

OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

SCHRITT FÜR SCHRITT

Tanz in Gera, Hamburg, Hannover...

ANUBIS IM SCHWARZWALD?

„Das Kalte Herz“ in Berlin

ALLE MITNEHMEN

Arbeit einer Chordirektorin





MASSENANZIEHUNG

Über der Bühne schweben Gesteinsbrocken, festgefroren wie Asteroiden kurz vor dem Aufprall. Dazwischen ringt ein Häufchen postapokalyptisch versprengter Hominiden unter elektronisch verfremdetem Beethoven erneut um den aufrechten Gang. Die zinnoberrötlich gewandeten Körper werden im Gravitationsfeld von Erde und Kometensturz abwechselnd niedergedrückt und gehoben. Sind es die letzten Menschen oder die ersten? Die Produktion „AUGEN/BLICKE“ des Stuttgarter Balletts bot zwei Erstaufführungen und die Uraufführung der Choreografie „Vermillion“ von Vittoria Girelli, selbst Mitglied des Corps de ballet.

Foto: Carlos Quezada

BERICHT SEITE 34

TITELBILD: SCHLACHTFEST

Verlockt durch Reichtum und Macht tauscht Peter Munk sein Herz gegen einen Stein. Zuvor mitfühlend wird er nun empfindungslos und hartherzig. So jedenfalls erzählt es Wilhelm Hauffs Kunstmärchen „Das kalte Herz“. Die gleichnamige Oper von Matthias Pintscher spielt jedoch nicht im Schwarzwald und macht auch sonst vieles anders. Anstelle von Holländermichel und Glasmännlein lässt die Uraufführung an der Berliner Staatsoper den altägyptischen Totengott Anubis erscheinen. Und während sich der Kohlenpeter von inneren Ängsten zu befreien versucht, führt das Bühnenbild umso grellere Schreckszenarien vor Augen. Doch warum das alles?

Foto: Bernd Uhlig

BERICHT SEITE 25

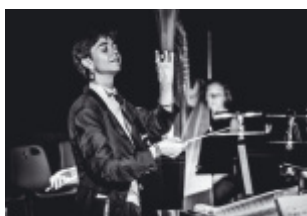
04 EDITORIAL

05 SCHLAGZEILEN

06 BRENNPUNKT



07 KULTURPOLITIK



12 HINTERGRUND 1



15 HINTERGRUND 2



17 HINTERGRUND 3



20 - 21 NAMEN UND FAKTEN

22 - 35 BERICHTE

36 REZENSION

37 VDO AKTUELL, IMPRESSUM

38 OPER UND TANZ IM TV

BRENNPUNKT: „ZUKUNFTSPAKT BÜHNE“

06

Angesichts der desolaten Finanzlage vieler Kommunen und Ländern schlägt der Deutsche Bühnenverein den Theatern und ihren Trägern einen „Zukunftspakt Bühne“ vor. Welche Absichten werden verfolgt und welche Veränderungen gefordert? Wie wirken sich diese auf die Arbeit am Theater aus?

AUF EIN WORT MIT CHORDIREKTORIN ALICE MEREGAGLIA

07

Die in Italien geborene Dirigentin verantwortet seit der Spielzeit 2025/26 die Einstudierungen des Chors der Hamburgischen Staatstheaters. Welches Verhältnis hat sie zu den Sänger:innen? Wie steht sie zu Regie und den Dirigent:innen, die dann die Aufführungen leiten? Wie moderiert sie Konflikte im Kollektiv? Wie viele Produktionen kann ein Chor mit Freude leisten? Wo beginnt die Überforderung?

YVONNE GEORGI UND DAS BALLETTFESTIVAL GERA26

12

Die Tänzerin Yvonne Georgi (1903–1975) wurde in Leipzig geboren, lernte in den zwanziger Jahren bei Mary Wigman in Dresden und gründete zur Spielzeit 1925/26 als damals jüngste Ballettdirektorin Deutschlands am Reußischen Theater Gera ein eigenes Tanzensemble. Das heutige Thüringer Staatsballett widmet seiner Gründerin nun das Tanzfestival „Gera im Mai“.

DAS HAMBURG BALLETT NACH DEN INTENDANTENWECHSELN

15

Fünf Jahrzehnte lang prägte John Neumeier die Formation. Die Zusammenarbeit mit seinem Nachfolger Demis Volpi gestaltete sich schwierig und wurde schon im Sommer 2025 wieder gekündigt. Die künstlerische Arbeit aber geht unter der Interimsintendanz weiter. Mit welchen Ergebnissen? Vier Choreografien „Fast Forward“ geben Einblicke.

FACHMANN FÜR ZEITGENÖSSISCHES: DIRIGENT TITUS ENGEL

17

Der Schweizer studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Zürich und Berlin, wo er heute lebt, später Dirigieren bei Christian Klutig. Oper ist für ihn „ein Modell für gelingendes Miteinander“. Ihm verdanken sich herausragende (Ur) Aufführungen der letzten Zeit, von Abrahamsen über Henze, Messiaen, Neuwirth und Wertmüller bis Zappa. Der Principal Conductor der Basel Sinfonietta wird 2026/27 Conductor in Residence der Deutschen Oper Berlin.

BERICHTE: NEUES AUS MUSIK- UND TANZTHEATER

22

Unsere Autorinnen und Autoren berichten über aktuelle Premieren und Uraufführungen an den Theatern in Basel, Berlin, Dessau, Essen, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Köln, Stralsund und Stuttgart sowie über eine Ausstellung zum zweihundertjährigen Bestehen des Theaters Aachen.



ConBrio Verlagsgesellschaft

WESSEN LIFESTYLE?

Die Tarifrunde der Länder ist abgeschlossen – in den üblichen drei Runden, mit dem üblichen Tamtam und im Kern dem erwarteten Ergebnis. Eines ist jedoch in der ansonsten ebenfalls üblichen Rhetorik der Tarifparteien anders: Die Länder stehen – ebenso wie die Kommunen – tatsächlich finanziell mit dem Rücken zur Wand. Gleichzeitig liest man, dass die Vermögen der Deutschen stetig steigen, dass es mehr Milliarden gibt als je zuvor, dass allerdings auch die Vermögensverteilung immer weiter aus dem Gleichgewicht läuft – der Gini-Koeffizient für Deutschland ist einer der schlechtesten Europas. Neoliberalen Kräften in der Regierungskoalition geht dies nicht weit genug: sie fordern lautstark unter anderem die Abschaffung von „Lifestyle-Teilzeit“, Lockerung des Kündigungsschutzes, Deregulierung der Arbeitszeit und – ohne viel Rücksicht auf die Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts – weitere Reduzierung der Grundsicherung, um das Wachstum der Wirtschaft zu stärken, wodurch wiederum die Arbeitnehmenden als mit Abstand größter Träger der Steuerlast zu höheren Steuerzahlungen gebracht werden sollen. Will daran wirklich keiner merken, dass dadurch das Angebot an Arbeitskraft erhöht werden soll, während die Nachfrage – auch durch steigenden Einsatz von KI – mittelfristig sinkt? Die marktgerechte Folge einer solchen Situation ist ja allgemein bekannt.

