

OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

SOLO- UND OPERNCHORGESANG

Ausbildung & Beruf im Wandel

KATZENMUSIK

100 Jahre Hans Werner Henze

MIXED ABLED TANZ

Gerda König & Company DIN A 13





PARALLELWELTEN

Die einen sind im Licht, die anderen im Dunkel; diese Täter, jene Opfer; hier Lebende, dort Tote; Gegenwart oder Vergangenheit. Die Menschen sind unüberwindbar voneinander getrennt und zugleich durch Gedanken, Handlungen, Ereignisse verbunden. Die Verhältnisse scheinen eindeutig, erweisen sich in Wirklichkeit aber als viel komplexer oder sogar verkehrt. Denn auch Opfer waren Täter und Täter wurden zuvor gemobbt. Kaija Saariaho 2021 beim Festival d'Aix-en-Provence uraufgeführte letzte Oper „Innocence“ entfaltet solche schicksalhaften Verstrickungen wie den gordischen Knoten, ohne diesen zu zerschlagen. Neu inszeniert wurde das Stück jetzt am Staatstheater Nürnberg.

Foto: Bettina Stoess

BERICHTE SEITE 30

TITELBILD: KATZENMUSIK

Schon Wilhelm Busch klagte süffisant über ungenügendes Singen und Spielen: „Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie mit Geräusch verbunden.“ Eine ganz andere Art von Katzenmusik ist Hans Werner Henzes Oper „Die englische Katze“. Der vor hundert Jahren geborene Komponist und sein Librettist Edward Bond wollten Andrew Lloyd Webbers Erfolgsmusical „Cats“ eine zeitkritische Satire entgegensetzen. 1983 bei den Schwetzingen Festspielen uraufgeführt, wurde das Stück nun bereits das zweite Mal am Münchner Cuvilliétheater inszeniert. Sopranistin Seonwoo Lee spielt das süße Kätzchens Minette, das vom Halunkenkater Tom schamlos ausgenutzt und schließlich ertränkt wird.

Foto: Geoffroy Schied

HINTERGRUND Seiten 16–19 und 22

04 EDITORIAL

05 SCHLAGZEILEN

06 BRENNPUNKT



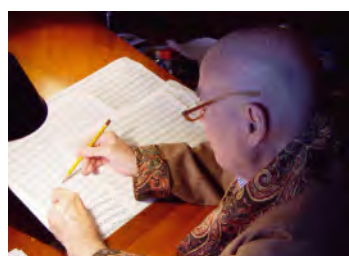
07 KULTURPOLITIK



12 HINTERGRUND 1



16 HINTERGRUND 2



20 – 21 NAMEN & FAKTEN

22 – 34 BERICHTE

35 – 36 REZENSIONEN

37 VDO AKTUELL

38 TV TERMINE

39 IMPRESSUM

BÜNDNISSE GEGEN KULTURETATKÜRZUNGEN

06

Die öffentlichen Haushalte von Bund, Ländern und Gemeinden leiden unter wegbrechenden Steuereinnahmen. Für Kunst, Kultur, Musik und Tanz werden in der Regel jedoch nur ein bis drei Prozent der Gesamthaushalte verwendet. Nun soll ausgerechnet hier überproportional gespart werden. Gegen bereits vollzogene und angekündigte Streichungen formieren sich Zusammenschlüsse von Institutionen und Freien Szenen, etwa in Berlin, München, Dresden, Stuttgart und NRW.

AUF EIN WORT MIT ANDREAS SCHMIDT UND BALÁZS KOVALIK

07

Die Ausbildung an der 1993 gegründeten Bayerischen Theaterakademie August Everding in München ist sensationell vielfältig. Eine spezielle Ausbildung für Opernchorgesang gibt es jedoch nicht. Die beiden Leiter des Masterstudiengangs Musiktheater/Operngesang sprechen über die besonderen Herausforderungen des Solo- und Chorgesangs in Ausbildung, Berufspraxis und Opernregie sowie über die Rahmen- und Arbeitsbedingungen an den Opernhäusern in Deutschland, die sich während der letzten dreißig Jahre verändert haben.

MEHR DIVERSITÄT AUF DER BÜHNE UND IN DER GESELLSCHAFT

12

Tänzerinnen und Tänzer benötigen Fitness, Kraft, Ausdauer, Gesundheit. Sie trainieren und proben wie Hochleistungssportler und Akrobaten. Doch gibt es auch Körper jenseits der Norm, mit individueller Gestalt und Motorik, womöglich mit Krankheiten, Prothesen, Behinderungen bzw. Besonderheiten. Die Choreografin Gerda König sitzt seit ihrer Kindheit im Rollstuhl und ist eine Pionierin des Mixed-abled-Tanzes. 1995 gründete sie die Tanzcompany DIN A 13, um normierte Erwartungshaltungen zu unterlaufen und die Qualitäten jedes einzelnen Körpers sichtbar zu machen.

PORTRÄT DES OPERNKOMPONISTEN HANS WERNER HENZE

16

Den einen war er zu links, den anderen zu konservativ, diesen war er zu etabliert, jenen zu avantgardistisch, wieder andere bespöttelten sein dandyhaftes Auftretenden, hielten ihn für einen Salonkommunisten oder hegten Ressentiments gegen seine Homosexualität und seine Erfolge als Komponist und Dirigent im bürgerlichen Musikbetrieb. Er schrieb Symphonien, Streichquartette, Lieder, Chor-, Orchester- und Ensemblewerke sowie allein 26 Musiktheaterwerke und ein Dutzend Ballette. Hans Werner Henze entzog sich klaren Zuschreibungen. 2026 wäre er hundert Jahre alt geworden.

BERICHTE: NEUES AUS MUSIK- UND TANZTHEATER

22

Unsere Autorinnen und Autoren berichten über aktuelle Premieren und Uraufführungen an den Häusern in Bonn, Detmold, Essen, Liège, München, Nürnberg, Salzburg und Vizenza. Die Siegerentwürfe für die geplanten Operneubauten in Düsseldorf und Hamburg werden in den SCHLAGZEILEN (S. 5) vorgestellt. Der Hamburger Entwurf sieht eine Außengestaltung mit spiralförmigen Wegen inmitten parkartiger Bepflanzung vor. Doch im Inneren dieser „Oper für das 21. Jahrhundert“ (S. 34) dominiert der alte Guckkasten.



ConBrio Verlagsgesellschaft

HERAUSFORDERUNG KULTUR 2026

Ein neues Jahr beginnt – und mit ihm eine Gemengelage aus Erwartungen, Unsicherheiten und notwendigen Entscheidungen, wie wir sie lange nicht erlebt haben. Die darstellenden Künste stehen erneut an einem Wendepunkt. Kulturpolitik, Finanzierung, Wahlen und Arbeitsbedingungen sind enger miteinander verknüpft als je zuvor – und sie verlangen nach Haltung, Klarheit und gemeinschaftlichem Handeln.

Die darstellenden Künste sehen sich erneut mit einer politischen und finanziellen Realität konfrontiert, die weniger von Gestaltungswillen als von Sparrhetorik der politisch Verantwortlichen geprägt ist. Kultur steht vielerorts wieder unter Rechtfertigungsdruck, als sei ihre Bedeutung verhandelbar. Diese Entwicklung ist das Ergebnis politischer Entscheidungen – und genau dort muss diese Entwicklung auch beeinflusst und bestenfalls wieder umgekehrt werden.

Die Haushaltslagen der Länder sind angespannt, das ist unbestritten. Doch zu oft werden Kulturhaushalte zur vermeintlich einfachen Manövriermasse erklärt, kulturpolitische Zusagen stehen vielerorts auf dem Prüfstand (siehe Brennpunkt Seite 6). Dabei ist längst erwiesen, dass Theater, Oper und Tanz keine verzichtbaren „Freiwilligkeitsleistungen“ sind, sondern elementare Bestandteile einer demokratischen Gesellschaft. Wer hier Mittel und Planstellen streicht, verkennet die strukturelle Fragilität unserer Theater- und Tanzlandschaft. Unterfinanzierung gefährdet nicht nur einzelne Häuser, sondern ein System, das auf Kontinuität, Vertrauen und langfristige Planung angewiesen ist. Kulturpolitik darf sich nicht in Lippenbekenntnissen erschöpfen, während faktisch Substanz abgebaut wird.

Gerade in Zeiten gesellschaftlicher Polarisierung, globaler Krisen und wachsender Verunsicherung braucht es Orte der Reflexion, der ästhetischen Erfahrung und des offenen Diskurses. Kulturpolitik

muss sich daran messen lassen, ob sie dieser Verantwortung gerecht wird – auch und gerade finanziell.

In diesem Kontext kommt gerade den anstehenden Landtagswahlen besondere Bedeutung zu, die kulturpolitische Weichen stellen werden – angefangen im März mit Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz und im September dann in Sachsen-Anhalt, Mecklenburg-Vorpommern und Berlin. Angesichts wachsender politischer Kräfte, die die Freiheit der Kunst und Kultur zu delegitimieren drohen, ist die Demokratie mehr denn je gefordert.

Wird Kultur auch künftig noch als gesellschaftliche Aufgabe verstanden oder zum Spielball kurzfristiger politischer Kalküle? Gerade jetzt braucht es eine klare, hörbare Stimme aus der Branche. Wir dürfen nicht darauf warten, adressiert zu werden. Wir müssen selbst adressieren: die Parteien, die Parlamente, die Verantwortlichen. Wir müssen unsere Anliegen sichtbar machen, den Dialog suchen und deutlich benennen, was auf dem Spiel steht. Die kulturelle Infrastruktur darf nicht Sparzwängen zum Opfer fallen, verlässliche Finanzierung und künstlerische Freiheit sind keine Selbstverständlichkeiten – sie müssen immer wieder neu erkämpft und verteidigt werden. Kulturpolitische Lobbyarbeit muss intensiviert und Politiker müssen auch von den Beschäftigten vor Ort mehr in die direkte Verantwortung genommen werden.

Dabei endet Verantwortung nicht an den Grenzen der Länder. Der Föderalismus entbindet die Bundespolitik nicht von ihrer Mitverantwortung für die kulturelle Infrastruktur dieses Landes. Wenn der Bund kulturpolitische Programme auflegt, Impulse setzt und internationale Sichtbarkeit reklamiert, dann muss er sich auch an der strukturellen Absicherung der Kunst beteiligen. Es braucht auch ein abgestimmtes Zusammenspiel von Bund und Ländern – und den politischen Willen, Kultur als gesamtstaatliche Aufgabe ernst zu nehmen.



Foto: VdO

Die anstehenden Tarifverhandlungen zum NV Bühne sind dabei kein Randthema, sondern zentral für die Zukunftsfähigkeit unseres Systems. Der Tarifvertrag NV Bühne prägt die Arbeitsrealität tausender Künstlerinnen und Künstler an deutschen Bühnen. Erste Verbesserungen wurden mit dem sogenannten „Kleinen Paket“ erreicht, dies darf jedoch nicht zum Stillstand führen (s. VdO-Seite 37 zum Stand der Verhandlungen). Verlässliche soziale Absicherung bei künstlerischen Arbeitsverhältnissen, klare Arbeitszeiten und verbesserte Mitbestimmung sind keine Privilegien, sondern Voraussetzungen für künstlerische Qualität. Wer künstlerische Exzellenz fordert, muss auch bereit sein, dafür faire und zeitgemäße Rahmenbedingungen zu schaffen. Die anstehenden Verhandlungen sind daher mehr als ein tarifpolitischer Prozess – sie sind ein Gradmesser für die Wertschätzung künstlerischer Arbeit.

Das neue Jahr fordert uns heraus. Es verlangt nach Solidarität innerhalb der Branche, nach klarem kulturpolitischem Engagement und nach einem langen Atem in den Verhandlungen. Zugleich bietet es die Chance, entscheidende Schritte nach vorn zu gehen. Nutzen wir sie – mit Sachlichkeit, Entschlossenheit und dem festen Glauben an die gesellschaftliche Bedeutung von Theater, Oper und Tanz.

GERRIT WEDEL

ONLINE-MAGAZIN FÜR FREIES MUSIKTHEATER

Mit mf:fm – magazin für freies musiktheater gibt es eine neue Online-Plattform für freies und zeitgenössisches Musiktheater, herausgegeben von Irene Lehmann und Fabian Czolbe. Musiktheater wird hier als intermediale Kunstform und vielschichtiges Genre zwischen zeitgenössischer Musik, Performance, Tanz und verschiedenen Medien verstanden, das sich nicht auf traditionelle Vorstellungen von Oper reduzieren lässt. Die Idee zum Online-Magazin entstand aus der Vernetzung des freien Musiktheaters im deutschsprachigen Raum und wird in Zusammenarbeit mit Christina C. Messner, Hans-Jörg Kapp, Roman Pfeifer und Sagardía realisiert. Befördert werden soll der Diskurs zwischen Vertreterinnen und Vertretern von Kunst, Festivals, Kulturjournalismus, Wissenschaft und Publikum durch Kritiken, Essays, Analysen, künstlerische Reflexionen und intermediale Formate. Ab Februar 2026 erscheint mf:fm vierteljährlich.

<https://mffmonline.com>

SIEGERENTWURF NEUE OPER DÜSSELDORF

Beim internationalen Wettbewerb „Opernhaus der Zukunft“ für den Neubau der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf wählte eine 25-köpfige Jury den Entwurf des transdisziplinären Büros Snøhetta. Benannt nach einem historisch bedeutenden Berg in Mittelnorwegen verbindet dieses Büro Architektur, Landschaftsarchitektur, Innenarchitektur, Kunst, Produktdesign, Grafik- und Digitaldesign. Der Wettbewerb „Opera House of the Future“ war 2017 erstmals ausgeschrieben, dann aber durch Wechsel des Standorts mehrmals unterbrochen worden. Im Mai 2025 wurde der Wettbewerb mit einem neuen Auftrag und 29 Teilnehmern wieder aufgenommen. Davon erreichten acht Finalisten die zweite Auswahlstufe. Als Standort vorgesehen ist nun ein dreieckiger Straßenblock im Zentrum der Stadt. Die Nutzfläche von rund 38.000 Quadratmetern soll Raum für Kultur, Begegnung und Kommunikation bieten. Neben der Deutschen Oper soll das neue Gebäude auch die Musikbibliothek der Stadt Düsseldorf und die Musikschule Clara Schumann beherbergen.



Opernneubau Hamburg – Entwurf. Foto: BIG & Yanis Amasri Sierra, Madrid, Spanien

ENTWURF OPERNNEUBAU HAMBURG

Der Siegerentwurf des Architekturwettbewerbs für ein neues Opernhaus in der Hamburger Hafencity stammt vom dänischen Architektenbüro Bjarke Ingels Group. Vorgesehen ist ein Glasbau mit rundum spiralförmig begehbaren Dachlandschaften, die mit einheimischen Bäumen, Büschen und Gräsern bepflanzt werden und sich zu allen Seiten zur Elbe und in die Stadt hinein öffnen sollen. Der Standort Baakenhöft am Elbufer soll mit dem Gebäude samt öffentlicher Parkanlage zu einem „attraktiven, außergewöhnlichen Ort für alle Hamburgerinnen und Hamburger“ werden, erklärte Bürgermeister Peter Tschentscher (SPD). In den kommenden zwei Jahren wird der Entwurf in Abstimmung mit der Kühne-Stiftung, der Stadt und der Hamburgischen Staatsoper als künftiger

Nutzerin konkretisiert. Am Ende dieser erweiterten Vorplanung und einer belastbaren Kostenschätzung entscheidet dann die Kühne-Stiftung abschließend über die Realisierung des Neubaus. Milliardär Klaus-Michael Kühne hat in Aussicht gestellt, dafür bis zu 330 Millionen Euro zur Verfügung zu stellen. Die Stadt beteiligt sich mit 147,5 Millionen Euro für standortspezifische Kosten wie Gründung und Flutschutz und trägt auch alle weiteren Kosten und Risiken. Mit dem Bau der neuen Oper könnte Anfang 2030 begonnen und die Fertigstellung für 2034 anvisiert werden. Eine Generalsanierung des alten Opernhauses an der Dammtorstraße wäre nach Angaben des Senats erheblich teurer. Das denkmalgeschützte Gebäude soll als Kulturort künftig anderweitig genutzt werden.



Der Siegerentwurf Neue Oper Düsseldorf. Foto: Mir/Snøhetta

Brennpunkt

KULTUR UNTER HAUSHALTSVORBEHALT: ZUSAMMENSCHLÜSSE GEGEN KÜRZUNGEN IN LÄNDERN UND KOMMUNEN

In zahlreichen Bundesländern und Kommunen haben sich in den vergangenen Monaten Zusammenschlüsse von Kulturschaffenden, Institutionen und Verbänden gebildet, die auf Einschnitte in Kulturhaushalten reagieren. Auslöser sind angespannte öffentliche Finanzen, in denen Kulturetats vielfach überproportional zur Konsolidierung herangezogen werden. Es handelt sich um Eingriffe, die Infrastruktur und langfristige Perspektiven berühren. Die Bündnisse agieren lokal wie landesweit, vernetzen freie Szene und feste Häuser, bündeln Protestformen von Petitionen über Demonstrationen bis zu Pressearbeit und suchen den Dialog mit Haushaltsverantwortlichen. Zu den bekanntesten Zusammenschlüssen gehören **#BerlinIstKultur**, das **KulturBündnis NRW**, **#MünchenIstKultur**, das **Netzwerk Kultur Dresden** und das **Bündnis Stuttgarter Kultur**; die **VdO** ist vielfach beteiligt.

Das Berliner Aktionsbündnis **#BerlinIstKultur** vernetzt Kultureinrichtungen, Verbände und Solo-Künstler*innen und richtet seine Aktivitäten gegen Kürzungen im Berliner Kulturetat. Die Kampagne informiert über die konkreten Folgen von Einsparungen, organisiert Demonstrationen und Veranstaltungen, verfolgt die Initiative für ein Berliner Kulturfördergesetz und betreibt Pressearbeit, um den Stellenwert der Kultur für die Stadt gegenüber der Politik zu betonen. In der öffentlichen Argumentation stehen strukturelle Auswirkungen im Vordergrund: verschlechterte Arbeitsbedingungen für Künstler*innen, eingeschränkte Produktionsmöglichkeiten und der Verlust von Infrastruktur, die für eine vielfältige Stadtkultur notwendig ist. **#BerlinIstKultur** sucht zudem die Solidarität mit anderen betroffenen Bereichen und betont die gegenseitigen Bezüge zwischen Kultur, Bildung und sozialer Infrastruktur.

In Nordrhein-Westfalen ist das **Kultur-Bündnis NRW** ein Beispiel dafür, wie Protest und Kampagnen Einfluss auf politische Entscheidungen nehmen können. Es ist ein Zusammenschluss von Kulturschaffenden und Organisationen, der sich

gegen drohende Kürzungen in der Kultur des Bundeslandes einsetzt, die die Existenz von Künstler*innen und Kulturstätten gefährden. Man macht sich für die Wertschätzung und Finanzierung von Kunst und Kultur stark und mobilisierte mit der Kampagne **#unkürzbar** öffentlich gegen geplante Kürzungen im Haushalt 2026. Mit Erfolg! Die Landesregierung will entgegen früherer Planungen den Kulturhaushalt nun sogar teilweise erhöhen: Der Landeskulturetat soll demnach um rund acht Millionen Euro steigen – die erste Erhöhung seit drei Jahren. Gleichwohl weist die Kulturszene darauf hin, dass nicht alle zuvor angekündigten Einschnitte zurückgenommen wurden: Insbesondere in der Spitzen- und Exzellenzförderung der Freien Darstellenden Künste bleiben Belastungen bestehen. Das Beispiel NRW zeigt, dass Protest Wirkung haben kann, dass aber Erfolge oft selektiv ausfallen und strukturelle Probleme weiter bestehen.

Noch deutlicher tritt die Spannung zwischen Haushaltslogik und kultureller Realität in München zutage. Das Bündnis **#MünchenIstKultur** reagierte „mit großer Sorge“ auf die Beschlussvorlage für den Haushalt 2026. Vorgesehen ist eine einmalige Kürzung des Kulturetats um 18 Millionen Euro, rund sieben Prozent des Gesamtbudgets. Zugleich macht der Kulturbereich insgesamt nur etwa drei Prozent des städtischen Haushalts aus. Seit 2024 haben sich in **#MünchenIstKultur** Künstler*innen und Institutionen zusammengeschlossen, um angesichts bundesweiter Kürzungswellen stabilisierende Strukturen zu schaffen.

Die kommenden Jahre würden entscheiden, ob München sein kulturelles Profil bewahren könne oder unwiederbringlich verliere. Bereits in vergangenen Jahren habe sich die Kulturszene an Einsparungen in Millionenhöhe angepasst. Einrichtungen und Initiativen hätten Programme gekürzt, Strukturen verschlankt und zusätzliche Mittel mobilisiert. Die Spielräume seien nun ausgeschöpft. Weitere Einschnitte führten zu geschlossenen Ateliers, dem

Verlust von Produktions- und Probenräumen und zur Einstellung ganzer Programme. Auch in Dresden sind für das Jahr 2026 weitreichende Kürzungen sowohl bei kommunalen Kultureinrichtungen als auch in der freien Szene angekündigt.

Das **Netzwerk Kultur Dresden** reagiert mit einer Petition unter dem Titel „DRESDEN STREICHT WOVON ES LEBT“. Dresden lebt nicht nur von seinen großen, überregional bekannten Häusern, sondern ebenso von den freien Initiativen, Vereinen und Projekten, die kulturelle Teilhabe ermöglichen und soziale Räume öffnen. Nach Einschätzung des Netzwerks könnten die geplanten Einschnitte in der freien Szene bis zu 25 Prozent betragen. Einige Einrichtungen aus den Bereichen Film, Darstellende und Bildende Kunst, Musik, Literatur und kulturelle Bildung würden ihre Förderung vollständig verlieren, andere könnten ihre Infrastruktur nicht mehr aufrechterhalten.

Ähnliche Argumentationslinien finden sich beim **Bündnis Stuttgarter Kultur**, das sich gegen den Sparhaushalt 2026/27 der Landeshauptstadt richtet. Über 6 Prozent Kürzungen im Kulturbereich pro Jahr stehen im Raum. Bei einzelnen sind es sogar weitaus höhere Kürzungsbeiträge von zum Teil über 30 Prozent. Dies könne faktisch zu „Kultur ohne Programm“ führen, verbunden mit Personalabbau und einer drastischen Reduzierung des Angebots. Besonders betroffen seien Kollektive, Festivals und Einrichtungen mit befristeter institutioneller Förderung, deren Zuschüsse auslaufen oder stark gekürzt werden sollen. Das Bündnis verweist darauf, dass der Kulturförderetat weniger als ein Prozent des städtischen Gesamthaushalts ausmache. Finanzielle Entlastungen seien im Gesamtgefüge gering, die Auswirkungen für die Kulturlandschaft hingegen erheblich. Zudem wird auf ökonomische Effekte verwiesen: Öffentliche Kulturförderung löse weitere Wertschöpfung aus, sichere Arbeitsplätze und generiere Steuereinnahmen.

JÖRG LÖWER

AUF EIN WORT MIT...

