Alex Hofmann

SEIT APRIL 2025
HABEN WIR EINE
EIGENE KOMMISSION
FÜR FREISCHAFFENDE, SODASS
IHRE INTERESSEN
IM VERBAND NOCH
BESSER DARGESTELLT
WERDEN KÖNNEN, UND WIR
VERBANDSINTERN
PRÜFEN KÖNNEN,
WIE WIR DAMIT
UMGEHEN.

muss man eine gewisse Sicht- und Hörbarkeit schaffen, um auch außerhalb der eigenen Mitgliedschaft wahr- und ernstgenommen zu werden. Dazu gehört die Vertretung eines breiten Spektrums an Beschäftigten.

Hofmann: Diesen Balanceakt vollziehen wir auch bei unisono, und er spiegelt sich auch in unserer Organisationsstruktur wider. Seit April 2025 haben wir eine eigene Kommission für Freischaffende, sodass ihre Interessen im Verband noch besser dargestellt werden können, und wir verbandsintern prüfen können, wie wir damit umgehen. Das ermöglicht einen offenen und ehrlichen Dialog.

O&T: Als sich die Deutsche Orchestervereinigung 2022 den neuen Namen unisono gab, wurden per Satzungsänderung auch die Mitbestimmungsmöglichkeiten von Freischaffenden im geschäftsführenden Vorstand und Gesamtvorstand erhöht. Hat der Verband damit nicht etwas spät auf den Trend reagiert, dass schon seit den 1990er-Jahren immer mehr Musikschafter freiberuflich tätig sind?

von Olshausen: Gemäß der alten Satzung hatten die Freischaffenden auch Sitze im Gesamtvorstand, aber noch keinen Sitz im Fünfergremium des geschäftsführenden Vorstands, und auch keine eigene Kommission. Wenn man sagt, man öffnet sich für Freiberufler, dann muss man das

auch in den Statuten abbilden. Auf diese Weise haben die Freiberuflichen jetzt mehr Mitbestimmungsrecht, und das ist richtig so.

O&T: Die Zusammenarbeit der Kulturgewerkschaften unisono, VdO, GDBA und BFFS im Bereich der Vergütungen ist Jahrzehnte alt und hat sich bewährt. 2015 haben wir auch schon zusammen gestreikt. In der Mantelstruktur sind die Tarifverträge von Normalvertrag (NV) Bühne und Tarifvertrag für Musiker in Konzert- und Theaterorchestern (TVK) aber sehr unterschiedlich. Da wäre eine Vereinheitlichung unrealistisch. Beim Thema Urlaub haben wir uns im Rahmen der Vergütungsvereinbarung auf ein gemeinsames Mantelthema geeinigt. Mein Eindruck war aber in der Vergangenheit, dass die DOV und jetzige unisono sich stark auf sich selbst konzentriert hat und andere Künstlergewerkschaften nur mit ins Boot geholt hat, wenn es ihren Interessen diente. Es gab eher eine punktuelle, aber keine allgemeine Zusammenarbeit. Inwieweit gibt es heute bei unisono eine Offenheit, diese Zusammenarbeit zu intensivieren?

von Olshausen: Bei manchen Themen gibt es keine Schnittmengen, etwa beim brasilianischen Tropenholz Fernambuk, das seit zweihundert Jahren für den Bau von Streicherbögen genutzt wird. Und beim Thema Sozialversicherungspflicht von Freischaffenden vertreten unsere beiden Verbände abweichende Auffassungen. Die Mitglieder von unisono wollen nicht sozialversicherungspflichtig sein, sondern verstehen sich bei Aushilfstätigkeiten in Orchestern als Freiberufler:innen, die der VdO begreifen sich aber mehrheitlich als kurzzeitbeschäftigte Arbeitnehmer:innen. Das ändert aber nichts daran, dass es auf anderen Gebieten Möglichkeiten der Zusammenarbeit gibt, gerade bei der Tarifpolitik.

O&T: Bei den vielen verschiedenen Haustarifverträgen haben wir immer intensiv zusammengearbeitet, weil das alle Gewerkschaften verbindende Problem systemisch die mangelnde Finanzierung der Theater war und bleibt. Eine Hauptaufgabe von uns allen ist deswegen die wachsende Lobbyarbeit. Wir stehen alle vor der Herausforderung, die Akzeptanz für die großen Schiffe Orchester und Theater, die viel Geld binden, so zu etablieren, dass nicht immer wieder infrage gestellt wird, warum da so viel Geld reinfließt, sondern dass dies eine gesellschaftliche Selbstverständlichkeit ist. Ich sehe ein großes Potential bei uns allen, dieses Verständnis gemeinsam zu stärken.

Hofmann: Je mehr wir sind, und je mehr wir mit einer Stimme sprechen, desto besser. Wir vertreten gemeinsam sehr viele Menschen, und sie leiden am Ende alle, wenn Theater geschlossen wer-

den: die Orchestermmitglieder, die Darstellenden und die Mitarbeitenden hinter, vor und unter der Bühne. Hier sollten wir in der Tat gemeinsam aktiv werden, damit unsere Anliegen bei künftigen Haushaltsberatungen Gehör finden. Gegenüber Bühnenverein und Politik müssen wir gemeinsam auftreten, was nicht ausschließt, dass wir auch die Interessen unserer jeweiligen Mitglieder vertreten.

O&T: Die öffentliche Meinung über Kunst und Kultur wird gegenwärtig von Finanzierungsfragen dominiert, es geht fast ausschließlich um Subventionen, Sparszenarien, Kürzungen, Mindesthonorare und teils Milliarden schwere Sanierungsfälle. Das verkürzt die öffentliche Wahrnehmung von Kultureinrichtungen und ihrer Leistungen. Wie bekommt man die Aufmerksamkeit wieder mehr auf den Sinn und die Wertigkeit von Kunst und Kultur für jeden einzelnen Menschen und die Gesellschaft als ganze gelenkt? Dazu gab es ein Treffen der NV-Bühnengewerkschaften mit dem Vorsitzenden des Deutschen Bühnenvereins Carsten Brosda. Es darf nicht sein, dass Kultureinrichtungen immer nur als Kostenfaktor wahrgenommen werden.

Hofmann: Die positiven Auswirkungen der Kultur auf die Gesellschaft müssen wir in der Öffentlichkeit viel mehr in den Vordergrund stellen. So lange, bis es sich in den Köpfen der Menschen und vor allem der politischen Entscheidungsträger:innen festsetzt.

O&T: Kunst muss wieder als gesellschaftliches Bedürfnis empfunden werden, und zwar noch bevor Kultureinrichtungen geschlossen werden und dies dann als Mangel wahrgenommen wird. Im Moment aber kommt es mir eher vor, als würden wir uns der Gesellschaft aufdrängen. Dass kulturelle Bildung seit Jahrzehnten schwindet, macht sich längst auch im Personal von Politik und Funktions- und Entscheidungsträgern bemerkbar. Immer mehr haben keinen Zugang zu Kunst und Kultur, weil sie ästhetische Erfahrung nie als ein existenziell wichtiges Bedürfnis erlebt haben.

Hofmann: Schon während meiner ersten Wochen bei unisono habe ich so viele unserer Mitglieder kennengelernt, die Klangkörpern angehören und unermüdlich andere Menschen in ihrer Stadt von der Musik begeistern, die sie machen. Unsere Gewerkschaften haben so viele Mitglieder, die bundesweit aktiv werden können. Wir alle müssen selbst Botschafterinnen und Botschafter unserer Orchester und Theater sein. Diese Arbeit nimmt uns niemand ab. Und niemand kann sie auch so gut wie wir.

O&T: Seit 1. September 2025 gelten deutschlandweit Mindesthonorare für vom Bund geförderte

DASS KULTURELLE BILDUNG SEIT JAHRZEHNTE SCHWINDET, MACHT SICH LÄNGST AUCH IM PERSONAL VON POLITIK UND FUNKTIONS- UND ENTSCHEIDUNGSTRÄGERN BEMERKBAR. IMMER MEHR HABEN KEINEN ZUGANG ZU KUNST UND KULTUR, WEIL SIE ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG NIE ALS EIN EXISTENZIELL WICHTIGES BEDÜRFNIS ERLEBT HABEN.



Gemeinschaftsprojekt von 7 Orchestern in Berlin 2019. Foto: Martin Walz

Projekte. Angemessene Bezahlung ist unstrittig. Zugleich führt sie bei gleichbleibenden oder gar gekürzten Finanzmitteln dazu, dass immer weniger Projekte gefördert werden.

von Olshausen: Das ist die große Debatte bei den Mindesthonoraren, die Gretchenfrage, die manche Fördergeber:innen selbst gar nicht zu beantworten wagen, sondern in die Kunstszene zurückfragen, wie viele Projekte sie denn fördern sollen.

O&T: Die unisono-Homepage zeigt eine „Aushilfenampel“ mit Vergütungen für Proben, Aufführungen und Tagessätze von 139 Orchestern deutschlandweit, welche die Mindesthonorarsätze entweder komplett verfehlen (rot markiert), lediglich 75 Prozent des empfohlenen Honorars (gelb) oder tatsächlich das Mindesthonorar für Aufführungshonorar/Tagessatz von Aushilfen (grün) bezahlen. Die gesamte Liste ist leider komplett rot und gelb, kein einziges Orchester liegt im grünen Bereich. Wie lässt sich das ändern, wo die meisten Länder und Kommunen verschuldet sind und mancherorts Planstellen gestrichen oder ganze Klangkörper abgeschafft werden sollen?

von Olshausen: 2024 gab es mehr grün markierte Orchester, da brauchen wir jetzt wieder einen Zug nach vorne. So lange wir es nicht schaffen, einen Tarifvertrag Gast zu haben, wie es die VdO durchgesetzt bekam, bleibt das leider ein prekäres Feld.

O&T: Viele freiberufliche Musikerinnen und Musiker arbeiten in mehreren Ensembles und kurzfristigen Projekten. Neben angemessener Bezahlung brau-

chen sie dafür flexible Verträge. unisono setzt sich dafür ein, dass Orchester- und Choraushilfen wieder sozialversicherungsfrei möglich werden. An welchen Stellen drängen Sie auf eine Überarbeitung des Selbstständigenrechts?

von Olshausen: Wir setzen uns dafür ein, dass nicht mehr eine tätigkeitsbezogene Betrachtung stattfindet, sondern eine personenbezogene. Die Bundesministerin für Arbeit und Soziales Bärbel Bas strebt eine Novelle an, und da sind wir mit dem Ministerium im Gespräch.

O&T: Das Thema KI ist allgegenwärtig. Alle Berufsgruppen sind auf verschiedene Weise davon betroffen. Womöglich wird der Berufszweig des Synchronsprechens im Film überflüssig. Welche Chancen und Risiken ergeben sich für Instrumentalist:innen?

von Olshausen: Chancen liegen beispielsweise in neuen Möglichkeiten der Ausbildung, in neuen Tools zum Lernen und Üben. Womöglich gibt es einen stärker werdenden Drang nach menschlicher und kultureller Begegnung durch Kunst und Kultur, je mehr sich KI in vielen Lebensbereichen durchsetzt. In der Popmusik ist die Gefahr viel größer, dass unseren Mitgliedern die Arbeit durch KI weggenommen wird und Urheberrechtsverletzungen in ganz großem Stil stattfinden. Wir müssen aber in jedem Fall wachsam bleiben und die drohenden Gefahren immer wieder neu evaluieren.

Hofmann: Weil das ein so schnelllebig und unaufhaltsamer Prozess ist, kommen wir nicht umhin, ihn positiv zu umarmen. Wir haben aber viel Fortbildungsbedarf, um in den Konzertsälen und Opernhäusern die positiven Einsatzmöglichkeiten

etwa auch bei neuen Formen der Publikumsansprache zu erkennen. Zentral ist, dass diejenigen, die aus dem Kulturbetrieb kommen, auch die Deutungshoheit haben und selbst darüber entscheiden, was Rahmen und Ziel des Einsatzes von KI sind, und nicht nur die Digitalkonzerne, die mit ihren KIs vorrangig wirtschaftliche Interessen verfolgen.

O&T: Wie kommt das Vorhaben voran, die deutsche Orchester- und Theaterlandschaft durch die UNESCO als Immaterielles Kulturerbe der Menschheit anerkennen zu lassen? Das wäre eine weltweit wahrgenommene Auszeichnung, die den Wert und die Schutzwürdigkeit eben dieser Kultureinrichtungen zertifiziert.

Hofmann: Es ist unser erklärtes Ziel, dieses anspruchsvolle Verfahren zusammen mit der VdO und anderen Verbänden weiter zu betreiben. Auf nationaler Ebene wurde die deutsche Orchester- und Theaterlandschaft ja schon als immaterielles Kulturerbe anerkannt. Als Symbol wäre das auf internationaler Ebene fantastisch.

Zugleich muss man bei Symbolpolitik darauf achten, dass es nicht bei bloßer Symbolik bleibt. Das betrifft auch die Forderung, Kultur ins Grundgesetz zu schreiben. Denn was ergibt sich praktisch daraus? Das ist die viel wichtigere Frage. Wie wird das durch Handeln untermauert? Welche Auswirkungen hat das auf die Rechtsprechung und die Finanzierung?

O&T: Vielen Dank für dieses facettenreiche Gespräch.

Jubel, Korrekturen, Lücken

DAS FESTJAHR JOHANN STRAUSS 2025 IN WIEN UND ANDERSWO

VON ROLAND H. DIPPEL

„Johann Strauss dirigiert in London – und er kann zufrieden sein“ oder „Donner, Blitz und Walzerseligkeit: So wurde Johann Strauss in Erlangen gefeiert“. Das waren zwei Google-News zum Schlagwort Johann Strauss, zehn Tage vor dessen 200. Geburtstag am 25. Oktober 2025. Das Auffallende dabei: Viele dieser Titel klangen, als sei der heute populärste, am 3. Juni 1899 in seiner Geburtsstadt Wien verstorbene Spross der erfolgreichen Musikunternehmer-Familie Strauss gar nicht tot, sondern würde mit seinem Orchester noch immer von Ort zu Ort touren. Bei Abgabe dieser Jubiläumshommage standen der Ehrentag in Ö1 sowie die Galakonzerte mitsamt Festakt im Wiener Rathausfestsaal als Leuchttürme des Festjahres Johann Strauss 2025 Wien noch aus. Am 25. Oktober präsentierten die Wiener Philharmoniker ihre Hommage „Alle hundert Jahre wieder“ mit derselben Programmfolge wie bereits zum hundertsten Geburtstag 1925. Am Abend folgten die Wiener Symphoniker mit einer Uraufführung von Max Richter für die Geigerin Anne-Sophie Mutter. Zwei Tage zuvor hatte die Johann Strauss-Gesellschaft Wien zur Kranzniederlegung am Ehrengrab ihres Namensgebers auf dem Wiener Zentralfriedhof geladen – unter Ehreenschutz von Bundeskanzler Christian Stocker, mit einer Rede von Willy Strauss, dem Familienoberhaupt der Strauss-Nachfahren, und der Gardemusik Wien unter dem österreichischen Heeresmusikchef Oberst Bernhard Heher. Höhere Memorien und Hommagen gibt es nicht. Ein gewiss wesentlicher Aspekt für die Kuratierung dieses ganzen Festjahrs in Wien war, dass der „wichtige Vermittler der damaligen Avantgarde-Musik“, der Wagner- und Meyerbeer-Arrangements in Konzerte einsob, in Wien geboren wurde und dort auch starb. Die meisten anderen berühmten Komponierenden waren dort

nur Zugezogene: Mozart aus Salzburg, Beethoven aus Bonn, Brahms aus Hamburg, Bruckner aus Linz, Mahler aus Böhmen, Richard Strauss aus München.

RAP IM DREIVIERTEL-TAKT

Das originär Wienerische sowie Strauss' Weltläufigkeit samt einer Scheidung im Herzogtum Coburg und der Tourismus-Appeal des Walzerkönigs waren für Festjahr-Intendant Roland Geyer ein riesiges Feld, um mit den ihm bestens bekannten Kulturinstitutionen eine feine Spektakelfolge zu generieren. Der durch globale Mediendominanz der Wiener Neujahrskonzerte omnipräsente „Schni“ wurde als Person und Phänomen, Unternehmer und Schöpfer gewürdigt. Seine Opera 1 bis 479 geben nur unzureichend Aufschluss über das Gesamt-schaffen, weil Johann Strauss Sohn oft mehrere Adaptionen eines Einfalls gestaltete und viele Titel ohne Opuszahl hinterließ. Der Festjahr-Almanach erweist sich trotz praller 286 Seiten als fragmentarisch. Was beabsichtigt war, benannte die österreichische Rapperin Esra Özmen: „Heute mixe ich die Genres, weil Wien mixed ist./ Aus der Musik hört man, wie die Gesellschaft drauf ist.“ und: „Heute rap ich auch mal auf ¾-Takt, verbinde Walzer mit Rap,/ bring Rap zu Hochkultur, weil ich weiß, dass das geht.“ Özmen plädiert für weltoffene Musik in einer offenen Weltstadt. Marion Linhardt steuert vorbei an Edmund von Hellmers Johann-Strauss-Denkmal im Wiener Stadtpark zu Strauss' „Elektrische Funken Walzer“ und die vom „Zigeunerbaron“-Librettisten Ignaz Schnitzer gefundene „Formel ‚ungesucht‘ – also unmittelbar eingängig“. Hanns-Josef Ortheil nennt Strauss, inspiriert durch den erotischen Zeichner Franz von Bayros, einen Motor für die „innere Ekstase einer Klanggesellschaft“.

Jede dieser Apologien wirkt trotz aphoristischer Schlagkraft unvollständig,

lückenhaft, unfertig. Mit einer immensen Fülle von „60 Produktionen an 50 Locations“ zwischen Anspruch und Niederschwelligkeit hatte man doch immer wieder den Eindruck, dass etwas Entscheidendes fehlt. Als Orientierungshilfe gab es drei Programmlinien: „PUR“ stand für „originale Strauss-Musik in hochkarätigen Aufführungen“ und „Einzigartigkeit der zeitlosen Kompositionskunst“, „MIX“ meinte Überschreibungen aus verschiedenen Motivationen und „OFF“ katapultierte „Musik von Strauss in ganz neue Dimensionen von Klang, Zeit und Raum“, Digitalität und VR inbegriffen.

GOLDENE OPERETTE?

Besonders spannend in diesem Strauss-Kosmos ist natürlich das Bühnenschaffen. Nach der Liste des Wiener Instituts für Strauss-Forschung gibt es 17 Original-Bühnenwerke von Johann Strauss Sohn. Mindestens sieben waren im Festjahr – teils behutsam aktualisiert – angekündigt.

Ein ambitioniertes, aber in den Medien nicht sonderlich gut weggekommenes Event war im September die Zirkus-Operette „Cagliostro“ im Roncalli-Zelt. Bestsellerautor Thomas Brezina ließ sich von Strauss' fast vergessener Operette „Cagliostro“ inspirieren. Aus 28 Stücken kreierte und arrangierte Johnny Bertl 32 Popsongs, die im flächig-basslastigen Sounddesign von Viktor Seedorf ebenso einer Hommage an Andrew Lloyd Webber gleichkamen. Die Leichtigkeit und Poesie war also vor allem auf Seite der phänomenalen Acts des Roncalli-Akrobatensembles. Strauss' originale Operette auf das Textbuch von Richard Genée und Camillo Walzel erlebte ihre Uraufführung 1875 in Wien, drei Jahre nach „Die Fledermaus“. Bei Brezina & Bertl mischt der Abenteurer Cagliostro nicht den Hof Maria Theresias auf, sondern den Zirkus der voll im Wechseljahre-Blues steckenden



Johann Strauss, „Die Fledermaus“ mit dem Ensemble am Theater an der Wien. Foto: Karl Forster

Madame Sophie (Eva Maria Marold) und von deren kreativ unternehmungslustigem Sohn Severin (Josef Ellers) – zu Klängen aus Disco und Drums.