Gestärkt wird durch derartige Mechanismen allerdings nicht die Gemeinschaft, sondern ausschließlich der eingangs beschriebene Trend: Reiche werden noch reicher – bei wachsender Armut. Um dem Fetisch „Wachstum“ (in anderen Zu-

sammenhängen nennt man unbegrenztes Wachstum auch Krebsgeschwür) zusätzlichen Zunder zu geben, verschuldet sich der Staat und damit die Gesamtheit seiner Bürger mit hunderten von Milliarden, kaschiert als „Sondervermögen“, zwecks Förderung der Aufrüstung und der Wirtschaft.

Was hingegen tabu ist, ist das eigentlich Nächstliegende in einer solchen Situation: gezielte Steuererhöhungen und -erweiterungen, die genau diejenigen treffen, die am meisten von der nun einmal gegebenen Wirtschaftsordnung einschließlich der vom Staat unterhaltenen Infrastruktur profitieren. Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, dass dies früher schon einmal problemlos möglich war und auch heute möglich wäre, ohne dass das System zusammenbräche: Bis 1989 lag der Spitzensteuersatz in der Einkommensteuer bei 56%, also um genau ein Drittel höher als heute – auch damals nagte kein Millionär am Hungertuch. Und warum wird ausgerechnet das Vererben von Unternehmen weitgehend steuerfrei gestellt, also die damit verbundene konkrete Chance, zusätzlich zum reinen Vermögenswert kontinuierlich ein hohes Einkommen zu erzielen? Warum werden Kapitalerträge bei der Einkommensteuer gegenüber Arbeits-einkommen privilegiert? Zusammen mit dem Schließen von Steuerschlupflöchern, das bezeichnenderweise kein politischer Verantwortlicher ernsthaft betreibt (die Kölner Oberstaatsanwältin Anne Brorhilker hat wohl nicht umsonst ihren Job hingeschmissen), ließen sich hierdurch systemkonform viele eben jener Milliarden einnehmen, die der öffentlichen Hand tatsächlich schmerz-



Foto: Pascal Schmidt

haft fehlen. Dabei geht es übrigens nicht um eine Belastung der Unternehmen selbst, sondern ausschließlich um die Besteuerung der von den Unternehmern entnommenen Gewinne. Statt dies zu tun, kürzt man in einer merkwürdigen, aber in der öffentlichen Debatte offenbar verfangenden Form des Populismus vor allem im Kultur- und im Sozialbereich – als ob die dabei erzielbaren homöopathischen Einsparungen irgend etwas substantiell bewirken könnten.

Die hier skizzierte finanzielle und fiskalische Sachlage hat eine gewichtige gesellschaftliche Dimension. Die aktuelle Entwicklung ist sichtbarstes Symptom und zugleich die sich fortfressende Ursache einer gesellschaftlichen Entsolidarisierung, die die wesentlichen Werte und Errungenschaften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in erschreckendem Tempo zunichte macht, um stattdessen dem Recht des Stärkeren als Leitbild den Weg zu bereiten. Ob aber eine Gesellschaft wirklich zukunfts- und global wettbewerbsfähig ist, in der Bildung, Kultur und soziale Verantwortung nur eine so untergeordnete Rolle spielen, wie es sich gerade herausbildet, wage ich zu bezweifeln.

Tobias Könemann

ERNST VON SIEMENS MUSIKPREIS FÜR JORDI SAVALL

Als Violoncellist, Gambist, Dirigent, Komponist, Forscher, Lehrer, Vermittler, Ensemble- und Labelgründer hat Jordi Savall Wegweisendes für die Musik des Mittelalters und der Renaissance in historischer Aufführungspraxis geleistet. Seine Musik zu dem Historienfilm „Die siebte Saite“ (1991) wurde einem Millionenpublikum bekannt. Savall studierte in Barcelona und an der Schola Cantorum Basiliensis Violoncello und Viola da Gamba. Mit seiner ersten Ehefrau, der Sopranistin Montserrat Figueras, verband ihn bis zu deren Tod 2011 eine intensive künstlerische Zusammenarbeit. Beide gründeten 1974 das Ensemble Hespèrion XX (inzwischen Hespèrion XXI), das sich auf Musik der iberischen Halbinsel spezialisiert, sowie 1987 das Vokalensemble La Capella Reial de Catalunya für geistliche Musik des Mittelalters. 1989 folgte das Orchester Le Concert des Nations für Musik aus Barock, Klassik und Frühromantik auf Originalinstrumenten. 1998 gründete Savall das Label Alia Vox, das bisher 230 Titel veröffentlichte und mehr als zwei Millionen CDs verkaufte. Savall widmet sich zudem der Ausbildung von Nachwuchs und engagiert sich im Rahmen des Ensemble Orpheus XXI für geflüchtete Musiker:innen aus Nordafrika und dem arabischen Raum. Am 23. Mai 2026 erhält Jordi Savall im Prinzregententheater München den Ernst von Siemens Musikpreis für sein Lebenswerk. Die mit je 35.000 Euro dotierten Förderpreise Komposition gehen an Bethan Morgan-Williams, Hovik Sardaryan und Kitty Xiao.

STIFTUNG FÜR DAS LANDESTHEATER DETMOLD

Zum zweihundertjährigen Bestehen des Landestheaters Detmold wurde die „Stiftung für das Landestheater Detmold“ ins Leben gerufen. Initiiert vom Verein der Theaterfreunde Detmold soll diese das Landestheater ideell und materiell stärken sowie einen verlässlichen Rahmen bieten, in dem auch größere Zuwendungen dauerhaft wirksam werden können. Fünf Gründungstifter stellten dafür ein Startkapital in Höhe von 50.000 Euro bereit: das Fürstenhaus zur Lippe, die Spar-



Jordi Savall. Foto: Ernst von Siemens Musikstiftung

kasse Paderborn-Detmold-Höxter, die Lippische Landesbrandversicherung AG sowie zwei weitere, nicht namentlich genannte Geber. Interessierte Bürgerinnen und Bürger, Unternehmen und Einrichtungen können sich mit Zustiftungen an der weiteren Entwicklung beteiligen und damit zur dauerhaften Zukunftssicherung des Theaters beitragen. Die treuhänderische Verwaltung übernimmt die Stiftung Standortsicherung Kreis Lippe. Vorsitzender des Beirats ist Jürgen Wannhoff, der langjährige Vorstandsvorsitzende der Theaterfreunde mit inzwischen siebenhundert Mitgliedern.