Theater im Theater lernen

ANDREAS SCHMIDT UND BALÁZS KOVALIK ALS LEITER DES MASTERSTUDIENGANGS MUSIK-THEATER/OPERNGESANG DER BAYERISCHEN THEATERAKADEMIE AUGUST EVERDING

IM GESPRÄCH MIT TOBIAS KÖNEMANN UND RAINER NONNENMANN

Die 1993 gegründete Bayerische Theaterakademie August Everding im Münchner Prinzregententheater dient der umfassenden Ausbildung in verschiedenen Theaterberufen. Die Studierenden sind entweder an der Hochschule für Musik und Theater München, der Ludwig-Maximilians-Universität München oder der Akademie der Bildenden Künste München eingeschrieben. Produktionspartner sind Bayerische Staatsoper, Residenztheater, Gärtnerplatztheater und Münchner Rundfunkorchester sowie weitere bayerische, überregionale und internationale Theater, Festspiele und Orchester. Pro Studienjahr werden über vierzig Produktionen erarbeitet. Angeboten werden insgesamt acht Studiengänge für Schauspiel, Musik- und Sprechtheaterregie/Performative Künste, Musiktheater/Operngesang, Musical, Dramaturgie, Bühnenbild und -kostüm, Maskenbild/Theater und Film sowie Kulturjournalismus. Den Masterstudiengang Musiktheater/Operngesang leiten Andreas Schmidt und Balázs Kovalik. Schmidt studierte unter anderem bei Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin und sang als Bariton weltweit in Oratorien, Konzerten, Liederabenden und Opern mit großen Partien von Don Giovanni und Amfortas bis Musik von Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. Seit 2010 unterrichtet er als Professor für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München. Balázs Kovalik studierte Regie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding, leitete die Opernklasse der Franz-Liszt-Akademie Budapest und war von 2007 bis 2010 Künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper. Nach Gastdozenturen und Inszenierungen an verschiedenen Opernhäusern lehrt er seit 2009 an der Bayerischen Theaterakademie August Everding.



Andreas Schmidt. Foto: Christian Hartmann

Oper & Tanz: Sie beide kennen und prägen den Opernbetrieb seit langem. An was denken Sie zuerst bei der Frage, was sich hier in den letzten Jahrzehnten am stärksten verändert hat?

Andreas Schmidt: Dazu könnte man eine gar nicht kurze Liste anführen. Ich begleite das Geschehen aktiv seit vierzig Jahren. Mir fällt vor allem auf, dass sich die Zusammensetzung der Ensembles geändert hat. An der Deutschen Oper Berlin, wo ich zuerst angefangen habe, war das Ensemble ziemlich groß und sehr heterogen zusammengesetzt. Heute kommen Solistinnen oder Solisten jedoch kaum mehr in die Unkündbarkeit, was das Gesicht der Bühnenauführungen stark verändert. Als „Ersatz“ hat man Opernstudios aufgemacht, um jungen Leuten – der „Generation Praktikum“ sozusagen – die Chance zu geben, in den Beruf hineinzuwachsen, was si-



Balázs Kovalik. Foto: Christian Hartmann

cherlich auch Vorteile für alle Seiten hat. Aber ich empfinde es auch als Verlust, dass es kaum mehr ältere Kolleginnen und Kollegen gibt, weil sie nur noch an ganz wenigen Theatern die Chance erhalten, mit altersgemäß etwas kleineren Rollen aufzutreten. Als ich 1986 in Hamburg als Zar in „Zar und Zimmermann“ debütierte, mit Kurt Moll als van Bett, standen auch viele ältere verdiente Kollegen mit auf der Bühne. Auch in Berlin habe ich es sehr genossen, mit so erfahrenen Leuten auf der Bühne zu stehen. Es war ein großer Spaß zu sehen, wie sie sich bewegen, Kabinettstückchen veranstaltet und überzeugende Charaktere auf die Bühne gestellt haben. Da konnte man sich viel abschauen und lernen.

Balázs Kovalik: Auch als Regisseur finde ich es schade, dass besonders erfahrene, interessante Kolleginnen und Kollegen mit ihren individuellen Farben

einfach nicht mehr da sind, weil die Ensembles durchweg aus jüngeren Leuten bestehen. Außerdem sind die Ensembles kleiner geworden, so dass es für jedes Stimmfach nicht mehr drei oder vier Sängerinnen und Sänger gibt, sondern nur noch zwei oder überhaupt nur noch einen, die dann immer alles singen müssen. Die Häuser erwarten eine unglaublich große Epochenpalette vom Barock bis zu zeitgenössischer Musik, womöglich auch noch Musical. Entsprechend viel wird auch von der Ausbildung verlangt, die wir in der ganzen Breite in gesangstechnischer, stilistischer und szenischer Hinsicht auf professionellem Niveau leisten sollen, wofür es aber im Bachelor- und Masterstudiengang zu wenig Zeit gibt. Das belastet die Studierenden und auch die Dozierenden. Der Druck auf den jungen Menschen ist sehr hoch und wird dadurch noch erhöht, dass gleichzeitig der Stellenmarkt immer kleiner wird. Der neue NV Bühne mit vorgeschriebenen freien Tagen für die Ensembles führt dazu, dass die Theater weniger Aufführungen machen und dann auch weniger Personal für Solo, Chor und Tanz brauchen.

O&T: Seitens der Geschäftsführung der VdO sehen wir eher, dass die Anzahl der Veranstaltungen in den letzten Jahrzehnten ständig zugenommen hat. Es gibt auch immer mehr Produktionen, die weniger oft gespielt werden, um eine höhere Auslastung zu erzielen. Die aktuellen Tarifregelungen sind ganz neu, so dass wir noch nicht absehen können, wie sie sich auswirken werden. Aber wenn man die Regelung richtig versteht, bräuchte man im Gegenteil mehr Sängerinnen und Sänger, weil ja alle für weniger Zeit zur Verfügung stehen. – Aber nochmals zurück zum Stichwort Opernstudio. In Köln beispielsweise gibt es das seit vielen Jahrzehnten, durchaus erfolgreich, da sind namhafte Künstlerinnen und Künstler hervorgegangen. Als Gewerkschaft beobachten wir das jedoch mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Wir wollen jungen Menschen den Einstieg ins Berufsleben ermöglichen, sehen aber auch, dass die Häuser das unter Umständen missbrauchen, um Stellen weit unterhalb der Mindestgagen zu besetzen. Wie erleben das Ihre Studierenden?

A.S.: Das ist sehr unterschiedlich. Wenn es schlecht läuft, kann das zwei Jahre schlecht bezahlten Dienst bedeuten, und dann wird man trotzdem nicht übernommen. Aber man kann nicht alle Opernstudios über einen Kamm scheren. Teils werden die Teilnehmenden sehr häufig und auch schon im ersten oder spätestens zweiten Jahr in Hauptrollen eingesetzt, bei anderen dagegen nur wenig, damit sie stattdessen eigene Produktionen entwickeln. Das hat auch mit der Größe der Theater zu tun. Je größer, desto zielgenauer können die Leute gemäß ihrem Können, Talent und Interesse eingesetzt werden. Grundsätzlich ist es für junge Sängerinnen und Sänger aber natürlich enorm hilfreich, in Produktionen den Betrieb kennen zu lernen, weil das dazu führt, dass sie entweder in das Ensemble und die Anstellung hineinwachsen oder sich fragen, ob sie wirklich eine Solistenkarriere wollen oder sich lieber bei einem Chor bewerben. Das sind ja sehr verschiedene Dinge, über die wir uns mit unseren Studierenden und auch Absolventen ständig austauschen.

O&T: Die Ausbildung des Masterstudiengangs Musiktheater/Operngesang der Theaterakademie ist sehr vielseitig: Es gibt Unterricht in Gesang, Feldenkrais, Kampfsport, Fechten, Bewegung/Tanz, Körperarbeit, Arienarbeit, Schauspiel, Werkanalyse, Sprechen, Italienisch sowie Angebote zur Professionalisierung für ein erfolgreiches Arbeitsleben als Sängerin und Sänger. Inwiefern bemühen Sie sich auch um die Ausbildung für den Opernchorgesang und Übergänge in den Beruf? In Dresden gibt es beispielsweise ein Opernchorstudio, und an der Musikhochschule Düsseldorf gab es als Pilotprojekt einen Masterstudiengang Chorgesang, der jedoch mangels Interesse wieder eingestellt wurde.

A.S.: Wir sind mit den Direktoren der Staatsoper mehrfach zusammengekommen und haben besprochen, wie man die Vorbereitung auf Chorstellen im Rahmen des Studiums verbessern kann. Ich sehe aber ein grundsätzliches Problem: Der Zugang zum Kollektiv ist solistisch. Sie müssen ihren Tamino oder ihre Pamina perfekt draufhaben, um überhaupt in eine zweite Runde für eine Chorstelle zu kommen. Genauso muss der Geiger beim Probespiel für eine Orchesterstelle ein Mozart-Violinkonzert draufhaben. Es zählt erst einmal nicht, ob sie wunderbar vom Blatt singen oder ausgezeichnet Orchesterstellen spielen können, was man auch gar nicht mehr erlebt, weil sie gar nicht erst in die zweite Auswahlrunde kommen, wenn sie nicht solistisch überzeugt haben. Bei unseren Studierenden beobachten

wir, dass sich immer mehr nach ein, zwei Jahren selbst das Ziel setzen, in einen Berufschor zu kommen, je nach musikalischer Sozialisation in einen Rundfunk- oder Opernchor. Etliche meiner

DAS IST SEHR UNTERSCHIEDLICH. WENN ES SCHLECHT LÄUFT, KANN DAS ZWEI JAHRE SCHLECHT BEZAHLTEN DIENST BEDEUTEN, UND DANN WIRD MAN TROTZDEM NICHT ÜBERNOMMEN.

Absolventinnen und Absolventen singen in Berufschören. Die Gründe dafür sind vielfältig: Als erstes zählt die bessere Planbarkeit und finanzielle Sicherheit, man möchte vielleicht eine Familie gründen, nicht ständig unterwegs sein und bei jedem Wechsel der Intendanz fürchten, wieder losziehen und gucken zu müssen, wo man unterkommt. Und was geschieht, wenn man nach zwölf Jahren sowieso den Vertrag aufgelöst kriegt, damit man bloß nicht unkündbar wird? Einige meiner Studierenden hatten die Wahl, entweder als Solisten an ein mittleres Haus zu gehen oder in den Chor eines großen Hauses, und die meisten entschieden sich dann für den Chor am großen Haus.

O&T: Spielt bei dieser Entscheidung auch Lampenfieber eine Rolle?

A.S.: Nein, das habe ich als Begründung nie gehört, aber das mag in einzelnen Fällen ein zusätzliches Argument sein. Man braucht auch sehr gute Nerven, um für die Stelle in einem sehr guten Berufschor vorzusingen. Auch dieser Zugang ist sehr kompliziert und meist nicht mit einem einzigen Vorsingen erledigt. Oft werden die Leute mit sehr spezifischen Anforderungen ein zweites und drittes Mal eingeladen, und dann kommen manchmal Anfragen an uns, mit den Bewerberinnen oder Bewerbern nochmals in diese oder jene Richtung zu arbeiten. Es bleibt aber das Problem in der Ausbildung, dass Dinge fehlen, die später im Kollektiv wichtig sind, auch außermusikalische



George Benjamin, „Written on Skin“, Premiere im Großen Haus Prinzregententheater am 21. März 2025, Regie von Balázs Kovalik. Foto: Bayerische Theaterakademie August Everding

und außergewöhnliche Qualitäten, damit man im Sozialsystem eines Chores aktiv mitwirken und sich gut darin einfügen kann. Ich könnte mir vorstellen, dass es einen Master Chorgesang gibt, der nicht unbedingt zwei Jahre dauert, sondern vielleicht eines.

O&T: Die Gesangsausbildung berührt auch die Regie, die sich meist auf die Personenführung von Einzelnen konzentriert und wenig mit dem großen Chorkollektiv anfangen kann. Wäre es für den Studiengang Regie spannend, Erfahrungen mit einem Opernchor zu sammeln?

B.K.: Aber ja, bitte geben Sie uns einen solchen Chor! Ein Regiekollege von mir hat gerade „Lohengrin“ an einem kleinen Haus inszeniert und mir erzählt, dass er mit dem Chor nur sieben Proben hatte, und das bei „Lohengrin“! Regisseure können nichts mit dem Chor machen, weil sie die dafür nötige Probenzeit nicht erhalten. Das ist weit entfernt von dem, was Walter Felsenstein mit dem Chor der Komischen Oper Berlin machen konnte, einzelne Persönlichkeiten herauszuarbeiten oder schöne Bilder zu schaffen. An der Theaterakademie können die Regiestudierenden auch mit Chor arbeiten, doch dazu muss ein Chor

ES GIBT ABER NICHT MEHR GELD FÜR DIE HOCHSCHULEN, WÄHREND DIE KOSTEN FÜR PRODUKTIONEN STÄNDIG STEIGEN. IM MASTER MUSIKTHEATER VERSUCHEN WIR, DIE STUDIERENDEN NICHT ZU FRÜH ZU SPEZIALISIEREN, SONDERN EIN THEATERLEBEN ZU SIMULIEREN.

eingekauft werden. Es gibt aber nicht mehr Geld für die Hochschulen, während die Kosten für Produktionen ständig steigen. Im Master Musiktheater versuchen wir, die Studierenden nicht zu früh zu spezialisieren, sondern ein Theaterleben zu simulieren. August Everding hat die Akademie erfunden, um Theater im Theater zu lernen. Wie ist es, auf der Bühne des Prinzregententheaters zu stehen? Welche Verantwortung hat man dabei? Ist man dem Stress und der Last als Solist gewachsen oder nicht? Die Ausbildung ist solistisch ausgerichtet, schließt aber auch Vokalensembles und das Singen im Quartett oder Sextett mit ein. Die Gesangsstudierenden müssen sich ausprobieren können und dann für sich entscheiden, ob sie wirklich solistisch arbeiten wollen oder lieber im Chor. Dafür wäre es tatsächlich sinnvoll, irgendwo in Deutschland einen Masterstudiengang Opernchorgesang zu haben.

O&T: Wenn die Ausbildung gezielter erfolgen würde, könnte die Regie bei den wenigen Proben mit Chor vielleicht auch bessere Ergebnisse erzielen, weil die Chormitglieder mehr Erfahrung mit szenischer Gestaltung hätten und ein stärkeres kokreatives Potenzial entfalten könnten.

B.K.: Aus meiner Erfahrung kann ich sagen, dass es in fast jedem Chor ein Drittel gibt, das sehr motiviert ist, ein Drittel, das man mitnehmen kann, und ein Drittel, das kaum zu motivieren ist und nur rumsteht. Gerade an der Komischen Oper gab es eine große Chortradition und in den 1970er- und 80er-Jahren regelmäßig Workshops für die Chordamen und -herren. Da entwickelte der Chor eine Dynamik und einen Ehrgeiz, wo man diejenigen Chorkollegen mit bösen Augen ansah, die nicht mitmachen wollten. Das gibt es heute leider immer seltener, weil man sich mit anderen nicht anlegen möchte. Und das verhärtet die Trennung der drei Drittel.

O&T: Interessanterweise legen die Mitglieder des Chors der Komischen Oper großen Wert darauf, als „Chorsolisten“ und „Chorsolistinnen“ bezeichnet zu werden. Das ist die alte Felsenstein-Tradition. – Aber nochmals zu Ihren Studierenden. Wie viele möchten freiberuflich arbeiten oder festes Mitglied eines Opernensembles werden?

A.S.: Der Wunsch nach einem Ensemble überwiegt deutlich. Gleich nach der Ausbildung zum fahrenden Volk zu gehören, mag sich kaum jemand vorstellen, auch wenn es einige nach ein paar Jahren dorthin zieht. Zunächst überwiegt der Wunsch nach Beständigkeit und Weiterentwicklung im Ensemble eines Hauses, vielleicht mit einer Intendanz, die einen begleitet, mit verschiedenen Partien fördert und auch die Chance gibt, an anderen Häusern zu gastieren. Viele unserer Studierenden stammen aus Knabenchören wie Tölzer, Augsburger, Regensburger, auch aus Mädchenchören, Audi-Jugendchor, Landesjugendchor und den Kinderchören der Opernhäuser. Deswegen gibt es bei unseren Studierenden viel Vorerfahrung mit Chorgesang.

O&T: Doch das sind alles Konzertchöre mit ausgeprägtem Klangideal, aber wenig bis gar keiner szenischen Erfahrung.

A.S.: Auch die Opernchöre der Häuser, an denen ich gesungen habe, waren in ihrem szenischen Handeln sehr unterschiedlich motiviert und akzentuiert. Manche stecken noch sehr in den großen Von-links-nach-rechts-Gesten. Andere Chöre haben häufiger mit Regisseuren wie Harry Kupfer oder Peter Konwitschny gearbeitet, die ein grundsätzliches Interesse an Chor hatten und in den Proben einzelne Choristen auch mit Namen ansprechen konnten. Dort entwickelt sich ein ganz anderes Bewusstsein für Szene, mit einer ganz anderen Lebendigkeit und Natürlichkeit.

O&T: Die Mitglieder der Chöre achten traditionell sehr genau auf ihre tariflichen Rechte, blühen aber auf, wenn eine Regie sie als Menschen sieht, packt

und mitnimmt, weil sie genau das auch wollen. – Herr Kovalik, Sie waren 1993 unter den ersten Studierenden der damals neu gegründeten Theaterakademie. Was hat sich dort seitdem verändert?

B.K.: Wahnsinnig viel! Als ich hier anfang, gab es eine Regie- und eine Schauspielklasse, mehr nicht. Jetzt haben wir acht komplette Studiengänge, und erst jetzt ist Everdings Idee eines Theater-Campus richtig eingelöst. Das Prinzregententheater war damals noch von der Bayerischen Staatsoper als Probebühne besetzt, so dass wir die große Bühne nicht selbst bespielen konnten. Nach und nach wurde aber alles renoviert und auch für die Ausbildung umgebaut und mit mehreren Akademiebühnen erweitert. Seit der Eröffnung 1997 können wir auch die große Bühne nutzen, für Aufführungen ebenso wie für den Unterricht, so dass die Singenden erleben können, wie es ist, mit der eigenen Stimme und ihrem Auftritt einen großen Saal zu füllen. Jetzt erleben und leben wir hier gemeinsam Theater, auch mit der ganzen Technik. Die Anforderungen haben sich ebenfalls verändert. Die Regieklasse widmet sich nicht nur dem Theater und Musiktheater, sondern auch performativem Theater und der Suche nach neuen Formaten und Darstellungsweisen. Es wollen immer weniger Opernregie studieren, dafür kommen immer mehr Studierende aus der Performance, wofür sich die Ausbildung geöffnet hat.

O&T: Dass junge Regieführende mehr zur performativen Kunst streben, hat vielleicht auch damit zu tun, dass die Oper ein Schlachtschiff ist und sich inhaltlich langsamer bewegt, weil das klassische Repertoire immer noch den Löwenanteil der Spielpläne ausmacht. Inwieweit sehen Sie einen Bedarf an Aktualisierung und Innovation beim Programm und der Präsentationsweise von Oper und Tanz, eventuell auch jenseits der Guckkastenbühne?

B.K.: Das findet längst statt. Die Spielpläne sind viel reicher als vor zwanzig oder dreißig Jahren. Das Genre Musiktheater zwischen Monteverdi und Neuwirth ist sehr breit und entwickelt sich weiter. Immer mehr Häuser öffnen sich für Experimente, Auftragswerke, Uraufführungen. An der Staatsoper München gibt es immer wieder zeitgenössische Werke, und zwar vor vollem Haus. Aber das hängt auch am Geld. Es ist aufwändig und teuer, einen Zuschauerraum umzubauen. Das ist für ein Stadttheater meist gar nicht zu leisten.

A.S.: Immer häufiger wird auch Musik auf die Bühne gebracht, die gar nicht dafür geschrieben wurde, etwa bei szenischen Liederabenden. Das ist super und vergrößert den Reichtum an Möglichkeiten.

ALS ICH HIER ANFANG GAB ES EINE REGIE- UND EINE SCHAUSPIELKLASSE, MEHR NICHT. JETZT HABEN WIR ACHT KOMPLETTE STUDIENGÄNGE UND ERST JETZT IST EVERDINGS IDEE EINES THEATER-CAMPUS RICHTIG EINGELÖST. DAS PRINZREGENTENTHEATER WAR DAMALS NOCH VON DER BAYERISCHEN STAATSOPER ALS PROBEBÜHNE BESETZT, SO DASS WIR DIE GROSSE BÜHNE NICHT SELBST BESPIELEN KONNTEN.

O&T: Gesang und Regie können sich im Musiktheater wunderbar ergänzen, geraten aber oft auch in Konflikt. Was empfehlen Sie Regiestudierenden für den Umgang mit Sängerinnen und Sängern und umgekehrt den Singenden für die Zusammenarbeit mit der Regie?

A.S.: Wir sind immer bestrebt, Leute zu sowohl szenischen als auch musikalischen Partnern auf der Bühne auszubilden. Damit man sich als Sängerin oder Sänger mit den regieführenden oder dirigierenden Persönlichkeiten wirklich künstlerisch auf Augenhöhe unterhalten kann, muss man in die Tiefe gehen, weil man davon ausgehen muss, dass die anderen Menschen das auch getan haben, mit denen man bei einer Inszenierung zu tun hat. Man kann nicht hingehen und sagen, „Ich bin ein leeres Blatt, beschreib mich!“

Man braucht eine Vorstellung von der eigenen Partie, muss auch das ganze Stück kennen und nicht nur den Akt, in dem man selbst vorkommt. Man braucht Hintergrundinformationen über die Zeit, in der ein Stück entstanden ist. Schön singen ist eine wichtige Voraussetzung, aber darüber hinaus gibt es so viele Dinge, die darüber entscheiden, ob Dirigenten und Regisseure Lust haben, nochmals mit jemandem zusammenzuarbeiten oder eben auch nicht, weil man für sie als Gesprächspartner uninteressant ist. In

der Ausbildung müssen wir ausprobieren, was szenisch geht und die Grenzen so weit wie möglich verschieben, da eine szenische Aussage die gewollte Klanggebung auch unterstützen kann, ohne dass man deswegen gleich auf dem Kopf stehen und eine Verdi-Arie singen muss. Ich plädiere dafür, erst einmal ernst zu nehmen, was ein Komponist notiert hat, und auszuprobieren, ob beispielsweise die dynamischen Angaben tragen, bevor man es anders macht.

B.K.: Darstellen heißt nicht akrobatisches Singen, sondern geht schon damit los, was ich sage, wenn ich singe. Das kann sehr stark und ansprechend sein, ohne dass man dazu bloß die Hand erhebt. Und wie Andreas verweise auch ich die Studierenden drauf, was in den Noten steht, weil es einen Unterschied in der Charakterisierung macht, mit welcher Betonung, Rhythmik oder Dehnung ich etwas artikuliere. Technik ist Ausdruck!

O&T: Manche Sängerinnen und Sänger „baden“ sich im Gesang und vernachlässigen die Textverständlichkeit, die aber natürlich Teil ihrer Partie ist.

A.S.: Es gibt diesen schönen Spruch: „Hast Du mir nichts zu sagen, so hast Du mir auch nichts zu singen.“

O&T: Das wäre ein schönes Schlusswort! Doch wir sollten zum Schluss noch einen kulturpolitischen Aspekt anspre-

chen. Oper ist und bleibt eine sehr personalintensive und teure Kunstgattung, weshalb sie sich einem wachsenden Legitimationsdruck ausgesetzt sieht. Wie rechtfertigen Sie die kommunale und staatliche Finanzierung der über achtzig Opernhäuser in Deutschland?