Genau genommen war nur die erste Festjahr-Operette der Programmlinie „PUR“ zuzuordnen: „Das Spitzentuch der Königin“ geriet zur unterhaltsamen Regie durch den Österreicher Christian Thausing, der das Geschehen vom portugiesischen Hof des 16. Jahrhunderts auf einen Jahrmarkt des 19. Jahrhunderts verlegte. Es erklang mit dem Wiener Kammerorchester und dem Arnold Schoenberg Chor eine Mischung aus der Zensur-, der Soufflage- und der US-amerikanischen Fassung.

Obwohl bei Operetten aufgrund der offenen und leichten Form noch schwerer vorhersehbar ist als bei Opernproduktionen, welche Gedankenmanöver das Publikum mitmacht und befürwortet, wurden die Festjahr-Beiträge ein facettenreicher Überblick zu gegenwärtigen Inszenierungs- und Konzeptmethoden. Die künstlerische Neubeachtung und Aufwertung der Kunstform Operette, ein neuer Ernst im Umgang damit sowie die Kritik an deren patriarchalen, militaristischen und kolonialen Sujets stellte vor schwere Herausforderungen. Weil man fast alle Dialoge mit Distanz zu den normativen Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts bearbeitete, ergab sich eine Viel-

**DIE KÜNSTLERISCHE
NEUBEACHTUNG
UND AUFWERTUNG
DER KUNSTFORM
OPERETTE, EIN NEUER
ERNST IM UMGANG
DAMIT SOWIE DIE KRITIK AN
DEREN PATRIARCHALEN,
MILITARISTISCHEN
UND KOLONIALEN
SUJETS STELLTE VOR
SCHWERE HERAUS-
FORDERUNGEN.**

falt von Schein-, Not- und Verlegenheitslösungen. Das Strauss-Festjahr wurde dadurch auch zur Demonstration von Fallstricken im Reinigungsprozess an gealtertem Textmaterial.

NEUE LESARTEN

„Das kann eigentlich nur schiefgehen.“ sagte Stefan Herheim, Intendant des Theaters an der Wien, wo „Die Fledermaus“ am 5. April 1874 zur Uraufführung gelangte. Der häufigste Kritikpunkt an Herheims im Oktober herausgekommener „Fledermaus“-Inszenierung war deren umfangreiche Ergänzung mit historischen Akzenten. Neben den originalen Musiknummern erklangen die Kerkerarie des Florestan aus Beethovens ebenfalls im Theater an der Wien uraufgeführter Oper „Fidelio“, ein Song aus dem Musical „Elisabeth“ und anderes. Die Habsburger Doppelmonarchie wurde durch die Darstellung des Gefängniswärters Frosch mit der Gestalt von Kaiser Franz Joseph I. zu einem metaphorischen Gefängnis. Ein Kalender zeigte den 11. März 1938, also den Vortag des „Anschlusses“ von Österreich an das nationalsozialistische Deutschland. Viele fühlten sich von dem historischen Überbau Herheims überumpelt. Dabei verlor der Handlungskern – eine schwankartige Verwechslungs-, Seitensprung- und Rachekomödie – an Bedeutung.

Drei Operettenproduktionen entstanden mit deutschen Musiktheatern. In beiden Koproduktionen mit dem Aalto Theater Essen inszenierte Nikolaus Habjan. Beglückend geriet die halbszenische Einrichtung von „Karneval in Rom“ (in Wien unter den Konzerten gelistet) im Frühjahr. Die von Habjan geführte Klappmaulpuppe verkörperte diesmal den österreichischen Musikkritiker Julius Bienenzeisel. Glanzstück pointierter, aber auch liebevoller Ironie: Bienenzeisel alias Habjan führte durch die Handlung, war distinktiert, redselig und vergewisserte zu einer römischen Milieuszene: „Diese Damen – Sie werden es gemerkt haben – sind käufliche Damen.“ Im Plauderton setzte Habjan aussagekräftige Plattitüden und verbrüdete sich in vermeintlicher Einmütigkeit mit seinem Publikum für die Scheinwahrheit, dass in der Operette alles seine äußere und innere Ordnung haben müsse.

Fatalerweise zeigte Habjan diesen ordnenden Gerechtigkeitssinn auch in seiner seit Oktober 2025 an die Aalto-Oper übernommenen Inszenierung von „Wiener Blut“. Das Stück spielt während der Zeit des Wiener Kongresses 1815, bei dem der aus einem mitteldeutschen Ministaat stammende Graf Zedlau einen übergriffigen und gewissermaßen vorbürgerlichen Lebensstil führt. Nur eine Figur ist in Habjans moralischer Lesart nicht korrupt: Die „Probiermamsell“ Pepi (Sophie Mitterhuber) zeigt im Hoftheater Schönbrunn bereits beim ersten Auftritt ein auffällig verhärmtes bis strenges Gebaren. Am Ende lässt sie ihren Liebhaber Josef, einen opportunistischen Kammerdiener, hinter sich – und auch dessen adeligen Arbeitgeber nebst Liebschaften. Diese bejubeln im Finale das „Wiener Blut“ mitsamt dem Schätzigkeitsgen darin.

Das Wiener Kammerorchester und die Dirigentin Hannah Eisendle bekundeten Unwillen gegen die aufgesexten Zumutungen der Handlung und wehrten sich durch blässliche Begleitung, die jedes erotische Operetten-Glitzern mit Nichtbeachtung strafte.

„WALDMEISTER“ IN MÜNCHEN

Es war klar, dass das Gärtnerplatztheater München mit seinem aus Österreich stammenden Intendanten Josef E. Köpplinger als eine der wichtigsten deutschen Operettenhochburgen beim Wiener Strauss-Jubiläum 2025 mit Aufführungen im Kunstquartier mitmischte. Die Neuproduktion von dessen vorletztem Bühnenwerk „Waldmeister“ im April 2025 war auch eine Münchner Angelegenheit. Am Gärtnerplatz lief „Waldmeister“ 1896 und nochmals 1935, als man im Nationalsozialismus die jüdische Herkunft der Walzerkönige zur geheimen Reichssache erklärte.

DEN MIT DEM
RADETSKYMARSCH
UM DIE PUBLIKUMS-
GUNST WETTEI-
FERNDEN EIN-
ZUGSMARSCH IM
DRITTEN AKT NAHM
MAN STRAUSS ÜBEL,
WENIGER IN ÖSTER-
REICH ALS IN WEST-
UND OSTDEUTSCH-
LAND. TROTZDEM.
DIE URAUFFÜH-
RUNG „DAS LIED
VOM RAND DER
WELT ODER DER
„ZIGEUNERBARON“
WURDE IM MUSE-
UMSQUARTIER AM
25. MÄRZ GEFEIERT.

Sittengeschichtliche Details, denen Habjan mit Vorliebe Abstand und Abneigung entgegenbrachte, setzen bei Köpplinger enorme Spaßenergien frei. Ein Abspann rückte „Waldmeister“ Richtung Heimatfilm der 1950er-Jahre.

Der im Forstakademie-Paradies Tharandt bei Dresden angesiedelte Plot rutscht in den Wienerwald bei Mayerling und dort ins Hotel „Zur Waldmühle“. Köpplingers Texte sind fast so spießig und retro-banal wie die Urfassung: „verdrossen“ reimt sich auf „begossen“. Mit Hintergedanken: In Köpplingers „Weißes-Rössl“-Transformation lauern hinter Sonnenbrillen und Glockenröcken emanzipierte Frauen mit Spaß-Offensiven und trocken artikulierter Neugier auf flotte Vergnügungen. Damit es nicht zu brachialen Übergriffen kommt, nehmen die Männer nie nur das emanzipierte Frauen-Wild, sondern immer auch ein bisschen ihre dafür aufgeschlossenen Kompagnons ins Visier. Matteo Ivan Rašić und Ludwig Mittelhammer machten mit fulminanter Totalwirkung deutlich, warum die Försterei in Mitteleuropa zu den begehrtesten Berufsgruppen gehört. Auf dem Mitschnitt von cpo hört man diese Details leider nicht, da wurden alle Dialoge gestrichen.

„DER ZIGEUNERBARON“

Am ambitioniertesten geriet die Eigenproduktion (gefühlte zwischen den Programmlinien „MIX“ und „OFF“) von „Der Zigeunerbaron“. Das Fassungs- und Gewissensgezeter um die Fast-Oper und deren heute nur noch in Anführungszeichen tragbaren Titel begann schon lange vor Tobias Kratzers Fleischhaus- und Coronafassung an der Komischen Oper 2021 – früher jedoch nicht wegen der fragwürdigen Setzung um Sinti und Roma als Bühnen-, Phantasie- und exkludierte Klischeefiguren, sondern um die Militarismus-Verherrlichung anhand des für die Handlung wichtigen österreichischen Erbfolgekriegs 1740 bis 1748. Den mit dem Radetzkmarsch um die Publikumsgunst wetteifernden Einzugsmarsch im dritten Akt nahm man Strauss übel, weniger in Österreich als in West- und Ostdeutschland. Trotzdem. Die Uraufführung „Das Lied vom Rand der Welt oder Der „Zigeunerbaron“ wurde im Museumsquartier am 25. März gefeiert.

Dem leichten Verlust an Spannungsdynamik konnte auch der global und in Sachen Wirtschaft dialektisch denkende Dramatiker Roland Schimelpfennig in seiner doch recht ernsten Adaption nicht ganz entgehen. Aus „Zigeunern“ machte er Nomad*innen und aus der Schweinemast eine Fleischindustrie „am Rand der Welt“. Weite Teile von Ignaz Schnitzers Originaltextbuch wurden den Figuren als Erzähltheater zugewiesen, Sexuelles verklärt und ideologisch Fragwürdiges ent-



Johann Strauss, „Waldmeister“ mit Anna-Katharina Tonaier (Jeanne), Alexander Findewirth (Erich), Riccarda Schönerstedt (Regina), Sophia Keller (Pauline Garlandt), Robert Meyer (Christof Heffele), Caspar Krieger (Stadtrat Danner), Statisterie des Staatstheaters am Gärtnerplatz. Foto: Marie-Laure Briane

schärft. Bei der Premiere fiel das aber kaum auf dank der Ausstattung, dem intelligent-sinnlichen Soloensemble, dem Strauss-Relaunch der Musicbanda Franui und dank einer die Moralitätsfallen geschickt abfedernden Ausstattung von Anne Ehrlich und Anna Sünkel. Größere Striche betrafen nur den berühmten Einzugsmarsch und sein Gegenstück, den Arbeitschor. Im ersten Akt gibt es unter den Dialogen ganz aparte Melodram-Musik, die später jedoch ganz versiegt. Dafür legt Franuis „Folklore Imaginaire“ an Blech und groben Rhythmen zu, wenn es sich um die Bösen im Stück handelt. Immer wieder andere Schlagwerk- und Arrangement-Effekte reihen sich, die Klanggeschehen in ständigen Wandel und Aufruhr versetzen. Man hörte deutlich Franuis Liebe zum Ori-

ginal. Und Anna Sushon am Pult machte Strauss' Musik zu einem urbanen Chillout, das die Intensität eines mit großem Können arrangierten, dabei minimal überwürzten Balkan-Menüs erhielt. Der zwischen Wursttheke und Camping-Utensilien agierende Arnold Schoenberg Chor war auch gefrustetes Lohnproletariat. Der Schauspiel-Regisseur Nuran David Calis ging jedem Detail auf den Grund – inklusive einer groben Poesie, die dann doch noch vor einer Überfrachtung zum Problemstück bewahrte.

Insgesamt belegen die Musiktheaterproduktionen des Strauss-Festjahres mehr die Probleme mit dessen Bühnenschaffen in Hinblick auf Text und Handlung. Dabei bestätigt die Wiener Anhäufung von Inszenierungen eine sinnliche Potenz und Vitalität, die auch für das 21. Jahrhundert Gültigkeit hat. Derzeit explodiert nach einer Periode strenger Originalitätstreue die Neugier auf Überschreibungen, Neubetextungen und Gattungsgrenzgänge, nicht nur in der Operette. Deshalb sollte man das Wiener Strauss-Festjahr im Hinblick auf die Bühnenwerke weniger als Resümee denn als Anstoß betrachten, zum Beispiel für eine Neuproduktion von Strauss' Oper „Ritter Pásmán“.

„INTERIMSZEIT IST CHANCE, NICHT HEMMSCHUH“

DANIEL MORGENROTH WIRD INTENDANT DES IM NEU- UND UMBAU BEFINDLICHEN MAINFRANKEN THEATERS WÜRZBURG

VON MICHAELA SCHNEIDER

Daniel Morgenroth beweist Mut, so viel steht fest. Ab der Spielzeit 2026/27 wird der gebürtige Coburger, Jahrgang 1984, die Intendanz am Mainfranken Theater Würzburg antreten. Und dort läuft seit Jahren manches deutlich anders als geplant. Als man 2018 mit der überfälligen Sanierung des Theaters aus den 1960er-Jahren begann, hieß es noch, dass diese bis 2022 abgeschlossen sein soll. Inzwischen ist von „frühestens Ende 2029“ die Rede. Die Baukosten steigen und steigen. Und auf der Baustelle passiert seit Monaten – nichts.

Auch der vorzeitige Weggang von Intendant Markus Trabus „im gegenseitigen Einvernehmen“ Ende 2024 warf Fragen auf. Und das reguläre Personalkarussell kam noch obendrauf: Seit diesem Sommer hat Würzburg mit Mark Rohde einen neuen Generalmusikdirektor, Ende September dirigierte er erstmalig „La Traviata“. Sein Vorgänger, der Italiener Enrico Calesso, hatte Würzburg verlassen, um als Chefdirigent ans Opernhaus Guisepppe Verdi in Triest zu wechseln.

Die gute Nachricht: Theater wird und wurde in der unterfränkischen Metropole trotz der Großbaustelle ohne Unterbrechung gespielt. Für große Produktionen vor allem auch der Musik- und Tanzsparten wurde eine Gewerbehalle des Unternehmens va-Q-tec am Würzburger Stadtrand zur Interimsspielstätte ausgebaut. Beim großen Klang zeigen sich zwar ab und an Grenzen, Regieteams wie auch die Akteure der Sparten Musiktheater, Tanz, Schauspiel und Orchester machen aber das Beste aus der herausfordernden Situation. Im Dezember 2024 eröffnete im neuen Theater-Kopfbau das „Kleine Haus“ – eine Spielstätte mit rund 330 Plätzen und fürs Schauspiel gut geeignet. Morgenroth sieht die Situation sportlich und will die Zeit des Interims



Der künftige Intendant Daniel Morgenroth. Foto: Michaela Schneider

als Chance und nicht als Hemmschuh begreifen. Er möchte ungewöhnliche Spielorte als weitere Ausweichquartiere finden, noch enger an die Stadt andocken und das Programm noch spannender gestalten. Er betont: Theater müsse zualererst ein Theater für die Stadt und die Region sein. Bringe man dafür relevante Themen in exzellenter neuer Weise auf die Bühne, könne das republikweit für Aufmerksamkeit sorgen. Hier liegen auf Morgenroth große Hoffnungen. Als er 2021 als Intendant ans Gerhart-Hauptmann-Theater in Görlitz-Zittau wechselte, konnte er dessen Wirkungsgrad deutlich erhöhen: Er erreichte nicht nur ein breiteres Publikum in der Region mit rund 130.000 Theaterbesuchern im Jahr (in Würzburg sind es knapp 100.000), sondern schaffte es auch überregional in die Feuilletons.

Von 2004 bis 2011 hatte Morgenroth Sprachen, Wirtschafts- und Kulturamtsstudien an der Universität Passau sowie Text und Performance Studies an der Royal Academy of Dramatic Art und dem King's College London studiert. Theater-

erfahrung sammelte er im Schultheater, im studentischen Bereich und in der freien Szene. Er leitete Improvisationstheatergruppen, schrieb, spielte und inszenierte in Passau sowie in Würzburg, wo er die English Drama Group leitete. In seiner Londoner Zeit erarbeitete er Stücke zu ganz unterschiedlichen Thematiken und lernte die Theatergruppe „Punchdrunk“ kennen, die als Pioniere des immersiven Theaters gelten. Bis heute begeistert es ihn, überwältigend sinnliche, große Welten zu erschaffen.

2009 und 2010 arbeitete Morgenroth als persönlicher Assistent von Robert Wilson in New York und weltweit an großen Inszenierungen, unter anderem an „L'Orfeo“ für die Mailänder Scala oder „1433: Die Große Reise“ fürs Nationaltheater Taipeh. Auch diese Zeit sei für ihn künstlerisch sehr prägend gewesen, sagt er – vor allem Wilsons Präzision im Blick und seine Freude am Formalismus. Zwischen diesen Polen – dem Kleinen, Formalen und dem überwältigend Sinnlichen – könne sich Theater abspielen. Von 2011 bis 2017 unterrichtete Morgenroth

englische Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Würzburg und ging dann 2017 als stellvertretender Intendant ans Theater Konstanz.

Sein Vertrag am Gerhart-Hauptmann-Theater endet mit Ablauf der Spielzeit 2025/26. Es handle sich um ein tolles Haus, an dem er große Freude habe. „Es ist kein Weggehen von, sondern ein Hingehen zu“, sagt er über seinen Wechsel ans Mainfranken Theater. Hier erwarten ihn neben dem regulären Theaterbetrieb zusätzliche Herausforderungen: Zum einen geht es darum, der Erhebung des Vier-Sparten-Hauses zum Staatstheater mit einer entsprechenden Handschrift gerecht zu werden. Zum anderen muss bis zur Eröffnung des neuen Theaterbaus weiterhin mit Interims-spielstätten gearbeitet werden.

Die Generalsanierung des Gebäudes wird sich laut des Geschäftsführenden Direktors Dirk Terwey noch bis mindestens Ende 2029 hinziehen. Und hinter der großen weißen Wand, die das Foyer von der Großbaustelle trennt, herrscht Baustillstand. Der erste Bauabschnitt startete im Sommer 2018 und umfasste den Neubau eines Kopfgebäudes mit „Kleinem Haus“ als neuer Spielstätte, Foyerflächen, Ballettraum, Prohebühnen und Gastronomie. Eröffnet wurden diese neuen Räume im Dezember 2023.

Damals hatte die Sanierung und Erweiterung des Großen Hauses bereits begonnen. Allerdings fiel im Sommer 2022 die Entscheidung, die Zusammenarbeit mit der Hamburger PFP Planungs GmbH „aufgrund mangelhafter Performance“ zu beenden. Die gleichzeitige Insolvenz des Planungsbüros habe dann das Krisenmanagement erschwert, sagt Terwey. Anfang 2023 nahm das neu verpflichtete Architekturbüro FMP aus Schweinfurt die Arbeit auf. Im Sommer 2023 wurde dann allerdings einem zweiten Fachplaner für die Technische Gebäudeausrüstung „aufgrund mangelhafter Leistung“ gekündigt.