STIPENDIAT:INNEN TANZRECHERCHE NRW 2026

Das NRW KULTURsekretariat hat erneut vier Stipendien im Rahmen des internationalen Stipendienprogramms Tanzrecherche NRW an zwei Tanzkünstler:innen aus dem Ausland sowie zwei mit Lebens- und Arbeitsschwerpunkt in einer der zwanzig Mitgliedsstädten des KULTURsekretariats vergeben. Mit 6000 Euro sowie einem Dokumentationsbudget von bis zu 1000 Euro dotiert können die Stipendiat:innen mehrere Wochen themenbezogene, produktions-

unabhängige Recherchen durchführen, die den interkulturellen und transdisziplinären Dialog fördern. Die finnische Künstlerin Ada Freund untersucht in Zusammenarbeit mit der lokalen Sounddesignerin Maja Prill vor dem Hintergrund der Wuppertaler Schwebebahn, wie Zeit durch verkörperte und sinnliche Erfahrungen wahrgenommen wird. Brig Huezio wird zwischen Köln, Kyoto und Tokyo japanische Geiko-Traditionen und Oiran-Ikonografien mit digitalen Fantasien in eine choreografische Sprache zwischen Bewegung, Daten und Begehren bringen.

ISaAc iSaBeL Espinoza Hidrobo wird ihre bisherige Praxis in Rio de Janeiro an die dortigen Realitäten und spirituellen Techniken Rios anpassen und die Wasserserrituale des Candomblé mit queeren, vorkolonialen Kosmologien verbinden. Der Choreograf Krisna Satya versetzt das balinesische Raumkonzept „Asta Kosala Kosali“ in den urbanen Kontext Düsseldorfs, indem er die körperliche Anpassung innerhalb der fließenden Konstruktionen des Neuen Zollhofs von Stararchitekt Frank Gehrys zu einem Ort kultureller Verhandlungen macht.

Brennpunkt

„ZUKUNFTSPAKT BÜHNE“

Wenn Wirtschaft und Export schwächeln, tausende Menschen entlassen werden und Unternehmen Pleite gehen, erhalten Staat und Kommunen weniger Einkommen- und Gewerbesteuer. Die Öffentliche Hand muss dann sparen, wo es geht, und tut dies traditionell bevorzugt bei Kunst und Kultur, auch bei den Theatern, deren Ensembles und Werkstätten einen großen Posten im Kulturretat ausmachen. Die Lage vieler Theater ist schwierig, bei einigen sogar existenzbedrohend. Interne Rationalisierungspotentiale wurden in den letzten Jahrzehnten bereits weitestgehend ausgeschöpft. Der Deutsche Bühnenverein hat deswegen auf Empfehlungen von Expert:innen aus verschiedenen Bereichen seiner Mitgliedschaft die Handlungsempfehlung „Zukunftspakt Bühne – Transformation statt Disruption“ veröffentlicht.

Die Leitungen der Theater und Orchester sollten Sparmaßnahmen und Veränderungen nicht länger bloß passiv erdulden, sondern ihre gesellschaftliche, künstlerische, wirtschaftliche und bildungspolitische Entwicklung aktiv mitgestalten, und zwar gemeinsam mit den Trägern in Ländern und Kommunen. In der „Präambel“ des Pakts heißt es: „Kunst ist und muss frei von staatlicher Einflussnahme bleiben. Dies ist die unhintergehbare Voraussetzung für die professionelle Zusammenarbeit von Theaterleitungen und Trägern. Zugleich ist es Aufgabe der Träger, die Theater und Orchester steuernd zu kontrollieren und dabei Ermessensspielräume auszuloten.“ Dass die vertrauensvolle Zusammenarbeit von Bühnen und Rechtsträger ausdrücklich angemahnt wird, ist insofern bezeichnend, als sich genau dies offenbar nicht mehr von selbst versteht. Umso wichtiger werden „Beziehungspflege“ und „Kommunikation“, im Klartext: regelmäßige Veranstaltungsbesuche politischer Verantwortlicher, turnusgemäße informelle und formelle Treffen, themenbezogene Gespräche sowie der Austausch mit Personal- und Betriebsräten zur Verbesserung der Kenntnisse der Theater, Orchester und Ensembles. Gerade in Zeiten

knapper Finanzen gilt es, den Rückhalt der Kunst in Politik und Gesellschaft zu stärken.

Der Bundesverband der Theater und Orchester regt an, dass die Träger (Kulturausschüsse, Gemeinderäte und gegebenenfalls weitere Zuwendungsgeber) mit den Theatern (Intendanz, Beschäftigtenvertretungen, Fördervereine, Freundeskreise) rechtsverbindliche Vereinbarung über die künftige Gestaltung der Theater treffen. Im Kern geht es um: „1. Finanzierungszusage für mindestens drei Jahre, Aussage zur Höhe und Entwicklung der Zuwendung, zur Übernahme von Tarifsteigerungen sowie zu Investitionsplanungen (Instandhaltung von Bau und Bühnentechnik und Sanierungsvorhaben); 2. Vereinbarung, Transformationsmaßnahmen gemeinsam zu prüfen und einvernehmlich darüber zu entscheiden; 3. Festlegung der Verantwortlichkeiten für die Steuerung der Transformationschritte; 4. Festlegung eines Budgets für die Transformationsmaßnahmen.“

Laut Bühnenverein muss die Belegschaft über die Personalvertretungen in den Pakt einbezogen werden, da manche Veränderungen der Mitbestimmung unterliegen und nur auf diese Weise Ängste und Widerstände von Beschäftigten im Prozess berücksichtigt werden können. Der jeweilige Pakt soll auch veröffentlicht werden, damit die Vertragspartner die Kommunikation selbst steuern und den Rückhalt für den Veränderungsprozess vergrößern. Eine „Toolbox zur Transformation“ nennt schließlich Maßnahmen zur Effizienzsteigerung und Einsparung, die allerdings schon seit Jahrzehnten diskutiert und teils auch schon umgesetzt werden:

- Verwendung von Standardmaßen und modularer Bühnenbauweise
- Standardisierung von Produktionsmitteln
- Einkaufsgemeinschaften
- Plattformen für den Austausch von Dekorationsteilen/Requisiten

- Fremdvergaben beim Bühnenbau
- Outsourcing von Arbeitsbereichen
- Nutzung von Prozessbeschreibungen

Während diese Optionen den künstlerischen Entstehungsprozess einer Neuproduktion angeblich nicht betreffen – was zu bezweifeln ist –, erwartet der Bühnenverein derlei Auswirkungen dagegen durch veränderte Organisation, Abläufe, Personalplanung und insbesondere Flexibilisierungen in bzw. Umgehung von bestehenden Tarifverträgen, Betriebs- und Dienstvereinbarungen. Ferner empfohlen werden verstärkte Kooperationen zwischen benachbarten Theatern, der Austausch von Produktionen und die Zusammenlegung von Funktionsbereichen, um mit weniger Geld und Eigenproduktionen dennoch Programmvelfalt anbieten zu können. Auch die Freie Szene soll einbezogen werden, um Ressourcen optimal zu nutzen sowie die Vernetzung und Akzeptanz in der Stadtgesellschaft zu verbessern.