A.S.: Es gibt keine andere Kunstform, bei der so viel ineinandergreift, bei der so viele Menschen zusammenarbeiten, damit am Abend der Vorhang aufgehen kann. Das ist eine kulturelle Errungenschaft der Menschheit. Die gesangliche Äußerung ist etwas zutiefst Menschliches, Ausdrucksvolles und höchst Individuelles. Stimme klingt immer anders, weil es immer ein anderer Mensch ist, der sie einsetzt. Man kann ohne große Erwartung in einen Opernabend gehen und dann das Theater mit einem riesigen Erlebnis, mit großer Berührtheit, mit nassen Augen wieder verlassen. Gerade die Verbindung von Musik und Theater in einem großen Raum mit vielen anderen Menschen zusammen vermag solche Begeisterung in ganz besonderer Weise zu wecken und bleibt ein höchst spannender Vorgang.

O&T: Herzlichen Dank Ihnen beiden für dieses anregende und informative Gespräch!

Bild unten: Szenischer Unterricht mit dem Regisseur Tobias Kratzer. Foto: Jean-Marc Turmes



Ästhetik der Vielfalt

DIE CHOREOGRAPHIN GERDA KÖNIG UND IHRE DIN A 13 TANZCOMPANY

VON DAGMAR PETRICK

Mit dem Tanz ist es so eine Sache: Es geht nun mal nur mit dem Körper. Arme, Beine, Füße, Kopf und Hals. Und doch ist jeder Körper anders. Und manchmal bewegt er sich auf Rollen vorwärts.

Ich treffe Gerda König an einem der wenigen regenfreien Tage im August in ihrem Kölner Veedel. Sie kommt im Rollstuhl. Ihr Assistent bestellt uns Wasser, Espresso und einen Cappuccino. Das geht nur mit dem Smartphone. Vielleicht ist das fortschrittlich, bewundernswerte Hightech, oder man hat schlichtweg das Personal wegrationalisiert. Was aber tun, wenn man kein Smartphone besitzt, der Akku mal wieder leer ist (wie bei mir) oder viele Alltagsbewegungen eingeschränkt sind, weil man keine Finger hat, um das Display zu öffnen oder die Stimme versagt, um Siri zu bedienen? Wir sind schon mittendrin: Menschliche Erfahrungswelten gibt es zuhauf, aber längst nicht alle kommen gleichberechtigt in der Öffentlichkeit vor.

Gerda König, geboren 1966 in Köln, studierte zunächst Psychologie, doch schon 1991 wendet sie sich dem Tanz zu. Sie tanzt im Ensemble Mobiaki und der Paradox-Dance-Company. 1995 gründet sie die DIN A 13 tanzcompany, „deren Mitglieder sich aus Tänzern mit unterschiedlichen Körperlichkeiten zusammensetzen“, wie es auf der Homepage din-a13.de heißt, die heute eines der weltweit führenden Mixed-abled-Tanzensembles ist. König hat zahlreiche abendfüllende Produktionen inszeniert; ihre langjährige Erfahrung in der künstlerischen Arbeit von Tänzer:innen mit und ohne körperliche Behinderung gibt sie auch international weiter. In Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut entstehen Koproduktionen, unter anderem in Äthiopien, Südafrika, den USA, Kenia, Ghana, dem Senegal, Venezuela, Sri Lanka, Israel und Brasilien. Nun will ich wissen, wie alles angefangen hat.



Gerda König. Foto: Meyer Originals

JEDER KANN TANZEN

„Alito Alessi“, antwortet König ohne zu zögern. Alessi, der US-amerikanische Choreograph, Begründer der DanceAbility, einer Tanz- und Bewegungsmethode, die keinen ausschließt, gilt als Pionier des Mixed-abled-Tanzes. An einem Workshop in Bregenz nahm auch eine Frau mit schwerer Spastik teil. „Ihre Bewegungen waren ganz ungewöhnlich“, erinnert sich König, „das hatten wir noch nie gesehen. Alle Profitänzer wollten eigentlich nur mit ihr zusammenarbeiten.“ Alessi bringt auf den Punkt, was allen vor Augen liegt, aber niemand ausspricht: „Is there anybody here who can move like her?“

„Das war's“, sagt König. Fortan dreht sich ihr gesamtes Schaffen um diesen einen Satz. Sie ist auf der Suche nach einer Ästhetik, die alle Körper einbezieht. Und alle würdigt. „Jeder, der atmen kann, kann tanzen“, sagt Alessi. Dem stimmt auch König zu, doch ist der Tanz bei ihr weder Beschäftigungstherapie noch soziale Arbeit. Sie ist Künstlerin durch und durch; mit ihren Choreographien will sie die Qualitäten jedes einzelnen Körpers sichtbar machen. Das kann höchst klein-

teilig geschehen wie etwa in São Paulo der stets angewinkelte Arm einer Frau mit einer Halbseitenlähmung, die zudem die Hand zur Faust ballte. König nutzte die Geste, zeichnete sie aus und machte sie zum Bewegungsrepertoire des gesamten Ensembles.

Sie sieht genau hin, nimmt, was ihr die Tänzer:innen anbieten, ist fasziniert von der Verschiedenartigkeit der Körper, ihrer mannigfaltigen Bewegungsqualitäten und ästhetischen Ausdrucksformen – sowohl der Tänzer:innen mit wie auch derer ohne Behinderung. Sie, die sich seit ihrer Kindheit im Rollstuhl bewegt, denkt ohnehin nicht in (festen wie festlegenden) Diagnosen; alle Körper, insbesondere die, die keiner Norm folgen, sind für sie eine ästhetische Bereicherung. Wenn etwa ein Tänzer im Rollstuhl auf Rädern balanciert, kennzeichnet König das als eigenständige Ausdrucksform, die das herkömmliche Bewegungsspektrum erweitert. Das ist ein Gewinn – für alle. Darum spricht König auch von körperlichen „Besonderheiten“, weil Besonderheiten kostbar sind. Und sie wird nicht müde zu betonen, was in einer Gesellschaft, die die unantastbare Würde



„techNOLimits“. Foto: Meyer Originals

des Menschen in ihrem Grundgesetz verankert hat, eigentlich selbstverständlich sein sollte: „Es nimmt uns nichts, wenn Menschen mit und ohne körperliche Behinderungen zusammen tanzen, es bereichert den Tanz.“

1999 kam ein entscheidender Moment. Die Kunststiftung NRW förderte Königs Projekt mit 30.000 DM. „Das war neu“, sagt sie. Und mehr als das, „es war der Startschuss“. Denn nun konnte sie umsetzen, was ihr von Anfang an vorschwebte: eine professionelle Tanzkompanie mit professionellen Tänzer:innen und Bühnenbildner:innen. Darüber hinaus war es ein Symbol. Dass das Geld eben nicht von der „Aktion Mensch“ kam, bewies, dass man ihre Arbeit ernst nahm – als Kunst.

FESTGEFAHRENE HALTUNGEN VERÄNDERN

Das Tanzensemble Mobiaki ging auseinander. Mit dreizehn Mitstreiter:innen gründete König die DIN A 13 tanzcompany. Der Name ist Programm und in Bezug auf die Anfänge eine wunderbare Koinzidenz. Denn laut der Deutschen Industrienorm-Verordnung ist DIN A 13 ein Format, das es gar nicht gibt, und doch waren die dreizehn

**GERDA KÖNIG
WEISS OHNEHIN,
DASS ES NICHT
ALLEINE GEHT. SIE
IST EIN TEAMPLAYER,
DER DIE FÄHIGKEIT,
SICH AUF ANDERE
EINZULASSEN, AUCH
VON ANDEREN
EINFORDERT UND
ZUM MERKMAL DER
GESAMTEN KOMPA-
NIE MACHT.**

Tänzer:innen – mochten ihre Körper auch abseits der Norm liegen – unverkennbar da. Gerda König verhalf ihnen auf die Bühne, seit dem Jahr 2000 gemeinsam mit ihrer engen Kollegin und Wegbegleiterin Gitta Roser, die sowohl künstlerisch wie konzeptionell entscheidend zur Entwicklung der DIN A 13 tanzcompany beigetragen hat. „Gitta musst du unbedingt erwähnen“, beharrt König. „Ohne Gitta geht es nicht.“

Gerda König weiß ohnehin, dass es nicht alleine geht. Sie ist ein Teamplayer, der die Fähigkeit, sich auf andere einzulassen, auch von anderen einfordert und zum Merkmal der gesamten Kompanie macht. Das beginnt schon beim Casting, wenn sie die stets wechselnde Gruppe zusammenstellt, denn ein festes Ensemble gibt es nicht. „Ein spannender Moment sind die Pausen“, sagt sie und lächelt geradezu verschmitzt.

„In den Pausen sieht man am besten, wie sich Menschen aufeinander einlassen.“ Genauso gilt: „Ein guter Tänzer ist jemand, der bereit ist zu geben, der neugierig ist, Grenzen auszutesten.“ Ihre hellwachen Augen mustern mich durchdringend.

Mit denselben hellwachen Augen verfolgt sie auch die Proben. Ich will wissen, wie ein Stück entsteht.

„Es gibt ein Thema, das oft sehr politisch ist. Dann geben wir Improvisationsaufgaben. Von den Tänzer:innen kommen immer Angebote. Die sind oft sehr persönlich, biografisch.“

Dass dem so ist, liegt natürlich auch an ihr, weil sie mit ihrer Persönlichkeit eine Atmosphäre schafft, in der Menschen sich gerne ausprobieren und trauen, sich zu zeigen. Vertrauen ist das Schlüsselwort. Daraus resultiert wohl auch die große Glaubwürdigkeit ihrer Stücke.

Gerda König sieht in jedem Menschen das Potenzial zu tanzen – wir erinnern uns: Jeder Mensch kann tanzen –, doch für die Professionalität, die sie ihrem Ensemble abverlangt, bedarf es ausgereifter Technik. Die kann man lernen. Aber insbesondere hier hapert es. „Gerade weil es eine Frage der Technik ist, muss man Menschen ausbilden“, sagt König. Zumindest jene, die tanzen wollen, wobei es dort bereits beginnt: Denn welches Kind mit Behinderung erlebt zum Beispiel schon jemanden, der im Rollstuhl tanzt? Und wenn es ihm niemand vormacht, wie kann es eine Vorstellung von sich selbst als tanzendem Menschen entwickeln? Das ist das eine, es setzt sich jedoch fort bis in die höchsten institutionellen Strukturen, die Ausbildungsstätten, die nach wie vor an normativen Idealkörpern ausgerichtet sind und oftmals das klassische Ballett zum Kriterium erheben, was viele Tänzer:innen mit Behinderung bereits an der Aufnahmeprüfung scheitern lässt.

Gerda König und Gitta Roser wollen das ändern. „Zu oft sind Menschen mit körperlichen Behinderungen die Türen verschlossen. Dabei bräuchte es gar nicht viel.“ Beide wissen freilich selbst, dass es nicht so einfach ist. „Eine Universität, die ganz auf die Möglichkeiten normativer Körper ausgerichtet ist, neu zu strukturieren, wird länger dauern, als sie neu zu gründen“, sagt König. Das geht ihnen zu langsam. Deshalb wurde M.A.D.E. gegründet.

Im M.A.D.E. (Mixed-abled Dance Education Program) wurden 2019 neunzehn Tanzschaffende mit und ohne körperli-

che Behinderungen in einem dreijährigen Programm weitergebildet. M.A.D.E. schloss eine Lücke, ersetzte aber keine grundlegende mehrjährige Ausbildung und ist deswegen auch wieder vorbei. Mit UNIqu@dance geht König deshalb mit Gitta Roser gezielt weiter, um an den neuralgischen Punkten der Ausbildung anzusetzen: an den Hochschulen und Universitäten mit ihren Tanzstudiengängen, damit auch Menschen mit Behinderung eine professionelle Tanzausbildung erhalten.

Doch König will mehr. Sie will festgefahrene Haltungen verändern, was nur gelingt, wenn sich auch die körperlichen Leitbilder im zeitgenössischen Tanz wandeln, indem man alle Körper mit ihren je eigenen Bewegungsqualitäten von Anfang an mitdenkt. Dazu gibt es öffentliche Symposien zu Themen wie Diversität, Behinderung und Ableismus, „ThinkTanks“, in denen man sich theoretisch austauscht, und „MoveTanks“ als praktische Erprobungsfelder. Hier wie dort geht es darum, dass Tänzer:innen mit und ohne Behinderung zusammen üben, reflektieren, lernen. Viel hat sich schon getan. Und doch ist es noch ein weiter Weg.

NORMATIVITÄT UND EIN DILEMMA

König, die mit einer Muskelerkrankung höchst kreativ umgeht – wenn sie an ihrem Cappuccino nippen will, klemmt ihr ihr Assistent die Tasse in den angewinkelten Arm –, hat anfänglich, als es irgendwie noch ging, selbst mitgetanzt, sich herumwirbeln lassen im Rollstuhl, den Oberkörper eingegipst. Die Reaktionen hätten nicht krasser ausfallen können. „Diverse Körper auf der Bühne gab es damals nicht. Das war ein Unding, eine Provokation.“

Vollkommen undenkbar“, erzählt sie. Und lacht. Denn natürlich war es kein Versehen. Auch das Publikum muss sich verändern, sich hinterfragen in seinen vorgefertigten Wahrnehmungen, die einer normierten Ästhetik folgen. Wer aber schreibt uns eigentlich vor, was „schön“ ist oder „normal“, wie ein Mensch auszusehen und sich zu bewegen hat, wo es doch ganz offensichtlich diverse Körper mit diversen Bewegungsmustern gibt? „Wir haben diverse Körper, normative wie nicht normative, und das ist für

den Tanz natürlich noch einmal ein anderer Aspekt, weil wir eben von diesen klassischen Vorstellungen von Ästhetik und Schönheit wegkommen.“ Genau das macht König seit nunmehr 30 Jahren mit ihrer Arbeit sichtbar.

Ich will es selbst erleben. Ich fahre nach Reutlingen und sehe mir Königs Stück „extREmD“ an, das sie gemeinsam mit dem Choreographen Paolo Fossa erarbeitet hat und das nun im Rahmen des Festivals „Kultur vom Rande“ gezeigt wird. Ein Kubus aus Stangen auf der ansonsten leeren Bühne (Bühnenbild: Martina Kock), darin eingespannt vier Tänzer:innen an roten Bändern wie Ausziehhunde-leinen. Zur wummernden Musik von Frank Schulte und dem farbintensiven Lichtdesign von Marco Wehrspann arbeiten sie sich in allen Facetten daran ab. König hat die Farbe Rot als Thema gewählt mit all den extremen Assoziationen und Gefühlen (daher der Titel), die damit verbunden sind: (ekstatische) Liebe, das Streben nach Macht, Wut, Aggression, Hingabe, Widerstand, Flucht. Das Bild ist ästhetisch stark, aber auch rasch verstanden: Die Menschen sind in Beziehungen und Strukturen verstrickt wie die vier Tänzer:innen in die roten Gummibänder. Danach verharret der Abend auf einem Erregungsniveau, und ich merke, ich bin enttäuscht.



DIN A 13 tanzcompany, „Body distance“ mit Gerda König.
Foto: Jo Kirchherr

Im Gespräch verrät mir dann Gerda König, dass eine der beteiligten Tänzerinnen starkes Rheuma hat. Das ändert meinen Blick auf das Gesehene schlagartig. König erzählt, wie die junge Frau eine bestimmte Drehung nur in eine Richtung ausführen konnte. Hätte ich das gewusst, hätte ich das Geschehen auf der Bühne vermutlich anders wahrgenommen und mehr zu schätzen gewusst. Ich schäme mich für mein schnelles Urteil. Zugleich verdeutlicht meine Reaktion ein Dilemma, in dem sich Mixed-abled-Kompanien häufiger befinden: Einerseits sollen die unterschiedlichen Körperlichkeiten sichtbar gemacht werden, um herkömmliche Auffassungen von Ästhetik zu hinterfragen, andererseits geht es nicht darum, dass das Publikum etwas Exotisches bestaunen soll. Wie aber lassen sich solche Informationen dem Publikum vermitteln, ohne dass es ins Paternalistische abgleitet? Man kann der Tänzerin ja schlecht ein Zettelchen anheften, auf dem zu lesen ist: „Tanzt mit Rheuma.“ Was also tun?

2021 WURDE GERDA KÖNIG FÜR IHRE KÜNSTLERISCHE ARBEIT IM DIALOG MIT INTERNATIONALEN KÜNSTLER:INNEN DAS BUNDESVERDIENSTKREUZ DURCH FRANK-WALTER STEINMEIER VERLIEHEN. DER DOKUMENTARFILM MOVEMENT UNBOUND VON MIRIAM JAKOBS UND GERHARD SCHICK (D 2026, 115', DCP, DF, R) PORTRÄTIERT DIE MITTLERWEILE 30 JAHRE WÄHRENDE ARBEIT DER DINA 13 TANZCOMPANY. IMMER DICHT AM GESCHEHEN, HAUTNAH, BEGLEITET DIE KAMERA GERDA KÖNIG UND IHRE MITSTEITER:INNEN, DIE TÄNZER:INNEN MIT UND OHNE BEHINDERUNG, ÜBER DIE KONTINENTE UND JAHRE HINWEG IN IHREM UNERMÜDLICHEN EINSATZ FÜR MEHR DIVERSITÄT AUF DER BÜHNE UND IN DER GESELLSCHAFT. AM 15. JANUAR FEIERTE DER FILM IM FILMFORUM NRW IN KÖLN SEINE PREMIERE.

Solche Fragen können wir auch an diesem sonnigen Tag im ansonsten verregneten August in einem Kölner Café nicht lösen. Zwei Stunden sind vergangen wie im Flug. Wir verabschieden uns herzlich voneinander. Während Gerda König, begleitet von ihrem Assistenten, in die eine Richtung rollt, gehe ich nachdenklich in die andere. Und da geschieht doch noch etwas, als mich ein feiner kaum merklicher Ruck durchzuckt und mir plötzlich klar wird, wie einseitig ich selbst auf die Aufführung geblickt habe, als würde ich

einem exotischen Ereignis beiwohnen. Wie verhaftet ich in meinen Erwartungen und Wahrnehmungsweisen bin. Dabei will Mixed-abled-Tanz genau das bewirken: dass wir anders sehen, unser Augenmerk richten auf den Körper selbst. Nicht, was er kann, sondern wie er es macht.

„Das Publikum soll jedenfalls nicht bekommen, was es erwartet“, hat Gerda König einmal gesagt. Ich schmunzele. Bei mir ist ihr das geglückt.



„techNOLimits“. Foto: Meyer Originals

Skandale, Brüche Ruhm, Vermächtnis

2026 FEIERT MAN DEN HUNDERTSTEN GEBURTSTAG VON HANS WERNER HENZE

VON ROLAND H. DIPPEL

Das Henze-Jahr 2026 beginnt in Deutschland mit mehreren Konzertleuchttürmen: Simon Rattle dirigiert am 6. und 7. Februar in der Münchener Isarphilharmonie „Das Floß der Medusa“ in der Reihe musica viva. Es folgen die „Sinfonia N. 8“ unter Sylvain Cambreling mit den Hamburger Symphonikern in der Laeishalle am 22. Februar und die „Sinfonia N. 9“ unter Vladimir Jurowski mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin in der Philharmonie am 24. Februar. Werke wie „Tristan – Preludes“ für Klavier, Tonbänder und Orchester wurden mit Igor Levit und dem Gewandhausorchester eingespielt und erklingen beim Musikfest Berlin 2026. Der am 1. Juli 1926 in Gütersloh geborene und am 27. Oktober 2012 in Dresden verstorbene Hans Werner Henze ist in seinem Jubiläumsjahr überaus präsent. Doch die lebhaft und greifbare Präsenz erzeugt im Falle dieses zuerst polarisierenden und später als epochale Persönlichkeit gewürdigten Komponisten, Festivalgründers und Lehrers das trügerische Gefühl von Wissen und Selbstverständlichkeit. Dabei wurde Henze in jungen Jahren und auch später oft missverstanden.

KONFORMISMUS UND SATIRE

Henzes zahlreiche Opern, Ballette und szenische Kantaten sind in der Spielzeit 2025/26 kaum auf den Spielplänen zu finden. Die Salzburger Sommerfestspiele 2026 ehren ihn mit einer konzertanten Aufführung von „Der Prinz von Homburg“. Bis dahin ist „Die englische Katze“ mit dem Opernstudio der Bayerischen Staatsoper im Cuvilliétheater München die einzige Inszenierung einer seiner Opern. Die im November 2025 herausgekommene beißende Satire über Korruption, Opportunismus, Doppelmoral und Anbiederung bleibt leider weit hinter dem zurück, was Henze und der Drama-

tiker Edward Bond in ihrer Adaption von Honoré de Balzacs Novelle „Herzeleid einer englischen Katze“ im Schilde führten. Die Inszenierung von Christiane Lutz spielte mit von Dorothee Joistens smarten Kostümen unter anderem in einem Vereinsraum, wo sich mehr oder weniger alle Figuren ähneln. Aus der 1983 im Schlosstheater Schwetzingen uraufgeführten „Geschichte für Sänger und Instrumentalisten in zwei Akten“ wurde ein eher mattes Konversationsstück über die Geschichte der Katze Minette, die im Umgang mit dem Kater Tom an ihrem Gutkatzentum scheitert, sich damit eine gutbürgerliche Heirat verbaut und zum wirtschaftlichen Vorteil der Katzen-Community hinrichten lässt.

Regisseurin Lutz und Dirigentin Katharina Wincor mit dem Bayerischen Staatsorchester wollten nicht hinter den glatten Fluss der virtuos komponierten Partitur blicken. So wirkte die formidable Nummernoper-Fortführung älterer Muster etwas anämisch. Dabei gab Henze in seinen umfangreichen Schriften gut zu verstehen, auf was es ihm ankam. Über „Die englische Katze“ veröffentlichte er sogar ein ganzes „Arbeitstagebuch 1978 bis 1982“. Wenn Minette sich einredet, „vor solchen Männern gewarnt zu sein“, ist das mehr als schlichter Gehorsam vor der Konvention. Seonwoo Lee singt und spielt die Partie akkurat, kann aber nicht emotional berühren. Es wird nicht recht erkennbar, dass Minette sehr wohl von der Attraktivität des Katers Tom (Armand Rabot) beeindruckt ist und dass sie im schmalen Zwischenraum von moralischer Selbstsicherheit und Verführungsgefahr einen Fehler macht. Schade. Immer wenn die Figuren anderes nach außen zeigen als sie meinen oder tatsächlich beabsichtigen, bleibt die Figurenzeichnung Lutz' von



Henze beim Komponieren von „Gisela“ in seinem Arbeitszimmer auf La Leprara, 2010. Foto: Hans Werner Henze-Stiftung

harmloser Gediegenheit. Eine dem Verzehr von Mäusen abschwörende Katzen-Gemeinschaft mit Quoten-Ratte im Club sollte vorsichtig machen. Henze und Bond setzten feine Spitzen gegen einen mitunter paradoxen Konformismus. Der Komponist selbst wollte ein Doppelleben vermeiden und war doch zu einem solchen wiederholt gezwungen.