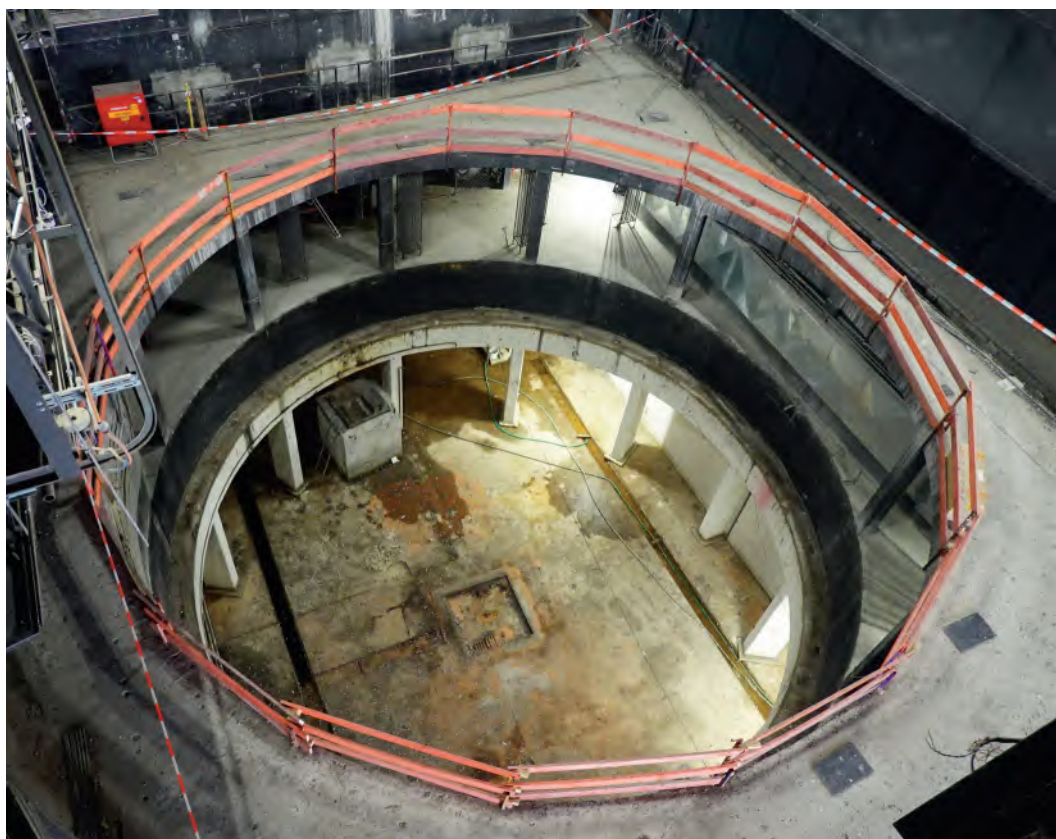
Europaweite Vergaben wurden nötig, und erst seit September 2024 gibt es einen neuen Fachplaner für die Technische Ausrüstung. Seit Ende 2024 überprüfen und vervollständigen die Planungsbüros nun die ursprüngliche Planung – und

erst, wenn die noch ausstehenden Ausschreibungen für die Ausbaugewerke stehen, können laut Terwey detaillierte Bauzeitenplanungen und Aussagen zu den Projektkosten als Grundlage für einen neuen Kostenrahmen getätigt werden. Bei ersten Planungen war man noch von Gesamtkosten in Höhe von 65 Millionen Euro ausgegangen. Inzwischen sind 78 Millionen Euro verbaut, und der Würzburger Stadtrat hatte zuletzt Ende 2021 ein Gesamtbudget von 103 Millionen Euro beschlossen.

Zum Drama der Theatersanierung kam das Drama um die Theaterintendanz. Markus Trabus hatte das Haus überraschend zum 31. Dezember 2024 verlassen. In die Kritik geraten war er im Zuge einer Inklusionsdebatte – und bereits zuvor schwelten Konflikte mit seinem Führungsstil. Anfang 2025 übernahm der bis dahin freischaffende Regisseur Georg Rootering – von 1995 bis 1997 Oberspielleiter des Musiktheaters am damaligen Stadttheater Würz-

burg – kommissarisch die Intendanz, die dann 2026/27 Daniel Morgenroth übernehmen wird. Theater sei vor allem ein Teamsport, sagt er. Das Intendantenmodell hält er zwar für sinnvoll, „weil wir in der Kunst immer wieder an den Punkt kommen, wo kein objektives Urteil gefällt werden“ könne und es Geschmacksurteile gebe. Dann sei es richtig, dass am Ende einer den Hut aufhabe und die Richtung vorgebe. Gleichzeitig sei aber ein kreativer Pool deutlich stärker als der Einzelne. Und schöner, als im stillen Kämmerlein Spielpläne zu erarbeiten, sei es, mit Spartenleitern und Dramaturgie Ideen auszutauschen und zu debattieren: „So nehmen wir den Schwung des Teams mit.“

Inwieweit sich mit Würzburgs neuem Intendanten das Personalkarussell am Theater weiter drehen wird, lässt Morgenroth offen und sagt nur: „Ich freue mich über Kontinuitäten. Ich glaube, dass es gleichzeitig auch immer Wechsel braucht, um frischen Wind zu bringen.“



Das Bestandsgebäude des Großen Hauses bis auf den Rohbau zurückgebaut. Blick auf die Große Bühne. Foto: Michaela Schneider

PERSONALIA

Nicolas Hartmann und **Lloyd Riggins** haben als neues Interimsduo die Leitung des Hamburg Ballett übernommen. Hartmann ist seit 2007 beim Hamburg Ballett und verantwortet nun als geschäftsführender Ballettbedriebsdirektor die gesamten unternehmerischen Abläufe und administrativen und künstlerisch-betrieblichen Prozesse. Riggins ist bereits seit 1995 Mitglied des Hamburg Ballett, zuerst als langjähriger Erster Solist, seit 2006 als Ballettmeister und ab 2015 als stellvertretender Ballettdirektor. Als künstlerischer Ballettdirektor verantwortet er nun die künstlerische Ausrichtung der Kompanie, das Kuratieren des Spielplans und die Einstudierung der Werke von John Neumeier. Als Team wollen beide eine inspirierende Brücke zwischen der Neumeier-Ära und einer zukünftigen Neuausrichtung schlagen.

Jeremy Bines wird mit der Spielzeit 2026/27 neuer Chordirektor der Staatsoper Stuttgart. Der gebürtige Belfaster mit britischer, irischer und deutscher Herkunft tritt die Nachfolge von Manuel Pujol an, der zum Ende der laufenden Saison als Chordirektor an die Oper Frankfurt wechselt. Bines ist seit 2017 Chordirektor an der Deutschen Oper Berlin. Unter seiner Leitung entstanden vielbeachtete Einstudierungen mit verschiedenen internationalen Dirigenten, darunter „Le Prophète“, „Das Wunder der Heliane“, „Oceane“, „La Sonnambula“ und Benjamin Britens „War Requiem“. Zuvor war Bines lange Jahre Chordirektor des Glyndebourne Festival Opera Chorus sowie Assistent an der English National Opera.



Katleho Mokhoabane. Foto: Michael Arivony

AUSGEZEICHNET

Katleho Mokhoabane erhielt 1. Preise beim Concours International de Chant Lyrique de Canari und beim dritten Unisa National Voice Competition sowie Sonderpreise für die beste Interpretation eines Kunstliedes, die beste Interpretation eines südafrikanischen Werks und die beste Interpretation einer Opernarie. Der aus Südafrika stammende Tenor studierte an der Tshwane University of Technology und der HFMT Köln. Von 2022 bis 2024 war er Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper. Seit der Spielzeit 2024/25 ist er Mitglied im Ensemble des Staatstheaters Wiesbaden. In der laufenden Saison 2025/26 singt er dort die Rollen von Tamino in Mozarts „Die Zauberflöte“, Alfredo Germont in Verdis „La Traviata“ und des Jungen Seemanns und Hirten in Wagners „Tristan und Isolde“.

Die **Website der Oper Köln** wurde mit dem Red Dot Award der Kategorie Brands & Communication Design 2025 ausgezeichnet. Der im September 2024 gestartete neue Onlineauftritt des Hauses setzt neue Maßstäbe und gehört nun offiziell zu den besten Kommunikationsde-

signs des Jahres. Umgesetzt wurde das Projekt gemeinsam mit der Kölner Digitalagentur MIR MEDIA. Überzeugt wurde die Jury vom konsequent nutzerzentrierten Design, der technologischen Innovationskraft und gestalterisch prägnanten Umsetzung der neuen Markenidentität im digitalen Raum. Der Red Dot Award ist eine der weltweit renommiertesten Anerkennungen für Designqualität und Innovationskraft im Bereich Gestaltung.

Bei der 14. Ausgabe des Europäischen Opernregie-Preises (EOP), die im Rahmen der Herbstkonferenz von Opera Europa in Genf stattfand, gewannen der Regisseur **Dennis Krauß** (Regie und Ausstattung) und **Maria O’Herce** (Choreographie) für ihre Inszenierung von Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Die Produktion wird in den kommenden Jahren im Großen Haus des Staatstheaters Wiesbaden realisiert.

Vincent Wodrich erhält den Bayerischen Kunstförderpreis 2025, den der Freistaat seit 1965 jährlich an Künstlerinnen und Künstler der Sparten Musik, Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Tanz und Literatur vergibt. Die Auswahl trifft jeweils eine unabhängige Fachjury. Wodrich studierte an der HFMT Köln und arbeitete mit verschiedenen Tänzerinnen und Tänzern von Kompanien aus ganz Europa zusammen. Stark beeinflusst wurde er von Sidi Larbi Cherkaoui und Ultima Vez. Nach Theatern in Rostock, Nordharz und Madrid ist er seit der Spielzeit 2022/23 Mitglied der Tanzcompany am Theater Regensburg.

Die **Chorsolisten der Komischen Oper Berlin** mit ihrem Chorleiter **David Cavelius**

wurden bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Opernwelt“ als Chor des Jahres der Spielzeit 2024/25 ausgezeichnet. Nach 2007 und 2015 geht dieser Titel damit zum dritten Mal an dieses Haus. Die Chorsolisten waren in der vergangenen Spielzeit bei zahlreichen Inszenierungen zu erleben, darunter Händels „Messias“ in der Inszenierung von Damiano Michieletto und „Echnaton“ von Philip Glass in der Inszenierung von Barrie Kosky. Neben außergewöhnlichen sängerischen Leistungen zeigte das Ensemble auch – so Chefregisseur Jürgen Otten – „phänomenale Spielfreude“. Zum Opernhaus des Jahres wurde das **Opernhaus Zürich** in der letzten Spielzeit in der Intendanz von Andreas Homoki gekürt. Dirigent des Jahres wurde zum achten Mal der Chefdirigent der Berliner Philharmoniker **Kirill Petrenko**.

Dieselbe Umfrage unter 39 nationalen und internationalen Opernkritikern im Jahrbuch 2025 des Fachmagazins „Opernwelt“ wählte die **Meininger Hofkapelle** unter GMD **Killian Farrell** stimmgleich mit dem **Frankfurter Opern- und Museumsorchester** sowie dem **Bayerischen Staatsorchester** zum „Orchester des Jahres“. Zudem wurde das Staatstheater Meiningen für die Neuinszenierung von Ethel Smyths’ „The Wreckers“ mit der „Wiederentdeckung des Jahres“ ausgezeichnet, „ein Meisterwerk, das dringend in den Opernkanon aufgenommen werden sollte“. Schon 2023 hatte Intendant und Operndirektor Jens Neundorff von Enzberg sein gutes Gespür für Ausgrabungen bewiesen. Damals wurde er für Bizets „Ivan IV“ mit dem Europäischen

Opernpreis des Fachmagazins „Oper!“ ebenfalls in der Kategorie „Wiederentdeckung des Jahres“ ausgezeichnet.

Zum „Regisseur des Jahres“ 2024/25 wählten die Autorinnen und Autoren der „Opernwelt“ den Regisseur **Tobias Kratzer**, der bereits 2020 in den Kategorien „Regisseur des Jahres“ und „Aufführung des Jahres“ für seine Inszenierung von Richard Wagners „Tannhäuser“ bei den Bayreuther Festspielen ausgezeichnet wurde. In der zurückliegenden Saison 2024/25 erregte Kratzer Aufmerksamkeit als einer der einflussreichsten und originellsten Regisseure seiner Generation mit seinen von Rainer Sellmaier ausgestatteten Inszenierungen von Richard Strauss' „Frau ohne Schatten“ an der Deutschen Oper Berlin und Richard Wagners „Rheingold“ an der Bayerischen Staatsoper. Seit dem 1. August 2025 ist Kratzer Intendant der Hamburgischen Staatsoper.

Im Konzerthaus Berlin wurden am 12. Oktober die Preise des **OPUS KLASSIK 2025** in über 30 Kategorien an Weltstars und vielversprechende Nachwuchstalente verliehen. Ausgezeichnet wurden unter anderem Starpianist **Lang Lang** („Bestseller des Jahres“), die kanadische Mezzosopranistin **Emily D'Angelo** („Sängerin des Jahres“), der französische Tenor **Benjamin Bernheim** („Sänger des Jahres“) und das Barockensemble **lauten compagney BERLIN** („Ensemble des Jahres“). Als „Nachwuchskünstler des Jahres“ ausgezeichnet wurden der japanische Pianist **Hayato Sumino** und die 19-jährige Geigerin **Leia Zhu**. Gewinner der Kategorie „Klassik ohne



TANZ BREMEN mit Sabine Beyer (Organisationsleitung) und Sabine Gehm (Künstlerische Leitung). Foto: TANZ Bremen

Grenzen“ wurde der Berliner Pianist und Klassik-Influencer **Louis Philippson**. Die neu eingeführten Preise für außergewöhnliche Live-Projekte erhielten der **Tenebrae Choir** („Live-Performance des Jahres Orchester/Ensemble“), das **Mozartfest Würzburg** („Innovatives Konzert des Jahres“) und der Geiger **Julien Chauvin** („Innovatives Konzert des Jahres“).

NACHRICHTEN

Wegen regen Interesses und Besuchswird im **Richard Wagner Museum Bayreuth** die Sonderausstellung „**Spot(t)-Light. Richard Wagner in der zeitgenössischen Karikatur**“ bis zum 12. April 2026 verlängert. Nach den Ausstellungen „Volks-Wagner“ und „Mensch Wagner“ in den Vorjahren ist die aktuelle Ausstellung im Museumsneubau von Haus Wahnfried die dritte Annäherung an das Menschliche und – so Friedrich Nietzsche – „Allzumenschliche“ des Komponisten durch dessen Rezeption in Zeitungen, Magazinen und populären Satireblättern.

Dank Kooperation mit dem Sammler Gunther Braam bietet die Ausstellung einen umfassenden Blick auf das Genre der Wagner-Karikaturen, die schon zu Lebzeiten des umstrittenen Komponisten Hochkonjunktur hatten und über die Zeitung als frühes Massenmedium große Verbreitung fanden.

Der **Deutsche Kulturrat** hat sich in einer Resolution zur **sprachlichen Vielfalt und zur Anwendung geschlechtergerechter Sprache** positioniert. Zur kulturellen Vielfalt gehöre die sprachliche Vielfalt; diese sei eine Möglichkeit, um die Bevölkerung in ihrer Vielfalt abzubilden und zu erreichen, heißt es in der Resolution: „Der Streit um Wörter und Sprachkonventionen ist ein Kennzeichen öffentlicher Debatten, politischer Diskurse und ein Qualitätsmerkmal für funktionierende Demokratien. Maßnahmen zur Auflösung des strittigen Themas unterdrücken gesellschaftliche Diskussionen und Verständigungsprozesse.“

Nach über drei Jahrzehnten erfolgreicher Kulturarbeit wird das **internationale Festival TANZ Bremen** nicht mehr vom Senator für Kultur Bremen gefördert und muss seine Aktivitäten daher einstellen. Das Festival präsentierte hochkarätige, abwechslungsreiche Programme internationaler Gäste und regionaler Tanzschaffender. Seit 2023 wurde der Haushaltstitel für TANZ Bremen auf null gesetzt. Zwar erwirtschaftete das Festival etwa die Hälfte seines Etats durch Drittmittel, Sponsoring und Eintrittsgelder. Voraussetzung dafür war jedoch die Sockelfinanzierung durch den Stadtstaat. Da diese nun wegfällt, sieht sich der Verein TANZ Bremen gezwungen, das Festival nach 37 Jahren zu beenden.

GESTORBEN

Der Bassbariton **Siegmond Nimsgern** ist im Alter von 85 Jahren verstorben. 1940 in St. Wendel im Saarland geboren, gehörte er jahrzehntelang zu den prägenden Sängern und Charakterdarstellern des internationalen Opernbetriebs. Er studierte in Saarbrücken und erhielt dort am Staatstheater sein erstes Engagement. Nach einem Wechsel an die Deutsche Oper am Rhein entschied er sich für eine freiberufliche Karriere. Für Aufführungen engagiert wurde er an den großen Bühnen in London, Mailand, Paris, Wien, New York und Bayreuth. In den 1980er-Jahren prägte er in Bayreuth unter dem Dirigat von Georg Solti die Hauptfigur von Wotan beziehungsweise Wanderer in Wagners „Ring“ in der Inszenierung von Peter Hall. Auch Partien in Werken von Bach, Beethoven, Marschner, Weber und Puccini gehörten zum breiten Repertoire von Siegmund Nimsgern.

DDR-VERGANGENHEIT UND MITREISSENDER PULS

URAUFFÜHRUNG VON LUDGER VOLLMERS CHOROPER „RUMMELPLATZ“ IN DER EUROPÄISCHEN KULTURHAUPTSTADT CHEMNITZ UND TANZ-PARCOURS „ODYSSEE IN C“

VON ROLAND H. DIPPEL

„Rummelplatz“ wurde ein grandioser Uraufführungserfolg. Niemand hätte gedacht, dass für den Opernauftrag der Theater Chemnitz zum Jahr der Kulturhauptstadt Europas 2025 drei Zusatzvorstellungen angesetzt werden mussten. Das Sujet über den bereits 1946 unter sowjetischer Administration im Erzgebirge eingeleiteten Uranabbau für sowjetische Nuklearwaffen gehört zur sächsischen Regionalgeschichte. Die Wismut AG hinterließ in der DDR und bis zur Abwicklung in der Nachwendezeit wirtschaftliche Risse und moralische Narben.

Das Romanfragment „Rummelplatz“ des in Chemnitz geborenen Werner Bräunig (1934–1976), eines der theoretischen Pioniere des Bitterfelder Wegs, wurde bei seinem posthumen Erscheinen 2007 sofort als großartige Entdeckung gefeiert. Der mit nur 42 Jahren verstorbene Autor begann den Roman 1959, brach die Arbeit aber 1966 nach massiver Kritik durch SED-Funktionäre und von Erich Honecker ab.

Jenny Erpenbeck dachte Bräunigs von der Gründung der DDR 1949 bis zum niedergeschlagenen Arbeiteraufstand 1953 reichende Romanhandlung in ihrem Textbuch über die folgenden Jahrzehnte weiter – bis zur Wiedervereinigung, die so manche Hoffnungen trübte und bei vielen ein Gefühl der inneren Leere hinterließ. Im Uranbergwerk Schlema kommen Menschen aus den unterschiedlichsten Sphären zusammen. Zwischen dem strafversetzten Bagatelldelinquenten Peter Loose und dem Akademikersohn Christian Kleinschmidt, für den der Arbeitsdienst die Voraussetzung zum Universitätsstudium ist, entwickeln sich Kumpeltum und Verbundenheit. Liebschaften entstehen und zerbrechen bei

der riskanten und gesundheitlich lebensbedrohenden, allerdings gut honorierten Arbeit. Streitigkeiten zwischen Staatsorganen und Werktätigen werden gewaltsam beendet. Alles steigert sich und vererbt in intensiven 125 Minuten: tödliche Unfälle in den Schächten, legale und willkürliche Beschränkungen durch ein Unrechtssystem, exzessive Vergnügungen eines Soziotops am Rande der Gesellschaft. An Ruhepunkten fragen die Figuren nach dem Sinn dessen, was sie da im Kalten Krieg als Beitrag zum Weltfrieden produzieren. Nur in einer auf dem Rummelplatz hoch über den Köpfen kurz innehaltenden Überschlagschaukel ist Peter mit sich eins und schwebt über den Miseren des Alltags.