Das Präsidium des Deutschen Städtetags sieht im „Zukunftspakt Bühne“ ein wichtiges Instrument zur Zukunftssicherung der kommunalen Theater und Orchester sowie für Gastspielhäuser ohne eigenes Ensemble. Die Interessenvertretung aller kreisfreien und der meisten kreisangehörigen Städte in Deutschland empfiehlt den Mitgliedsstädten, eine Umsetzung des Pakts zu prüfen, um angesichts erodierender finanzieller Mittel und Rahmenbedingungen dennoch Planungs- und Finanzierungssicherheit für die Häuser und Rechtsträger zu schaffen. Das alles kann aber letztlich nur funktionieren, wenn die Finanzausstattung der Gemeinden bedarfsgerecht ist. Hier ist der Bund am Zuge.

Aus gewerkschaftlicher Sicht ist ein besonderes Augenmerk darauf zu richten, dass weder eine weitere Arbeitsverdichtung an ohnehin schon hochbelasteten Arbeitsplätzen noch eine Tariffucht durch allzu kostenbewusstes Outsourcing bzw. Fremdvergaben entsteht.

AUF EIN WORT MIT...

„Menschen durch die Nähe der Musik treffen“

DIE NEUE CHORDIREKTORIN DER STAATSOBER HAMBURG ALICE MEREGAGLIA

IM GESPRÄCH MIT TOBIAS KÖNEMANN UND RAINER NONNENMANN

Im oberitalienischen Tradate geboren, studierte Alice Meregaglia Klavier am Konservatorium in Venedig, Musikwissenschaft und Korrepetition in Mailand sowie Orchesterdirigat in Strasbourg. Von 2012 bis 2015 war sie Solorepetitorin an der Opéra national du Rhin in Strasbourg, anschließend Chordirektorin, Vocal Coach und Kapellmeisterin am Theater Bremen. 2023/24 wurde sie Chordirektorin mit Dirigierverpflichtung am Staatstheater Darmstadt. Seit der Spielzeit 2025/2026 ist sie Chordirektorin des Chors der Hamburgischen Staatsoper. Gastengagements führten sie unter anderem zu den Bregenzer Festspielen und an die Elbphilharmonie Hamburg. Im Jubiläumsjahr 2026 ist sie als Chorassistentin bei den Bayreuther Festspielen engagiert. Alice Meregaglia arbeitet auch als Korrepetitorin bei zahlreichen Meisterkursen und unterrichtet Rezitativgestaltung und Singen in Italienisch an der Hochschule Bremen.

Oper & Tanz: Liebe Frau Meregaglia, gleich vorab eine ebenso persönliche wie berufsspezifische Frage: Als Chordirektorin ist es Ihre Aufgabe, Chorpartien einzustudieren. Die Aufführungen dirigieren dann aber andere. Ist es nicht frustrierend, die Ergebnisse der eigenen Arbeit anderen zu überlassen?

Alice Meregaglia: Frustrierend finde ich es nicht, weil ich immer im Dialog mit der musikalischen Leitung bin und ich bin auch dafür, dass wir als Chor immer in Bewegung bleiben. Wir erarbeiten im Chorsaal eine sehr bewusste Interpretation: wenn daran etwas zu ändern ist, sind wir bereit und offen dafür. Bei einer Einstudierung bleibe ich nie „neutral“. Die Musik lädt uns immer dazu ein, zu kreieren, zu suchen und auszuprobieren. Meine große Leidenschaft ist das Stu-



Alice Meregaglia. Foto: Jean-Marc Angelini

dieren – das tägliche Studieren von Partituren – und die Freude und Ehre, dieses Wissen mit anderen teilen zu dürfen.

O&T: Eine Opernpartitur besteht ja nicht nur aus Noten, sondern auch aus Rollen und szenischen Anweisungen. Inwiefern ist das für die musikalische Einstudierung wichtig?

Meregaglia: Die szenischen Anweisungen sind oft wie Eisenbahnschienen, die die musikalischen Ideen orientieren und begründen. Am Anfang der Produktion treffe ich oft die Dirigenten. Ich kommuniziere ihnen meine Prioritäten und frage nach Ihren Wünschen. Wenn die Dirigenten mit klaren Vorstellungen kommen und diese mit meinen koordinieren, finden wir alle das schönste Glück und die schönste Musik, denke ich.

O&T: Und dann kommt wieder jemand anderes für die Regie und hat wieder ganz andere Ideen für den Chor. Beim letzten Gespräch AUF EIN WORT MIT... den Leitern des Masterstudiengangs Musiktheater/Operngesang der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München („Oper & Tanz“ Heft 1/2026) beklagte Balázs Kovalik, dass die Regie in der Regel viel zu wenig Zeit bekommt, um mit Opernchören sinnvoll szenisch arbeiten zu können, so dass oft nur dagestanden und gesungen wird. Wie sehen Sie als Chordirektorin dieses Dilemma?

Meregaglia: Für Premieren gibt es, so mein Eindruck, zumindest in Hamburg ausreichend Zeit für die Regie, mit dem Chor zu arbeiten. Manche Regisseure stellen von Beginn an eine deutliche Idee

vor und wissen genau, wie sie agieren. Andere kommen und möchten mit den Gegebenheiten vor Ort langsam ein Konzept entwickeln. Alles ist möglich, aber da stellt sich für mich immer die Frage, wo die Grenze verläuft: wo ist es noch Freiheit und Gestaltung, aus der etwas Gutes entstehen kann, und wo ist jemand einfach nicht ausreichend vorbereitet, um die Zeit optimal zu nutzen. Der Chor ist wie ein Schwamm; es ist unglaublich, wie er alles aufnehmen kann – er muss nur inspiriert und ermuntert werden.

O&T: Mit welcher Produktion hatten Sie es in Ihrer ersten Spielzeit in Hamburg zu tun?