POLARISIERUNGEN

Henze machte es sich nicht leicht. Wenn er Schönheit und Musik vergötterte, war das keine Naivität. Ganz im Gegenteil: Komponierte Schönheit und Poesie entstanden bei ihm in Synergie und Kämpfen mit den penibel erarbeiteten Textbüchern prominenter Autor:innen. Ein Beispiel ist die Szene der Luise in der Oper „Der junge Lord“ nach Wilhelm Hauff mit dem Textbuch von Ingeborg Bachmann (1965). Henze schrieb bereits 1963: „Die Musik scheint sich ihres Machtanspruchs zu begeben, das Bühnenbild stagniert in Praktiken, die noch nicht alt genug sind, um historisch zu sein und doch zu alt, um dem zu entsprechen, was neuer Musik entspräche. Es verweilt bei den gewussten Dingen, ist nicht mehr das geeignete Gefäß für die neuen Klänge und diesen Klängen

entspricht der Ausdruck der Darsteller nicht mehr. Alles scheint auseinanderzufallen, zusammengehalten nur noch durch oberflächliche Verabredung. Wir haben eine alternde Moderne, aber auch zur Renaissance scheint es noch früh.“

Als er dies schrieb, war Henze 37 Jahre alt, hatte schon viele Erfolge und einige Skandale hinter sich – zum Beispiel heftige Publikumserbosungen bei der Uraufführung seines „König Hirsch“ an der Städtischen Oper Berlin 1956. Wenig später folgte die Uraufführung seiner „Nachtstücke und Arien“ nach Gedichten von Ingeborg Bachmann bei den Donaueschinger Musiktagen 1957, die zum Bruch mit den damaligen Avantgardisten Boulez, Nono und Stockhausen führte, als diese demonstrativ den Saal verließen. Diesen Eklat betrachtete Henze letztlich als Befreiung von den formalen Diktaten der ambitionierten Avantgarde. Vor ihm lagen nun Jahre, in denen er einerseits vom konservativen Bürgertum der Bundesrepublik Deutschland aufgrund seiner Sympathien mit dem Kommunismus kritisch betrachtet, andererseits von musikalisch und auch politisch radikalen Gruppen zum Kultur-Establishment gezählt wurde. Höhepunkt der Polarisierung war die NDR-Uraufführung seines Oratoriums „Das Floß der Medusa“ am 9. Dezember 1968 in Hamburg, obwohl die Widmung an den Freiheitskämpfer Che Guevara in deren Umfeld nicht genannt wurde. Die von Henze mit Sympathie betrachteten Studentenunruhen befeuerten den Eklat. Die Live-Übertragung im Rundfunk wurde abgebrochen und stattdessen die Aufnahme der Generalprobe gesendet.

LEHRER UND FÖRDERER

Im Rückblick wirkt es, als habe Henze in seiner zweiten Lebenshälfte die in der Mitte des 20. Jahrhunderts auseinandergedrifteten künstlerischen und moralischen Fronten nicht zu versöhnen, wohl aber in Diskursnähe zu bringen versucht. Neben seinem Komponieren wurden Tätigkeiten als Festivalgründer und Lehrer immer wichtiger. Eine ganze Reihe der von ihm unterrichteten und geförderten Komponierenden sind heute aktiv, darunter Detlev Glanert, Jörg Widmann, Jan Müller-Wieland, Mark-Anthony Turnage und andere. Bei



Henze, „Die Englische Katze“ an der Bayerischen Staatsoper 2025, mit Nontobeko Bhengu, Jess Dandy, Iana Aivazian und Elene Gvritshvili (v.l.n.r.). Foto: Geoffroy Schied

der von Henze 1976 gegründeten und bis 1981 von ihm geleiteten Fondazione Cantiere d'Arte Montepulciano kommt derzeit allerdings nicht Henzes Kinderoper „Pollicino“, sondern Mascagnis „Cavalleria rusticana“ zur Aufführung.

Doch die Stiftung ist immer noch aktiv. Vor allem aber hat sich die von Henze gegründete und 1988 erstmals stattgefundene Münchener Biennale für Neues Musiktheater als Hotspot aktueller Strömungen behauptet. Unter dem neuen Leitungsduo Katrin Beck und Manuela Kerer geht dieses international wichtige Festival mit interaktiven Begegnungsformaten, Eigen- und Koproduktionen 2026 in die zwanzigste Ausgabe. Henzes Absicht war es, mit Aufträgen an jüngere Komponierende Bühnenwerke

zu entwickeln, die im regulären Spielbetrieb auch kleinerer Musiktheater ohne außergewöhnlichen Aufwand realisiert werden konnten. „Stallerhof“ von Gerd Kühr, „Bremer Freiheit“ von Adriana Hölszky und „Greek“ von Mark-Anthony Turnage wurden zu dauerhaften Erfolgen. So wirkt Henzes imponierender Aktionsradius bis heute.

Ein Jubiläum ermöglicht Vergleiche der Gegenwartigkeit kompositorischer Vermächnisse gemessen an Aufführungen und öffentlicher Wahrnehmung. Im Vergleich zu ähnlich bedeutenden Komponisten der Generation vor ihm ist Henze auf den Konzertprogrammen und Musiktheaterspielplänen mit einem weitaus breiteren Werkspektrum präsent. Zum hundertsten Geburtstag von Carl Orff

1995 hatte sich dessen Repertoire schon maßgeblich auf den Evergreen „Carmina burana“ sowie die Opern „Die Kluge“ und „Der Mond“ verengt. Zum hundertsten Geburtstag von Werner Egk 2005 erlebten fast nur dessen Opern „Die Zaubergeige“ und „Der Revisor“ Aufführungen, um danach wieder zu verschwinden. Anders dagegen Opern von Henze: „The Bassarids (Die Bassariden)“ kamen im 21. Jahrhundert in ambitionierten Produktionen bei den Salzburger Festspielen, in Mannheim, München, Rom, Madrid, Hannover und an der Komischen Oper Berlin heraus. Die bei den Salzburger Festspielen 1966 uraufgeführte Oper hat einen großen Chorpart und thematisiert als Adaption der Euripides-Tragödie „Die Bakchen“ wie Disziplin in einem restriktiven Gesellschaftsklima gegenüber rauschhafter Entfesselung letztlich unterliegt. Henzes Vertonung von „Der Prinz von Homburg“ in der Libretto-Fassung von Ingeborg Bachmann ist seit der Hamburger Uraufführung 1960 als eine der wichtigen Kleist-Vertonungen etabliert.

BLEIBENDE PRÄSENZ

Bei Henze sind Metamorphosen der Erfolgsgeschichte erkennbar. Zu seiner Lebenszeit waren es vor allem bürgerliche Sujets wie die Opern „Der junge Lord“, ferner die „Manon Lescaut“-Adaption „Boulevard Solitude“ mit ihrer Verschiebung der Handlung aus dem frühen 18. Jahrhundert in die Gegenwart des Uraufführungsjahres 1952 und auch „Die englische Katze“, die zu großen Bühnenerfolgen wurden. Die „Elegie für junge Liebende“ mit der für Dietrich Fischer-Dieskau komponierten Partie des Dichters Gregor Mittenhofer reüssierte zuletzt in Hochschul-Produktionen in Wien und Stuttgart. Heute ist auch Henzes Mishima-Vertonung „Das verratene Meer“ erfolgreich, und zwar in der während der Covid-Pandemie gestreamten Premiere an der Wiener Staatsoper 2020 unter Simone Young und bei der japanischen Erstaufführung in Tokyo 2023.

Trotzdem gibt es noch Wissenslücken im Henze-Kosmos. „König Hirsch“ gelangte 1956 in der auf siebzig Prozent der Partitur gekürzten Fassung „Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit“ in Berlin zur Uraufführung. Erst 1985 folgte in Stuttgart die ungekürzte Fassung, die in Hannover in der Spielzeit 1996/97 mit großem Erfolg nachgespielt wurde. Die aus Henzes Begeisterung für Italianità entsprungenen Bearbeitungen von Paisiellos Opern „Il re Teodoro di Venezia“ und „Don Chisciotte“ dürften angesichts der aktuellen Vorliebe für historisch informierte Aufführungspraxis kaum Chancen auf Wiederaufführungen haben. Henzes „freie Rekonstruktion“ von Monteverdis „Il ritorno d’Ulisse in patria“ für die

Salzburger Festspiele 1985 überraschte mit der Verwendung eines Banjo als einer exotischen Farbe zwischen den Ohren der Gegenwart und artistischer Archaik. Das frühere Skandal-Opus „Das Floß der Medusa“ eröffnete 2023 in der Regie von Tobias Kratzer die Reihe von Aufführungen der Komischen Oper Berlin im Flughafen Tempelhof.

HOMOSEXUALITÄT

Unter den wichtigen queeren Komponisten, die zwischen den Weltkriegen geboren wurden, hat Henze auch für die schwule Emanzipation seit 1980 eine wesentliche Bedeutung. In seiner Familie ging er zwangsläufig in Distanz zu seinem ihn ablehnenden Vater und fand schon früh in der Musik- und Kunstszenen eine ihm gemäße Lebensform. Nach Erscheinen des Briefwechsels mit Ingeborg Bachmann 2004 kann man Henzes Freundschaft zu der äußerst sensiblen Dichterin ebenso als Bestätigung einer besonderen Affinität zweier Außenseiter betrachten und nicht nur als Schutzschild in einer heteronormativ fokussierten Gesellschaft. Der Bruch mit der Avantgarde sowie sein Beitritt in die kommunistische Partei Italiens und sein Spätwerk ohne provokative Angriffslust machten Henze verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen verdächtig. Sein Werk handelt in indirekter Transformation von Blessuren, die queere Menschen im 20. Jahrhundert vor Entfaltung der Gay-Pride-Bewegung in weit stärkerem Maße betrafen. Es ist also kein Zufall, dass Henze neben seiner Tätigkeit an der Kölner

NACH ERSCHEINEN
DES BRIEFWECH-
SELS MIT INGEBOG
BACHMANN 2004
KANN MAN HENZES
FREUNDSCHAFT ZU
DER ÄUßERST SEN-
SIBLEN DICHTERIN
EBENSO ALS BESTÄTI-
GUNG EINER BESON-
DEREN AFFINITÄT
ZWEIER AUSSEN-
SEITER BETRACHTEN
UND NICHT NUR ALS
SCHUTZSCILD IN
EINER HETERONOR-
MATIV FOKUSSIER-
TEN GESELLSCHAFT.



Henze mit Fausto Moroni, München 1988. Foto: unbekannt/Hans Werner Henze-Stiftung

Musikhochschule seit Mitte der 1980er-Jahre durch die Münchener Biennale und regelmäßige Aufführungen in der bayerischen Landeshauptstadt ein künstlerisches Zentrum mit hoher Akzeptanz fand. Nach 1980 setzte dort neben der rigorosen HIV-Politik eine urbane Selbstbefragung und Kritik am Image als konservative Kulturmetropole ein. Es entwickelte sich ein liberales, internationales und diskursoffenes Flair mit zunehmender Öffnung für queere Positionen. In diesem Klima fand Henze nicht nur als arrivierter Komponist Anerkennung, sondern auch durch sein Leben als oppositionelle Persönlichkeit gegen den Konservatismus der Nachkriegszeit. Dennoch war damals auf dem offiziellen Parkett die gleichwertige Präsenz queerer Paargemeinschaften noch nicht möglich. Als Henze 1993 die Medaille „München leuchtet“ überreicht wurde, saß sein Lebenspartner und Adoptivsohn Fausto Moroni nicht neben ihm, sondern im Publikum.

BLEIBENDE RELEVANZ?

In der DDR-Zeit zählte Henze zum bürgerlichen Spektrum der kapitalistischen Staaten. Erst nach der Wiedervereinigung wurde er in den neuen Bundesländern auch aufgrund seines politischen Bekenntnisses zum Kommunismus anerkannt, nicht zuletzt wegen seiner über Mauergrenzen hinweg bestehenden Freundschaft mit dem Künstlerehepaar Paul Dessau und Ruth Berghaus, die das Magazin „Der Spiegel“ doppelzüngig als „Luxusdissidentin“ titulierte, während sie als Regisseurin sowohl an ostdeutschen wie westlichen Opernhäusern hoch angesehen war. Die Uraufführung von Henzes letztem Musiktheaterstück „Gisela! oder: Die merk- und denkwürdigen Wege des Glücks“ in Gladbeck in der Regie von Pierre Audi war eine Koproduktion der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 und der Semperoper Dresden in der Regie von Elisabeth Stöppler. Es ist ein doppelbödiges Stück über platzende Sehnsuchtsträume von Italien und dem Dableiben in NRW. Die Komposition des damals längst weltweit arrivierten 84-Jährigen schlägt indirekt einen Bogen zu seiner Musik für Bernhard Sinkels „Taugenichts“-Verfilmung von 1977. Denn auch dieser Reflex auf die 1968er-Bewegung nach der Novelle



Henze, „Der Junge Lord“, an der Deutschen Oper Berlin 1965 mit Loren Driscoll als Lord Barrat und Edith Mathis als Luise. Foto: Ilse Buhs/Deutsches Theatermuseum München

von Joseph von Eichendorff zeigt eine Reise nach Italien und zurück. Wer in Henzes riesigem und für einen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts außerordentlich produktivem Schaffen nur elegante Oberfläche und genrespezifische Glätte vermutet, irrt. Doch mit zunehmendem Abstand zur Entstehung erschließen sich aus der Perspektive einer Gesellschaft mit Geschlechterdemokratie nicht mehr ohne

weiteres die latenten Konfliktfelder seiner Sujets. Auch deshalb verfehlt die Münchner Neuproduktion von „Die englische Katze“ die diskursiven Möglichkeiten und Angebote dieser Oper. Es bleibt spannend, wie sich die Rezeption von Henzes Werken in den nächsten Jahren entwickeln wird – und mit welcher Intensität die Risse seines Lebens für eine sich derzeit rapide wandelnde Gesellschaft Relevanz behalten.

PERSONALIA

Stephan Zilias wird neuer Generalmusikdirektor von Opera Ballet Vlaanderen. Seit 2020 ist er musikalischer Leiter der Staatsoper Hannover und bleibt dies auch bis zum Ende der Spielzeit 2025/26, um unter anderem die deutsche Erstaufführung von „Penthesilea“ von Pascal Dusapin zu dirigieren. Anschließend wird er seine neue Aufgabe in Belgien antreten. Der Intendant der Staatsoper Hannover, Bodo Busse, gratulierte dem scheidenden Dirigenten und freut sich auf die weitere Zusammenarbeit mit ihm bei anderen Projekten. Der künstlerische Leiter von Opera Ballet Vlaanderen Jan Vandenhouwe würdigte Zilias als Dirigenten „mit internationaler Erfahrung, einer breiten musikalischen Vision und einem großen Sinn für Abenteuer“.

Benjamin Goodson wird 2028 neuer Chefdirigent des SWR Vokalensembles in der Nachfolge von **Yuval Weinberg**. Der britisch-deutsche Dirigent wurde 1990 in Hertfordshire im Norden von London geboren, studierte Musik am Hertford College in Oxford und ist seit 2020 Chefdirigent des Netherlands Radio Choir. Außerdem lehrt er am Konservatorium Amsterdam und gastiert international bei verschiedenen Chören, darunter BBC Singers, Rundfunkchor Berlin und Chorwerk Ruhr. Goodson widmet sich besonders dem A-cappella-Repertoire des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Musik. Bereits in der laufenden Spielzeit dirigiert er das SWR Vokalensemble mit inszenierten Madrigalen und Songs vom Barock bis Luciano Berio sowie im Juli mit Musik von Kurt Weill, Mike Svoboda und Benjamin Britten.



Bettina Ranch als Kundry mit Robert Watson als Parsifal, Aalto Theater Essen. Foto: Matthias Jung

AUSGEZEICHNET

Silvia Azzoni erhält den Internationalen Tanzpreis „Città di Foligno“. Der Preis wird jährlich von der italienischen Gemeinde Foligno verliehen, um Tänzer:innen, Choreograf:innen und Direktor:innen auszuzeichnen, die sich in Italien und weltweit durch herausragende Exzellenz, Vielseitigkeit und künstlerische Ausdruckskraft hervorgetan haben und die zeitgenössische Tanzszenen prägen. Geboren in Turin schloss Silvia Azzoni ihre Tanzausbildung an der Ballettschule des Hamburg Ballett ab, dessen Mitglied sie seit 1993 ist. Hier war sie Solistin, Erste Solistin und ist seit 2021 Sonderdarstellerin. John Neumeier kreierte für sie verschiedene Rollen.

Mit dem Max-Grünebaum-Preis des Staatstheaters Cottbus in Höhe von 5.000 Euro wurde der Bariton **Nils Stäfe** ausgezeichnet. Den Karl-Newman-Förderpreis in Höhe von 3.500 Euro erhielt die Oberankleiderin **Anna-Martha Thomas**. Die Max Grünebaum-Stiftung zeichnet jährlich hervorragende junge Akteure von Kunst, Wissenschaft und be-

sonders engagierte Mitarbeiter:innen des Staatstheaters Cottbus aus. Benannt ist die Stiftung nach dem Cottbuser Tuchfabrikanten Max Grünebaum (1851–1925), der im Dritten Reich enteignet und vertrieben wurde. Seine Nachkommen gründeten mit der nach der Wiedervereinigung geleisteten Entschädigung die nach ihrem Großvater benannte Stiftung.

Die Mezzosopranistin **Bettina Ranch** wurde in der Kategorie „Darsteller:in Musiktheater“ mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet, und zwar speziell für ihre Darstellung der Kundry in Richard Wagners „Parsifal“ unter der musikalischen Leitung von Andrea Sanguineti in der Inszenierung von Roland Schwab am Aalto Musiktheater Essen. Die gebürtige Berliner ist seit der Spielzeit 2016/17 Ensemblemitglied am Aalto Musiktheater, wo sie zahlreiche Partien in Opern von Puccini, Wagner, Verdi, Bellini, Scarlatti und Gluck gestaltete. Außerdem mit DER FAUST ausgezeichnet wurden der Tänzer **Leroy Mokgatle** als Puck in „Ein Sommernachts Traum“ des Staatsballetts Ber-

lin, der Choreograf **William Forsythe** für „Blake Works V (The Barre Project)“ mit dem Hamburg Ballett, der Regisseur **Dennis Krauß** für die Inszenierung von „Sleeples“ an den Theatern Chemnitz und in der Kategorie Raum **Nikola Knežević** für die Produktion von Florentina Holzinger/Spirit, neon lobster „SANCTA“ am Mecklenburgischen Staatstheater und an der Staatsoper Stuttgart.

Der musikalische Leiter der Kinderoper Köln und des Internationalen Opernstudios der Oper Köln **Rainer Mühlbach** erhält den mit 5.000 Euro dotierten Offenbachpreis 2025, verliehen vom Vorstandsvorsitzenden der Freunde der Kölner Oper Norbert Pabelick und gestiftet von den Familien Reuschenbach und Rosenberger. Mühlbach hatte ab 2017 für die Kinderoper Köln eine Fassung von Wagners „Der Ring des Nibelungen“ für Jung und Alt erarbeitet, die 2022 auch in Südkorea gezeigt wurde. Weitere Premieren unter seiner Leitung waren unter anderem „Die Geschichte vom Fuchs, der den Verstand verlor“, „Der Gesang der Zaubereinsel“ und die „Bremer Stadtmusikanten“.

In der aktuellen Spielzeit leitet er die Neuproduktion der mobilen Kinderoper „Max und Moritz“ sowie das inklusive Musiktheaterstück „Freikugeln“ nach Carl Maria von Webers „Freischütz“.

Das **Theater Regensburg** erhält den **OPER! AWARD** als „Bestes Opernhaus“ des Jahres 2025. Die Preisverleihung in dieser und weiteren 19 Kategorien findet am 23. Februar 2026 im Theater Regensburg statt. Die OPER! AWARDS werden von einer Jury aus Fachjournalisten

jährlich an Künstler und Akteure auf und hinter der Bühne vergeben. Das Gewinnerhaus 2024 war die Brüsseler La Monnaie/De Munt. Den Preis für das Theater Regensburg begründete der Jury-Vorsitzende Ulrich Ruhnke: „Mehr Neues als Bekanntes, umarmende Offenheit statt programmatischer Vorsicht und der unerschütterliche Glaube an die Existenzberechtigung des Musiktheaters in allen seinen Formen, Farben und Ausprägungen: Die Risikobereitschaft des Theaters Regensburg unter seinem Intendanten Sebastian Ritschel ist groß, seine Trefferquote aber enorm.“

NACHRICHTEN

Die gemeinsame Initiative von Kommunen, Bundesländern und dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien **TANZ-PAKT** Stadt-Land-Bund fördert seit 2017 die Kunstform Tanz, um sie in ihrer künstlerischen und strukturellen Exzellenz nachhaltig zu stärken. Bisher wurden 28 Künstler:innen, Ensembles, Produktionshäuser und Netzwerke unterstützt, um langfristige Kooperationen zu begründen und innovative Entwicklungsstrategien zu realisieren. Bei der vierten Ausschreibungsrunde betrug das Antragsvolumen knapp 11 Millionen Euro mit Projektgesamtkosten von fast 27 Millionen Euro. Bewilligt wurden zehn mehrjährige Projekte in der Gesamtfördersumme von 1,9 Millionen Euro. Es sind dies: OfTa Offensive Tanz Berlin gUG, MAKING A DIFFERENCE – Sichtbarkeit und Nachhaltigkeit für die crip Tanzszene Berlin, tanz.nord Hamburg/Flensburg, MV TANZT AN Mecklenburg-Vorpommern, MAI:COMPANY Hamburg, Konzept: zu-



Hilde Brumof 1928. Foto: Genja Jonas, Deutsches Tanzarchiv Köln

sammen suchen Düsseldorf/Frankfurt a.M., Bewegungsraum.Erfurt – Zentrum für Zeitgenössischen Tanz, Tanznetz Niedersachsen, Nina Hümpel-Borchert & Florian Borchert GbR tanznetz München-Pullach und TANZ I MODERNE I TANZ Choreographisches Zentrum Chemnitz.

Der **Verein Stolpersteine e.V.** und **TANZ_KASSEL** verlegten im Beisein von Oberbürgermeister Sven Schoeller und Vertreter:innen der Jüdischen Gemeinde Kassel zur Erinnerung an die ehemalige Ballettmeisterin **Hilde Brumof** einen Stolperstein vor dem Opernhaus am Friedrichsplatz. Brumof wurde 1902 in München geboren und war von 1929 bis 1932 Ballettmeisterin am Preussischen Staatstheater Kassel. In der Presse wurde sie seinerzeit als Hoffnungsträgerin gefeiert. 1933 entzog ihr das NS-Regime aufgrund ihrer jüdischen Herkunft die Lebensgrundlage. Sie emigrierte nach England und erhielt 1947 die britische Staatsbürgerschaft. In den 1960er Jahren kehrte sie nach Deutschland zurück und starb 1969 nahezu vergessen in Berlin.