Ludger Vollmer setzte eine sehr sensible, geschmeidige und überlegte Vertonung über ein weiteres originelles Sujet seiner beachtlichen Opernreihe. Dazu nutzte er Großformen und Mittel des älteren Musiktheaters, mit denen er Erpenbecks kleingliedriges Kaleidoskop prägnanter Handlungsschlaglichter in einen Strom sehr gestischen Komponierens legte. Jede Szene hat ein spezifisches Kolorit. So gelingt tatsächlich ein „musikalisches Volksdrama“ mit Einzelfiguren, die das kollektive Schicksal packend verdeutlichen.

Ludger Vollmers dicht instrumentierte, für die Stimmen effektvolle Musik und Volker Thieles schwarzes Bühnenkasten-Loch mit bronzenen Spuren an den Wänden haben eines gemeinsam: Sie sind von dunkler und suggestiver Leuchtkraft. Zitate der Moden im DDR-Alltag finden sich ganz sparsam in den Kostümen und deutlicher in den Uniformen von Gabriele Rupprecht. Es geht aber nicht um Imitation, realistische DDR-Revue oder Schuldzuweisun-

gen, sondern um Allgemeingültiges. Die Disko-Szene, die nach hanebüchenen Verboten mit der Verhaftung und Inhaftierung Peters endet, drängt tief in die frühen 1980er Jahre.

Frank Hilbrich schweißt in seiner sowohl brennspiegelartigen wie verallgemeinernden Inszenierung den Chor zu einem flackernden und düster resignierenden Kollektiv zusammen. Raue, böse und gute Momente versetzt der designierte Intendant des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen in monumentale Spannung und macht sie damit beeindruckender, als sie unter mimischem Überdruck wirken würden. Vor einem Brand mit mehreren Todesopfern kommt es sogar zu einem romantisch suggestiven Untertage-Tableau. Die untergegangene DDR ersteht im verminten Spannungsfeld zwischen einer verlorenen Vergangenheit und abrupten Wechselstößen aus Solidarität, Spaltung und Gewalt von oben. Instrumentale Begleitformeln von suggestivem und mysteriösem Wohlklang, gleißende Akzente und Harmonien begleiten das kollektive Schicksal.

Die Zerrissenheit zwischen hohen sozialistischen Zielen und Repressionen im Alltag, die Hilbrich und die Ausstattung mit Mut zur Monumentalität überhöhen, gerät zur großen Leistungsschau für den hervorragenden Opernchor der Theater Chemnitz unter Leitung von Stefan Bilz. Das Kollektiv ist fast immer auf der Bühne und auch im figurativen Hintergrund in Bewegung. Der Kinder- und Jugendchor (Einstudierung Konrad Schöbel) wird Teil dieses packenden Panoramas. Wenn die Massen mit der Auflösung des Uranabbaus verschwinden und fahle Helligkeit den Raum flutet, gleicht das dem kaum wirksamen Kühlen einer dumpf und laut pochenden Wunde. Die



Ludger Vollmer, „Rummelplatz“, mit Marlen Bieber (Ingrid), Jaco Venter (Hermann Fischer) und dem Opernchor der Theater Chemnitz. Foto: Nasser Hashemi

Robert-Schumann-Philharmonie trägt die Solostimmen optimal, die Chorstimmen verschmelzen stellenweise mit dem Orchesterklang. Bei seinem Stückdebüt sorgt der junge Kapellmeister Maximilian Otto für den hier sehr wichtigen leichten Fluss, weil Vollmer die bleiern werdende Zeit durch Bewegung spürbar macht. Der Bariton Thomas Essl gestaltet den zu Tode kommenden Peter mit Sympathie. Zwischen ihm und Xinnmeng Liu als Ingrid gibt es leise Momente von berührender Emotionalität. Elisabeth Dopheide als Ruth zeigt die kleine Tragödie des langsamen Sturzes von hochmotivierter Jugendlichkeit zu einer von Verbitterung und Krankheit gezeigten Person. In Erstaunen versetzt Countertenor Etienne Walch als Intellektueller Christian. Sein leicht rauchig bis gutturales Timbre nützt er dramatisch mit kräftiger Expression in den Höhen.

Jaco Venter gibt mit starkem Bariton den KZ-Überlebenden Hermann Fischer, der sich zu einem Sprachrohr für den Sozialismus macht. Im beeindruckenden Chemnitzer Ensemble finden sich für die vielen mittleren Partien überaus präsente und immer sehr schön klingende Stimmen, allen voran Tea Trifković, Maraike

Schröter und Paula Meisinger als „Drei grelle Mädchen“. Vollmer gewährt den namenlosen Menschen im Kollektiv gut platzierte Auftritte und fordert die starken Ressourcen der Chemnitzer Opernsparte. Das „Projekt für Chemnitz 2025“ ist so intensiv, dass es in Folgeinszenierungen noch viele weitere Aspekte zu entdecken gibt. Struktur und Form machen „Rummelplatz“ zu einem Volltreffer für viele Anreisende und einen erfreulich hohen Anteil an neuem Publikum.

„C the Unseen“, das Motto der Europäischen Kulturhauptstadt 2025, war schon im Juni der Anlass für einen faszinierenden Outdoor-Parcours des Ballett Chemnitz: In 15 Stunden an vier Tagen gestaltete Ballettdirektorin Sabrina Sadowska das Großspektakel im Festival „Tanz I Moderne I Tanz“ als offene Paraphrase von James Joyces Roman „Ulysses“ über den 16. Juni 1904 in der irischen Hauptstadt Dublin. Einladungen zur Mitgestaltung gingen an internationale Kompanien, die auch mit Gastspielen auftraten. Sie erhielten für „Odyssee in C“ je ein Kapitel von „Telemachos“ bis „Ithaka“ in chronologischer Parallele zum Roman und für einen Aufführungsort im Stadtraum Chemnitz zugeteilt. Weil sich

Joyce symbolisch und inhaltlich auf Homers Epos bezieht, setzte die tänzerische Gestaltung auch Analogien zur altgriechischen Mythologie über Irrfahrten und Heimkehr. Ausnahmslos entwickelten alle Kompanien narrative Konstrukte. La Cie Ex Nihilo aus Frankreich verwendete leere Flaschenkästen. Das im „Lotophagen“-Kapitel mit einem Jugendprojekt bespielte Stadtschwimmbad wurde vom Ballett Chemnitz als Theater- und Tanzraum entdeckt.

Weitere „Odyssee“-Stationen waren Markthalle, Schlossfriedhof, Schloss-Teichinsel und urbane Wunden wie die Einkaufsstraße Brühl, deren Niedergang sich parallel zur Inbetriebnahme des neuen Geschäftszentrums um den Roten Turm vollzog. Der Beitrag dort von Le Plus Petit Cirque du Monde war akrobatisch orientiert wie die Menschengruppe von Cie Retourmont auf dem vor allem als Firmenparkplatz genutzten Gelände des Staatlichen Museums für Archäologie Chemnitz (SMAC). Ohne die Beiträge der Theater Chemnitz wäre das Chemnitzer Kulturhauptstadt-Jahr um wesentliche Beiträge zur industriellen und politischen Vergangenheit ärmer.

Mozart im Ausnahmezustand

EIN BARRIEREFREIER „FIGARO“ FÜR ALLE AM BRANDENBURGER THEATER

VON DIETER DAVID SCHOLZ

Das Brandenburger Theater will mit seiner neuesten Produktion – der letzten von Intendant Alexander Busche, der zum Berliner Theater des Westens wechselt – einen „barrierearmen“ Zugang zu Mozarts Opern bieten, „leicht und einfach“ soll der „Figaro“ sein, verständlich für möglichst viele Menschen in Brandenburg an der Havel und Umgebung. Grundlage dieser Fassung ist eine Übersetzung des Librettos Da Pontes in „einfache deutsche Sprache“ der Schauspielerin Elna Lindgens. Mozart soll „barrierefrei“, niederschwellig und quer durch alle Schichten der Gesellschaft leicht goutierbar sein. Alltagsdeutsch, Gossenjargon und der flapsige Umgangston heutiger Jugendlicher spiegeln sich im gesungenen Text und mehr noch in der stark vereinfachten, bloß kommentierenden Übertitelung. Zuweilen hat diese neue Textfassung etwas Verdummendes. Zur Erinnerung: Mozart schrieb seinem Vater, der ihn gelegentlich „wegen des sogenannten Populäre“ ermahnt hatte, er schreibe „Musik für alle Gattungen von Leuten, – ausgenommen für lange Ohren nicht“.

Man war gespannt auf die Aufführung, denn sie wurde von Andreas Spering dirigiert. Seit 2023 ist er Chefdirigent der Brandenburger Symphoniker. Diese spielten in kleiner Besetzung und hörbar inspiriert von historisch informierter Musizierpraxis, und zwar fulminant, um es gleich vorweg zu sagen. Man saß auf der Stuhlkante. Keine Sekunde herrschte Routine, Konvention oder gar Langeweile. Man erlebte Mozart im Ausnahmezustand, erregend und scharf zugespitzt in jedem Takt, so pointiert, dass sich die Musik gewissermaßen von selbst erklärte, in atemberaubendem Tempo, mit intelligenter Phrasierungskunst, ausgefeilten Orchester-Details und exzellenter Sängerbegleitung. Spering machte beispielhaft klar, was „die Geburt des Dramas aus dem Geist der Musik“ meint. Er machte aber auch die Revolutionsideen



Wolfgang Amadeus Mozarts „Figaro“ am Brandenburger Theater, Ensemble. Foto: Enrico Nawrath

von Beaumarchais, auf den sich Mozarts Librettist Da Ponte berief, in der Musik hörbar. Sie animierte, ja trug die ganze Aufführung, egal was szenisch passierte.

Es geht im „Figaro“ ja um die Aufhebung adliger Privilegien und die Gleichstellung aller Untertanen, was wesentlicher Bestandteil der damaligen Innenpolitik war. Kaiser Joseph II. war schließlich Auftraggeber der Oper.

Nun ist Regisseur Alexander Busche kein Mann tiefschürfenden Regietheaters. Und so hat er sich im Wesentlichen der „Opera buffa“ und ihrer heiteren Oberfläche zugewandt, mit geradezu kindlicher Lust am Verkleiden und komödiantischen Spiel. Gabriele Kortmann hat ihm absurde, überzeichnete, bunte, ja ironische Kostüme entworfen, die dem Affen Zucker gaben. Es durfte gelacht werden. Busche hat das Stück als grelle Farce – mit leichter Hand und einer gewissen Freude an Travestie, die er in das Stück geschmuggelt hat – abschnurren lassen, ohne jeden regielichen Fingerzeig oder Kommentar. Chapeau!

Auch Busches Bühnenbild ist von schlichter und heiterer Anmutung: Es sind drei weiße Partyzelte, die mal von innen, mal von außen bespielt werden, variiert nur durch Blumengirlanden, Gartenplastiken oder Topfpflanzen. Mozarts Oper mutierte zur Kasperliade. So wenig der politische Charakter im Szenischen ersichtlich wurde, die „Revolution der Herzen“ wurde in oftmals anrührender Weise beglaubigt, vor allem durch ein handverlesenes, ausnahmslos junges Sängersensemble, aus dem die natürlich und herzlich singende Susanna von Ines Vinkelau und der naturburschenhafte Bass-Bariton Friedemann Gottschlich als Figaro herausragten. Geradezu sensationell war der Cherubino der blutjungen, aber mit imposantem und kultiviert geführtem Stimmmaterial aufwartenden Mezzosopranistin Johanna Bretschneider. Auch alle übrigen Solisten und der Extrachor Brandenburg (Leitung Karsten Drowing) waren überzeugend. Der Abend war ein Sängerfest und orchestrales Mozartglück.

AM VERSCHWIEGENEN RAND DER BRD

SABRI TULUĞ TIRPANS OPER „GANZ UNTEN“ NACH GÜNTER WALLRAFF BEIM KUNSTFEST WEIMAR

VON ROLAND H. DIPPEL

Unter dem Motto „Mutig leben“ standen beim siebten und letzten von Rolf C. Hemke geleiteten Kunstfest Weimar 2025 noch einmal politische Themen im Fokus – neben Gedenken an den Holocaust, ein Stück über ökologische Ressourcenplünderung im Turbokapitalismus, Gewissenskonflikte im Rechtsruck und Brückenschläge zum Themenjahr „Faust“ der Klassik Stiftung Weimar. Das Deutsche Nationaltheater und die Staatskapelle Weimar waren diesmal nicht dabei. Infolge des Wechsels der Intendanz von Hasko Weber auf Valentin Schwarz setzte das DNT Mitte September einen separaten Eröffnungspunkt. Katharina Germa und Juliane Hahn als Doppelspitze kuratieren das Kunstfest dann ab 2026. Terminlich liegt die Veranstaltung weiterhin um Goethes Geburtstag am 28. August.

Die Opern-Uraufführung in der Redoute thematisierte Torturen der Arbeitswelt in der Bundesrepublik kurz vor dem Fall der Mauer. Das Trio von Komponist Sabri Tuluğ Tirpan mit Geiger Bora Gökay und Cellist Burak Ayrancı hatte für die Bühnenfassung der Investigativ-Reportage etwas von Kurt Weill-Songs, Atmosphäre à la Erik Satie und akademischer Gründlichkeit. Von Neuer Deutscher Welle und türkischem Ethnopol, wie er vor vierzig Jahren populär wurde, allerdings keine Spur. Diese Sounds verbreiteten sich parallel zum kometenhaften Bestsellerruhm von Günter Wallraffs längst sprichwörtlicher Enthüllungsarbeit „Ganz unten“ (Erstausgabe 1985), erst jüngst wieder in einer Neuauflage mit einem Nachwort von Mely Kiyak erschienen.

Das neue, fast schüchterne Musiktheater-Zeitgemälde thematisiert, wie Gastarbeitende am türkischen Arbeitsleben Blessuren erlitten und auch tödlichen Schaden nahmen. In dieser Dokku-Oper mit einem horriblen Sujet vom beginnenden Niedergang des deutschen Wirtschaftswunders positionieren sich nicht die Verursacher des sozialen

Drucks, sondern die Nachkommen jener Gastarbeitenden- und Migrierenden-Generation, ohne die Westdeutschland sich nie in die vorderste Reihe der Industrie- und Exportnationen hätte hochschleusen können. Die plakative Szenenfolge von Mehmet Ergen kommt ganz ohne Aggressionen aus, verzichtet aufs Lamentieren und spiegelt nüchtern den bundesrepublikanischen Zeitgeist der 1980er Jahre auf schwarzer Bühne mit sacht spiegelnden Kostümen von Defne Özdoğan und monoton flächigem Licht von Richard Williamson.

Die Regie von Mehmet Ergen ist übersichtlich strukturiert, deutlich, leise und schließt kabarettgemäße Tanznummern ein. Günter Wallraff und die von ihm für die Recherchezüge selbst verkörperte Prekariatskunstfigur Ali sind auf zwei sehr unterschiedliche Darsteller aufgespalten. Der schlanke Günter Wallraff (Ryan Wichert) mit Brille kommentiert, reflektiert, räsoniert. Der größere, leicht bullige und vom Arbeitsstress bald entpersönlichte Ali (Bural Bilgili) agiert langsam und damit langsamer als die ihn permanent ausbootende Umwelt. Wallraff spricht viel, Ali singt dagegen häufiger, meistens geschlossene Melodien und resignative Aufwallungen. Aus

dieser Gegenüberstellung hätte die Komposition durchaus schärfere Kontraste entwickeln können.

Für Wohlstandsdeutschland war Wallraffs Report über die zynischen Türkenversuche, weil billiger als Tierversuche, und die mit hohem Krebsrisiko verbundenen Wartungsarbeiten in den mit radioaktiven Dämpfen verseuchten Rohrgängen der Atomkraftwerke ein Informationsschocker. Wallraff durchbohrte gut gepolsterte Verdrängungen. Heute sind die Wissensbarrieren um Glanz und Elend des Turbokapitalismus weiter verbreitet als damals. Die Videos und Fotodokumente aus den 1980er Jahren machen die krasse Faktenfülle von Text und Oper leider etwas klein, wirken wie staunendes und affektives Studierendentheater angesichts einer die Spielenden überwältigenden Welt. Güvenç Dağüstün, Lou Strenger, Ömer Cem Çoltu und Talha Kaya sind höchst engagierte, emotional präsente und agile Darstellende für das keineswegs einfache Choreographie-Design von Beyhan Murphy und Mert Öztekin. Die Mitwirkenden erhielten viel Applaus und Anerkennung, auch vom koproduzierenden Goethe-Institut und der Istanbul Music Association.



Sabri Tuluğ Tirpan, „Ganz unten“ nach Günter Wallraff beim Kunstfest Weimar. Foto: Thomas Müller

Gefallen(d)er Engel

GIACOMO PUCCINI'S FRAUENSCHICKSAL „MANON LESCAUT“ AN DER OPER KÖLN

VON RAINER NONNENMANN

Wer ist Täter, wer Opfer? Wem kann man glauben? Sind es echte Schicksale oder nur Rollen? Warum soll die junge Frau in ein Kloster gesteckt werden? Weil ihre Familie arm, religiös, sittenstreng ist? Hat sich die 18-jährige etwas zu Schulden kommen lassen? Oder ist die vom Bruder herumerzählte Geschichte nur eine rührselige Masche, um Männerfantasien zu wecken und reiche Pinkel zu angeln, die sich dann als Retter der Schönen im weißen Unschuldskleidchen aufspielen können? Wird die Frau als Köder missbraucht oder ist sie selbst ein fatales Luder, das Männer wie Mäuse fängt?

Das Libretto von Giacomo Puccini's „Manon Lescaut“ nach Antoine-François Prévosts Roman des frühen 18. Jahrhunderts gibt kaum Hintergründe der Personen preis. Vom munteren Anfang bis zum bitteren Ende belässt das vieraktige „Dramma lirico“ vieles in der Schwebe. Die Uneindeutigkeit ist jedoch eine Stärke der 1893 uraufgeführten Oper über die junge Titelfigur in einer von Männern mit Geld dominierten Gesellschaft. Manon wird wegen ihrer Schönheit primär als Objekt wahrgenommen und nutzt dies auch aus, kann sich deswegen aber nicht als selbstbestimmtes Subjekt entfalten. Wie die Hauptfigur schillert die gesamte Oper zwischen romantischer Liebe und ironischer Brechung. Gleich zu Beginn wird ein Opernwettbewerb abgehalten, bei dem Männer überschwängliche Liebesarien zum Besten geben, nicht weil sie wirklich verliebt wären, sondern weil dies Wettstreit, Rollenbild und Draufgängerpose verlangen. Die derart vorgeführte Musik lässt – wie öfter bei Puccini – an der Echtheit der besungenen Gefühle zweifeln.