Meregaglia: Angefangen haben wir mit Robert Schumanns „Das Paradies und die Peri“, das war die erste Begegnung mit meinem neuen Chor und auch eine so tolle Zusammenarbeit mit dem GMD Omer Meir Wellber und dem neuen Intendanten Tobias Kratzer, der die Regie geführt hat. Ich liebe die Klavier- und Kammermusik von Schumann und es war unglaublich schön, sein selten aufgeführtes romantisches Oratorium vorzubereiten und zu genießen.

O&T: War auch der Chor von Schumanns Musik begeistert?

Meregaglia: Wow, der Chor war sehr begeistert! Die Chorarbeit war wunderschön, und Tobias Kratzer hat uns auch szenisch sehr aktiv involviert. Das war eine wertvolle Begegnung und Bewegung für uns alle. Weiter ging es für uns dann mit der zweiten Premiere „Ruslan und Ljudmila“, außerdem Wiederaufnahmen von „Cosi fan tutte“, „Falstaff“, „La Traviata“, „L'elisir d'amore“, „Tosca“, „Die Zauberflöte“, „Der fliegende Holländer“, „Pique Dame“, „Maria Stuarda“, bella, bellissima musical! Heute Vormittag hatten wir gerade unsere erste szenische Probe zu „Lohengrin“, morgen „Il Trovatore“ und dann sind wir auch schon mitten in der Vorbereitung unserer nächsten Premiere „Die große Stille“, ein Musiktheaterprojekt, das aus verschiedenen weniger bekannten Mozart-Werken zusammengestellt wurde. Und dann hatten wir auch noch die Uraufführung von „Monster's Paradise“, bei der wir aber nur mit einer Aufnahme vertreten waren.

O&T: Bei dieser „Trump-Farce“ des Wiener Künstlerinnenduos Olga Neuwirth und Elfride Jelinek wurden die Chorpartien nur über Lautsprecher gespielt. Warum?

Meregaglia: Schon vor einem Jahr, als sich diese Uraufführung für Hamburg abzeichnete, war klar, dass unser Dienstplan so voll sein würde, dass ich gesagt habe, der Chor kann gerne teilnehmen, aber nicht szenisch involviert sein. Als die Chormusik komponiert war, wurde sie einstudiert und aufgenommen und dann bei der Aufführung an den entsprechenden Stellen gespielt. Wir haben in dieser Spielzeit 19 Produktionen und wir müssen darauf achten, dass die Sängerinnen und Sänger dabei auch gesund bleiben. Das Motto „mehr Qualität als Quantität“ liegt mir sehr am Herzen.

O&T: Das berührt schon das Thema von Gesundheit, stimmlich, körperlich, psychisch, zu dem wir gleich kommen. Aber zuerst noch zurückgefragt: Ist es eine bewusste Entscheidung

der neuen Intendanz, „nur“ 19 Produktionen zu zeigen, oder ist das der ersten Spielzeit des neuen Teams geschuldet, und in den kommenden Spielzeiten wird es dann wieder mehr Produktionen geben?

Meregaglia: Bislang gab es in Hamburg mehr als 30 Produktionen; mit den nun geplanten 19 Produktionen ergibt sich eine ganz andere Balance. Das ist eine sehr bewusste, und für mich richtige und weise Entscheidung der neuen Intendanz und wird auch in der kommenden Spielzeit 2026/27 so weitergehen. Generell bin auch ich immer dafür, weniger Produktionen mit mehr Probenzeit zu planen.

O&T: Wie ausgeprägt ist im Hamburger Opernchor die Lust und Fähigkeit, szenisch zu agieren?

Meregaglia: Sie lieben es, szenisch zu agieren, und mit mehreren Produktionen haben sie es deutlich gezeigt. Das ist nicht immer leicht: die entscheidende Frage ist, wieviel Zeit und Energie man hat, um das auch genießen zu können. Neulich habe ich meinen Chorvorstand gefragt, ob er glücklich ist, und er hat ja gesagt, er fühlt sich geehrt, zu singen und mit dieser Arbeit sein Geld zu verdienen. Aber wenn die Produktionen zu dicht liegen, dann gibt es selbstverständlich Stress. Die menschlichen Fähigkeiten sind endlich. Deswegen ist Entlastung immer ein großes Thema. Und dafür wird der Chor dann auch manchmal für zwei verschiedene Produktionen geteilt.

In der Oper sollen wir erleben und nicht überleben!

O&T: Was tragen Sie dazu bei, dass die Chormitglieder „glücklich“ zur Probe und Vorstellung kommen? Was tun Sie und die Hamburgische

Staatsoper für Stimmbildung, körperliche Gesundheit, psychologische Betreuung, Moderation des großen Kollektivs und der auftretenden Konflikte?

Meregaglia: Mitspüren und Kommunizieren! Ein empathischer Aspekt ist, dass ich versuche, zu spüren, was auch die Chormitglieder spüren, um herauszufinden, was ich besser machen oder anders planen kann. Und das zweite ist, zu fragen, was das Problem ist und dann über all das zu sprechen. Eine Beziehung auf Vertrauensbasis ist das Fundament einer tiefen, freien und berührenden Musik.

O&T: Ein Chor ist ja keine homogene Menge, sondern besteht aus vielen Individuen mit sehr verschiedenen Hintergründen, Erfahrungen, physischen und psychischen Verfassungen, auch unterschiedlicher Motivation. Vielleicht gibt es ein Drittel an Mitgliedern, die voll bei der Sache sind und Höchstleistungen erbringen wollen, ein zweites Drittel, das willig ist und aber motiviert werden muss, und ein drittes Drittel, das lustlos ist und sich passiv oder offen ablehnend verhält. Wie gehen Sie mit einem solch heterogenen Gefüge um?

Meregaglia: Mh, zum Beispiel: Was soll ein Hirte tun, wenn zwei oder drei der Schafe davonlaufen? Soll er diesen nachgehen und dafür die Herde alleine zurücklassen? Oder soll er diese verlassen und mit der Herde bleiben? Beide Entscheidungen



Robert Schumann, „Das Paradies und die Peri“ mit Vera Lotte Boecker, Lunga Eric Hallam, Kai Kluge und dem Chor der Hamburgischen Staatsoper. Foto: Monika Rittershaus

wären wirkungslos. Ich möchte alle Menschen erreichen und allen eine gemeinsame Decke bieten, auch Gesten anbieten, die jeden einbeziehen und zum Mitmachen einladen. Mir ist niemand egal, ich muss und möchte alle mitnehmen. Ich werde es sicher nicht immer schaffen, aber ich werde es sicher immer versuchen. „Der Wind hört nicht auf zu blasen, auch wenn er die Berge trifft ...“

O&T: Haben Sie gelernt, ein Kollektiv zu leiten? Oder ist das Persönlichkeit, Temperament, natürliche Autorität, Charisma? Gewinnt man diese Fähigkeit durch zunehmende Erfahrung?