Im Rahmen des Projekts Instrument des Jahres beruft jedes Bundesland eigene Schirmherr:innen und Botschafter:innen, welche die Neugier und Aufmerksamkeit auf das ausgewählte Instrument lenken. 2026 ist es das **Akkordeon**. Das vielseitige Instrument entfaltet die Klangfülle eines Orchesters oder volkstümliche Harmonien, höchste Virtuosität und körperlos wirkendes Sirren wie von elektronischer Musik. Einen Vorläufer hat das Instrument in der bereits seit der Antike bestehenden chinesischen Mundorgel Sheng. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Akkordeon zuerst in Europa und dann als Bandoneon, Bajan und großes Konzertakkordeon in der ganzen Welt gebaut und in unterschiedlichen Stilen und Sparten verwendet, solistisch, kammermusikalisch oder in Akkordeon-Orchestern, in französischen Muettes, osteuropäischen Volksweisen, argentinischem Tango, deutscher Volksmusik und neuer Musik.

Die **Sonderausstellung Madame Butterfly in Walhall. „Fest-Spiele“ 1945–1950** im Richard Wagner Museum Bayreuth dokumentiert die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg im unversehrt gebliebenen Festspielhaus. Neben dem Besitz prominenter Nationalsozialisten und Unterstützer des Regimes beschlagnahmte die amerikanische Militärregierung damals auch den Besitz der Leiterin der Bayreuther Festspiele Winifred Wagner. Das Festspielhaus wurde fortan für Gottesdienste und „USO-Camp-Shows“ für die amerikanischen Truppen genutzt. Es gab Konzert- und Operettenabende sowie „Fidelio“, „Tiefland“ und „Madame But-

terfly“. Auch Ingrid Bergman und Jack Benny traten mit einer Show auf, und die Revuegirls aus „Billy Rose’s Diamond Horseshoe Nightclub“ und „The Rockettes“ schwenkten die Beine. An Wagners 136. Geburtstag 1949 dirigierte schließlich Hans Knappertsbusch ein Konzert der Münchner Philharmoniker, bei dem mit Beethovens „Die Weihe des Hauses“ symbolträchtig ein Schlussschritt unter diese als „Sakrileg“ empfundene Nutzung gezogen werden sollte.

GESTORBEN

Der Bassist und Wagner-Sänger **Donald McIntyre** ist drei Wochen nach seinem 91. Geburtstag in München gestorben. 1934 im neuseeländischen Auckland geboren, begann er während des Lehramtsstudiums zunächst bei Oratorien-Aufführungen mitzuwirken. Mit 21 Jahren erlebte er erstmals eine Oper in Auckland, war total begeistert und erhielt ein Stipendium an der renommierten Guildhall School of Music in London. Seine Karriere begann er an der Welsh National Opera in Cardiff, gefolgt von der Sadler’s Wells Opera. Seine Stimme und große Bühnenerscheinung fielen schließlich auch Wolfgang Wagner auf, der McIntyre erstmalig als Telramund für die Bayreuther Festspiele 1967 verpflichtete. International wahrgenommen wurde seine Mitwirkung bei der Schallplattenproduktion von Debussy „Pelléas et Mélisande“ unter Leitung von Pierre Boulez 1970. Auftritte als Klingsor, Holländer und schließlich Wotan und Wanderer im sogenannten Bayreuther „Jahrhundert-Ring“ von Boulez-Chéreau 1976 folgten sowie zahllose weltweite Gastspiele, CD- und DVD-Produktionen.

Zu laute andere Cats

HANS WERNER HENZES „ENGLISCHE KATZE“ IM MÜNCHNER CUVILLIÉSTHEATER

VON WOLF-DIETER PETER

„Von Gestern für Heute“ sollte gelten, wenn ein 1983 uraufgeführtes Werk gewählt wird. Henze und Librettist Edward Bond wollten etwas ganz anderes als das seit 1981 in London und seit 1982 in New York überaus erfolgreiche Musical „Cats“ der überragenden Bühnen-Profis Webber und Nunn. Zwar fehlen in Henzes umfangreicher Münchner Aufführungsgeschichte die attackenreichen politischen Werke, während „Die englische Katze“ nun schon die zweite Einstudierung bekam. Doch mit 18 Katzenrollen ist das Werk ein echtes „Revier“ für das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper – nur leider mit zwei Enttäuschungen.

Bond war bekannt dafür, gesellschaftliche Macht- und Gewaltstrukturen theatralisch zu entlarven. Genau die stecken auch im niedlichen Katzen-Milieu. Doch die deutsche Übersetzung von Ken Bartlett kommt allzu brav und „normal“ daher. Für die verlogene Abgründigkeit der im Zentrum stehenden, sich äußerlich arriviert gebenden Londoner Katzensgesellschaft – die sich vegetarisch (!) als „Königliche Gesellschaft zum Schutz der Ratten“ inszeniert, aber auch hinterhältig, geldgierig und schließlich mörderisch zeigt –, dafür muss es in den über zwei Stunden Spieldauer mehr geben als die Sätze „Der Menschheit Schicksal ist der Mensch“, „Wer Rechtes will, darf dabei auch ein wenig Unrecht tun“ und über einen vermeintlichen Hochstapler: „Er ist reich genug, um zehnmals zu beweisen, dass er keiner ist!“ Bonds Text sollte also – ähnlich wie bei dem von ihm geliebten Shakespeare – neu übersetzt werden: sprachlich deftiger, bissiger und deutlich gesellschaftskritischer. In unserer Sprache ist so viel Ungeheuerliches sagbar geworden, und das sollten Fabel und Parabel kritisch vorführen. Der Abend verlief jedoch als nette Unterhaltung mit nettem Lug, Betrug und ein bisschen Mord. Regisseurin Christiane Lutz zeigte alle Tierfabel-Figuren ohne Barthaare, Fury-Mode und Krallen ganz bürgerlich „à la 1970“ (Kostüme Doro-



Hans Werner Henze, „Die Englische Katze“ mit dem Opernstudio der Bayerischen Staatsoper München.
Foto: Geoffroy Schied

thee Joisten). Ein paar Tierpfoten-Bewegungen waren zu wenig.

Die zweite Enttäuschung war das Dirigat von Katharina Wincor. Es sei ihr zugestanden, dass sie sich als Gast an der Staatsoper beweisen will und mit dem heiklen Raum des Rokoko-Juwels „Cuvilliés“ nicht vertraut ist. Doch hat ihr kein Assistent bei den Bühnenendproben gesagt „Alles viel zu laut!“ und „Du deckst immer wieder die doch sehr guten Stimmen zu!“? Schade! Ausdrücklich auszunehmen sind das Liebesduett zwischen Minette und Tom und einige wenige Stellen mit Piano. Doch die raffinierte Klangmischung Henzes mitsamt Euphonium und vielfältigstem Schlagwerk „gab nur was auf die Ohren“. Und da der Gesangstext folglich zu oft unterging, war man dankbar für die Übertitel.

Gelungen an dieser Produktion aber ist Christian Andre Tabakoffs Bühnenbild. Mit hereinfahrenden Räumen wie Schlafzimmer, Notarsbüro oder aus dem Rückraum kommenden Dachschragen für nächtliche Katzen-Begegnungen bis hin zum Liebesduett schuf er eine beeindruckende Spiellandschaft. Darin bewies Regisseurin Lutz aktionsreiche und

differenzierte Personenführung. Das ist auch als Lob für alle 14 Solisten gemeint: Da war ein bisschen Gesellschaftskarikatur sichtbar – aber so richtig böse entlarvend wurde es nicht.

Es überwog die Freude an durchweg guten bis sehr guten Stimmen – auch wenn hier nur das Pauschallob möglich ist. Aber gänzlich unangemessen wäre es, nicht doch herauszustellen, dass Iana Aivazian eine bezaubernde Sopran-Maus Louise gelang. Mit der kleinen, zarten Seonwoo Lee war auch eine Idealbesetzung für die ausgenutzte und schließlich ertränkte Minette zu erleben, deren Sopransüße ihre Liebe zum Landstreicher-Kater Tom blühen und strahlen ließ. Und auch Armand Rabot muss erwähnt werden, der als männlicher Kerl mit fast Schrank-Format diesen Tom glaubhaft machte und mit Bariton-Wärme beeindruckte. Ähnlich Gutes wäre von den zwölf anderen Solistinnen und Solisten zu sagen. Doch ihre Leistung wirkte nicht so recht: zu viel Orchester-Wums, zu wenig Text-Biss, zu wenig „unbequem entlarvende Parabel vom tierischen Menschen-Gestern ins enthumanisierte Heute“.

Inszenierung wie ein Wimmelbild

„DIE AMEISE“ VON PETER RONNEFELD AM THEATER BONN

VON GUIDO KRAWINKEL

Er war jüngster GMD in Deutschland und Assistent von Karajan, auch Harnoncourt hielt große Stücke auf ihn: Peter Ronnefeld, 1935 in Dresden geboren, Pianist, Dirigent und Komponist. Heute dürfte der Name dieses außergewöhnlichen Musikers nur noch wenigen Kennern vertraut sein, dabei war er ein musikalisches Wunderkind von immenser Begabung, mit unfassbarer Energie und einer enormen Produktivität. Diesen Eindruck bestätigt die Bonner Neuinszenierung im Rahmen der Reihe „Fokus '33“. „Die Ameise“ erweist sich als ein schillerndes Kaleidoskop skurriler bis genialer musikalischer Einfälle. Zu der schrägen und zugleich vielschichtigen Geschichte eines Gesangsprofessors, der im Gefängnis einer Ameise das Singen beibringen will, kommt eine ebenso originelle wie raffinierte Partitur. Das Ergebnis ist ein Ereignis aus kluger Regie und packender musikalischer Umsetzung.

„Die Ameise“, seit 1969 erstmals wieder auf der Bühne zu sehen, wurde von Kateryna Sokolova mit sicherem Gespür für die surreale Erzählung und reale Bezüge umgesetzt. Die Inszenierung gleicht mitunter einem ebenso überbordenden wie vielschichtigen und komplexen Wimmelbild, in dem es immer wieder etwas Neues zu entdecken gibt. Nikolaus Weberns reduziertes, aber einfallsreiches Bühnenbild und Constanza Meza-Lopehandias expressive Kostüme formen zusammen mit den sängerisch und schauspielerisch ungemein intensiven Darstellerleistungen und dem differenziert aufspielenden Beethoven Orchester Bonn einen fesselnden Opernabend. Sokolova entwirft eindrucksvolle Szenen von großer atmosphärischer Dichte, dramaturgischem Tiefgang und zuweilen zutiefst symbolhafter Natur – sei es die geifernde Volksmenge im Gerichtssaal, einem wie der Gekreuzigte posierenden Gesangsprofessor Salvatore oder einer rein orchestralen Traumsequenz im letzten Akt, die ganz ohne Gesang nur durch die Wirkung von Musik,

Bild und Darstellung trägt. Auch musikalisch ist der Abend ein Ereignis. Daniel Johannes Mayr führt das Beethoven Orchester Bonn mit präziser Leidenschaft durch die komplexe Partitur. Stilistisch entzieht sich diese Musik eindeutiger Zuordnung: Ronnefeld schöpft frei aus dem Reichtum der europäischen Musikgeschichte bis hin zu Messiaen und der Avantgarde und erschafft daraus eine Sprache ganz eigener Prägung – voller rhythmischer Raffinesse, überraschender Harmonien, ungewöhnlicher Instrumentierungen und zuweilen auch einer gehörigen Portion Humor und Anarchie. Die Musik stellt sich dabei stets in den Dienst der Handlung und wird von Orchester und Dirigent gleichermaßen sensibel wie differenziert und lustvoll umgesetzt.

Die Besetzung ist stimmlich wie darstellerisch herausragend. Dietrich Henschel wurde in Bonn bereits als Moses in Schönbergs „Moses und Aron“ gefeiert. Nun verleiht er dem Gesangsprofessor Salvatore eindrucksvolle Tiefe und eine enorm suggestive Präsenz. Nicole Wacker glänzt als dessen Schülerin Formica mit einer bis in höchste Höhen brillanten, wandlungsfähigen Sopranstim-

me und sichtbarer Spiellaune, auch ihre Darstellung ist ein Ereignis! Ebenso stark sind die Nebenrollen: Susanne Blattert gibt eine überspannte, das Rampenlicht durchaus liebende Mutter Formicas, Ralf Rachbauer glänzt als herrlich überdrehter Diener mit tenoraler Exaltiertheit, Ján Rusko überzeugt markant im gleichen Fach als Gefängniswärter und Mark Mousse mit wohlklingendem Bass als selbstgefälliger Gesangsprofessorenkollege. Für heitere Momente sorgen Carl Rumstadt und Tae Hwan Yun, die in einem hinreißend überdrehten und schrägen Duett unter anderem auf Kochtöpfen frappierende Akzente setzen.

In prägnanten Sprechrollen sind Roland Silberagl und Svenja Wasser zu erleben. Eine zentrale dramaturgische Funktion übernimmt der von André Kellinghaus einstudierte, ebenso druckvoll wie sicher agierende Chor des Theaters Bonn, der als gierige Menge im Gerichtssaal oder im Varieté mit wuchtiger Präsenz auftritt. Das Ganze entwickelt eine szenische und musikalische Kraft, die schlicht überwältigt – ein Opernereignis von außergewöhnlicher Intensität.



Peter Ronnefeld, „Die Ameise“, mit Dietrich Henschel, Ján Rusko und dem Chor des Theaters Bonn. Foto: Bettina Stöß

Kein Märchen, aber viel Menschliches

PETER KONWITSCHNYS „THEATRALISCHE UNTERSUCHUNG“ VON RICHARD STRAUSS’
„DIE FRAU OHNE SCHATTEN“ AM THEATER BONN

VON SYBILLE EICHHORN

Zugegeben: diese Aufführung verlangt Strauss-Kennern und Werktreue-Verfechtern einiges ab. Von ursprünglich viereinhalb Stunden Musik erklingen gerade zweieinhalb, es gibt weder kaiserliche Gärten noch Armutsromantik in der Färberhütte. Auch sonst bleibt in dieser Inszenierung so gut wie kein Stein auf dem anderen. Vom Pulp-Fiction-Kolorit in der Tiefgarage bis zum minutenlangen Sex im Behandlungszimmer einer Kinderwunschlinik wird alles aufgefahen und kein Klischee ausgespart. Das kann man mögen oder nicht, die feine Ironie herauslesen oder sich schlicht brüskiert fühlen. Dennoch gelingt am Theater Bonn mit dieser quasi zersägten „Frau ohne Schatten“ ein wunderbarer, eindringlicher und vor allem zutiefst menschlicher Opernabend.

Die drei Protagonistinnen Amme, Färberin und Kaiserin erscheinen als leuchtend singende und hingebungsvoll agierende „Vollweiber“ im allerbesten Sinn. Wir begegnen großartig komischen und gleichsam anrührenden Momenten, wenn etwa im ersten Akt die Amme einen Geldkoffer minutenlang mit immer gewaltigeren Werkzeugen zu öffnen versucht und schließlich ein Pistolenschuss zum ersehnten Erfolg führt. Oder wenn Barak nach handfestem Ehekrach sich mit einem Kassettenrekorder am Ohr ins Bett zurückzieht und den Stimmen der Wächter sehnsüchtig wie seinem Lieblingsschläger lauscht: „Ihr Gatten in den Häusern dieser Stadt...“

Mit der Leitmotivik von Schwangerschaft und Geburt jongliert Regisseur Peter Konwitschny in raffinierter Hütchenspielermanier: Die Damen haben andauernd dicke Bäuche, und man glaubt, sie wären schwanger, bis sie sich das Kissen unterm Kleid plötzlich hervorziehen und später wieder drunterstecken, dabei aber jedes Mal komplett echt wirken. Wenn sie dann im zweiten Teil wirklich schwanger sind (wenn auch von den jeweils „falschen“ Männern), hat

man nach den vielen Scheinschwangerschaften längst den Überblick verloren – und führen die Mittel des Theaters einmal mehr deutlich vor Augen, wie dicht alles Sein und alles Scheinen beieinander liegen.

Anne-Fleur Werner lässt als Kaiserin ihren ausdrucksvoll und bruchlos strömenden Sopran durch sämtliche Anforderungen der schwierigen Partie fließen. Ihr hingebungsvolles Spiel und ihr enormer körperlicher Einsatz runden ein tiefgehendes Rollenportrait aufs Schönste ab. Die Färberin der Aile Asszonyi stürmt, wütet und fegt über die Bühne, dass es eine wahre Freude ist. Darüber hinaus entfacht sie eine vokal hochdramatische Kraft, die ihresgleichen sucht. Als Amme präsentiert sich Ruxandra Donose souverän und klug gestaltend. Die Stimme des Falken erleben wir in der klangschönen und subtil agierenden Verkörperung von Alyona Guz. Aaron Cawley begeistert als Kaiser sowohl mit kraftvollen Spitzentönen als auch in den lyrischen Passagen. Der Barak von Giorgos Kanaris ertönt warm, ausgeglichen – und gern hätte man ihn auch in der ungestrichenen Fassung gehört.

Der Damenchor in der Einstudierung von André Kellinghaus darf als entzückend spielende und brillant singende Schwesternschar die nicht einfache Partie auf der Bühne präsentieren. Am Pult des Beethoven Orchesters beweist Generalmusikdirektor Dirk Kaftan, dass die opulent instrumentierte Partitur selbst im größten Klangrausch noch durchhörbar bleiben und kammermusikalisch atmen darf. Johannes Leiacker schuf mit Bühnenbild und Kostümen erneut ein feinfühliges Meisterstück als unaufdringlichen Spielraum für Darsteller und Regie.

Konwitschny führt seine Figuren mit psychologischer Genauigkeit ebenso liebevoll wie radikal durch alle schrägen, neuralgischen und anrührenden Momente. Zwar schallen dem Regieteam am Premierenabend teils zornige Buhsalven entgegen, aber auch wenn das Regiekonzept nicht jedermann zu überzeugen vermochte, so bleibt dieser Opernabend trotz allem eine ebenso einleuchtende wie berührende Arbeit, deren sorgfältige und sichere Handschrift nach wie vor Maßstäbe in der Musiktheaterlandschaft zu setzen vermag.



Richard Strauss, „Die Frau ohne Schatten“ am Theater Bonn mit den Damen des Chores sowie Aaron Cawley, Aile Asszonyi, Anzhelika Bondarchuk, Alyona Guz, Valerie Haunz, Ruxandra Donose und Anne-Fleur Werner. Foto: Matthias Jung

Schwindelfreie Jagd auf einen Hut aus Stroh

NINO ROTAS „IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE“ AN DER OPÉRA ROYAL DE WALLONIE-LIÈGE

VON CLAUDIA IRLE-UTSCH

Das Pferd hat ganze Arbeit geleistet. Nur ein winziges Etwas ist übrig vom Strohhut der Anaide, und das bringt erst sie, dann ihren Galan in die Bredouille und schließlich auch Fadinard. Ausgerechnet am Tag seiner Hochzeit muss er retten, was zu retten ist: zunächst die Ehre der Gattin des herrschaftlichen Beauptuis und dann sein eigenes Glück. Denn Emilio, Anaides heimlicher Geliebter, droht ihm mit einem Duell, sollte er nicht ein passendes Pendant der vom Pferd gefressenen Kopfbedeckung auftreiben. Fadinard hat keine Wahl. Er folgt der Fährte des Huts. Quer durch Paris, mit dem Schwiegervater im Nacken und der Festgesellschaft auch. Er wähnt sich durchweg im falschen Film, bleibt aber bis zum Happy End letztlich immer Herr der Situation.

Die heitere Geschichte erzählt der italienische Komponist Nino Rota (1911–1979) in seiner komischen Oper „Il cappello di paglia di Firenze“. Das Libretto dieser Farce schrieb Rota gemeinsam mit seiner Mutter Ernesta auf der Basis der gleichnamigen Komödie von Eugène Labiche und Marc-Michel. Die Uraufführung fand 1955 im Teatro Massimo von Palermo statt. 2024 wurde Rotas Oper in Koproduktion mit dem Teatro Felice in Genua neu eingerichtet und nun an der Opéra Royal de Wallonie-Liège unter dem Saisonmotto „Sein – Schein“ neu inszeniert.

Einen langen Tag muss Fadinard (stimmlich wie darstellerisch große Klasse: Tenor Ruzil Gatin) die Fassade wahren, einfach tun, als sei alles in bester Ordnung – in Haus und Hof, im Herzen. Er täuscht vor, was er nicht ist: schon gar nicht der berühmte Geiger Minardi (Léonid Anikin). Und so liegen ihm im Salon der schönen Baronessa (Josy Santos) plötzlich Publikum und Paparazzi zu Füßen, ein lustig-dramatisches High-



Nino Rota, „Il cappello di paglia di Firenze“ mit Ensemble und Chor der Opéra Royal de Wallonie-Liège. Foto: ORW-Liège/J. Berger

light dieses Vierakters. Ein anderes: die Szene im Bad des Beauptuis. Mit Grandezza und Stimmgewalt taucht Bariton Marcello Rosiello als Herr in der Wanne erst ab und dann wieder auf! Absolut authentisch und auch komödiantisch gezeichnet ist Fadinards Gegenspieler Nonancourt (grandios: Pietro Spagnoli), der Vater der Braut Elena (mit herrlich variablem Sopran: Maria Grazia Schiavo). Er denkt, niemand mache ihm etwas vor, steckt aber mit einem Mal in den Schuhen eines anderen.

Durchweg bewegt sich das auf jeder Position erstklassig besetzte Ensemble trittsicher und schwindel(!)frei auf dem schmalen Grat zwischen Komik und Klamauk. Die Inszenierung von Damiano Michieletto konzentriert sich auf die Figuren, die sich auf einer spielbrettartigen schrägen Ebene in immer wieder neuen Konstellationen und räumlich veränderten Situationen finden. Sechs weiße Wände mit jeweils zwei Türen verengen oder weiten die Kulisse. Mal ist hinten vorn, wird das Drinnen zum Draußen, und niemand soll wissen, was auf der jeweils anderen Seite geschieht. Das Farbspektrum der Kostüme (Silvia

Aymonino) und Bühnenbilder (Paolo Fantin) konzentriert sich auf Weiß mit starken roten Akzenten und einem Hauch von Violett. Diese Reduktion wirkt. Kunterbunt ist ja der Plot und vielfarbig die Musik. Musikalisch geht diese Oper in die Vollen. Nino Rota, Oscar-prämierter Filmmusikkomponist (u.a. „Der Pate“), spielt mit all dem, was er an motivischen und stilistischen Mitteln zur Verfügung hat; bestechend ist sein Sinn für Stimmung und Timing – beides setzt das Orchester der Lütticher Oper mit Brillanz und ansteckender Frische um. Auch vom Operngraben aus wird erzählt. Unter Leitung von Leonardo Sini entsteht ein absolut rundes Ganzes, in jedem Augenblick auf dem Punkt. Große Freude hat das Publikum dabei auch an den Auftritten des hochpräsenten Chors (Einstudierung: Denis Segond), dem man gern, zum Beispiel, auf seiner Tour de Force durch das Paris der 1850er-Jahre folgt.

Das Spektrum der Emotionen, die Oper bedienen kann, ist weit. Mit „Il cappello di paglia di Firenze“ setzt die Opéra Royal de Wallonie-Liège einen wohlthuend heiteren Akzent. Ernsthaft!