Für die Neuinszenierung an der Oper Köln platziert Regisseur Carlos Wagner und Bühnenbildner Frank Philipp Schlußmann ein Karussell auf der sonst weitgehend leeren Bühne als Allegorie auf das Leben als Glücksrad und Kreislauf der Eitelkeiten. Das Ringelspiel ist Teil des



Giacomo Puccini, „Manon Lescaut“ mit Carolina López Moreno. Foto: Sandra Then

ländlichen Jahrmarks, auf dessen silbernen Pferdchen Manon, ihr Bruder und ein reicher Bürger eintreffen. Hier trifft sich Manon mit dem jungen Studenten Des Grieux, der zuvor den „Gran Concorso Lirico“ gewann und sich schlagartig in die schöne Frau verliebt. Zusammen fliehen beide nach Paris, und zwar mit der Kutsche, die sich der reiche Lüstling Geronte (Christian Saitta) besorgen ließ, um die junge Frau zu entführen beziehungsweise vor dem Kloster zu retten. In der Metropole sorgt dann jedoch Bruder Lescaut (Wolfgang Stefan Schwaiger) dafür, dass die attraktive Schwester den mittellosen Liebhaber verlässt und gegen den alten Geldsack eintauscht.

Carolina López Moreno ist in der Titelpartie überragend, stimmlich wandelbar, kraftvoll selbst die stärksten Tutti überstrahlend und schauspielerisch expressiv schwankend zwischen Durchtriebenheit, Luxusgier, Unbedarftheit und echter Emotion. Ebenbürtig an ihrer Seite agiert bei der ersten Folgeaufführung nach der Premiere Tenor Young Woo Kim als Des Grieux und der von Rustam Samedov einstudierte Chor der Oper Köln als Landvolk und Salongesellschaft. Das Gürzenich-Orchester unter

Leitung des neuen Kölner GMD Andrés Orozco-Estrada spielt Puccini's brillant instrumentierte Partitur differenziert aus, zuckersüß schwelgend, schicksalschwer hämmernd sowie mit fahler Tristesse am Ende. Jon Morrells Kostüme sind dagegen farb- und aussagelos, nur schwarz oder weiß mit Graustufen dazwischen, einzig Manon trägt im zweiten Akt Rot.

Da erscheint sie wie Marlene Dietrich in „Der Blaue Engel“ im engen Frackoberteil mit langen nackten Beinen. Der Bruder schießt Pin-up-Fotos von ihr, und das kokette Girl posiert vor Gästen des Sugar Daddy gelangweilt-lasziv an den Stangen des vormaligen Karussells. Im dritten Akt werden die Stangen zum Gefängnis, in dem die Betrügerin und Schmuckräuberin landet, um nach Amerika verschickt zu werden. Dort stirbt Manon schließlich in menschenfeindlicher Wüste auf den Trümmern ihres zerbrochenen Lebenskarussells. Wie ihre erste Arie wird ihr letzter Sterbegesang ganz schlicht von einer Soloflöte begleitet. Die zarte Erinnerung an verlorene Unschuld und an den Anfang der Tragödie tönt von fern jenseits des Orchesters.

Symbiose von Leidenschaft und Präzision

WILL HUMBURG DIRIGIERT VERDIS „NABUCCO“ IN BONN

VON GUIDO KRAWINKEL

Schon in der Ouvertüre zeigt das Beethoven-Orchester Bonn seine ganze Bandbreite – von edel schimmernden Posaunen bis zu Attacke pur. Am Pult steht Verdi-Spezialist Will Humburg, der das Ensemble mit unbändiger Energie und eiserner Präzision durch Verdis Partitur treibt. Das Ergebnis ist brillant. Wenn der Dirigent dann nach fast drei Stunden völlig durchgeschwitzt zum Schlussapplaus auf die Bühne tritt, lässt sich erahnen, wie kompromisslos er das glänzend aufgelegte Orchester zu Höchstleistungen getrieben hat. Man sieht aber nicht nur, wie intensiv er arbeitet, man hört es in jedem Takt. Verdi und Humburg – das ist eine musikalische Allianz auf Augenhöhe, eine Symbiose von Leidenschaft und Präzision. In Bonn kommt mit Regisseur Roland Schwab ein weiterer Glücksfall hinzu. Er destilliert Verdis monumentales Musikdrama „Nabucco“ zu einer klugen, abstrahierten Parabel über Macht, Größenwahn und den Preis des Fanatismus. Dadurch bildet er mit Humburg und dem Orchester ein wahres Dream-Team, das vom ersten Moment an überzeugt.

Am Theater Bonn greift alles ineinander: das glutvoll musizierende Orchester, ein Ensemble ohne Schwachstellen und eine Regie, die sich nicht in Historismus verliert, sondern den Stoff auf seinen dramatischen Kern konzentriert. Natürlich geht es in „Nabucco“ auch um Liebe und den Sturz des titelgebenden Königs, der durch Verrat und Wahnsinn zu Fall gebracht wird. Schwab zeigt diese Konflikte mit feinem psychologischem Gespür und meidet jede plakative Geste. Doch im Mittelpunkt steht etwas anderes. Schwab verortet das Geschehen in keiner konkreten Epoche, schafft aber durch Piero Vinciguerras reduziertes, stimmungsvolles Bühnenbild und gezielte Anspielungen klare Bezüge zur Gegenwart. Eine Installation aus leuchtenden Bändern mit Zitaten realer Diktatoren – bis hin zu Trump – schwebt bedrohlich über der Szene

wie ein Damoklesschwert. Wenn Nabucco am Ende des zweiten Aktes in den Wahn abgleitet, wird das niedersinkende Lichtobjekt zur spektakulären Chiffre des Machtwahns. Abgesehen davon verzichtet Schwab auf Effekthascherei und vertraut auf die Kraft der Musik und der Darsteller. Seine Inszenierung ist ruhig, konzentriert und zugleich ein leidenschaftliches Plädoyer gegen Extremismus in jeder Form.

Ein besonderer Glücksfall ist das Ensemble, das durchweg aus starken Bühnenpersönlichkeiten besteht. Allen voran Aluda Todua, der als Nabucco zunächst regungslos auf dem Thron sitzt und dennoch allein durch seine Präsenz den Raum füllt. Sein mächtiger, farbenreicher Bariton entfaltet besonders in den Gefängniszenen der späteren Akte eine enorme emotionale Wucht. Erika Grimaldi überzeugt als Abigaille mit faszinierender Intensität: Sie ist eine machtbesessene Intrigantin, stimmlich brillant und darstellerisch von fesselnder Glaubwürdigkeit. Ihre Stimme schillert zwischen kontrollierter Aggression und gezielt überzeichneten Farben, die ihre Figur erschreckend

lebendig machen. Auch Derrick Ballard (Zaccaria) beeindruckt mit souveräner Autorität und warmem, kernigem Bass, Ioan Hotea (Ismaele) glänzt durch einen durchschlagskräftigen, lyrischen Tenor, und Christopher Jähmig (Hohepriester des Baal) fügt mit seinem noblen Timbre weitere Tiefe hinzu. Charlotte Quadt (Fenena) steht ihren Kollegen in nichts nach, und Ralf Rachbauer als Abdallo sowie Marie Heeschen als Anna fügen sich stimmig in das Gesamtbild ein.

Der von André Kellinghaus exzellent vorbereitete Chor und Extrachor des Theaters Bonn ist ein Ereignis für sich. Schon im ersten Akt überzeugt das Ensemble mit einem wunderbar ausgewogenen, homogenen Piano. Wenn die Musik an Intensität gewinnt, bleibt der Klang stets transparent, präzise und rund. Der emotionale Höhepunkt kommt mit dem berühmten Chor „Va, pensiero“ im dritten Akt. Hier gelingt eine Steigerung vom zartesten Hauch bis zum machtvollen Fortissimo, die tief unter die Haut geht. Schwab inszeniert diesen Moment bezaubernd schlicht und erfreulich unpathetisch – gerade dadurch wirkt er umso stärker.



Giuseppe Verdi, „Nabucco“, mit Erika Grimaldi, Ioan Hotea, Aluda Todua sowie Chor, Extrachor und Statisterie des Theaters Bonn. Foto: Matthias Jung

Wozzeck im Serienformat

Wie zwei Wienerinnen die Oper neu erfinden

VON VALESKA BAADER

Eine Kamerafahrt über den Schaum eines Rasierpinsels, die Klinge des Rasierers glänzt, ein Atemzug – und dann die Stimme. Kein Vorhang, kein Orchestergraben, kein Applaus. Stattdessen ist die Handlung auf einem Smartphone zu sehen, auf dem sich Alban Bergs „Wozzeck“ auf engstem Raum entfaltet: als Serie, in Episoden zu je fünf bis zehn Minuten, filmisch erzählt – und musikalisch ernst genommen. „Opera Seria“ heißt dieses Experiment, hinter dem zwei junge Gründerinnen aus Wien stehen: Johanna Würth und Constanze Gelpart. Ihr Versprechen: große Oper, aber so erzählt, wie wir heute Geschichten erleben – im Scroll-Tempo, mit filmischer Präzision, zugänglich und nahbar.

„Bei uns ist Wozzeck keine einfache Bühnenabfilmung, sondern ein eigenständig produzierter Film mit verschiedenen Schauplätzen.“ Wenn Johanna Würth über das Projekt spricht, merkt man, wie sehr hier Neugier und Handwerk zusammenfinden. „Bei uns ist es eben auch möglich, dass wir point-of-view-mäßig auf bestimmte Dinge schauen – also beispielsweise die Perspektive von Marie oder Wozzeck bewusst in den Fokus der Kamera rücken.“

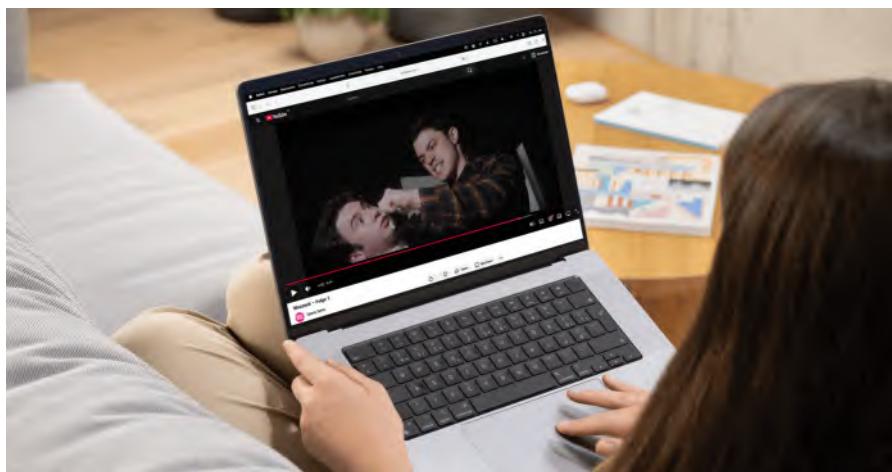
Der erste Akt von „Wozzeck“ – von Berg selbst in fünf Szenen komponiert – wird zur Staffel 1 mit fünf Folgen, jede mit eigener Dramaturgie und Farbgebung, die zusammen ein filmisches Meisterwerk ergeben. Es ist nicht einfach ein Opernfilm, sondern eine Serie mit klarer Bildsprache, klug montiert, präzise auf die Musik und Handlung geschnitten – und durchgängig musikalisch geführt. Gleich zu Beginn wird der Dialog zwischen dem Hauptmann und Wozzeck zu einem Rasiermesser-Machtspiel. Die Kamera gleitet sanft, bleibt dicht an den Gesichtern, fängt kleine Details ein – und springt plötzlich in eine Erinnerung: an einen Teich, den das Team, wie Würth erzählt, „als Schlüsselort verwendet“. Eigentlich

ist er in „Wozzeck“ der Schauplatz des späteren Verbrechens – doch nun wird er zum Gegenteil: „Wir verwenden den Teich in Akt 1 als schönen Ort, wo Marie Wozzeck zeigt, dass sie schwanger ist. Es ist ein total schöner Moment – und an den erinnert sich Wozzeck in dieser ersten Szene.“ So beginnt der Film mit einem Schnitt zwischen Nähe und Macht, Vergangenheit und Gegenwart – ein Leitprinzip, das sich durch alle Episoden zieht.

Szene 2 führt dann ins Freie: Die Szenerie mit Wozzeck und seinem Kameraden Andres wird filmisch im Kontrast zwischen Schwarzweiß- und Farb-Film dargestellt. In wenigen Minuten stellt die Folge so den zentralen Konflikt heraus: Naturidylle trifft auf Wozzecks innere Unruhe und wachsende Visionen vom drohenden Unheil. Szene 3 zeigt Marie schließlich in ihrem Alltag: eine Parade auf der Straße, Baby im Arm, Wortgefechte mit Nachbarin Margret, dann ein Ortswechsel in ihre Wohnung, in die schließlich auch Wozzeck kommt und dort mit ihr in einen Dialog tritt. Es ist erstaunlich, wie viel hier passiert, während gesungen wird: Kind ins Bett bringen, Küche sauber machen, umziehen, mit Wozzeck „sprechen“ – es ist Nähe und doch wieder Distanz, die hier zum Vorschein kommt.

In Szene 4 mit dem Doktor wechselt der Blick und auch der Schauplatz: Wozzeck sitzt mit dem Doktor in einer Arztpraxis und stellt sich für medizinische Experimente zur Verfügung. Die Kamera zoomt passend zur Musik in die beiden Gesichter – sie seziert, ohne zu urteilen. Am Ende des ersten Akts, in Szene 5 mit der Begegnung von Marie mit dem Tambourmajor, kulminiert alles, was zuvor angedeutet wurde: Begehren, Flucht, Scham. Zwei Figuren, die sich vorsichtig annähern – bis die Musik übernimmt und die Kamera folgt.

Die Produktion wagt dabei Perspektiven, die auf der Bühne kaum möglich wären. Die Kamera denkt mit, springt zwischen Realität und Erinnerung, zeigt Gedanken, Träume, Orte, ohne den musikalischen Fluss zu stören. „Wir wollten gezielt die Möglichkeiten des Films nutzen, um Aspekte der Geschichte sichtbar zu machen, die sich auf der Bühne so nicht zeigen lassen“, so Würth. Besonders prägnant wird das in der Gestaltung der Figur der Marie, die bei „Opera Seria“ schon in der ersten Szene auftritt und den Blick auf das Geschehen verändert. Würth erklärt: „Uns war vor allem wichtig, dass im ersten Akt auch Marie eine gewisse Präsenz bekommt. Denn eigentlich tritt sie ja erst in der dritten



„Wozzeck“ auf dem Laptop. Foto: Valeska Bader



„Opera Seria“, bei den Dreharbeiten: Jubin Amiri, Aaron Bauer, Constanze Gepart, Emma Zimmer, Tobias Treitner, Johanna Würth. Foto: Ina Holzknecht

Szene auf.“ Die Produktion hält sich also nicht immer an die Vorgaben der Partitur, sondern denkt in der Logik des Mediums Film – mit eigenen Zeitachsen, Perspektivwechseln und emotionalen Cliffhangers. Jede Episode nimmt die nächste vorweg oder öffnet sich ins Off und erzählt Bergs Musik auf eine Weise weiter, die gleichzeitig modern, präzise und berührend ist.

„Opera Seria“ ist dabei kein Opernhaus mit Filmabteilung, sondern ein privat organisiertes Team aus Wien mit großer Leidenschaft. „Wir haben das wirklich als Teamwork realisiert. Dabei gab es schon einen festen Kern: Dirigent Tobias Treitner, die Videografinnen Emma Zimmer und Ina Holzknecht – und natürlich Constanze Gepart und ich. Gemeinsam waren wir das Leading Team dieser ganzen verrückten Geschichte.“ Rundherum formierte sich ein Netzwerk junger Talente – Sänger, Orchestermusiker, Korrepetitoren, Tonmeister, Grafiker und viele weitere kreative Köpfe. Alle brachten sich ein, weil sie an die Idee glaubten, dass Oper neu gedacht werden kann – und muss.

Dass alles ohne Budget entstanden ist, merkt man dem Ergebnis nicht an. Aber hinter den Kulissen war das eine Lektion

in Produktionsrealität: Aufnahmerräume, private Drehorte, ein eigens gecastetes Orchester – alles koordiniert über Netzwerke, Überzeugungsarbeit und ganz viel Zeit und Leidenschaft. „Es war schwierig, in der ersten Phase ein Finanzkonzept aufzustellen, weil wir gar nicht gewusst haben, was wir finanzieren.“

Gestartet wurde daher mit einer reinen No-Budget-Produktion. „Das spielt uns jetzt in die Karten, dass wir das einfach mal ausprobiert haben“, so Würth im Interview. Denn der Prototyp ist jetzt da und die nächste Stufe kann geplant werden: „Unser Ziel ist es natürlich, auch den zweiten und dritten Akt zu produzieren – dann aber noch professioneller als sowieso schon, organisiert, mit Sponsoren, Bezahlungen und klaren Verträgen.“

Was „Opera Seria“ so besonders macht: Es gibt nicht nur die Serie. Auf Instagram führen Gepart und Würth um den eigentlichen Plot herum: „Alban Berg war Ur-Wiener – wie wir: Heute gehen wir an die Orte, an denen er gelebt und gewirkt hat. Herzlich Willkommen zu: „Land des Bergs.“ Mit diesen Worten starten die beiden Gründerinnen ihre kleine Doku-Reihe durch Wien, Alban Bergs Heimatstadt. Man sieht Orte, an denen er lebte, hört Anekdoten, erfährt,

wie es zur Uraufführung kam oder warum sein Lehrer Schönberg für ihn so wichtig war. Es fühlt sich an wie ein Spaziergang durch die Stadt in Dialogform – filmisch charmant umgesetzt, immer mit prägnantem musikalischem Intro am Anfang des Videos, damit direkt erkennbar wird, um welche Art von Content es sich handelt.

Dazu finden sich auf Instagram allerlei Behind-The-Scenes-Videos: Fragen an das Team, Einblicke, Versprecher. Es macht die Serie nicht nur verständlich, sondern nahbar.

„Opera Seria“ ist eine Wette auf die Zukunft: ein Format, das Opernstoff ernst nimmt, aber dabei die Mittel des 21. Jahrhunderts nutzt. Nicht als Kompromiss, sondern als Behauptung: Oper ist Gegenwart, wenn man sie so erzählt. Der erste Akt ist bereits online – der zweite und dritte sollen folgen: mit strukturiertem Budget, klarer Planung und derselben Energie wie bisher. Was bleibt, ist das Gefühl, dass hier etwas Echtes versucht wird: keine Social-Media-Trickserei, kein ironischer Abklatsch, sondern eine Liebeserklärung an Musik und Publikum gleichermaßen. Dass das ausgerechnet mit Wozzeck passiert, dieser unverwundlichen Oper, macht es umso schöner.

Grotesker Mummenschanz

RICHARD WAGNERS „TANNHÄUSER“ ALS STEINBRUCH AM THEATER MAGDEBURG

VON DIETER DANIEL SCHOLZ

Mit keinem anderen Werk hat Wagner so gerungen wie mit dem „Tannhäuser“, in dem er sein Lebensthema, den Kontrast zwischen Eros und Agape, sinnlicher wie geistiger Liebe zum ersten Mal und paradigmatisch thematisiert. Es existieren nicht weniger als vier Fassungen. Kein Wunder, dass der „Tannhäuser“ zu einem Steinbruch der Dirigenten und Regisseure wurde. Am Theater Magdeburg hat man sich jetzt zur Eröffnung der Spielzeit 2025/26 entschlossen, die vergleichsweise bescheidene, weniger raffinierte, aber klare Version der Dresdner Urfassung von 1845 in einer Neuinszenierung von Adele Thomas (Ko-Intendantin der Welsh National Opera) auf die Bühne zu bringen.