Meregaglia: Die Kommunikation mit Menschen ist für mich ein echtes Bedürfnis. Natürlich haben meine Erfahrungen diese Fähigkeit geformt, doch zunächst möchte ich mich bei meinen „mamma e papà“ bedanken – für die menschlich wertvollen Werte, die sie mir vermittelt haben.

O&T: Müssten bei der Ausbildung von Dirigierenden nicht stärker psychologische Momente mitberücksichtigt werden? Ich nehme an, Sie wurden hochkarätig musikalisch ausgebildet. Aber wurden Sie auch darauf vorbereitet, eine Führungsrolle gegenüber einem großen Kollektiv zu übernehmen?

MIR IST NIEMAND
EGAL, ICH MUSS
UND MÖCHTE ALLE
MITNEHMEN. ICH
WERDE ES SICHER
NICHT IMMER
SCHAFFEN, ABER ICH
WERDE ES SICHER
IMMER VERSUCHEN.
„DER WIND HÖRT
NICHT AUF ZU BLA-
SEN, AUCH WENN ER
DIE BERGE TRIFFT ...“

Meregaglia: Nein, ich habe diesbezüglich keine besondere Ausbildung. Dass ich Menschen sozusagen „umarmen“ möchte, hat sich für mich ganz natürlich ergeben, und das habe ich im Umgang mit meinen wunderbaren Chören immer gespürt, die ich in Bremen, Darmstadt und jetzt in Hamburg geleitet habe.

O&T: Sie haben sich vermutlich aufgrund persönlicher Dispositionen entschieden, nicht Chorsängerin zu werden, sondern Chorleiterin, was gewisse soziale Kompetenzen voraussetzt.

Meregaglia: In meiner Generation war es so, dass die Leitungsfunktion entweder in der Natur eines Menschen lag oder nicht. Aber ich kann mir vorstellen, dass man heute an Hochschulen gezielter auf Leitungsfunktionen vorbereitet wird.

O&T: Seitens der Gewerkschaft VdO erleben wir häufig, dass es in Chören und Ensembles Konflikte gibt, nicht nur momentane, sondern oft sehr tief eingefleischte Konflikte zwischen Chordirigat und Chören. Liegt das Ihrer Meinung nach an mangelndem Talent oder mangelnder Ausbildung der Chordirektoren?

Meregaglia: Intuitiv würde ich sagen, dass es vor allem am Talent liegt. Es gibt sympathische Menschen, bei denen es funktioniert, und es gibt absolut perfekt vorbereitete Menschen, bei denen es gar nicht funktioniert. Ich selbst arbeite auch als Orchesterdirektorin und der Unterschied zum Chordirigat ist mir sehr wichtig. Ich fühle mich als Chordirektorin wohler, weil ich näher an der Seele der Menschen bin. Das ist meine Prädisposition. Beim Chor spüre ich eine Liebe, die fließt, und ich fühle mich da zu Hause, auch weil ich diese Menschen viel öfter und länger sehe, und sie mich umgekehrt auch, viel länger als die Familien, die wir zu Hause haben. Wir treffen uns täglich, vormittags und abends, und bauen dabei menschliche Wurzeln auf. Ein Chor ist wie eine große Familie. Ein Orchesterdirigent dagegen geht und der nächste kommt. Auch schön, aber anders.

O&T: In einer Familie gibt es aber erziehungsberechtigte Eltern und Kinder. Kommt da nicht auch Autorität dazu? Welche Rolle haben Sie in dieser „großen Familie“?

Meregaglia: Ich habe eine inspirierende Rolle, die nicht zu nah und nicht zu weit weg von den Chormitgliedern sein darf. Ich kann weit weg sein, und doch erreichbar; ich kann ganz nah sein, und doch unangreifbar. Nähe ist die Voraussetzung zum Aufbau von Vertrauen. Aber bei aller Nähe ist mir die Distanz auch extrem wichtig, denn sie gibt mir die Freiheit, auch schwierige Entscheidungen zu treffen, und sie gibt auch dem Chor die Freiheit, sich unabhängig von mir zu bewegen. Meine Position als Chordirektorin muss äquidistant sein, offen, weit, nah. Ich versuche, eine sehr besondere musikalische Qualität durch Vertrauen, Aufmerksamkeit und Professionalität zu entwickeln. Und daran wird die Freude immer mehr wachsen. Ich versuche, die Menschen durch die Nähe der Musik zu treffen. Auch deswegen habe ich ab der nächsten Spielzeit den Konzertzyklus „Dalle due alle tre“ entwickelt. Einmal im Monat, an einem Freitag von 14 bis 15 Uhr – also „dalle due alle tre“, wie es im „Falstaff“ heißt – werden die Mitglieder des Chors in Solo- und Kammerkonzerten auftreten, mit mir am Klavier als Begleitung, um noch mehr Freiheit in der Musik und in der Oper zu spüren. Ich möchte mit den Mitgliedern des Chors die Musik in vielen verschiedenen Formen teilen und freue mich schon sehr auf diese neue Begegnung.

O&T: Sie haben an den Theatern in Strasbourg, Bremen, Darmstadt und nun Hamburg gearbeitet. Wie stark unterscheiden sich dort die Chöre hinsichtlich Qualität, Motivation, Selbstverständnis, Kollegialität?

ICH VERSUCHE, EINE SEHR BESONDERE MUSIKALISCHE QUALITÄT DURCH VERTRAUEN, AUFMERKSAMKEIT UND PROFESSIONALITÄT ZU ENTWICKELN. UND DARAN WIRD DIE FREUDE IMMER MEHR WACHSEN. ICH VERSUCHE, DIE MENSCHEN DURCH DIE NÄHE DER MUSIK ZU TREFFEN.

Meregaglia: In jedem Chor, zu dem ich gekommen bin, gab es eine besondere Atmosphäre. Und wenn ich als Chordirektorin in einer bestimmten Farbe leuchte, dann strahlt diese auch irgendwann aus dem Chor zurück. Als Chordirektorin bin ich in Bremen „geboren“, in Darmstadt „gewachsen“ und in Hamburg „gelandet“: kein Vergleichen, nur Liebe und Dankbarkeit für die wunderbaren Menschen, die ich treffe und getroffen habe!

O&T: Gibt es bei Chören ähnliche musikalische Unterschiede wie etwa bei Orchestern, etwa zwischen dem Klang der Berliner Philharmoniker und dem Klang der Wiener Philharmoniker, und zwar ungeachtet der Dirigenten?