KÖNIGIN-BASS UND INSTRUMENTALES GLITZERN

RIESENERFOLG AN DER SEMPEROPER MIT HANS ABRAHAMSENS „THE SNOW QUEEN“

VON ROLAND H. DIPPEL

Wenn Holger Schultze das Theater Osnabrück zu seiner Intendanz als Zweitinszenierungshaus für Schauspiel bezeichnete, muss man die Semperoper Dresden konsequenterweise und mit hoher Wertschätzung als Folgeinszenierungshaus für Oper würdigen. Nach Kaija Saariahos letzter Oper „Innocence“ – 2021 beim Festival d’Aix-en-Provence uraufgeführt – brachte Intendantin Nora Schmid im gleichen Jahr auch die englischsprachige Fassung von Hans Abrahamsens „The Snow Queen“ heraus. Wie die Münchener Uraufführung 2019, der in Kopenhagen 2018 eine Fassung in dänischer Sprache vorausgegangen war, legte man die Dresdner Premiere in die Weihnachtszeit. Mit vollem Erfolg.

In der zweiten Vorstellung am „Dresdentag“ waren zwar nur wenige Kinder, dennoch zeigte sich: Immo Karamans Inszenierung spricht zu allen Generationen. Arne Walthers Holzlattenrahmenbau steht in einer weißmagischen und die phantastischen Ebenen verdichtenden Szenerie; voller Poesie und – der Adaption eines Märchens von Hans Christian Andersen gemäß – voller mysteriöser Gefahren, abweisender Schönheit sowie einer Emotionalität, die zwischen vager Distanz und Sehnsucht nach Nähe fluiert. Neben illustrativen Kontrasten von Schwarz, Weiß und Grau finden die Kostüme von Nicola Reichart im Licht von Fabio Antoci zu milden Sandfarben für die heile Welt der Großmutter und für das Ende, wo der von böse und blind machenden Glassplittern befreite Kay und die ihn auf einer abenteuerlichen Reise zur Schneekönigin rettende Gerda als Erwachsene zurückkommen und auf ihre kindlichen Doubles hinunterblicken.

Karamans Theatersprache ist mit Fabian Poscas sinnreicher, sich nie in den Vordergrund spielender Choreographie ein Musterfall poetischer Ordnung, sinnvoll



Hans Abrahamsen, „The Snow Queen“, mit Simeon Esper (Waldkrähe), Louise McClelland Jacobsen (Gerda), David DQ Lee (Schlosskrähe), im Hintergrund: Mario Lerchenberger (Prinz), Jasmin Delfs (Prinzessin), Sächsischer Staatsopernchor Dresden. Foto: Semperoper Dresden/Mark Schulze Steinen

ler Formung und strukturierender Phantasie. Bei der weiten Bühnenfläche wird bis zum Ende dieser ästhetisch höchst anspruchsvollen Inszenierung nicht bewusst, wie viele Darstellende aus Chor und Komparserie tatsächlich neben dem zwölfköpfigen Tanzensemble beteiligt sind. In der Inszenierung verhält es sich mit dem personellen und dekorativen Aufwand wie in der Musik. Man schöpft bei Bedarf aus dem Vollen, verhält sich für den Ausdruck und die dadurch desto größere Wirkung aber mit geradliniger, die Phantasie noch mehr beflügelnder Ökonomie.

Hinter dem Schönen lauert immer Gefahr, sei es beim gutmütigen Rentier, bei der unter ihrem weiten Rock brennenden Finnenfrau oder bei der schwarz-goldenen Düsternis und gespenstischen Bläse von Prinzessin (Jasmin Delfs) und Prinz (Mario Lerchenberger). Mit somnambuler Verlorenheit bewegen sich der Knabe Kay zur glatzköpfigen Schneekönigin und Gerda auf ihre Reise zu seiner Rettung. In ähnlicher Verfassung erklingen die Solostimmen in der sanften wie tragfähigen Akustik der Semperoper – und damit optimal für Abrahamsens tausendstimmige Partitur.

Louise McClelland Jacobsen als Gerda hat Wärme, Leichtigkeit und auch die Kraft für große Fortissimo-Woge inmitten fein ziselierter Kleinst-Klangerbeit. Valerie Eickhoff bringt frauliche Intensität in die Partie des Kay. Georg Zeppenfeld liegt mit seinem schlankhellen Bassocantante in der Titelpartie, als Rentier und Uhr ideal über dem luziden Orchester. Christa Mayer ist als Großmutter, Alte Frau und Lappenfrau die einzige, die voll vital und vokal kräftig anpackt. Simeon Esper als Waldkrähe und David DQ Lee als Schlosskrähe singen in weißen und hier deshalb goldrichtigen Farben.

Der für Neue Musik höchst affine Dirigent Titus Engel erläuterte im Programmheft die strapaziösen, aber lohnenden Herausforderungen von Abrahamsens Partitur. Die Sächsische Staatskapelle meistert unter seiner Leitung alle polyrhythmischen Feinheiten, die in Myriaden von Filigrantönen und faszinierenden Reibungen mit abgründiger Schönheit ein breites Publikum in ihren Bann ziehen. Musik und Szene sind bei der Drittszenierung der englischen Fassung in perfektem Lot. Auf allerhöchstem Niveau geht es weniger um Psychologie als um theatrale Magie und sensible Überwältigung.

Was hätte ich getan?

PREMIERE DES MUSICALS „SINALCO“ AM LANDESTHEATER DETMOLD

VON RALF-THOMAS LINDNER

Heißt es Orange oder Apfelsine? Egal! Wenn man die Frucht verflüssigt, kommt ein wunderbar erfrischendes Getränk heraus: Sinalco. Am Landestheater Detmold hatte „Das Glück ist eine Orange. Sinalco – Das Musical!“ Premiere. Darin geht es nicht nur spritzig und fruchtig zu, sondern werden auch die Abgründe deutscher Geschichte thematisiert. Ein gelungenes Textbuch, schöne Musik und viel Stoff zum Nachdenken, Made in Germany.

„Von Detmold nach Dubai, von Neustadt bis Kuwait, von Lippe nach Laos, kein Weg ist uns zu weit, mit Euch und mit Ihnen und mit Apfelsinen!“ – Detmold ist sicher keine Stadt, deren Namen man bereits vor dem Ersten Weltkrieg in direktem Zusammenhang mit Dubai, Kuwait und Laos erwarten würde. Doch von hier aus startete ab 1902/03 die rasante Erfolgsgeschichte der Sinalco-Limonade. Zwar war bereits 1886 das heute weltweit bekannte Coca-Cola-Getränk erfunden worden, aber es konnte den Erfolgsweg der Sinalco (von lateinisch: sine alkohole = ohne Alkohol) nicht behindern.

Ein Getränk als musikalisches Sujet ist – nach Johann Sebastian Bachs Kaffeekantate und Daniel Behles Operette „Hopfen und Malz“ – eher selten. Im Fall von „Das Glück ist eine Orange“ ist das jedoch ein durchaus relevanter Aufhänger. Anlässlich seines zweihundertsten Geburtstages hatte das Landestheater Detmold bei Thomas Zaufke (Musik) und Peter Lund (Text) ein Musical in Auftrag gegeben, das durchaus „kein Werbe-Musical werden muss und soll“. Herausgekommen ist ein Musical, das – dem Getränk entsprechend – viele wohltuende fruchtig-spritzige Seiten und Momente bietet. Es zeichnet die gleichermaßen regionale wie weltwirtschaftliche Geschichte der Firma nach, die vor gut 120 Jahren in der Detmolder Bahnhofstraße ihr Mutterhaus errichtete. Aber es geht auch um Menschen, die in ihren Charakteren und Problemen liebevoll und klar

auskomponiert sind: hier die Entscheider in der Chefetage, dort die einzelnen Mitarbeiter, die die Seele des Betriebs ausmachen und ein Unternehmen durch ihre Arbeit erst am Leben erhalten.

Wer sich einen durch und durch unterhaltsamen Abend erwartete, wurde schnell eines Besseren belehrt. Die Geschichte des weltweit agierenden Unternehmens hat Höhen und Tiefen, glorreiche Zeiten im Guten wie im Schlechten. Da ist auf der einen Seite ein familiärer Betrieb mit großem innerem Zusammenhalt, in dem alle an einem Strang ziehen. Auf der anderen Seite geriert sich das Unternehmen auch als menschenverachtender NS-Vorzeigebetrieb, der mit Bspitzelung, Denunziation, Homophobie und der Beschäftigung von Zwangsarbeitern Ängste schürt, die das Glück in der Orange vergällen.

Ein wesentlicher Teil des Musicals spielt in den 1940er- und 1960er-Jahren, in den tiefdunklen Zeiten des Nationalsozialismus und der Aufbruchsstimmung des Wirtschaftswunders. Für Komponist Zaufke sind diese beiden Zeitebenen reizvoll, weil sie für zwei unterschiedliche musikalische Idiome stehen: „Da haben

wir einerseits die 1940er-Jahre mit dem humorigen Sound der Comedian Harmonists – und auf der anderen Seite die 1960er-Jahre mit einer Caterina Valente, die sich singend und tanzend zu Horst Buchholz aufs Moped gesellt.“ Aber auch die Breite dessen, was zu einem Musical gehört – „von intimer Ballade bis zu großer Revuenummer“ –, hat den 1966 in Bremen geborenen Komponisten gereizt, dieses Musical zu schreiben. Die Handlung startet in den 1960er-Jahren mit der Einstellung einer neuen Chefsekretärin, Franziska Hinkler (Sandra Leitner). Sie begreift schnell, dass nicht alles so ist, wie es scheint oder wie sie es von ihrer Mutter erfahren hat, weder bei Sinalco noch in Deutschland. Immer wieder macht die Handlung Zeitsprünge und zeigt die Verstrickungen des Unternehmens. – Zaufke und Lund gelingt ein großer und absolut sehens- und hörenswerter Wurf ohne pädagogischen Zeigefinger. Am Ende des Musicals fehlt die ganz große Schlussrevue und wird es nachdenklich. Vor dem eingefrorenen Schlussbild gilt Franziskas Gedanke ihr selbst: „Was hätte ich getan?“



„Sinalco“ am Landestheater Detmold mit Brigitte Bauma und Ensemble. Foto: Jochen Quast

Liebe besiegt den Teufel

RIMSKY-KORSAKOWS „DIE NACHT VOR WEIHNACHTEN“ AN DER BAYERISCHEN STAATSOOPER MÜNCHEN

VON WOLF-DIETER PETER

Einst groteske Zensur-Turbulenzen um das 1895 fertiggestellte Werk; zweimal Aufführungsverbot; Rettung der Uraufführung durch Transponierung der Mezzosopran-Zarin auf einen Bariton-Großfürsten in der Hofgarderobe einer Zarin, der ihre, beziehungsweise seine „goldenen Schuhe“ verschenkt... Im Werk nimmt dann Nikolai Rimsky-Korsakow künstlerische „Rache“: Drei Ortshonoratioren, darunter ein Diakon, besuchen eine allen sinnlichen Freuden zugetane „Hexe“, betrinken und verstecken sich voreinander in Kohlesäcken. Höflinge besingen formal banal die Zarin als „herrschende Frau“, aber das begeisterte Lied der Dorfburschen rühmt Oksana als die „fürstliche Schöne, vor der sich selbst die Herren neigen“.

Daraus ließe sich eine bös-entlarvende Inszenierung um Wintersonnenwende und Weihnachtsvorabend filtern. Doch Rimsky-Korsakow hat über Nikolai Gogols im slawischen Raum populäre Erzählung hinaus noch viel mehr geschaffen: einen turbulenten Mix aus Mythen, Teufel, Hexe, heidnischen Sonnenkulten und ukrainisch-christlicher Folklore in einer Dorfgemeinde. Geblieben ist die zunächst unerfüllte Liebe Wakulas, eines Schmieds, zur reichen, schönen, sich eitel spreizenden Oksana: Heiraten kann er sie nur, wenn er ihr ein Paar Schuhe der Zarin aus dem fast weltenfernen St. Petersburg bringt. Da kann nur der Teufel helfen...

Regisseur Barrie Kosky hat ein Faible für turbulente Aktion und Bühnen-Zauber. Die offene Bühne zeigt aber eine eher ärmliche Dorfgesellschaft von heute (Kostüme Klaus Bruns), die wartend plaudert und dann den Dirigenten mit Beifall empfängt. Später gruppiert sich der Staatsopernchor klanglich glänzend (Einstudierung Christoph Heil) auf den zwei Etagen eines dumpf braun-roten und befremdlich konstruktivistisch-modernen Halbrunds in der Art einer Zir-

kusarena oder von Shakespeares Globe Theatre oder einer abstrakten Häuserfront um einen Markplatz. Die unentschiedene Bühne von Klaus Grünberg erweist sich bald als Korsett, das der Weite der Handlung nicht genügt.

Zu dieser Schwäche kommt eine dramaturgische: Kosky lässt gleich die musikalische Einleitung von einem sich ironisch entlarvenden Teufel dirigieren, der dann aus einer Schachtel auf dem Souffleurkasten auch das erfordernde glitzernde Schuhpaar präsentiert, darüber hinaus aber nicht zur inszenierenden, alles tragenden Figur wird. Kosky und Choreograph Otto Pichler bebildern all das. Sechs Tänzer und Akrobaten in Gespenstermasken tanzen mal um den Teufel und die Hauptfiguren, mal in befremdlichen Unisex-Kostümen Mazurka und Rituale, schließlich „unterhalten“ sie mit einer großen Akrobatik-Schleuder-Seil-Nummer. Ausgenommen Teufel und Liebespaar sind alle anderen Hauptfiguren in grotesk-bunten Fat-Suits kostümiert. Als final die Liebe triumphiert, stürmen Oksana und Wakula als „Brautpaar in Weiß“ zum volltönenden Schlussjubiläum herein.

Musikalisch kennt GMD Vladimir Jurowski all das aus seiner Kindheit: Vater Michael dirigierte einst die Ersteinspielung des Werks. Mit dem vielfältig aufspielenden Staatsorchester war der ganze Reichtum der Partitur zu hören: die Wodka-Trink-Linien, die Solo-Violine für das Edelstein-Geglitzer um die Schuhe, Cello-Trauer bei Oksanas Ängsten und dann natürlich die hierzulande wenig bekannten Koljada-Gesänge, dazu Anklänge an christliche Lieder zu Wintersonnenwende und Weihnachten im Kontrast zu Fanfaren um den Zarenhof. Auch vokal blieben keine Wünsche offen: Tansel Akzeybek gab dem Teufel Tenor-Schärfe; die differenziert tönenden Hauptfiguren wurden von Ekaterina Semenchuks Hexe Solocha und dem kapita-



Nikolai Rimsky-Korsakow, „Die Nacht vor Weihnachten“, an der Bayerischen Staatsoper München mit Tansel Akzeybek als Teufel und Ensemble. Foto: Geoffroy Schied

len Vater Tschub von Bassbariton Dmitry Ulyanov angeführt, überstrahlt von Tenor Sergey Skorokhodov als kernigem Wakula und Elena Tsallagova, die Anmut und Caprice mit Sopranglanz vereinigte. Ob das die in der Vorweihnachtszeit dauerstrapazierten „Hänsel und Gretel“ verdrängen kann, muss sich in München erst noch erweisen. Der Regie-Zauber desselben Werks von Christof Loy in Frankfurt – erfreulicherweise greifbar auf Naxos Bluray (NBD0154V) – stellt sich jedenfalls nicht ein.

SCHÜRZENJÄGER UNTER LEBENDEN STATUEN

MOZARTS „DON GIOVANNI“ IM TEATRO OLIMPICO IN VICENZA

VON CORINA KOLBE

Auf der Bühne erhebt sich eine prächtige Palastfassade mit Triumphbogen, hinter der lange Gänge scheinbar endlos in die Tiefe fluchten. Die von Iván Fischer geleiteten Opernfestspiele im norditalienischen Vicenza finden vor einer wahrlich spektakulären Kulisse statt. Das Teatro Olimpico aus dem späten 16. Jahrhundert – entworfen vom berühmten Renaissance-Architekten Andrea Palladio – gilt als ältestes überdachtes Theater der Welt. Palladios Schüler Vincenzo Scamozzi vollendete den von der Antike inspirierten und inzwischen als UNESCO-Weltkulturerbe geschützten Bau.

Vor der illusionistischen Bühnenarchitektur führte Fischer mit hervorragenden Solisten, dem Budapest Festival Orchester und Tänzern seiner Opernkompagnie Mozarts „Don Giovanni“ auf. Der ungarische Dirigent übernimmt bei seinem Festival auch die Inszenierungen. Dabei verzichtet er bewusst auf provokante Regieeffekte. „Ich möchte einfach ‚Don Giovanni‘ machen – so, wie er ist. Ich weiß, dass ich damit allein stehe“, sagte er vorab in einem Interview mit der FAZ. Er finde es schizophr, dass der Regisseur alles auf den Kopf stellen dürfe, während die Musiker dem Urtext folgten wollten.

Die Protagonisten der Oper wurden von tanzenden Pantomimen und Akrobaten begleitet, so als wären die vielen steinernen Statuen im Theater plötzlich zum Leben erwacht. Immer wieder erklimmen die Mitwirkenden zwei drehbare Podeste als einziges Beiwerk auf der Bühne. Andrea Tocchios Lichtdesign sorgte für wohldosierte Hell-Dunkel-Kontraste, und die Kostüme von Anna Biagiotti passten sich harmonisch in die Szenerie ein. Durch den Verzicht auf visuelle Schockmomente erreichte Fischer, dass die Musik den ganzen Abend über unangefochten im Fokus stand.

Der charismatische Bariton André Schuen aus Südtirol überzeugte stimmlich und schauspielerisch in der Titelrolle

des notorischen Schürzenjägers. Seinen Diener Leporello verkörperte der Bassbariton Luca Pisaroni mit Witz und großer Vitalität, die aber nie in Klamauk umschlug. Die Sopranistin Miah Persson brillierte als von Don Giovanni schnöde verlassene Donna Elvira. Als ideale Besetzung für die tragische Rolle der Donna Anna erschien die Sopranistin Maria Bengtsson, wie Persson eine der weltweit führenden Mozart-Interpretinnen.

Für Giulia Semenzato sprang kurzfristig Samantha Gaul als Zerlina ein. An der Seite ihres Bräutigams Masetto, gesungen von Daniel Noyola, brachte sie einen Hauch von Frische in die Düsternis der Oper. Bernhard Richter gab Don Ottavio, und Krisztián Cser interpretierte eindrucksvoll den von Don Giovanni gemeuchelten Commendatore, der den Wüstling schließlich ins Verderben schickt – die einzige Statue, die Mozart tatsächlich in seiner Oper vorgesehen hat.

Das vorzügliche Festivalorchester bot einen weichen, transparenten Klang und eine gute Balance zwischen den Instrumentengruppen. Fischer entschied sich für die sogenannte Wiener Fassung der Oper, die bereits mit Don Giovanni's Höl-

lenfahrt endet, ohne das moralisierende Schluss-Sextett. Nach der Premiere in Vicenza – wie alle Folgevorstellungen schon lange ausverkauft – spendeten die Zuschauer, unter ihnen viele Gäste aus dem Ausland, begeistert Applaus.

Am Rande der Proben in Budapest hatte Fischer bereits deutlich gemacht, warum ihm die in der Wiener Fassung getilgte „scena ultima“ scheinheilig vorkommt: „Im Grunde ist Don Giovanni ein Symbol für völlige Freiheit“, erklärte er in einem Videointerview. Und die Statue des Komtur stehe für die Gesellschaft, die solche Grenzüberschreitungen nicht zulassen wolle. Das Publikum solle erkennen, dass es einerseits von Don Giovanni angezogen sei und ihn am Ende dennoch in die Hölle schicke.

Auf Initiative einer Unterstützerin des Festivals entwickelte der Komponist und Arrangeur Federico Pelle außerdem den musikalischen Stadtrundgang „Walking Mozart“, der durch das Zentrum von Vicenza führte. Auf einem Platz konnten die Teilnehmer auf zwei Großleinwänden eine „Don Giovanni“-Vorstellung verfolgen, die per Livestream aus dem Teatro Olimpico übertragen wurde.



Wolfgang Amadeus Mozart, „Don Giovanni“ im Teatro Olimpico Vicenza. Foto: Alberto Storti

Täterprofil als „Musik der Achtsamkeit“

KAIJA SAARIAHOS LETZTE OPER „INNOCENCE“ IN NÜRNBERG

VON ROLAND H. DIPPEL

Die Figurenzeichnung der Regie von Generalintendant Jens-Daniel Herzog ist so zielsicher strukturiert wie ein guter Krimi. Auch Mathis Neidhardts in zwei Hemisphären geteilter Bühnenraum setzt deutlich Schwarz gegen Weiß. Man vermutet eine pointierte Kontrastierung von mindestens zwei Zeitebenen über den Amoklauf eines finnischen Schülers, dessen Haftstrafe und die Blessuren der Hinterbliebenen. Sofi Oksanens finnisches Originallibretto und Aleksi Barrières Textstücke aus neun europäischen Sprachen entschlüsseln zwar Hergang, Hintergrund und Motive des gewaltsamen Todes von neun Mitschülern und eines seine Stieftochter missbrauchenden Lehrers, doch ein Rest Geheimnis bleibt in Kaija Saariahos letzter Oper „Innocence“.

Zehn Jahre nach der Untat feiert die sozial geächtete Familie in bedrückender Atmosphäre die Hochzeit der Rumänin Stela mit Tuomas, dem Bruder des vor kurzem aus der Strafe entlassenen Täters. Die Szenen springen zwischen Festtafel, Erinnerungen und dem Tatort Klassenzimmer. Die Kellnerin Tereza hat beim Amoklauf ihre Tochter Markéta verloren. Weitere Opfer und Überlebende offenbaren eine Reihe persönlicher Attacken gegen den Täter, so dass sich die wertende Balance verschiebt, obwohl der Täter keine Stimme erhält und nach dem ausdrücklichen Willen der Komponistin nicht auftreten darf.

Saariahos schwebende „Musik der Achtsamkeit“ entwickelt sich in meist kleinen Intervallen und feinen Übergängen von Sprechtext in Gesang, dazu einem irisierenden Gemisch aus weicher Instrumentation und pointierten Schlagwerkeffekten. Das episch-dramatische Partiturgewebe von 105 Minuten Dauer könnte zu einem vom Publikum mit ehrlicher, gebannter Spannung aufge-



Kaija Saariaho, „Innocence“, am Staatstheater Nürnberg mit (von links) Taras Konoshchenko, Julia Grüter, Martin Platz, Chloë Morgan sowie im Hintergrund Manuel Ried, Lou Denès, Fredrika Brillembourg, Caroline Ottocan und Emanuel Vellozo. Foto: Bettina Stoes

nommenen Erfolg werden, nicht nur in Nürnberg.

Herzogs Regie zeigt eine Reihe von psychologisch genauen Bewegungen der Mitschüler Lilly (Caroline Ottocan), Anton (Manuel Ried), Jerónimo (Emanuel Vellozo) und Alexia (Martha Sotiriou) sowie der Lehrerin (Fredrika Brillembourg). Besondere Bedeutung hat Terezas Tochter Markéta (Erika Hammarberg), die mit finnischer Folkstimme hämische Spottlieder gegen den Täter erfand, und Iris (Lou Denès), die ihn bei Schießübungen filmte und – wie der Bräutigam – keinen Mut zur brutalen Eigeninitiative aufbrachte.