Die britische Regisseurin verzichtet auf alle Versuchungen zu Aktualisierungen und zeigt die Oper mittelalterlich. Allerdings hat ihr die Bühnen- und Kostümbildnerin Cécile Trémoлиères ein Mittelalter entworfen, das allzu dick aufträgt und vor keiner Unsinnigkeit zurückschreckt. Die Kostümierung ist ein grotesker Mummenschanz. Statt Hørselberg sieht man eine Art Klostermauer mit Heiligennische. Darin steht die Gottesmutter als Himmelskönigin im blauen Umhang und mit goldener Krone. Es ist allerdings die verkleidete Liebesgöttin, die alsbald ihre fromme Hülle abstreift und sich als Artemis von Ephesos entblößt, als Urmutter mit vielen Brüsten, an deren einer sich der liebestrunken Tannhäuser regelrecht satt saugt, bevor er von Liebesekel und Venusüberdruß gepackt wird. Die polnische Mezzosopranistin Jadwiga Postrożna singt Frau Venus imposant. Tannhäuser, von ihr verflucht, wird entlassen in eine leere Bühne mit viel Bühnenqualm, der erneut im dritten Akt wabert.

Im Wartburgbild des zweiten Akts lässt es die Ausstatterin so richtig krachen. Sie zeigt ein rosa angestrichenes gotisches Chorgestühl mit Sechzigerjahre-Sitzmulden und dahinter einen unsäglich Wandteppich. Elisabeth tritt auf und singt fulminant ihre Hallenarie. Aurora



Wagner, „Tannhäuser“ am Theater Magdeburg mit Marko Pantelić, Opernchor und Singakademie. Foto: Andreas Lander

Marthens besitzt eine große Stimme mit Sensibilität im Piano und dramatischer Wucht. Warum Thüringens Landgraf dann allerdings wie ein (jüdischer) Hohepriester in schwarzer Soutane, mit violetter Stola und hoch aufragender Kopfbedeckung auftritt, bleibt rätselhaft. Johannes Stermann singt indes vorzüglich. Er verfügt über eine noble samtige, große Bassstimme. Der Aufmarsch der Wartburggesellschaft wird zum grotesken Kostümfest, zum Defilee klischeehafter Mittelalter-Trachten, ja zur unfreiwilligen Karikatur. Die Krone setzen diesem Akt die als Strohmandeln oder Krampusse verkleideten Tänzer des Magdeburger Balletts auf. Sie hüpfen völlig überflüssig und fehl am Platz durchs Bild.

Im dritten Akt sieht man einen Pilgerchor aus Zerlumpten, Versehrten an Krücken, Geißlern und allzu Frommen im Büssergewand. Sie schleppen ein riesiges Kruzifix und schlurfen weihevoll über die Bühne (man denkt an Oberammergau). Tannhäuser wurde schon im zweiten Akt als fast pathologisch nervöser Zappelphilipp gezeigt. Nun hat er seinen großen Auftritt, meist fast nackt im Lederharnisch.

Der junge amerikanische Heldentenor James J. Kee ist ein Glücksfall. Seine Romerzählung – und nicht nur die – singt er mit großer, mühelos heldischer Stimme bei guter Sprachbehandlung und packender Gestaltung. Die einzige Enttäuschung im Sängersensemble ist der in Belgrad geborene Bariton Marko Pantelić. Er singt mit deutlich zu kleiner Stimme den Wolfram von Eschenbach. Sein Lied an den Abendstern verpufft. Dafür darf man am Ende der wunderbaren Wiederauferstehung der aus Liebeskummer gestorbenen Elisabeth beiwohnen, die Tannhäuser das ergrünte Reis des Papstes als Zeichen der Erlösung von ihrer Totenbahre aus überbringt, bevor sie einfach so von der Bühne rennt und Tannhäuser stirbt.

Alles in allem eine szenisch geschmacklose Produktion. Umso beglückender geriet die musikalische Seite unter Leitung des US-amerikanischen Dirigenten Erik Nielsen. Er hat den fabelhaften Chor des Hauses, die Magdeburger Singakademie (Leitung Martin Wagner), und die klingschön und makellos aufspielende Magdeburgische Philharmonie zu einer großen, bewegendem Aufführung animiert.

Kosmogonie als Kasperletheater

PAUL-GEORG DITTRICH'S NEUINSZENIERUNG VON WAGNERS „RHEINGOLD“ AN DER OPER KÖLN

VON RAINER NONNENMANN

Schon im Freien hört man Kinderstimmen kreischen. Das spielerische und angstvolle Geschrei mischt sich im Foyer mit den Plaudereien des Premierenpublikums sowie im Orchestergraben mit kurz nochmals angespielten Leitmotiven. Zum Vorspiel tändelt ein Dutzend Schulkinder in beklecksten Malerkitteln mit Teilstücken eines roten Fadens, wie ihn üblicherweise drei Abende später die Nornen im Vorspiel der „Götterdämmerung“ spinnen. Während die Rheintöchter Alberich foppen, formen die Kinder mit ihren Mündern die Singstimmen nach und mobben einen zur Missgestalt gemachten Jungen.

Das vermeintlich unschuldige Kinderspiel wandert auf eine kleine Jahrmarktsbühne, auf der gerade noch eine Kulissenwolke angepinselft wird. Anschließend wird der Umriss eines riesigen Auges vor die komplette Bühne gezogen, durch den das Publikum fortan das Geschehen verfolgt. Gleichsam durch die Augen der Kinder erscheint dann die germanische Götterwelt wie im Märchen oder Showbiz. Wotan sitzt als Cartoon-Wikinger „Hägar der Schreckliche“ mit Flügelhelm auf einer Mondsichel und angelt wie Peter Pan in Steven Spielbergs Dreamworks-Animation seinen Traum von Walhall aus den Wolken. Fricka trinkt wie eine Hollywood-Kleopatra Champagner aus einer riesigen Pappflasche, Freia in Rosarot ist als zickige Cinderella-Prinzessin aus Disneyland mit Selfies beschäftigt, Froh erscheint als Marvel-Wassermann, Donner als blondierte Bully Herbig-Lachnummer, Loge als schrille Kreuzung aus Luzifer und Joker, die Riesen als Gangster-Rapper auf gemaltem Schauellader mit riesigen Dollarzeichen an schweren Goldketten.

Paul-Georg Dittrichs Neuinszenierung von „Das Rheingold“ an der Oper Köln mit dem Bühnenbild von Pia Dederichs und Lena Schmid sowie Kostümen von Mona Ulrich schrumpft Wagners gro-

ßes Welttheater zum bunten Kasperletheater. Alle mythologische Tiefe und Pathetik wird weggewischt, so wie es einst Ernst Bloch im Aufsatz „Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage“ (1929) forderte. Zugleich schafft die naive Puppenwelt eine umso größere Fallhöhe für die weiteren Szenen. Der anfangs smarte Dandy Alberich (Daniel Schmutzhard) erscheint im nachtschwarzen Nibelheim als verlotterter Grufti mit langen Haaren und Tätowierungen. In seinen Goldminen quält er seinen Bruder Mime (Martin Koch) und versklavt die Kinder, deren Gesichter Robi Voigts Videos zu grässlichen Zombies verzerren. Wotan (Jordan Shanahan) in großartigem Rollendebüt und Loge (Mauro Peter) sind verlogene Saubermänner in lichtem Weiß.

Zurück auf wonnigen Höhen zeigen sich auch die Götter ganz in Schwarz als schmierige Mafiosi, die den gefangenen Alberich mit Elektroschocker foltern und sich einen knallharten Bandenkrieg mit den Riesen (Christoph Seidl und Lucas Singer) liefern. Videos zeigen Wotan, Froh (Tuomas Katajala), Donner (Miljenko Turk) und Fricka (Bettina Ranch) als coole Typen aus Actionfilmen mit

bleckenden Zähnen vor militärischen Raketen, Drohnen, Panzerfahrzeugen und zerschossenen Landschaften. Die Götterdämmerung findet längst statt. Einzig Freia (Emily Hindrichs) zeigt menschliche Regungen, als sie sich trauernd über den erschlagenen Fasolt beugt. Der Ring, der die Weltherrschaft verspricht, wechselt als Schlagring die Fäuste und erscheint immer wieder als großer Leuchtkreis wie eine riesige Pupille, ein Brennglas oder Schicksals- und Folterrad, auf dem die Leichen der Kinder hängen, die endlich wieder in die Erde eingehen, indem sie unter den riesigen Reifrock von Urmutter Erda (Adriana Bastidas-Gamboa) wie unter eine Schutzmantelmadonna kriechen.

Die Sängerinnen und Sänger agieren durchweg ausgezeichnet, voll Leuchtkraft, verständlicher Textdeklamation und schauspielerischer Kraft, ebenso gut ist das Gürzenich-Orchester unter Leitung von Marc Albrecht. Die Premiere wurde leidenschaftlich gefeiert und ausgebuht. Die extreme Fallhöhe vom kindlichen Märchenland zur brutalen Erwachsenenwelt hat polarisiert – aber vor allem neugierig gemacht, wie es im März mit der „Walküre“ weitergeht.



Richard Wagner, „Das Rheingold“ an der Oper Köln mit Kinderstatisterie, Adriana Bastidas-Gamboa (Erda), Lucas Singer (Fafner), Emily Hindrichs (Freia). Foto: Matthias Jung

Dystopie und Utopie

TANZTHEATER AN DEN KÖLNER BÜHNEN: SASHA WALTZ' „BEETHOVEN 7“

VON RAINER NONNENMANN

Für die Städtischen Bühnen Köln gab es wiederholt Pläne, neben Oper und Schauspiel auch eine Tanzkompanie zu etablieren. Temporär wurde mit freien Ensembles zusammengearbeitet: von 2005 bis 2008 mit der Kompanie „pretty ugly tanz köln“ und ihrer Künstlerischen Direktorin Amanda Miller sowie von 2019 bis 2024 mit „Ballet of Difference“ und dem Choreografen Richard Siegal. Mit TanzFaktur, Orangerie und Alter Feuerwache gibt es in der Stadt zwar drei Spielstätten für Tanz, an denen auch Absolventen der Hochschule für Musik und Tanz Köln Entfaltungsräume finden, doch erlauben diese Orte nur kleine Produktionen. An ein städtisches Ensemble ist momentan nicht zu denken. Köln ist hoch verschuldet und hat bereits harte Streichungen in der Kultur vorgenommen.

Zudem werden Opern- und Schauspielhaus seit 2012 saniert. Baumängel, Fehlplanungen, Neuausschreibungen und wechselnde Bauaufsichten führten mehrmals zur Verschiebung der Wiedereröffnung. Nun sollen die Häuser am Offenbachplatz ab Ende September 2026 endlich wieder bespielt werden. Die ursprünglich kalkulierten Kosten von 250 Millionen Euro sind inzwischen auf fast 800 Millionen Euro gestiegen. Inklusive der Kosten für die Ausweichspielstätten im Carlswerk Köln-Mülheim und Staatenhaus Köln-Deutz belaufen sich die Aufwendungen auf rund 1,5 Milliarden Euro. Das Sanierungsdebakel hat die Oper zwar nicht selbst verschuldet. Der soeben neu ins Amt gewählte Oberbürgermeister Torsten Burmester (SPD) fordert – laut dpa – aber dennoch: „Diese Oper hat die verdammt Pflicht und Schuldigkeit, alle einzubeziehen“, denn schließlich habe auch die ganze Stadtgesellschaft für die Oper bezahlt. Dass die Städtischen Bühnen genau dies seit Langem versuchen, etwa mit Kinderopern und internationalen Tanzgastspielen, davon sollte sich der neue OB einmal selbst ein Bild machen.

In der laufenden Spielzeit gastieren – kuratiert von Hanna Koller – mit jeweils zwei oder drei Aufführungen zwölf verschiedene Kompagnien, darunter Merce Cunningham, Akram Khan, Oona Doherty, Brig Huevo und das Hessische Staatsballett. Den Anfang machte Sasha Waltz mit ihrer 2023 in Berlin uraufgeführten zweiteiligen Choreografie „Beethoven 7“. Zwischen waberndem Kunstnebel erscheinen drei Figuren wie außerirdische Androiden. Unter dunklem Dröhnen bewegen sie sich geschmeidig, aber motorisch und bei bestimmten Haltungen stockend wie Roboter. Als die Gestalten die Köpfe quer zum hellen Bühnenhintergrund drehen, zeigen sie plötzlich riesenhaft nach hinten fliehende Schädel. Schließlich mischt der chilenische Komponist Diego Noguera in die lautstarken elektronischen Drones seines „Freiheit/Extasis“ Schreie wie von Primaten. Unter massiven Techno-Einschlägen beginnen die Tanzenden an sich zu reißen, ziehen, stoßen und zunehmend als Gruppe mit erkennbarem Schwarmverhalten zu agieren. Am Schluss treten alle mit gleichem Schritt und Blick auf der Stelle. Werden da Freiheit und Ekstase zu Unfreiheit und Konformismus?

Mit Beethovens 7. Symphonie hatte das nur insoweit zu tun, als Richard Wagner dieses Werk eine „Apotheose des Tanzes“ nannte und sich folglich jeglicher Tanz damit verbinden lässt. Während Noguera die Dancefloor-kompatible Soundanlage hart gegen den Brustkorb hämmern ließ, wirkte die anschließende Einspielung von Beethovens Symphonie basslastig, dumpf, undifferenziert. Auch choreografisch hatte der dystopisch düstere erste Teil mit dem klassizistisch wirkenden zweiten nichts zu tun. Die 14 Tänzerinnen und Tänzer strömten in anmutigen Grüppchen herein, liefen munter über die Bühne, spielten Haschenmann, neckten sich, tändelten, tanzten, alleine, zu zweit, dritt, viert, schließlich als Corps de Ballet. Manche Bewegungen folgten Beethovens Musik wie pantomimisches Mickey-Mousing. Andere ironisierten die in allen vier Symphoniesätzen manischen Rhythmen mit lapidaren Schrittfolgen. Am Ende zeigte das gesamte Tanzensemble erneut die für diese Produktion zentrale Geste mit zum Wurf oder Bogenschuss gespannten Armen und Körpern: Sinnbild von Beethovens Transzendenz-Verlangen.



Sasha Waltz & Guests, „Beethoven 7“. Foto: Sebastian Bolesch

Zwischen Atem und Applaus

DIE 6. INTERNATIONALE OPERNWERKSTATT WAIBLINGEN

VON VALESKA BAADER

Eine Woche lang wird Waiblingen zur Bühne: Zwischen Fachwerk, Flusslauf und spätsommerlicher Gelassenheit zeigt sich, was Oper wirklich kann: berühren, formen und verbinden. Die „6. Internationale Opernwerkstatt“ bringt zwölf Stipendiatinnen und Stipendiaten aus aller Welt an die Schnittstelle zwischen Studium und Beruf. Melanie Diener und Thomas Hampson leiten die Werkstatt – zwei Weltstars mit der Leidenschaft, jungen Sängerinnen und Sängern den Weg auf die Bühne zu ebnen. Gemeinsam mit der Stadt Waiblingen schaffen sie Mitte September eine Woche „Close-up“ – öffentlich, nahbar und gnadenlos konstruktiv.

Schon am Morgen liegt im Bürgerzentrum Waiblingen der Duft von Kaffee in der Luft, Stimmen summen sich wach, Notenblätter rascheln. Bei einer „Füßel“-Übung sollen die Teilnehmenden mit den Füßen ihres Gegenübers Kontakt aufnehmen – eine Übung für Körperwahrnehmung, erklärt Atem-Coach Claudia Stefke-Leuser. Die „Stipis“, wie sie sich selbst nennen, kichern und verlieren die Scheu. Für einen Moment ist das große Ziel – die Bühne – ganz weit weg. Dann wird es still. Die Schultern sinken, der Atem fließt gleichmäßig. In der Opernwerkstatt Waiblingen beginnt alles mit dem Atem.

In den Meisterklassen wechseln Präzision und Poesie im Minutentakt. Hampson lässt einen Stipendiaten auf einem Bein singen. Der Körper soll begreifen, was die Stimme sucht. Dann der Perspektivwechsel: „Deine Sprache ist Musik, nicht französisch, nicht russisch, nicht italienisch. Du hast so eine schöne Stimme. Lass deine Seele da reinfließen.“ Im nächsten Moment holt er die Realität auf die Bühne: „Zu wem singst du denn? Du bist doch alleine in dem Zimmer! Sing so, als ob du alleine bist.“ Der Ton, so lernt man hier, sitzt im Menschen, nicht im Mund.

Diener arbeitet anders – und doch mit demselben Ziel. Bevor der erste Ton



Opernwerkstatt Waiblingen, Konzert auf dem Marktplatz. Foto: Peter Oppenländer

erklingt, stellt sie Fragen, die Haltung schaffen: „Wie kann ich dir helfen? Wie fühlst du dich? Was willst du selbst?“ Auch bei ihr geht es darum, dass der Körper Ausdruck findet, dass Emotion und Technik zusammenfallen. „Die Augen sollen singen“, sagt sie zu einer der Stipendiatinnen – und man spürt, dass es ihr um mehr geht als um schöne Töne.

In Gesprächen über Karriere, Druck und Leidenschaft schwingt vieles mit, was die Nachwuchstalente heute bewegt. „Es träumen alle von einer Solokarriere. Es wäre gelogen, wenn es nicht so ist“, erklärt Diener. „Ich sage meinen Studierenden immer: Ihr müsst träumen und ausprobieren. Wenn es nicht klappt, guckt, dass ihr auch einen Plan B habt.“ Für die Studierenden ist die Werkstatt ein Ort, um auszuprobieren – und um zu verstehen, „wie Bewegung, Stimme und Emotion zusammenfinden“. Hampson führt diese Gedanken fort und setzt dort an, wo Idealismus auf Realität trifft: „Die sind alle wahnsinnig unter Druck, sich zu zeigen, was zu sein. Social Media, das, wie man sich präsentiert, wird immer

wichtiger als tatsächlich die Grundlage, zu singen.“ Für ihn ist Oper Hochleistungssport: „Die Leute unterschätzen, wie athletisch wir sind.“ Das bestätigt auch Wilma Kvamme, eine der Stipendiatinnen, die das Business mit entwaffnender Ehrlichkeit auf den Punkt bringt: „Es ist so viel Arbeit, so harte Arbeit, so viel Konkurrenz. Aber es macht so viel Spaß, wenn alles funktioniert.“ Einen Plan B gibt es für sie nicht. Umso mehr Leidenschaft steckt sie in ihren Plan A.

All das bleibt in Waiblingen nicht Theorie. Es wird gelebt – auf der Bühne, in Probenräumen, zwischen Notenständern und Kaffeetassen. Gastfamilien öffnen ihre Türen, Schulklassen lauschen den Proben und an einem Abend wird der Marktplatz der Stadt sogar selbst zur Bühne: Zwischen Cafés und Fachwerk singen die Stipis Lieder aus ihrer Heimat. Krönender Abschluss ist am Ende der Woche das Konzert mit der Württembergischen Philharmonie Reutlingen – ein Moment, in dem Musik zu mehr wird: zu Begegnung, Wachstum und Vertrauen darin, auf dem richtigen Weg zu sein.

Abbild oder Variation?

DIE SEMPEROPER AUF EINER KRYPTO-BRIEFMARKE
VON RALF-THOMAS LINDNER



Die am 2. Oktober erschienene bundesdeutsche Briefmarke der Dresdner Semperoper – gesehen von einer „Künstlichen Intelligenz“ (KI).
Abbildung: ConstantinVonavi/shutterstock.com

Briefmarken sind millionenfach verbreitete kleine Kunstwerke und bebilderte Kulturgeschichten. Sie tragen Botschaften in die Welt und machen Werbung. Die Semperoper, das Wahrzeichen Dresdens, hat eine lange Geschichte: Zweimal wurde sie zerstört und zweimal wieder aufgebaut. Jetzt zieht sie auf einer neuen Briefmarke in den virtuellen Raum ein. Am 2. November 2023 erschien die erste Krypto-Briefmarke der Deutschen Post mit einer Abbildung des Brandenburger Tors, Nennwert 1,60 €. Mittlerweile ist eine kleine Serie solcher Krypto-Briefmarken „Historische Bauwerke in Deutschland“ herausgekommen: Kölner Dom (1,00 €), Schloss Neuschwanstein (2,75 €), Speicherstadt Hamburg (0,95 €) und zuletzt, am 2. Oktober 2025, die Semperoper Dresden (1,80 €).