Meregaglia: Sì, naturalmente, und es gibt auch verschiedene mögliche Klänge. Ich habe sehr klare Klangvorstellungen, auch davon, wie ich das erreichen kann. Ich mag einen Klang voll Glanz, brillant, rund und flexibel, einen Chor, bei dem die Stimmen sich setzen und die Töne richtig auf der Luft schwingen, wo nicht extra mit dem Hals artikuliert und die Verständlichkeit des Textes nicht durch Druck erzielt wird, sondern durch das Durchsingen der Konsonanten. Ich mag einen Klang, der frei ist, wenn die Stimmen offen bleiben. Und dieses Klangideal habe ich immer versucht und mit Arbeit, Geduld und Zeit fast immer erreicht.

O&T: Wie gehen Sie dabei vor? Arbeiten Sie Ihr Klangideal anhand bestimmter Partien heraus oder machen Sie auch grundlegende Übungen mit den Sängerinnen und Sängern, wie geatmet, gesungen, artikuliert wird?

Meregaglia: Ich arbeite sehr konkret an bestimmten Stellen, mache aber auch manchmal spezielle Übungen, um unsere Ausdrucksmöglichkeiten zu bereichern.

O&T: Der neue Hamburger GMD Omer Meir Wellber gibt bei zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten neue Stücke in Auftrag, die dann einzelne Sätze klassischer Sinfonien oder romantischer Instrumentalkonzerte ersetzen. Er will so das historische Repertoire mit Musik unserer Gegenwart konfrontieren. Sind Sie mit dem Chor auch in ein solches Projekt einbezogen?

Meregaglia: In einem symphonischen Konzert ist das leider noch nicht geschehen, aber es wird bald passieren, hoffe ich. Der Chor wirkt aber bei „Die große Stille“ mit, nicht mit neuen zeitgenössischen Werken, aber doch mit einigen besonderen Konzept-Effekten. Und schon jetzt haben wir in jeder Spielzeit die Uraufführung einer zeitgenössischen Oper. Der Chor und ich sind offen

für Neues. Wir brauchen aber immer die Balance zwischen dem Neuen und dem „Alten“.

O&T: Genau das ist ja auch ein Charakteristikum der Hamburgischen Staatsoper, das die neue Intendanz auch fortführen möchte. – Jetzt noch eine ganz pragmatische Frage: Wie zufrieden sind Sie und der Chor mit den Räumlichkeiten, die an der Hamburgischen Staatsoper für Proben, Einsingen, Umkleiden und Pausen zur Verfügung stehen? Wie sehen Sie dem in Hamburg geplanten Opernneubau entgegen?

Meregaglia: Ich finde die Räume gut, ich spüre persönlich da kein dringliches Bedürfnis. Das einzige, was ich persönlich verbessern würde, ist die Luft im Chorsaal. Wir haben dort keine richtigen Fenster und nur ein eigentümliches Lüftungssystem. Ich würde mich einfach freuen, einmal die Fenster aufmachen zu können und frische Luft zu tanken, denn frische Luft heißt auch neue Gedanken, neue Energie. Das würde ich mir für uns im neuen Opernhaus wünschen: mehr frische Luft während der Proben! Und wenn wir durch die Fenster ab und zu

ein Schiff auf der Elbe sehen, ist es auch nicht schlecht ;-)

O&T: Welche Aufgabe übernehmen Sie dieses Jahr bei den Bayreuther Festspielen?

Meregaglia: Ich werde in Bayreuth Chorassistentin sein: spielen für den Chordirektor Thomas Eitler, selbst geteilte Proben leiten, mitdirigieren während der Vorstellungen ... Ich bin gespannt.

O&T: Bisher kannten Sie den Bayreuther Festspielchor noch nicht?

Meregaglia: Nein, ich habe den Chor nie persönlich erlebt, kenne ihn nur von Aufnahmen, und habe mich natürlich über die Situation des Festspielchors der letzten Jahre informiert.

O&T: Das hat in Bayreuth zwei Aspekte, einen quantitativen und einen qualitativen. Zum einen die drastische Reduktion der Chormitglieder, so dass die Lautstärke auch durch Anspannung erzeugt werden musste, was man hören konnte. Und es haben auch viele ältere Mitglieder den Chor verlassen, die aufeinander eingesungen waren und den Klang über Jahre geprägt haben, so dass man jetzt

hören muss, ob es noch einen homogenen Chorklang gibt. – Noch eine letzte Frage: Können Sie uns etwas über Ihre bisherigen Erfahrungen mit der Umsetzung der neuen Regelungen des sogenannten „kleinen Pakets“ im NV Bühne berichten, die den Künstler:innen seit September letzten Jahres eine bessere Planbarkeit versprechen, den Disponent:innen jedoch eine sehr viel sorgfältigere und zuverlässigere Probenplanung abverlangen?

Meregaglia: Oh, eine sehr deutsche Frage :-). Die Umsetzung der neuen Regelungen ist natürlich ein wichtiges Thema und bis jetzt konnten wir einige Kompromisse vorschlagen, um von der Transition abweichen zu können. Die Frage stellt sich natürlich: Wie wird sich der Betrieb mit all den neuen Regelungen weiterentwickeln? Bleiben die Produktionen bestehen, und reduziert sich die Arbeitszeit? Werden wir künftig weniger Produktionen anbieten? Ich habe im Moment deutlich mehr Fragen als Antworten.

O&T: Haben Sie vielen Dank für dieses Gespräch.



Michail Glinka, „Ruslan und Ljudmila“ mit dem Chor der Hamburgischen Staatsoper. Foto: Matthias Baus

Auf den Spuren von Yvonne Georgi

„GERA IM MAI“ – EIN TANZFESTIVAL DER BESONDEREN ART

VON RALF STABEL

Ab dem 8. Mai 2026 gibt es am Theater Gera das zweiwöchige „Internationale BallettFestival Gera 26“. Dieses Event ist eine außerordentliche Angelegenheit für das Thüringer Staatsballett und vor allem für das heimische und anreisende Publikum. Anlass des Festivals ist die Spielzeit 1925/26, in der die moderne Tänzerin Yvonne Georgi (1903–1975) am Reußischen Theater in Gera ihre erste Anstellung als Gründerin und Leiterin einer Tanzgruppe wahrnahm. Sie war damals – mit gerade einmal 21 Jahren – die jüngste „Ballettdirektorin“ Deutschlands, wie es damals in der Presse hieß.

GEORGI UND DAS REUSSISCHE THEATER

Jede Biografie hat ihre Sonnen- und ihre Schattenseiten. Manche Biografien haben sogar Leerstellen. Diese werden dann zu Lehrstellen für die Forschung. Eine solche Leerstelle in der Biografie von Yvonne Georgi scheint Gera zu sein. Dabei ist die Bedeutung ihres ersten Engagements als Leiterin der dortigen Tanzgruppe für ihre weitere erfolgreiche internationale Karriere nicht hoch genug einzuschätzen.