Im stillen Fluss gerät gerade jene Figur etwas beiläufig, auf die sich der Titel des Werks bezieht, die Braut Stela (unauffällige Lichtfigur im Schatten: Julia Grüter). Sie stellt sich die essenzielle Frage, ob sie wirklich mit ihrem Bräutigam zusammenbleiben will. Saariahos tastende Klangsprache verhindert affektive Schuldzuweisungen und zeigt durch die Besetzung der Schwiegereltern mit Charakterbariton (Jochen Kupfer) und lyrischem Sopran (Chloë Morgan) die noch immer keine Worte und angemes-

sene Töne findende Bestürzung, Ratlosigkeit und lähmende Verzweiflung. Weil Herzog eine kriminologische Linearität entwickelte, fallen weiße Flecken im dramatischen Konstrukt von Saariahos Oper umso deutlicher auf – etwa die ritualisierte, keineswegs vertiefte Anteilnahme des Priesters (Philipp Kranjc als Einspringer aus der Gelsenkirchener Produktion) und die hilflos wirkende Verzweiflung des Bräutigams. Martin Platz setzt in dieser zerrissenen Figur ein imponierend karges und absichtlich dünnblütiges Porträt. Kapellmeister Jan Croonenbroeck leitet mit absichernder wie sparsamer Zeichengebung durch die Partitur. Die Staatsphilharmonie Nürnberg betont in der 2021 beim Festival d'Aix-en-Provence uraufgeführten und bisher am Musiktheater im Revier und an der Semperoper Dresden nachgespielten Oper das Mikromosaik und Fragmentierte der Komposition. Kantiger Fluss verdichtet die Unerbittlichkeit, vor allem den immer schmerzlicheren Läuterungsprozess Terezas (zutiefst expressiv: Almerija Delic). Der Chor des Staatstheaters Nürnberg unter Tarmo Vaask steigert die Erschütterung zum säkularen Requiem.

Zwischen *Krimi* und *Psychogramm*

„CARDILLAC“ VON PAUL HINDEMITH AM AALTO-THEATER ESSEN

VON GUIDO KRAWINKEL

Die Essener Neuproduktion von Paul Hindemiths „Cardillac“ zeigt, wie aktuell Oper sein kann: Eine Kriminalstory wird mit einem Künstlerpsychogramm und einem Gesellschaftsbild verknüpft. Zwischen expressionistischer Kraft, neo-barocker Strenge, filmischer Bildsprache und präziser Dramaturgie entsteht ein Abend, der durch seine musikalische Intensität und szenische Schärfe nachhaltig beeindruckt. In Essen entstehen zwischen den drei Akten längere Pausen, in denen eines geschieht – nichts. Nur ein leises Treiben auf der Bühne, verursacht durch Umbauten, ist zu vernehmen. Diese Momente wirken wie kurze Atempausen zwischen den musikalischen Eruptionen vibrierender expressionistischer Energie.

Regisseur Guy Joosten, der die Produktion bereits 2019 an der Oper Antwerpen auf die Bühne gebracht hat, stellt den Goldschmied Cardillac als exzentrischen, narzisstisch getriebenen Künstler dar – weniger als tragische Figur, sondern als Besessenen in einer angepassten Gesellschaft. Seine Auftritte sind geprägt von königlichen Posen und einem absurd monumentalen, vor Gold überquellenden Bett. Das entlarvt die Selbstinszenierung eines Mannes, der am eigenen Mythos zerbricht. Katrin Nottrods Bühne zeigt sich bewusst reduziert: Grundelement ist eine schwarze, geometrisch geprägte Struktur, die von einem quadratischen Metallrahmen wie von einem Fremdkörper durchbohrt wird. In diesem herben Umfeld entfalten die eleganten Kostüme im Stil der 1920er-Jahre – der Entstehungszeit der Oper – und der schimmernden Goldton ihre ganze Kraft als eine Atmosphäre zwischen Film-noir-Schatten und grotesker Überhöhung. Heiko Trinsinger gestaltet die Titelrolle mit eindringlicher Präsenz. Zwischen unbewegter Strenge und fieberhafter Selbstverklärung oszillierend, vermittelt er glaubhaft die krankhafte Obsession eines Mannes, der an seiner eigenen Schöpfung hängt.



Paul Hindemith, „Cardillac“, mit Heiko Trinsinger (Cardillac) und dem Opernchor des Aalto-Theaters Essen. Foto: Matthias Jung

Seine Darstellung bündelt eine spürbare, beinahe trotzig wirkende Energie, die die Zerrissenheit der Figur ausleuchtet. Auch die Nebenrollen sind klar profiliert: Andreas Hermann gibt den Offizier als entschlossenen Ankläger, gefangen zwischen Begehren und moralischem Schuldgefühl. Betsy Horne formt die Tochter als verunsicherte junge Frau, die zwischen väterlicher Abhängigkeit und Sehnsucht nach Freiheit schwankt. Das Zusammenspiel von Kavalier (Aljoscha Lennert) und Offizier zeigt zwei unterschiedliche Ausdrucksformen riskanter Leidenschaft, ergänzt durch Magnus Piontek als markant gezeichnetem jüdischem Goldhändler im Stil der 1920er-Jahre.

Musikalisch verläuft die Premiere durchweg auf hohem Niveau. Das Ensemble bewegt sich sicher durch Hindemiths oft wenig „singbare“ Linien und bewahrt stilistische Klarheit. Trinsinger überzeugt mit strahlender Höhe und präziser Diktion, ohne Härte in der Stimme. Betsy Horne verleiht ihrer Partie einen lyrischen Grundton, der in Konfliktsituationen schneidende Intensität gewinnt. Die beiden Tenöre Lennert und Hermann beeindruckten mit kraftvoller Phrasierung:

der Kavalier mit einem Anflug unruhiger Vorahnung, der Offizier mit kompromissloser Dringlichkeit.

Ein besonderer Gewinn ist die Entscheidung, in Essen die Urfassung von 1926 aufzuführen. Hindemiths spätere Überarbeitung aus den 1950er-Jahren vergrößerte zwar den Umfang, nahm dem Werk jedoch einiges von seiner ursprünglichen Sprengkraft. Unter der musikalischen Leitung von Patrick Lange entfalten die Essener Philharmoniker diese lediglich hundert Minuten dauernde erste Fassung mit höchster Präzision und sicherem Formempfinden. Die neo-barocken Strukturen, Fugen, Concertino-Passagen und klaren orchestralen Konturen klingen nicht akademisch, sondern glutvoll-lebendig. Das Orchester erzeugt einen kontinuierlichen, pulsierenden Strom von seltener Intensität. Auch der Chor des Aalto-Theaters behauptet sich mit starker Präsenz und klanglicher Wucht. In den großen Finaleszenen entsteht ein kompaktes, bedrohliches Klangbild, das die kollektive Dynamik der Masse eindrücklich hervorhebt, ohne die Textverständlichkeit zu strapazieren.

Marionetten der Manipulation

DIE EXPERIMENTELLE MONTAGE „MENSCH MASSE MACHT“ BEIM TASCHENOPERNFESTIVAL SALZBURG

VON RAINER NONNENMANN

Das Taschenoperfestival Salzburg wird seit 2005 als Biennale vom Verein Klang21 unter der künstlerischen Leitung von Regisseur Thierry Bruehl veranstaltet. Der Autor und Dramaturg Hans-Peter Jahn wählt dazu jeweils vier bis fünf Komponist:innen aus, die neue Stücke zu einem vorgegebenen Thema schreiben. Die Kurzopern werden dann im Rahmen einer durchinszenierten Veranstaltung uraufgeführt und drei weitere Male gespielt. Text, Musik und Theater gehen dabei neue Allianzen ein. Im 20. Jahr des Festivals wurde die übliche Arbeitsfolge von Libretto, Vertonung und Inszenierung vertauscht und begleitete ein Chor gleichsam als Orchesterersatz szenisch agierende Schauspieler.

Jahn schrieb das Theaterstück „Masken des Bösen“ in Anlehnung an Thomas Manns „Mario und der Zauberer“. Auf die Novelle sollten sich dann auch die vier neuen Chorwerke beziehen, allerdings ohne Texte zu vertonen. Einzige Elena Mendoza setzte sich über das Konzept hinweg und vertonte Günter Kunerts thematisch verwandtes Gedicht „Der Zauberkünstler“. Die Auftragswerke wurden ein Jahr im Voraus vom SWR

Vokalensemble in Stuttgart einstudiert und aufgezeichnet, um dem Autor und Regisseur genug Zeit zu geben, die Kompositionen nachträglich mit dem Theater-Text zum Musiktheater „Mensch Masse Macht“ zu verweben, nicht homogen, sondern eher als frei verfügbarer Materialsteinbruch, um beide Dimensionen kleinteilig ineinandergreifen und sich auch gegenseitig attackieren zu lassen. Ein ebenso vielversprechendes wie klippenreiches Experiment.

Schauplatz war erstmalig das Odeion im Rudolf Steiner-Schulzentrum in Mayr Wies unweit von Salzburg. Das Konzept sollte die alte Streitfrage „prima la musica poi le parole“ oder eben umgekehrt elegant aushebeln. Gegenüber dem traditionellen Opernbetrieb bot es den Vorteil, dass sich Theater und Musik mit speziellen Kräften besetzen und dadurch herausragende Leistungen erzielen ließen: hier exzellente Textverständlichkeit und schauspielerische Intensität, dort brillanter Chorgesang und höchste Konzentration auf die Musik. Nachteil war freilich, dass Szene und Musik wenig bis nichts voneinander wussten. Statt sich gegenseitig zu kommentierten und dra-

matisch zu intensivieren, liefen sie nur lose nebeneinander her oder störten sich gegenseitig: die Textpassagen unterbrachen die Spannungs- und Formverläufe der Musik, die tranchierten Chorstücke zerstückelten umgekehrt die Handlung des Theaters.

Zudem kürzte der Regisseur Theaterstück und Chorkompositionen, so dass die treibende Kernfrage kaum mehr eine Rolle spielte: „Kann es Freiheit des Denkens und Handelns in einer solchen Gegenwart der proklamierten Gegensätze geben?“ Thomas Mann hatte in seiner Novelle 1930 den wachsenden Einfluss des aggressiven Nationalismus im faschistischen Italien auf eine zunehmend illiberale und radikalisierte Gesellschaft beleuchtet. Doch statt seine Zeitdiagnose auf unsere politisch ähnlich polarisierte Gegenwart zu übertragen, handelte „Mensch Masse Macht“ bloß von Gewinnern und Verlierern des Massentourismus in dem von Mann beschriebenen ligurischen Badeort Torre di Venere.

Der einflussreiche Padrone Luigi (Maarten Guppertz) kann gar nicht genug zahlende Badegäste und neue Hotelkomplexe bekommen. Der junge Kellner und Eisverkäufer Mario (Joshua Miro Ebsen) kritisiert dagegen Überfüllung, Verbauung, Verschmutzung und die verlotterte Gastronomie in seinem Heimatdorf, wo man als Salsiccia in Wirklichkeit russische Bockwurst verköstigt. Übertüncht wird die zur bloßen Staffage ausgehöhlte Italianità durch umso mehr Lokalkolorit. Bruehl inszeniert das sinnlich detailverliebt, aber mit nichtssagendem Klamauk. Und auch Jahns Text ist voller italienischer Redewendungen. Der Zauberer Cipolla verspeist – von Mario bedient – ein mehrgängiges Menü in der Trattoria und zwischendurch singt der „Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor“ wunderschön Verdi-Chöre und Aida-Trompeten. Je mehr Aktionen und Requisiten bis zur Pappnase die Büh-



Hans-Peter Jahn/Thierry Bruehl, „Mensch Masse Macht“ mit Michael Günther als Cipolla und Joshua Miro Ebsen als Mario. Foto: Klang21/Bernhard Müller

ne füllen, desto mehr verliert sich die allegorische Dimension des von Mann beschriebenen Verhängnisses: der dämonische Hypnotiseur Cipolla (Michael Günther) lässt Luigi und Mario als willenlose Marionetten nach seinen Fäden tanzen. Die Kinderschar mit der selbstbewussten Anführerin Giulietta (Hermine Schrattenecker) wird vom Zauberer zwar eingespannt, bleibt aber stets niedlich, herzlich, süß und schreit allenfalls frech nach dem nächsten Gelato. Mit einer von manipulativen Populisten aufgetriebenen sowie in Filterblasen eingesponnenen fanatisierten Masse, die andere Menschen ausgrenzt, bedroht, verfolgt, hatte das nichts zu tun.

Immerhin bildeten die Chorkompositionen gesellschaftliche Verhältnisse nach, etwa durch den Gegensatz von verletzlichen Einzelstimmen und kollektiven Klangmassen. Vito Žurajs „IOMENA“ überlagerte sanfte Arabesken zu einem hypnotisch wogenden Gesamtklang, der am Schluss in gutturales Knurren der Männer- und helles Zischen der Frauenstimmen zerfiel. Das schien immerhin etwas von der beklemmenden Gereiztheit und Bösartigkeit anzudeuten, die der Erzähler in Manns Novelle während der italienischen Sommerfrische registriert. Im zweiten Akt legten sich bei Nikolaus Brass' „Chorszenen für ein Musiktheater“ klar gesungene Töne über schlürfendes Ein- und keuchendes Ausatmen. Die Stimmen verzweigen und überschlagen sich schließlich zu ekstatischen Glissando-Orgien, bis alles wieder in ruhigen Wechseltönen ausschwingt, als sei nichts vorgefallen beziehungsweise sorgfältig unter den Teppich gekehrt.

Im dritten Akt sorgte Elena Mendozas „Über Zauberei“ für eine engere Verzahnung von Musik und Theater. Indem der Magier verschiedene Bücher auf- und wieder zuklappte, setzte jedes Mal kurz der Chor ein, als sängen Stimmen aus den Büchern. Schließlich zwingt der Zauberer durch Hypnose Mario dazu, seinen Gegner Luigi zu küssen. Die Musik wird zum rhythmischen Konsonanten-Rap „Ti-ke-ta-ke, Bu-tze-ke-be...“, und Mario steigert den vielmals wiederholten Satz „Er nahm mein Gesicht und benutzte es als Maske“ aus Kunerts Gedicht zum Verzweiflungsschrei. Aus der Trance er-



Hans-Peter Jahn / Thierry Bruehl, „Mensch Masse Macht“ mit Michael Günther als Cipolla und dem Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor. Foto: Klang21/Bernhard Müller

wacht, ersticht Mario seinen Vergewaltiger. Die Szene erstarrt, und es folgt ohne weitere Bühnenaktion als Nachspiel das furiose Chorstück „Massenkristall“ von Bernd Richard Deutsch.

Das SWR Vokalensemble gestaltete mit packender Energie effektvolle Wechsel von Frauen- und Männerchor, zwei- und dreiehebigen Rhythmen, homophoner Pracht- und Machtentfaltung, schnellem Stakkato, energetischem Klatschen, vielstimmigem Pfeifen, temporeichem Lachen, jubilierendem Jauchzen sowie am Ende sanft gleitendem Klagegesang. Mit großer Virtuosität und klanglicher Verführungskunst schien Deutsch ein musikalisches Porträt der schillernden Hauptfigur zu zeichnen und damit den Eindruck zu vermitteln, das eigentliche Kraftzentrum des Geschehens sei von Anfang an der facettenreiche Chor gewesen und der Zauberer lediglich eine Art Katalysator des fatalen Dreischritts „Mensch Masse Macht“, heiße der De-

magoge nun Cipolla oder Mussolini, Hitler, Stalin, Putin, Trump oder sonst wie.

Die Strahlkraft des von Peter Rundel ebenso präzise wie gestisch sprechend geleiteten SWR Vokalensembles sprengte das sonst übliche Taschenopern-Format weniger Vokalsolisten mit kleinem Instrumentalensemble. Weil der Rundfunkchor ein reiner Konzertchor ist, war von vorneherein klar, dass er nicht szenisch agieren würde. Mit Notenständern zuerst neben der Bühne und dann im Bühnenhintergrund platziert, bewältigten die 28 Sängerinnen und Sänger souverän die schwierigsten Partien, beteiligten sich aber nur ganz vereinzelt mit wenigen Gesten an der Handlung. Am Ende blieb das Publikum ähnlich ahnungslos zurück wie die Kinder in Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, die bei der Vorstellung des Hypnotiseurs nicht verstanden, „wo das Spektakel aufhörte und die Katastrophe begann“.

Oper für das 21. Jahrhundert

DER SIEGERENTWURF FÜR DIE NEUE STAATSOOPER HAMBURG

VON YVONNE SCHELLER

„Ein Gebäude, das sich volle 360 Grad zur Stadt hin öffnet; ein Park, der die Oper in buchstäblich jeder Windung seiner Wege mit der Welt und die Welt mit der Oper konfrontiert; und eine Silhouette, die in ihrer Leichtigkeit einfach gute Laune macht – der Entwurf der Bjarke Ingels Group (BIG) verkörpert in seiner architektonischen Form all das, wofür wir an der Hamburgischen Staatsoper auch in unserer künstlerischen Programmatik stehen!“ So begeistert kommentierte Staatsopern-Intendant Tobias Kratzer Mitte November den Siegerentwurf für ein neues Opernhaus in Hamburg.

Die Entscheidung der 16-köpfigen Jury, der auch Kratzer angehörte, war einstimmig und der Enthusiasmus für den ikonischen Entwurf groß, auch wenn das Kopenhagener Architekturbüro gerade ein ähnliches Gebäude in Prag baut. Doch während die „Moldauphilharmonie“ leicht statisch wirkt, überzeugt der BIG-Entwurf für Hamburg durch seine organische Anmutung, die einen fließenden Übergang der als begehbare grüne Terrassen gestalteten Dächer mit den Freiflächen des Baakenhöfts erlaubt. Das neue Opernhaus soll bis Mitte der 2030er-Jahre auf einer Landzunge in der HafenCity realisiert werden, umgeben von Wasser und Hafenflächen. BIG-Gründer Bjarke Ingels drückt es etwas poetischer aus: „Die Oper präsentiert sich wie eine Landschaft konzentrischer Terrassen – ausgehend von einem pulsierenden musikalischen Herzen, die sich wie Wellen auf der Meeresoberfläche in den Hafen ausbreiten.“

Herzstück des neuen Opernhauses mit einer Grundfläche von 45.000 m² ist der gestaltete Hauptsaal. Scheinbar fließend ineinandergreifende, geschwungene Balkone führen die organische Architektur innen weiter, mit dem erklärten Ziel, die Grenzen zwischen Zuschauern und Künstlern sowie Realität und Fiktion verschwimmen zu lassen. Und das bei

idealen Hör- und Sichtbedingungen für das Publikum einerseits und optimalen Arbeitsbedingungen für Künstler und Beschäftigte andererseits.

Ob alles wie geplant realisiert wird, entscheidet sich in den kommenden zwei Jahren. Das Juryurteil nach dem fünfmonatigen Qualifikationsverfahren ist der erste Schritt. „Jetzt treten wir in die entscheidende Planungsphase ein, in der wir Architektur, Funktionalität und Wirtschaftlichkeit so in Einklang bringen müssen, dass wir Ende 2027 eine positive Durchführungsentscheidung treffen können“, erklärt Jörg Dräger, Geschäftsführender Stiftungsrat der Kühne-Stiftung des Kunstmäzens Klaus-Michael Kühne, der das Projekt mit 340 Millionen Euro maßgeblich mitfinanziert. Die Hamburger Bürgerschaft hat dazu Ende November grünes Licht gegeben. Die Stadt stellt das Grundstück zur Verfügung und beteiligt sich mit 147,5 Millionen Euro an den zu erwartenden Kosten für die Bauvorbereitung. Zusätzlich fließen 104 Millionen Euro in die Herrichtung des Grundstücks, die Er-

schließung, den Freiraum, die Promenade und die Ufereinfassung.

Und die „alte“ Oper? Das 1955 (wieder)eröffnete Gebäude ist als eines der Hauptwerke der Nachkriegsmoderne in Hamburg denkmalgeschützt. Es bleibt erhalten, und über seine Nachnutzung wird noch diskutiert. Kunstsinnige Hamburger Bürger ermöglichten 1678 an dieser Stelle „am Gänsemarkt“ ein erstes Opernhaus, und zwar gegen protestantischen Widerstand, der Sittenverfall und Kommerzialisierung der Musik befürchtete. Daher gibt es durchaus Befürworter für den Erhalt der Staatsoper am aktuellen Standort. Die erforderliche Generalsanierung würde Schätzungen zufolge jedoch teurer ausfallen als der „mäzenatisch finanzierte“ Neubau, der außerdem die Chance bietet, die Oper auf der Höhe der heutigen Anforderungen und Möglichkeiten weiterzuentwickeln. Oder um Hamburgs Kultursenator Carsten Brosda zu zitieren: „Wir werden hier die Hamburgische Staatsoper für das 21. Jahrhundert neu denken und einen spektakulären Ort für alle schaffen.“



Fotosimulation: BIG & Yanis Amasri Sierra, Madrid

Liebe gegen Teufel

RIMSKY-KORSAKOW: „DIE NACHT VOR WEIHNACHTEN“, ENSEMBLE DER OPER FRANKFURT (NAXOS BLURAY NBD0154V)

VON WOLF-DIETER PETER

Über Nikolai Gogols im ukrainisch-russischen Kulturraum hochgeschätzte Erzählung hinaus hat Nikolai Rimsky-Korsakow weitere slawische Mythen, Teufel, Hexe, heidnische Sonnenkulte und christliche Folklore in seine Nacht der Wintersonnenwende im Dorf Dikana hineingemischt. Der Schmied Wakula liebt die reiche und selbstbewusst schöne Oksana: Heiraten darf es sie aber nur, wenn er ihr edle Schuhe der Zarin aus dem weltfernen St. Petersburg bringt. Da kann nur ein Pakt mit dem Teufel helfen... und Flüge durch die Nacht... und bodenständige Ehrlichkeit im Kontrast zum gespreizten Prunk der zaristischen Hofgesellschaft.

Wie schafft es das achtmalige „Opernhaus des Jahres“ Frankfurt, über die Auszeichnung für „Orchester...“ und „Chor des...“ nun auch noch zur „Aufführung des Jahres“? Eigentlich ganz

einfach: Bühnen-Zauber (Johannes Leick); Licht-Zauber (Olaf Winter); Darsteller-Zauber von männlichem „Held“, Hexe, Teufel und Geister, die alle singend durch den Bühnen-Kosmos von Sonne-Erde-Mond-und-Sternen fliegen (Flugchoreografie und Stuntkoordination Ran Arthur Braun); Phantasie-Bezauberung (Schnee aus dem Plastiksäckchen; ein Primaballerina-Tanz-Traum von „allem“ und und und...); Klang-Zauber (GMD Sebastian Weigle, Orchester und Chor); Vokal-Zauber (Sopran Julia Muzychenko und Tenor Georgy Vasiliev vor einem Traum-Ensemble)... und über allem und durch alles hindurch: Regie-Zauber von Christof Loy in einem weiß gekachelten Laborraum.