Krypto-Briefmarken werden mit Hilfe einer KI erstellt. „Dall-E“ greift dazu im Internet auf Fotografien, Grafiken und Kunstwerke zurück und erstellt damit eine eigene Interpretation des Themas. Im Gegensatz zu einer fotorealistischen Darstellung weicht das KI-generierte Bild, das nicht von Menschen nachbe-

arbeitet wird, von der Realität ab. Auf den ersten Blick erkennt man die Semperoper. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man aber kleine Unterschiede und Abweichungen: So gibt es zum Beispiel am Original im Untergeschoss auf beiden Seiten des Gebäudes jeweils noch Anbauten, im ersten Geschoss gibt es ein Fenster weniger und das Giebeldach ist nicht existent. Trotzdem: die Semperoper!

Die nassklebende Briefmarke erscheint in Zehnerbögen mit einer Auflage von 1,18 Millionen Exemplaren. Darüber hinaus gibt die Deutsche Post in einer streng limitierten Auflage von 50.000 Stück die eigentliche Krypto-Briefmarke heraus. In Motiv und gesamter Aufmachung unterscheiden sich die beiden Marken nicht, nur die Krypto-Briefmarke ist selbstklebend und wird einzeln in kleinen Booklets vertrieben. Zu jeder dieser echten Briefmarken gibt es einen digitalen Zwilling, der mit einem NFT (Non-Fungible Token) verknüpft und dessen Echtheit durch Blockchain-Technologie sichergestellt ist. Hat die physische Briefmarke im-

mer die identische Farbigkeit, erscheinen die NFTs dagegen in unterschiedlicher Rarität pink, blau, lila oder gelb. Die Krypto-Briefmarke wird nach dem Zufallsprinzip in einem neutralen, verschlossenen Umschlag ausgeliefert. Mit den Zugangsdaten aus diesem Umschlag ist man Besitzer des digitalen Sammlerstücks.

Motiv und Ausgabetermin einer Briefmarke haben oft keinen konkreten Hintergrund. Die Idee, eine Briefmarke herauszugeben und die darauffolgende Umsetzung, geht in vielen Fällen auf Vorschläge von Bürgern zurück. Manche Themen erscheinen daher ohne besonderen Anlass. Eine derartige antizyklische Präsentation hat den Vorteil, dass ein Thema quasi „zur Unzeit“ wieder einmal in Erinnerung gerufen wird. Briefmarken, die die Semperoper darstellen, hat es in der Vergangenheit, mit ähnlichen Darstellungen wie auf der Krypto-Briefmarke, bereits mehrfach gegeben, etwa zur Wiedereröffnung (DDR, 1985) oder in den Dauerserien „Bauwerke“ (DDR, 1990) und „Sehenswürdigkeiten“ (Deutsche Bundespost, 1991).

Geschichte einer intensiven Beziehung

ECKART KRÖPLINS BUCH „RICHARD WAGNER UND RUSSLAND“

VON DIETER DAVID SCHOLZ

Wagner und Russland, das ist ein großes Thema. Von frühester Kindheit an prägte Russland das Leben Richard Wagners. Und doch hat sich bisher fast kein Wagner-Lexikon oder Wagner-Handbuch dem Themenkomplex „Wagner und Russland“ gewidmet, etwa der für den Komponisten nicht unwesentlichen Wertschätzung seines Werks in Russland, seiner Rezeption ebendort und seinen biografischen Bezügen zu diesem Land.

Russland wurde immer schon, lange vor Putin und seinem Angriffskrieg gegen die Ukraine, vom Westen mit Unbehagen, wenn nicht mit Angst betrachtet, so Eckart Kröplin in seinem neuesten Buch „Richard Wagner und Russland“. Kein Wunder, dass in der deutschsprachigen Literatur über Wagner dieses Thema „bis heute als peripher, als nicht eigentlich darstellbar“ galt, so beklagt der Autor, der aus seiner Sympathie für alles Russische keinen Hehl macht. Der renommierte Musik- und Theaterwissenschaftler und ausgewiesene Wagnerkenner hat zahllose Publikationen zu Wagner veröffentlicht und war von 1984 bis zum Ende der DDR Chef dramaturg und Stellvertreter des Intendanten an der Semperoper Dresden. In seinem neuesten Buch schildert er in elf Kapiteln die biographischen und künstlerischen Berührungspunkte Wagners mit Russland. Zudem schreibt er Erhellendes über Wagners russische Förderer und Mäzene, allen voran die Großfürstin Helena Pawlowna.

Wie man bei Kröplin nachlesen kann, wurde Richard Wagner von seinem Stiefvater, dem Dresdner Schauspieler und Porträtmaler Ludwig Geyer, der wohl mitnichten Wagners leiblicher Vater war (wie Kröplin anmerkt), schon als Kleinkind der kleine „Kosak“ genannt. Richard war ein sehr lebhaftes Kind. Sein Geburtsjahr 1813 fiel in die Blütezeit der Kosaken-Furcht und auch Begeisterung



„Lohengrin“ am Bolschoi Theater Moskau 1923. Szenenbild (Bühnenbild: Fjodor Fjodorowski)

im Gefolge der Leipziger Völkerschlacht, die in Literatur wie Bildender Kunst ihre Spuren hinterließ. Wagners erster Kontakt mit Russland kam zustande, als er im Juni 1837 von Theaterdirektor Karl von Holtei als Kapellmeister nach Riga engagiert wurde, Riga war von 1710 bis zum Ersten Weltkrieg (1917) russisch. Im Großen Nordischen Krieg wurde Riga am 4. Juli 1710 von russischen Truppen unter Zar Peter dem Großen erobert. Das Vergnügen der Anstellung des damals 24-jährigen dauerte zwar nur kurz (von August 1837 bis Juli 1839), doch Wagner machte als angehender Theatermann, Musiker und Chefdirigent am Stadttheater in Riga wertvolle Erfahrungen.

Er dirigierte in Riga ein beachtliches Opern- und Konzertrepertoire, und last but not least arbeitete er an seinem „Rienzi“. Schon damals ein Halodri in Geldangelegenheiten, wurde er vom neuen Direktor des Stadttheaters, dem aus St. Petersburg stammenden Tenor Hoffmann wegen seiner Schulden entlassen, was seinem Aufenthalt in Riga ein Ende setzte. Wagner und seine Frau Minna flüchteten – von Gläubigern verfolgt – bei Nacht und Nebel ohne Pässe über die russisch-ostpreussische Grenze. Die

dann folgende abenteuerliche Schiffsreise nach London und Boulogne-sur-Mer inspirierte ihn zum „Fliegenden Holländer“.

Im Frühjahr 1863 wurde Wagner von der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft zu einigen Konzerten eingeladen. Initiator war Alexander Serow, ein großer Verehrer Wagners, der ihn in den 1850er Jahren durch einige Artikel in Russland bekannt gemacht hatte und damals bei der wegen Wagners politischer Vergangenheit skeptischen Obrigkeit die Genehmigung für dessen Gastspiel erwirkt hatte. Wagner, von finanziellen Problemen geplagt, nahm dankend an. Auf dem Programm der drei Petersburger Konzerte standen neben eigenen Werken auch Beethovens dritte und fünfte Sinfonie. Kritik und Publikum waren hellauf begeistert und feierten Wagners Kompositionen ebenso wie sein Dirigat des 130 Mann starken Orchesters der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft. Im Palais der Großfürstin Helena Pawlowna traf Wagner auf den Komponisten und Pianisten Anton Rubinstein. Ende März reiste er für drei ebenfalls gefeierte Konzerte nach Moskau, wo er die Bekanntschaft mit Nikolaus Rubinstein,



Zweisprachiger Programmzettel zu Wagners zweitem Petersburger Konzert am 26. Februar 1863 in Petersburg

des Direktors der „Russischen Musikalischen Gesellschaft“, machte. In Teegesellschaften der Großfürstin las er Texte aus „Die Meistersingern von Nürnberg“ und dem „Ring“ vor, bevor er Ende April für weitere Konzerte nach St. Petersburg zurückkehrte. Kröplin berichtet detailliert über Wagners Gastspiele in Russland, die unterm Strich alles andere als ein finanzieller Erfolg waren.

Die russische Kultur entwickelte zu kaum einem anderen ausländischen Komponisten eine so intensive Beziehung wie zu Wagner. Allerdings polarisierte dieser nicht nur in Deutschland, sondern auch in Russland sein Publikum. Die Musiker der „Neuen russischen Schule“, deren Ideal die wahrheitsgetreue Abbildung der Welt war, lehnten Wagners romantisches Musikdrama zunächst ab und fanden erst um die Jahrhundertwende zu ihm.

Dennoch gehörte Wagner nach den Konzerten 1863 an russischen Theatern zum Kern-Repertoire. Bis 1914 wurde in St. Petersburg allein Lohengrin 135 mal aufgeführt, Tannhäuser 137 mal. Außerdem beeinflusste Wagner maßgeblich die russischen Symbolisten Wjatscheslaw Iwanow, Andrei Bely und Alexander Blok, die seine Werke als Gegenmodell zu Naturalismus und Materialismus fei-

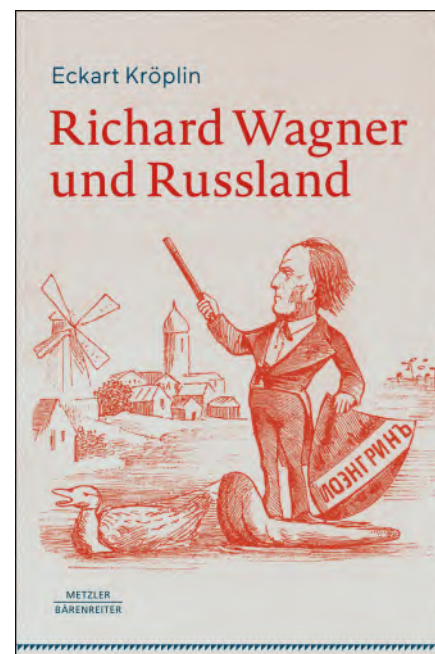
erten. Der enthusiastischste Wagnerianer Tschaikowsky, der den Meister aus Bayreuth auch persönlich kennenlernte, nannte ihn einen „Don Quixote“. Auch die Vertreter des „Mächtigen Häufleins“ sowie Skrijabin, Turgenjew, Tolstoi und Dostojewski und die Theaterleute Lunatscharski und Lossew kommen in Kröplins Buch zu Wort.

Große Aufmerksamkeit widmet der Autor Wagners Verhältnis zum faszinierenden russischen Berufs-Revolutionär (der überall in Europa gern mitzündelte) Michail Bakunin, der dem russischen Uradel entstammte und eine wohlgebildete, sanfte Seele gehabt haben soll. Wagner lernte diesen in Dresden kennen. Beide standen sich während der Revolution von 1848/49 in Dresden sehr nahe und kämpften Seite an Seite auf den Barrikaden. Dann allerdings distanzierten sie sich voneinander. Bakunin wählte später den eher politischen Weg, während Wagner sich auf die Kunst und den Rückzug ins Private konzentrierte. Beide endeten im Exil. In „Mein Leben“ erinnert sich Wagner rührend an Bakunin.

Kröplin schildert das Verhältnis russischer Musiker und Dichter zum deutschen Komponisten differenziert und legt großen Wert auf die Feststellung der Tatsache der zeitweiligen Dominanz von

Wagners Opern im Repertoire der russischen Opernhäuser und Konzertsäle. Er betont Wagners herausragende Bedeutung für russische Künstlerkreise, aber auch seine widerspruchsvolle Rezeption nach der Oktoberrevolution und unter der Herrschaft Stalins.

Nur kurz beleuchtet das letzte Kapitel „Wagner jenseits der Sowjetunion“ die neue Wagnerbegeisterung der letzten Jahrzehnte seit etwa der umstrittenen, weil Putin treue Dirigent Valery Gergiev einen neuen Wagnerboom in den „Russisch-deutschen Kulturbeziehungen“ ausgelöst habe, „ein stets neu aufreizender Bezugspunkt in künstlerischer, ästhetischer und kulturpolitischer Hinsicht“. Was immer das meinen soll. Zahlreiche Abbildungen und Literaturhinweise vervollständigen diese lange erwartete Monographie.



Eckart Kröplin, „Richard Wagner und Russland“, J.B. Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel 2025, 359 S., 10 s/w-Abbildungen, 44 Farbabbildungen, 39,99 Euro

DARSTELLUNG NEUEN KÖRPERGEFÜHLS

AUSSTELLUNG UND KATALOG „TANZ WIRD KUNST“ DES EDWIN SCHARFF MUSEUMS NEU-ULM

VON RALF-THOMAS LINDNER

„Tanz wird Kunst. 1892–1933“ – diese Ausstellung in zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Abschnitten hat das Edwin Scharff Museum in Neu-Ulm auf die Beine gestellt: Der erste Teil „Anfänge. Jeder Mensch ist ein Tänzer“, den der vorliegende Katalog dokumentiert, war von Februar bis Juni 2025 zu sehen. Der zweite Teil „Höhepunkte. Tanze dein Leben / Tanze dich selbst“, den ein im Dezember 2025 erscheinender Katalog im Hirmer Verlag begleiten wird, wird vom 6. Dezember 2025 bis 3. Mai 2026 in Neu-Ulm zu sehen sein.

„Der Übertitel beider Ausstellungen, Tanz wird Kunst, beschreibt auf doppeldeutig-spielerische Weise genau die beiden wesentlichen Aspekte: Zum einen entwickelte sich der Tanz um 1900 zu einer Tanzkunst, das heißt zu einer selbstständigen künstlerischen Disziplin. Der Körper wurde zum gestaltenden Medium. Zum anderen standen die Tanzpionierinnen und -pioniere mit der Art ihrer Tanzgestaltung im Kontext der weiteren künstlerischen Neuerungen der Zeit und fanden auch durch deren Einflüsse zu ihrer Tanzsprache.“ Das schreibt Helga Gutbrod im Vorwort des Katalogs. Und: „Nicht minder waren umgekehrt Bildende Künstlerinnen und Künstler aller Sparten von den neuen Bewegungsmomenten inspiriert. Vielfach gaben die Neuerungen des Tanzes und sein ungewohntes Bewegungsrepertoire den Impuls für eine neue Formensprache. Dabei traten alle künstlerischen Disziplinen in einen engen Austausch miteinander.“

Im Katalog werden neben dem Vorwort drei theoretische Texte angeboten: Amelie Soyka beschreibt in „Hinaus ins Freie, ins Leben“ Frauen um 1900 zwischen Tradition und Moderne. Die Kuratorin der Ausstellung, Ina Ewers-Schultz,

steuert „Der Tanz als Kunstwerk“ – Die Anfänge“ und als Exkurs „Eine kurze Geschichte des Tanzes“ bei. Der Hauptteil des Katalogs bietet vier Schwerpunkte, alle verfasst von Ewers-Schultz: I. Der menschliche Körper als Werkzeug der Kunst. Ein neues Frauenbild, II. Mit oder ohne Musik. Erneuerung des Bühnentanzes, III. Zwischen Aneignung und künstlerischer Neufindung und IV. Neue Rollenbilder. Zwischen den Geschlechtern.

Der Tanz ist eine uralte Ausdrucksform, die von männlichen Tänzern dominiert worden ist. Was hier für die Zeit zwischen 1892 und 1933 in Ausstellung und Katalog beschrieben und gezeigt wird, ist auch – trotz erheblicher gesellschaftlicher, politischer und männlicher Widerstände – ein Aufbruch zu einem neuen weiblichen Selbstbewusstsein, hin zu einer Gleichberechtigung der Frau. Das Zitat „Jeder Mensch ist ein Tänzer“ stammt vom ungarischen Tänzer und Choreografen Rudolf von Laban. In seinem Manuskript „Tanz als Laienschöpfung“ formuliert er: „Die seelische Verfassung eines Menschen drückt sich nicht nur in seinen Gedanken und Worten, sondern viel wesentlicher und unmittelbarer in seinem körperlichen Gebahren aus.“ Laban ging davon aus, dass mit entsprechender Förderung jeder tanzen könne, weshalb er in Deutschland ein Netzwerk an von ihm gegründeten Tanzschulen aufbaute.

Labans Bemühungen sind aber nur ein Strang der vielgestaltigeren Tanzszene um 1900. Diese wird im Katalog anhand einiger Tänzerpersönlichkeiten dargestellt, etwa Isadora Duncan, Grete Wiesenthal und Gertrud Leistikow. Geht es bei der Ausstellung in erster Linie um die „Darstellung des neuen Körpergefühls“ (Gutbrod) und weniger um – wie

vielerorts – die „breite Motivfülle zum Thema Tanz in den Werken der Kunst aufzuzeigen“, so kann man im Katalog die wunderbaren vielgestaltigen bildnerischen Darstellungen des Tanzes genießen. Gerade die plastischen Arbeiten, die einen der Schwerpunkte der Sammlung des Edwin Scharff Museums ausmachen, waren ein Grund, diese Ausstellung hier zu präsentieren.

Der Katalog beschreibt in Text und Bild einen gesellschaftlichen Umbruch, festgemacht an Phänomen des Tanzes. Dieser aber ist in seinen Ausformungen selbst Produkt dieses Umbruchs. Der Katalog ist Geschichts- und Bilderbuch in einem – in jedem Fall ein Buch, das man nicht so schnell aus der Hand legt!



Helga Gutbrod (Hrsg.): „Tanz wird Kunst. 1892–1933, Teil 1: Anfänge. Jeder Mensch ist ein Tänzer“, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2025, 175 Seiten, 19,95 Euro

Die Tragödie unserer Zeit

NEUE DVD MIT MIECZYSLAW WEINBERGS „DER IDIOT“

VON WOLF-DIETER PETER

Geradezu lachhaft in unseren Tagen: allumfassende Güte, tiefgehendes Verständnis, schrankenloses Mitleid, grenzenlose Zuwendung – das soll einen Opernhelden ausmachen?

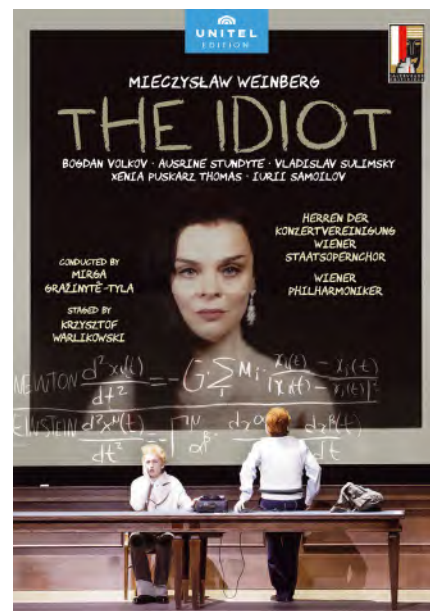
Doch aus dem Leben von Mieczysław Weinberg (1919–1996) erwächst so ein Werk geradezu zwingend. In seinem Leben als polnischer Jude mit entsprechendem Künstlerschicksal finden sich die meisten Entsetzlichkeiten des 20. Jahrhunderts: mörderischer Nationalsozialismus, lebensbedrohlicher Stalinismus – wahrscheinlich durch Unterstützung von Dmitri Schostakowitsch gerettet, dennoch durchgängig bis zu seinem Tod vom russischen Antisemitismus umgeben. Allen unglaublich hinterhältigen Winkelzügen und miserablen Verboten der staatskommunistischen Zensur zum Trotz komponierte er als „Ausflucht“ Zirkus- und Filmmusiken sowie eine Fülle anspruchsvoller Werke, auch unterstützt von einheimischen Stars wie dem Ehepaar Wischnewskaja-Rostropowitsch. Dennoch wird Weinberg zum „vergessensten Komponisten“ des 20. Jahrhunderts – bis zur triumphalen Wiederentdeckung seiner Oper „Die Passagierin“ 2010 bei den Bregenzer Festspielen. Dem folgte 2013 die als „Entdeckung“ umjubelte, posthume Uraufführung von „Der Idiot“ in Mannheim.

Die nun auf DVD festgehaltene, hochkarätige Salzburger Aufführung von „Der Idiot“ stellt Weinbergs Werk endgültig neben „Wozzeck“, „Lulu“ oder „Die Soldaten“ als Mahnmal gegen Inhumanität und als Leuchtturm wahren Menschseins. Weinberg und sein kongenialer Librettist Alexander Medvedev haben Dostojewskis 800 Seiten starken Roman auf vier Opernakte verdichtet. Von einem teils stummen Figuren-Kranz umgeben, führt der junge, umtriebige Lebedjew durch zehn Bilder – was dem kernigen Tenor Iurii Samoilov spie-

lerisch locker zwischen Zaubern und Klavier-Trinklied gelingt. Der vom Titelhelden schließlich links liegen gelassenen Aglaya verleiht Xenia Puskarz Thomas berührende Sopran-Lyrismen. Im Zentrum stehen drei Figuren. Fürst Myschkin kehrt aus der Schweiz zurück, wo er lange wegen seiner Epilepsie behandelt wurde. Seine Eisenbahn-Bekanntschaft, der emotional mühsam gebändigte Lebemann Rogoschin, wird zum zwiespältigen Freund-Widersacher, als die im Kindesalter missbrauchte, zwischen Schmerz und Sinnlichkeit schwankende Nastassya auftaucht. Der hypersensible Myschkin erkennt ihre Not und will sie retten, Rogoschin erobert sie – und tötet sie, als sie ihn verlassen will. Das hat Weinberg innerhalb der Tonalität mit viel Klangsinnlichkeit, fulminanten Ausbrüchen und expressiver Schroffheit komponiert. Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla entfaltet mit den Wiener Philharmonikern ein fesselnd vielfältiges Klangpanorama – so vielfarbig, dass mehrfaches Hören stets weitere Feinheiten erschließt. Die Gebrochenheit Nastassyas ließe sich differenzierter, sensibel changierender vorstellen – Ausrine Stundyte wirkt da sehr direkt dramatisch und mitunter vokal scharf. Bariton Vladislav Sulimsky gelingt dagegen Rogoschins eher brachiale Lebenslust und Erotik stimmtdarstellerisch so überzeugend, dass seine ungestüme Virilität eben im „Besitz durch Mord“ an Nastassya endet. Dem stehen Sätze wie „Der Mensch ist ein Rätsel, das man lösen muss“ gegenüber – was Fürst Myschkin aber nur zu einer mathematischen Unmöglichkeit zwischen Einstein und Newton an einer Tafel im Hintergrund führt. So singt er „Die Menschen können wunderschön und glücklich sein auf dieser Erde. Ich werde niemals glauben, dass Böses für das menschliche Leben normal ist.“ Mit seinen mal träumerisch, mal zerbrech-

lich, mal lyrisch überwältigenden Tönen gelingt Mozart-Tenor Bogdan Volkov das Porträt eines „Gottesnarren“ inmitten von „Damals“ und „Heute“ – anrührend, unvergesslich.

Das Erfreulichste ist, dass sich Regisseur Krzysztof Warlikowski mit seiner Dauerausstatterin Malgorzata Szcześniak zurückgenommen hat: man sieht nur klug wechselnde russische Kleinszenarien auf der Breitwand der Salzburger Felsenreitschule. So kann die künstlerische Singularität des Werkes, seine klagend herausfordernde Aussage und humane Größe in und dann auch gegenüber unserer Welt wirken. Am Ende liegen alle drei Hauptpersonen unter Hans Holbeins „Der tote Christus im Grab“.



Mieczysław Weinberg: „Der Idiot“, Salzburger Festspiele 2024, Inszenierung: Krzysztof Warlikowski, Musikalische Leitung: Mirga Gražinytė-Tyla, DVD bei Unitel

ORDENTLICHE BUNDESDELEGIERTENVERSAMMLUNG 2025 DER VDO

Am 12. und 13. Oktober 2025 fand in Berlin die diesjährige ordentliche Bundesdelegiertenversammlung statt. Neben den vereinsrechtlichen Pflichtaufgaben (Feststellung des Jahresabschlusses 2024, der wieder einen erheblichen Überschuss ausweist, sowie Entlastung von Bundesvorstand, Geschäftsführung und Hauptkasse) wurden Fragen der zukünftigen Personalstruktur der VdO sowie einer Modernisierung des öffentlichen Auftritts der VdO einschließlich einer Überarbeitung des traditionellen Logos und einer anstehenden Überarbeitung der in einem Tarifvertrag mit dem Deutschen Bühnenverein festgelegten Schiedsgerichtsordnung der „Bühnenschiedsgerichte für Opernchöre“ diskutiert.

Zusätzlich auf die Tagesordnung genommen wurde eine Diskussion der Abläufe um den Bayreuther Festspielchor in Verbindung mit der Saison 2025 und vor dem Hintergrund der überraschenden faktischen Auflösung des Festspielchors durch die Festspieleitung zum Ende der Saison 2024. Es wurde festgestellt, dass hier nicht alles optimal gelaufen ist und dass weiterer Aufklärungs- und ggf. Handlungsbedarf besteht. Die tarifpolitische Situation (Verzögerung des – nunmehr im



Bundesdelegiertenversammlung der VdO 2025. Foto: Jörg Löwer

Oktober erfolgten – Vergütungsabschlusses 2025 im Bereich TVöD, Erfahrungen mit dem Teilabschluss zur Arbeitszeit im Frühjahr 2025 sowie Forderungsschwerpunkte für die bevorstehenden weiteren Manteltarifverhandlungen) war bereits am 1. Oktober 2025 auf einer Online-Sitzung des Bundestarifausschusses erörtert worden.

NEUES VON DER VDDb

Am 23. und 24. Oktober tagten in München turnusgemäß Arbeitsausschuss und Verwaltungsrat der Vddb. Schwerpunkt war das Geschäftsjahr 2024, das eine überaus erfreuliche Entwicklung genommen hat. Die Bilanzsumme erhöhte sich von 3,84 auf 3,99 Milliarden Euro, der Netto-Rechnungszins der Kapitalanlagen von 4,12 auf 4,46 Prozent. Nicht zuletzt dieses Ergebnis ermöglichte eine spürbare Dynamisierung, die vom Verwaltungsrat beschlossen wurde: Es konnten zum 1. Januar 2026 die Anwartschaften und Renten aus den Anwartschaftsverbänden 2–4 auf das Niveau des Anwartschaftsverbandes 1 (Rechnungszins 4%) angehoben werden. Ferner wurden die aus dem Anwartschaftsverband 1 resultierenden laufenden Renten um 0,5 Prozent erhöht.

Bei dieser Gelegenheit wurde auch der hundertste Geburtstag der Vddb mit einem Festabend gefeiert. In diesem Zusammenhang war im Jahr 2025 an alle Rentner/innen eine Jubiläumsprämie von 1.000 Euro gezahlt worden, die ein ausgesprochen positives Feedback der Betroffenen einbrachte. Die Vddb war im September 1925 in schwierigsten Zeiten gemeinsam vom Deutschen Bühnenverein, der GDBA und dem Deutschen Chor-



Repräsentieren die wichtigsten Trägerorganisationen der Vddb: Claudia Schmitz, Geschäftsführende Direktorin DBV; Lisa Jopt, Präsidentin GDBA, und Tobias Könemann, Stv. Geschäftsführer VdO. Foto: Jörg Löwer

sängerverband und Tänzerbund unter dem Dach der damaligen Bayerischen Versicherungskammer gegründet worden. In Festansprachen ließen der Vorstandsvorsitzende der BVK, Axel Uttenreuther, die Geschäftsführende Direktorin des DBV, Claudia Schmitz, und der Stellvertretende Geschäftsführer der VdO, Tobias Könemann, die Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln Revue passieren.

Werden Sie Mitglied:



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

Antwort auf Ihre Fragen:



8. NOVEMBER

arte, 10.15 Uhr

Stadt Land Kunst Spezial
Brasilien

Magazin, Frankreich, 2023

U. a. mit folgendem Beitrag (2): Recife:
Im Rhythmus des Frevo
Brasilien bewegt sich im Karneval
nicht nur zum Samba. Recife im Nord-
osten des Landes hebt sich mit einem
eigenen Tanz ab: dem Frevo. Zu abge-
hackten Bläserhythmen vollführen
die bunt gekleideten Tänzer akrobati-
sche Sprünge und Verrenkungen.

ORF III, 13.10 Uhr

Filmschatz Österreich
Das singende Haus
AUT, 1948

Musik: Peter Kreuder

Mit: Richard Romanovsky (Professor
Cattori), Hannelore Schroth (Melanie,
seine Tochter), Hans Moser (Franz Hu-
ber, Greißler), Herta Mayen (Gretl, sei-
ne Tochter), Curd Jürgens (Bandleader
Hans Storch), Walter Müller (Freddy),
Peter Wehle (Peter), Theodor Daneg-
ger (Direktor Hofer), Susi Nicoletti
(Fritzi, seine Sekretärin)

Die für die Oper ausgebildete Sängerin
Melanie verliebt sich in Freddy, den
Schlagzeuger einer im gleichen Haus
beheimateten Jazzkapelle. Für ihren
Vater, den angesehenen Musikprofes-
sor Cattori, eine höchst unerfreuliche
Verbindung, zumal es der Band noch
an lukrativen Engagements fehlt.

3sat, 20.15 Uhr

G. Verdi: Don Carlo

Musikalische Leitung: Philippe Jordan
Mit: Asmik Grigorian (Elisabetta),
Joshua Guerrero (Don Carlo), Étienne
Dupuis (Rodrigo)

Aufzeichnung aus der Wiener
Staatsoper, 2024
Giuseppe Verdis „Don Carlo“ in aus-
gezeichneter Besetzung: Unter der
Leitung von Philippe Jordan singt
Asmik Grigorian die Elisabetta, der me-
xikanische Tenor Joshua Guerrero ist
Don Carlo. Als Rodrigo steht Étienne
Dupuis an seiner Seite. Der russische
Regisseur Kirill Serebrennikov sorgte
2021 mit seinem Debüt an der Wiener
Staatsoper für Aufsehen. Kritik und
Publikum lobten seine prophetische
Deutung von Wagners Parsifal.
Mit Verdis „Don Carlo“ kehrt er 2024
nach Wien zurück.

NDR Fernsehen, 20.15 Uhr

André Rieu – Das Maastricht-Konzert
2025

Der Walzerkönig ist zurück! Auch im
Sommer 2025 verwandelte André
Rieu den historischen Vrijthof-Platz
in Maastricht in einen festlichen
Open-Air-Konzertsaal.

9. NOVEMBER

SWR Fernsehen, 10.30 Uhr

Jonas Kaufmann und Ludovic Tézier in
Baden-Baden

Komponist: G. Verdi, A. Ponchielli

Musikalische Leitung: Jochen Rieder
Mit: Jonas Kaufmann (Tenor), Ludovic
Tézier (Bariton); Orchester: Deutsche
Radio Philharmonie

Aufzeichnung vom 8.1.2023 aus dem
Festspielhaus Baden-Baden

ORF III, 20.15 Uhr

Erlebnis Bühne: Haydns Schöpfung aus
dem Musikverein Graz

Musikalische Leitung: Adam Fischer

Mit: Emöke Baráth (Sopran), Mauro Pe-
ter (Tenor), Florian Boesch (Bass)

Chor: Arnold Schönberg Chor

Orchester: Danish Chamber Orchestra
Joseph Haydns monumentales Orato-
rium „Die Schöpfung“ erklingt unter
der Leitung des international gefeier-
ten Haydn-Experten Adam Fischer.

ORF III, 22.00 Uhr

Erlebnis Bühne – Takte, Töne, Meister-
werke: Der Musikverein Graz

Dokumentation

Der Musikverein Graz ist der größte
Konzertveranstalter der Stadt Graz
und gehört zu den traditionsreichsten
Konzertveranstaltern überhaupt.

arte, 23.50 Uhr

Gaetano Donizetti: Maria Stuarda

Musikalische Leitung: José Miguel Pé-
rez-Sierra

Mit: Lisette Oropesa (Maria Stuarda),
Aigul Akhmetshina (Elisabetta), Ismael
Jordi (Roberto Leicester) u.a.

Orchester: Orchester des Teatro Real
Aufzeichnung vom 20. Dezember 2024
aus dem Teatro Real in Madrid
Mit „Anna Bolena“, „Maria Stuarda“
und „Roberto Devereux“ entwarf Gae-
tano Donizetti über fast ein Jahrzehnt
hinweg ein großes Porträt der Tudor-
Königinnen.

10. NOVEMBER

arte, 23.20 Uhr

Carmen, Stummfilm, Deutschland,
1918, Regie: Ernst Lubitsch
Musik: Tobias Schwencke, Georges Bi-
zet

ARTE zeigt „Carmen“ in der resta-
urierten Fassung der Friedrich-Wil-
helm-Murnau-Stiftung, mit neuer
Musik von Tobias Schwencke, die im
Jahr 2021 im Auftrag von ZDF und ARTE
produziert wurde.

21. NOVEMBER

Bayerisches Fernsehen, 23.05 Uhr

Stimmen der Vielfalt – Deutsches
Chorfest 2025, Musikdokumentation,
Deutschland 2025

In rund 600 Konzerten verwandeln
sich beim Deutschen Chorfest 2025
in Nürnberg um die 400 Chöre aus
Deutschland und Europa die Stadt in
eine riesige Klangkulisse.

22. NOVEMBER

Das Erste, 7.50 Uhr

Checkerin Marina

Der Opern-Check

Entdeckershow mit Marina Blanke

Eine Oper ist ein Theaterstück, in dem
die Darstellerinnen und Darsteller
singen. Marina checkt heute, wie sich
Sängerin Xenia auf ihren Auftritt vor-
bereitet. Martin erklärt ihr, wie man
Klarinette spielt und was ein Orches-
tergraben ist. Bühnentechniker Bo-
nifaz zeigt ihr, was unter der Bühne
passiert, und Stage Managerin Ruth

hat hinter der Bühne alles im Griff. Ob
Marina vielleicht sogar den Vorhang
für die große Vorstellung öffnen darf?

30. NOVEMBER

hr-fernsehen, 9.50 Uhr

Traumüberf. Ballerina – Eine Balletteuse
tanzt sich nach oben; ein Film von Te-
tyana Detig

Julianna Correia Dreyssig gilt als eine
der besten Balletttänzerinnen der
Welt. Als 17-Jährige hat sie schon vie-
le Wettbewerbe rund um den Globus
gewonnen. Juliannas Traum ist es, ein-
mal in der Wiege des klassischen Bal-
letts zu tanzen: dem Bolschoi Theater
in Moskau. Die acht Jahre dauernde
Ausbildung war für sie ein Spagat zwi-
schen Schule und Tanzen.

hr-fernsehen, 10.35 Uhr

Mit dem Cello ans Ende der Welt – Sol
Gabetta auf den Spuren von Lise Cris-
tiani; eine Dokumentation von Simone
Jung

arte, 22.50 Uhr

Brigitte Fassbaender. Ein Porträt der
legendären Sängerin und Regisseurin
Dokumentation, Deutschland, 2025

arte, 23.45 Uhr

Gioachino Rossini: Wilhelm Tell

Oper Lausanne; Musikalische Leitung:
Francesco Lanzillotta

Mit: Jean-Sébastien Bou (Wilhelm
Tell), Olga Kulchynska (Mathilde), Ju-
lien Dran (Arnold), Luigi De Donato
(Gessler) u.a.; Aufzeichnung vom 13.
Oktober in der Oper Lausanne

6. DEZEMBER

3sat, 20.15 Uhr

Hänsel und Gretel – Weihnachtsmär-
chen aus der Volksoper Wien

Märchenspiel in drei Bildern nach den
Brüdern Grimm

Mit: Josef Wagner (Peter, Besenbin-
der), Ursula Pfützner (Gertrud, sein
Weib), Annelie Sophie Müller (Hänsel),
Hedwig Ritter (Gretel) u.a.; Orchester
der Volksoper Wien

7. DEZEMBER

arte, 1.30 Uhr

Winterreise – Ein Ballett von Christian
Spuck, Schweiz, 2021

Komponist: Franz Schubert, Hans Zen-
der; musikalische Leitung: Benjamin
Schneider

Mit: Mauro Peter (Tenor)

Choreographie: Christian Spuck

Orchester: Philharmonia Zürich

Franz Schuberts „Winterreise“, ein
Zyklus aus 24 Liedern für Singstimme
und Klavier auf Gedichte von Wilhelm
Müller, gilt nicht nur als Höhepunkt in
Schuberts Liedschaffen, sondern als
Gipfel des deutschen Kunstlieds über-
haupt. Der deutsche Komponist Hans
Zender bearbeitete den Zyklus 1993.

13. DEZEMBER

arte, 1.45 Uhr

Mozart: Große Messe in c-Moll

Chapelle de la Trinité, Lyon

Musikalische Leitung: Jean-Christophe
Spinosi

Mit: Nina Maestracci (Sopran), Chiara
Skerath (Sopran), Krystian Adam (Te-
nor), Luigi De Donato (Bass)

Chor: Vox 21

Orchester: Ensemble Matheus

Aufzeichnung vom 30. März 2023 in
der Chapelle de la Trinité, Lyon

*Kurzfristige Programmänderungen sind
möglich.*

IMPRESSUM

Herausgegeben für die

Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles e.V.

Ludwigkirchplatz 2, 10719 Berlin, Tel. 030/884 723-0, Fax 030/884 723-23
wedel@vdoper.de

Herausgeber:

Theo Geißler, Tobias Könemann,
Gerrit Wedel

Verlag und Redaktion:

ConBrio Verlagsgesellschaft,
Brunnstr. 23, 93053 Regensburg
Verleger: Theo Geißler

Chefredaktion:

Rainer Nonnenmann
Tel./Fax: 0221/139 69 82
nonnenmann@operundtanz.de
Verlagskoordination, Layout:
Ursula Gaisa, Tel. 0941/945 93-17
gaisa@conbrio.de

Redaktion

Juan Martin Koch, Andreas Kolb,
Stefan Moser

Anzeigen

Martina Wagner, Tel. 0941/94 593-35
wagner@nmz.de, es gilt die
Anzeigen-Preisliste 12/2024

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: 31.12.2025

Anzeigenschluss: 2.1.2026

ISSN: 0474-2478

Wagner-Weihnacht

Bühler · Kiesel · Mildner
Prachtgemäuer

Wagner-Orte in Zürich, Luzern, Tribschen und Venedig



ConBrio

Kiesel · Mildner
Wahnfried

Das Haus von
The Home of Richard Wagner



ConBrio

Kiesel · Mildner · Schuth
Das Festspielhaus Bayreuth

Richard Wagners revolutionäres Theater



ConBrio

Kiesel · Mildner · Schuth
Wandrer heißt mich die Welt

Auf Richard Wagners Spuren durch Europa



ConBrio



www.conbrio.de



GRATULIERT



CHORSOLIST*INNEN
Komische Oper Berlin



«CHOR DES JAHRES»