Bei der wegen ihrer Sinnenfreude als „Hexe“ verschrien Wakula-Mutter Solocha betrinken sich alle Dorf-Honoratioren und müssen sich voreinander ver-

stecken, bis sie Wakula in Kohlesäcken wegträgt. Mädchen und Burschen spreizen sich singend voreinander. Dieser turbulente Mix gipfelt im Triumph der Liebe und dem Weihnachtsvorabend – die bei aller Klarheit immer wieder auch poesievolle Interpretation rührt selbst als DVD-Aufzeichnung deutlich mehr an als die derzeit aktuelle Aufführung an der Bayerischen Staatsoper (siehe Bericht S. 28)



Ein Theaterspaß für Groß und Klein

„ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND“ MIT DEM ROYAL BALLET (OPUS ARTE 12339590)

VON BEATRIX LESER

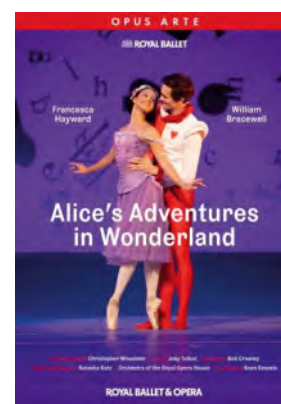
Seit der Londoner Premiere 2011 gehört „Alice's Adventures in Wonderland“ zu den Klassikern der modernen Handlungsballette. Choreograph Christopher Wheeldon schuf mit seinem musical- und filmerfahrenen Komponisten Joby Talbot und dem Bühnenbildner Bob Crowley eine an theatralischen Einfällen überbordende Inszenierung, die sich aber eng an die literarische Vorlage von Lewis Carroll hält. Auch die tanzende Alice erlebt wundersame Geschichten in einer Traumwelt voll Absurditäten mit Tea-Party, Grinsekatze, weißem Kaninchen, Herzkönigin, verrücktem Hutmacher und vielem mehr.

Das Bühnenteam arbeitet mit Projektionen, die das Publikum staunen lassen. Kostüme und Dekorationen mit viel Detailliebe in teils kräftig-grellen Farben sind weitere Zutaten dieses Theaterzaubers. Die revuehafte Musik treibt voran

und kennt nur selten ruhigere Momente. Die englische Ballerina Lauren Cuthbertson verkörperte die erste Alice. In der jetzt veröffentlichten DVD einer Aufführung des Royal Ballet von 2024 ist sie zur Herzkönigin gereift. Ihr gehört die Bühne: mit präziser Technik, dramatischem und auch komischem Talent avanciert sie zum Publikumsliebling. Interpretiert wird sie von der jungen Francesca Hayward, die ihr Publikum genauso gewinnt. Ihre Coming-of-Age-Geschichte erzählt sie überzeugend, anmutig und wandelbar.

Mit ihrem Erwachsenwerden erweitern sich auch die Tanzstile. Während sie mit dem Gärtnerjungen und Herzbuben William Bracewell ihre beginnende zarte Liebe in einem Pas de deux noch klassisch auf Spitze tanzt, verlässt sie mit dem verrückten Hutmacher Steven

McRae die strengen Regeln. Sein Steppentanz zählt ebenfalls zu den Höhepunkten. Was fehlt, ist jedoch eine tiefer gehende Charakterisierung der übrigen Figuren durch eine jeweils eigene Tanzsprache. Die bunt lebendigen Einflüsse von Musical- und Revuetheater überwiegen und unterhalten einfach.



Tanzen in Theorie und Praxis

ZUR NEUEN BUCHPUBLIKATION „DIE PHILOSOPHIE DES TANZENS“

VON BEATRIX LESER

Der Independant Verlag mairisch widmet eine ganze Reihe der Philosophie und Alltagssituationen wie Radfahren, Klettern, Laufen, Kochen, Singen und Gärtnern. Der neueste Band bringt Philosophie und Tanzen zusammen. Der Journalist Maximilian Probst und die freischaffende Künstler:in Ursina Tossi als Herausgeber erkunden mit weiteren Autor:innen aus verschiedenen Perspektiven die These „Tanz ist Wissen in Bewegung“.

„Mir war es wichtig, dass das Buch eine gewisse Vielstimmigkeit erreicht. Dass Tanzkünstler:innen und Menschen aus der Praxis einen Platz im Buch bekommen, um das Wissen, das in der Praxis des Tanzens entsteht, erfahrbar zu machen. Aber es ging mir nicht nur um möglichst verschiedene Tanzstile, sondern auch um Tanzkulturen und um das Auffächern des Begriffs des Tanzens als einen künstlerischen“, erklärt Tossi in einem Verlagsinterview. Probst ergänzt: „Ich fand es gar nicht leicht, Leute zu finden, die philosophisch an den Tanz herangehen. Tanz ist ja ein totales Randthema der Philosophie, das Nachdenken darüber ist bislang nicht sehr weit gekommen. Wir wollten mit der Auswahl der Autor:innen auch möglichst viele Richtungen andeuten, in denen sich weiterdenken lässt.“

Für Oliver Marchart reichen akademische Anstrengungen nicht aus, um die Natur von Bewegung zu verstehen. Vielmehr seien es Choreographen wie Jérôme Bel oder Boris Charmatz, deren Arbeiten „durch hohe Selbstreflexivität, die Berücksichtigung der sozialen und politischen Kontexte die Befragung des Dispositivs von Tanz bis zur Abkehr vom menschlichen Körper als Medium des Tanzes“ charakterisieren. Robert Mathies stellt die Entwicklung des Tanzes von der klassischen Avantgarde bis zum zeitgenössischen Tanz dar. Angelehnt an Susan Leigh Foster beschreibt er, wie der

Körper von einem Ort des Aufstands gegen starre Konventionen zu einem empathisch resonanten Raum und lebendigen Archiv wurde, der zwischen Kulturen, Zeiten und Bewegungen schwingt.

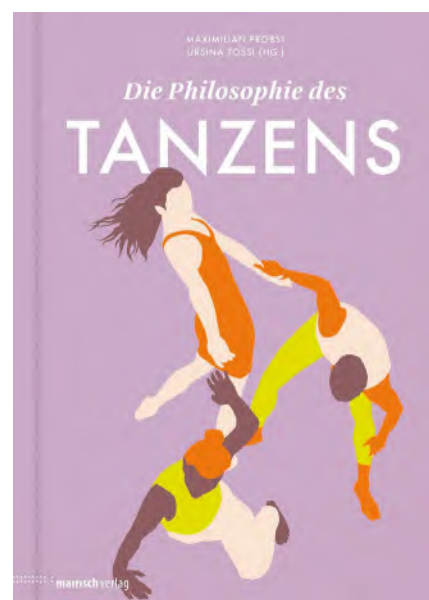
Sehr persönlich schildert Orly Almi ihre künstlerische Arbeit in Israel nach dem 7. Oktober 2023. Wo sind jetzt sichere Orte? Ein weiteres Thema ist Feminismus. Mit ihrer Performance „Home Cooking“ will sie Geschlechterverhältnisse als politische Frage auf einer neuen Ebene behandeln. René:e Reith (alle Pronomen) untersucht den Begriff der Tanzfigur auf mehreren Ebenen und stellt die Frage, „wie binäre Vorstellungen im Tanz in Bezug auf Genderidentität aufgebrochen werden und welche Identifikationsprozesse in diesem Prozess des Aufbrechens sichtbar gemacht werden können.“ Gerade im Tanzsport sei die heteronormative und binäre Setzung die Grundbedingung, um an einem konventionellen Turnier teilnehmen zu dürfen.

Bertha Bermúdez verdeutlicht am Beispiel des venezolanischen Rituals Los Chimbángueles, wie kulturelle Erinnerung, gemeinschaftliche Ausübung von Ritualen, Geschichte, Spiritualität und Bewegungen zusammenkommen können. Körper seien auch Träger von Erinnerungen und Traditionen und damit wichtig für die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes, gerade in von Kolonialisierung betroffenen Gemeinschaften. Dafür will sie durch Hinzunahme von Tanzschriften, Ton- und Bildaufnahmen „Archive mit körperlicher Praxis neu gestalten“.

In weiteren Kapiteln wird der Tanz sehr weit gefasst: Natalia Wilk und Lea Pischke finden im Apnoetauchen einen neuen Raum für Bewusstheit und Ansätze für ihre künstlerische Arbeit; Leona Stahlmann entdeckt im Tango eine Möglichkeit des Widerstandes gegen die „Weltmaschine“; Sebastian Matthias beschreibt den Clubtanz als intensive Körperwahrnehmung; Greta Taubert erläutert zur Rave-Szene „Rituale“ wie Dresscodes oder Vorglühen; Luise Meier verknüpft die moderne Tanzbewegung mit der Arbeiter:innenbewegung und ordnet beide als emanzipatorische Bestrebungen ein.

Der Dialog zwischen dem Tanz als flüchtiger Kunstform und Philosophie, wörtlich übersetzt „Liebe zur Weisheit“, ist ein ambitionierter Ansatz. Leider treten die einzelnen Autor:innen nicht tatsächlich in einen Dialog miteinander. So bleiben ihre Ausführungen manchmal nur willkürlich aneinander gereiht.

Maximilian Probst und Ursina Tossi (Hrsg.): „Die Philosophie des Tanzens“, mairisch Verlag, Hamburg 2025, 240 Seiten, 24 Euro.



DER 23. WELTKONGRESS DER FIA IN BIRMINGHAM

Vom 12. bis 15. November trafen sich über 150 Delegierte aus mehr als 61 Ländern in Birmingham. Anlass war der 23. Weltkongress der International Federation of Actors. Die FIA ist der Weltverband der Gewerkschaften der darstellenden Künstler*innen. Die EuroFIA-Gruppe und diverse Arbeitsgruppen kamen bereits im Vorfeld ab dem 10. November zusammen. Gastgebergewerkschaft war Equity UK.

Der Kongress verabschiedete Anträge, die die Prioritäten der FIA für die nächsten vier Jahre festlegen. Außerdem wurden Exekutivkomitee und Präsidium neu gewählt. Gabrielle Carteris von der amerikanischen SAG-AFTRA wurde einstimmig für weitere vier Jahre in ihrem Amt bestätigt.

In Birmingham standen zentrale Themen im Mittelpunkt: Diversität, Umgang mit KI, Auswirkungen globaler politischer Entwicklungen auf Kultur sowie verbesserte tarifliche Regelungen und soziale Absicherung. Mit 85 angeschlossenen Gewerkschaften ist die FIA dafür verantwortlich, die Stimme darstellender Künstler*innen auf internationaler Ebene zu sein.

Die deutschsprachige Gruppe mit GDBA, VdO, BFFS, ver.di, younion (Österreich) und SzeneSchweiz wählte auf ihrer Sitzung Jörg Löwer von der VdO zu ihrem Sprecher in der FIA.

Mehr Info hier: <https://fia-actors.com/2025/11/15/closing-of-the-fia-23rd-congress-the-international-federation-of-actors-and-its-world-wide-membership-have-elected-their-new-governing-bodies/>



Deutschsprachige Gruppe in der FIA zusammen mit der frisch wiedergewählten FIA-Präsidentin Gabrielle Carteris (SAG-AFTRA). Foto: VdO

AUSSERORDENTLICHE SITZUNGEN DES BUNDESTARIFAUSSCHUSSES

In Anbetracht der angespannten tarifpolitischen Situation fanden am 21.11. und 17.12.2025 zwei außerordentliche (Online-)Sitzungen des BTA statt. Im Zentrum stand die Frage, ob sich die VdO diesmal der angekündigten – und inzwischen vollzogenen – erneuten Kündigung des NV Bühne durch GDBA und BFFS anschließen sollte.

Hintergrund ist der Verlauf zweier Verhandlungsrunden mit dem Deutschen Bühnenverein (DBV) im Oktober und November, in denen nach Abschluss des „kleinen Pakets“ zur Arbeitszeit weitere Regelungen zur Arbeitszeit der nicht vorstellungs- und probenbezogenen Beschäftigten gefunden sowie der große Themenkomplex „Nichtverlängerungsrecht“ und weitere drängende Themen, zum Beispiel das Verbot gemischter Verträge („Solo mit Chor“ etc.) angegangen werden sollten. In diesen Runden gab es vom DBV – abgesehen von einem Einlenken bei der wöchentlichen Arbeitszeit – keine ernstzunehmende Bewegung. Eingedenk der guten Erfahrungen in der Folge der Kündigung des NV Bühne vor eineinhalb Jahren beschlossen daraufhin GDBA und BFFS eine erneute Kündigung zum 30.06.2026.

Im BTA der VdO wurde diese Frage intensiv und kontrovers diskutiert. Aspekte für eine Kündigung waren gewerkschaftsübergreifende Solidarität, öffentliche Wahrnehmbarkeit und Druckpotential gegenüber dem DBV. Dagegen sprachen die Sicherung des Erreichten und neuer Vertragsverhältnisse, der Beibehalt des § 12a NV Bühne (Recht auf Verhandlungen zu Vergütungsanpassungen analog dem öffentlichen Dienst), die

finanzielle Situation der Theater und die vermutete geringe Streikbereitschaft der VdO-Mitglieder. Insbesondere unter Verweis auf die Mitgliederstruktur der VdO wogen die befürchteten Verluste im Falle einer Kündigung schwerer als das Druckpotenzial auf die laufenden Verhandlungen, so dass eine Kündigung zum gegenwärtigen Zeitpunkt abgelehnt wurde. Jedoch wurde beschlossen, weiter aktiv an den aktuellen Verhandlungen teilzunehmen und dort VdO-Interessen zu wahren. Betont wurde auch, dass eine Kündigung zu einem späteren Zeitpunkt damit nicht ausgeschlossen ist.

VERSORGUNGSANSTALT DER DEUTSCHEN BÜHNEN GESCHÄFTSBERICHT 2024

Die Bayerische Versorgungskammer weist darauf hin, dass der Geschäftsbericht der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen über das Geschäftsjahr 2024 mit dem Jahresabschluss und dem Lagebericht vorliegt und den Mitgliedern, Versicherten und Versorgungsempfängern auf Wunsch zur Verfügung gestellt wird. Anforderungen richten Sie bitte an die Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen, Postfach 81, 08 51 81901 München

13. JANUAR

BR Fernsehen, 15.00 Uhr

aktiv und gesund: Tanzen im Alter
Tanzen vereint Bewegung, Berührung und Musik und trainiert das Gehirn wie kaum eine andere Freizeitbeschäftigung. In einer Ballettschule für ältere Menschen in Kassel trainieren viele der „Jazz-Ladies“ mittlerweile fast 25 Jahre zusammen.

16. JANUAR

arte, 2.05

Schritte in die Freiheit – der irische Tanz

Die außergewöhnliche Geschichte des Irish Dance, der sich im Laufe der Jahrhunderte vom einfachen Volkstanz zum weltweiten Phänomen entwickelte, das heute Millionen Zuschauer:innen und Tänzer:innen anzieht.

17. JANUAR

Das Erste (ARD), 7.55 Uhr

Checkerin Marina möchte heute alles rund um das Thema Ballett herausfinden. Dafür besucht sie den Unterricht einer Ballettschule und lässt sich erklären, welche Grundpositionen es im Ballett gibt. In der Ballettakademie München trifft sie Studentin Alica. Sie möchte mal Profitänzerin werden und zeigt Marina, wie sie auf ihren Spitzenschuhen tanzen kann. Ob Marina auf ihren Zehenspitzen genauso gut stehen kann wie die Tänzerin?

3sat, 20.15 Uhr

Simon Rattle und das BRSO mit Schumann und Strawinsky
Orchester: Sinfonieorchester des BR
Aufzeichnung aus der Isarphilharmonie, November 2025
Programm:
R. Schumann: Symphonie Nr. 2
I. Strawinsky: „Feuervogel“
Schumanns zweite Symphonie spiegelt die inneren Widersprüche, mit denen der Komponist sich zu einer Zeit plagte, als er unter schweren Depressionen litt, von denen er sich durch einen Umzug von Leipzig nach Dresden zu befreien hoffte. Erst der letzte Satz bringt den Wendepunkt und endet in festlich-freudigen Fanfarentönen.
Strawinskys „Feuervogel“ wird nicht in der gekürzten Form der Orchestersuite, sondern als komplette Ballettfassung dargeboten.

3sat, 21.45 Uhr

Pierre Boulez – Ein Leben für die Musik
Der Vorschlag, „die Opernhäuser in die Luft zu sprengen“, um der schrecklichen Routine ein Ende zu setzen, brachte Pierre Boulez in den 1960er-Jahren in die Schlagzeilen. Geboren am 26. März 1925 in Montbrison an der Loire hat er als Komponist, Dirigent und kluger Denker die zeitgenössische Musikwelt geprägt. Ohne Boulez gäbe es kein Ensemble intercontemporain, keine Cité de la Musique und vielleicht keine Philharmonie de Paris.
Pierre Boulez revolutionierte die Programmgestaltung durch die systematische Einbeziehung zeitgenössischer Werke und machte hochmoderne Aufnahmen, vor allem der Zweiten Wiener Schule.
Ausschnitte aus Aufführungen seiner eigenen Musik und Interviews aus mehr als 40 Jahren vermitteln ein Bild dieser eher rätselhaften Persönlichkeit. Sein jüngerer Bruder erzählt über die Familie Boulez, und Daniel Barenboim, ein enger Freund, erinnert sich an wichtige Momente im Leben von Pierre Boulez.
arte, 23.50 Uhr
J.-P. Rameau: Platée
Musikalische Leitung: Václav Luks
Choreographie: Jan Kodet
Inszenierung: SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský)
Mit: Marcel Beekman (Platée), Ruairi Bowen (Thesis, Merkur), Tomáš Šelc (Satyr, Cithéron), Shira Patchornik (Thalia, Folie), Lukáš Zeman (Momus), Pavla Radostová (Amor, Clarine), Pavol Kubán (Jupiter), Michaela Zajmi (Juno)
Chor: Collegium Vocale 1704
Orchester: State Opera Orchestra
Tschechisches Nationaltheater, Prag, 21. November 2024
Am 21. November 2024 feierte Jean-Philippe Rameaus „Platée“ in der Fassung des tschechischen Regieduos SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský) eine fulminante Premiere an der Prager Staatsoper. Das satirische Meisterwerk verbindet Komödie, Gesellschaftskritik und eine Neuinterpretation der barocken Ästhetik. Marcel Beekman brilliert in der Titelrolle der hinter Licht geführten Nymphe Platée. Es dirigierte Václav Luks.

18. JANUAR

NDR fernsehen, 8.00 Uhr

NDR Kultur – Das Konzert
Eine musikalische Reise und Entdeckungen
Werke von M. de Falla, J. Brahms, L. van Beethoven, R. Strauss
Mit: Arabella Steinbacher (Geige), Peter von Wienhardt (Klavier), Hanni Liang (Klavier), Teresa Emilia Raff (Harfe), Sitkovetsky Trio
Ein Best-of der Studiokonzerte von NDR Kultur Extra: Diese Ausgabe vereint herausragende Interpretationen von klassischen Meisterwerken des 19. Jahrhunderts bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Die Geigerin Arabella Steinbacher führt gemeinsam mit dem Pianisten Peter von Wienhardt die leidenschaftliche „Danse espagnole“ aus Manuel de Fallas Oper „La vida breve“ auf.
Die preisgekrönte Pianistin Hanni Liang begeistert mit ihrer virtuellen und gefühlvollen Darstellung des dritten Satzes aus Johannes Brahms' Sonate Nr. 3.
Aus der Kammermusikszene ist das international gefeierte Sitkovetsky Trio mit dem ersten Satz aus Ludwig van Beethovens mysteriösem „Geister-Trio“ vertreten.
Die junge Harfenistin Teresa Emilia Raff, die für ihren Hang zur Popmusik bekannt ist, präsentiert ihr Stück „Spin Bird“ und beweist damit eindrucksvoll ihr Talent, Genregrenzen zu überschreiten
arte, 17.15 Uhr
L. van Beethoven: Symphonie Nr. 9
Musikalische Leitung: Juraj Valčuha
Mit: Federica Lombardi (Sopran), Veronica Simeoni (Mezzosopran), Michael Schade (Tenor), Mark S. Doss (Bass)
Chorleitung: Alfonso Caiani
Chor: Coro del Teatro La Fenice
Orchester: Orchestra del Teatro La Fenice
Piazza San Marco, Venedig
Ein zeitloses Meisterwerk vor imposanter Kulisse: Die Oper La Fenice in Venedig lädt zu einem Spektakel auf den Markusplatz ein. Unter der virtuellen Leitung des slowakischen Dirigenten Juraj Valčuha wird Ludwig van Beethovens Neunte Symphonie zu hören sein.

ORF III, 20.15 Uhr

Erlebnis Bühne mit Barbara Rett
Philharmonisches Abokonzert mit Yannick Nézet-Séguin
Werke von L. van Beethoven und R. Strauss
Musikalische Leitung: Yannick Nézet-Séguin
Mit: Yefim Bronfman
Orchester: Wiener Philharmoniker
Musikverein Wien
Dieses Debüt haben ca. 50 Millionen Menschen gesehen: Yannick Nézet-Séguin dirigierte vor wenigen Tagen zum ersten Mal das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker.
Im März vergangenen Jahres hat der kanadische Dirigent erstmals ein Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker im Musikverein Wien geleitet. Auf dem Programm stand Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 mit Yefim Bronfman als Solist und Richard Strauss' „Ein Heldenleben“.
Mit den Wiener Philharmonikern ist Yannick Nézet-Séguin seit dem Jahr 2010 musikalisch und freundschaftlich sehr verbunden.

25. JANUAR

arte, 1.15 Uhr

Gustavo Dudamel an der Pariser Oper
Werke von H. Villa-Lobos, L. Bernstein, A. Piazzolla, C. Guastavino, E. Granados, F. J. Obradors, S. Codina, K. Weill, F. Asenjo Barbieri, H. Salgán
Musikalische Leitung: Gustavo Dudamel
Mit: Margarita Polonskaya (Sopran), Martina Russomanno (Sopran), Marine Chagnon (Mezzosopran), Thomas Riccart (Tenor), Andres Cascante (Bariton), Alejandro Baliñas Vieites (Bass)
Orchester: Orchestre de l'Opéra national de Paris, Palais Garnier, 2023
Die Opéra de Paris gibt ihrem musikalischen Leiter Gustavo Dudamel eine Carte blanche, um einen festlichen Abend zu gestalten. Das Programm des venezolanischen Maestros besticht durch die Rhythmen und Farben Spaniens und Südamerikas. Ein wahres Ausnahmekonzert, das im prunkvollen Palais Garnier das Jahr 2023 einläutete.
Das Erste (ARD), 5.30 Uhr
Mein Traum, meine Geschichte (4)
Rudolf Nurejew

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 Könnemann,
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. Druck + Medien 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: 23.2.2026

Anzeigenschluss: 1.3.2026

ISSN: 0474-2478

Wir betrauern den Verlust unseres geschätzten Kollegen

Matthias Zerwas

der am 1.11.2025 im Alter von 61 Jahren
aus unserer Mitte gerissen wurde.

*Lass das Leben wie Musik sein,
und den Tod einen unausgesprochenen Ton.*

(Langston Hughes)

Deine Kolleginnen und Kollegen
vom Opernchor des Staatstheater Darmstadt



WERDEN SIE JETZT MITGLIED DER VDO!

Mitglieder erhalten:

- Rechtsberatung und Rechtsschutz
- Tarifverträge
- Streikunterstützung
- Fachzeitschrift „Oper & Tanz“
- Mitgliederinformationen und mehr

**Werden Sie
Mitglied:**



**Mit der VdO sicher und entspannt durch
den Arbeitsalltag!**

**Antwort auf
Ihre Fragen:**



KEINE KULTUR- KÜRZUNGEN



GEFORDERT:
GENUG
GELD



Ihr Berufsverband

*Wir vertreten Opern- und
Tanzensembles*