Bekannt ist, dass Georgi selbst aus Leipzig stammte und eigentlich schon auf dem Weg war, Bibliothekarin zu werden, als der moderne Tanz in Gestalt von Mary Wigman sie begeisterte. Georgi ging fortan bei Wigman in die Lehre, gemeinsam mit Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Leni Riefenstahl und anderen. Diese ersten Schüler:innen genossen in der Wigman-Schule in Dresden ab 1920 eine unfassbare Freiheit im künstlerischen Gestalten, denn Mary Wigman musste das Lehren auch erst lernen.

Ebenso bekannt ist, dass sie mit Palucca erste Soloauftrittserfahrungen sammelte und mit Harald Kreutzberg auf USA-Tournee ging. Durch ihre Ehe nahm sie 1932 die niederländische Staatsbürger-

schaft an und arbeitete fortan in den Niederlanden. Sie tat dies auch während der Besetzung durch Deutschland im Zweiten Weltkrieg. Nach dem Krieg war sie in Düsseldorf und dann wieder, wie schon vor dem Krieg, in Hannover als Ballettdirektorin engagiert und dort auch als Hochschullehrerin tätig. Heute erinnert eine nach ihr benannte Straße und eine Gedenktafel dort an sie. Ihr Nachlass liegt im Deutschen Tanzarchiv in Köln.

Unbekannt scheint bisher zu sein, dass sie ihre Karriere als Leiterin in einem Theater in Gera begann. Diese historische Wissens-Lücke wird nun tanzhistorisch als auch tanzpraktisch mit dem Internationalen Festival geschlossen.

WAS GESCHAH 1925/26 IN GERA?

Die 1903 in Leipzig geborene Yvonne Georgi galt 1925 bei ihrem Erstengagement als Leiterin der Tanzgruppe Gera erst einmal als Schülerin der Ausdruckstänzerin Mary Wigman. Der Intendant Bruno Walter Iltz kannte sie aus Künstlerkreisen in Dresden. Yvonne Georgi gelang dann aber tatsächlich ein bemerkenswerter tänzerischer Aufbruch

in Gera, und das in doppeltem Sinn: Sie ist zum einen mit ihrer Tanzgruppe und dem Geraer Publikum in eine neue Welt des Tanzes aufgebrochen und hat zum anderen die alten Formen des traditionellen Theatertanzes aufgebrochen. Selbst der berühmte Berliner Tanzkritiker der „Vossischen Zeitung“ Artur Michel war von ihrer Arbeit begeistert.

Er war eigens nach Gera gereist, um ihren ersten Abend zu erleben und schrieb am 6. Oktober 1925: Man dürfe das Theater zu einem solchen Gewinn beglückwünschen und: „Yvonne Georgi ist heute die erste Ballettmeisterin, die an einer kleinen Bühne den Mut und die Energie hat, den Bühnentanz in neuem Geiste, ohne jeden Kompromiss mit der Ballettkonvention, zu pflegen.“

Es ist schon erstaunlich, dass in der Weimarer Republik ein von Erbprinz Heinrich Reuß finanziertes Theater einen solchen Vorstoß in die Moderne wagte. Am Ende jener Spielzeit schrieb der Kritiker Fritz Böhme am 4. Mai 1926 im „Berliner Börsen-Courier“ unter der Überschrift „Yvonne Georgis Abschied aus Gera“ über ihre „Pulcinella“-Choreografie und resü-



Arshak Ghalumyan, „Pulcinella“ mit Jéssyca Helena Rett als Yvonne Georgi und Trompeter Sami Lab. Foto: Ronny Ristok



„Die Unsichtbaren“ von John Neumeier für das Bundesjugendballett. Foto: Kiran West

miert: „Die Leistung setzt sie in eine Reihe mit den wesentlichen Führern der Tanzgruppen, die im jüngsten Geiste arbeiten.“

DAS FESTIVAL

Leiter und Kurator des Tanzfestivals „Gera im Mai“ ist Norbert Skowronek. Zur Einmaligkeit dieser Veranstaltungsreihe sagt er: „Es ist ein Festival auf der Grundlage einer lokalen Historie, von der eine Strahlkraft auf die internationale Entwicklung des Tanzes ausging!“ Nicht zuletzt durch Georgis mutiges künstlerisches Arbeiten fand damals eine Weiterentwicklung des modernen Tanzes in Deutschland und weltweit statt. Yvonne Georgi, sagt Skowronek, hatte „den Mut und die Weitsicht, mit jungen Tänzerinnen und Tänzern neue Wege gehen zu wollen.“ Diese Haltung verbinde sie sowohl mit dem heutigen Bundesjugendballett als auch mit Tanzkünstler:innen, die damals wie heute national und international auf unbekannten Wegen in neue künstlerische Welten hinausgehen und gingen.

Alle Eingeladenen haben einen Bezug zum Thema „Aufbruch“. Eröffnet wird das Festival am 8. Mai

„ES GEHT DARUM, ALLEIN UND GEMEINSAM ENTSCHEIDUNGEN ZU TREFFEN, SICH MITEINANDER ZU VERNETZEN, ZU ZUHÖREN, SICH GEGENSEITIG ZU UNTERSTÜTZEN, ZUSAMMENZUWACHSEN, SICH RAUM ZU GEBEN, ZU SPÜREN, WAS GEBRAUCHT WIRD, WAS MAN ZUM WOHL DER GESAMTEN GEMEINSCHAFT AUF DER BÜHNE TUN KANN UND NIEMANDEN ZURÜCKZULASSEN.“

mit der Premiere des Balletts „Romeo und Julia“. Emanuele Babici, derzeit Tänzer beim Stuttgarter Ballett, wird damit seine erste abendfüllende Inszenierung zur Komposition von Sergej Prokofjew vorstellen.

Ihm folgt die Berliner Compagnie Sasha Waltz & Guests mit dem Werk „In C“. Sasha Waltz hat mit ihren Werken in der Tradition des deutschen modernen Tanzes und mit ihrer Compagnie weltweit Beachtung gefunden. Zu ihrer zeitgenössischen Arbeitsweise sagt sie: „Es geht darum, allein und gemeinsam Entscheidungen zu treffen, sich miteinander zu vernetzen, zuzuhören, sich gegenseitig zu unterstützen, zusammenzuwachsen, sich Raum zu geben, zu spüren, was gebraucht wird, was man zum Wohle der gesamten Gemeinschaft auf der Bühne tun kann und niemanden zurückzulassen.“

Das Aalto Ballett Essen präsentiert das Ballett „Carmen“ in der Choreografie von Johan Inger. Wie Yvonne Georgi begann der armenische Tänzer Armen Hakobyan seine künstlerische Laufbahn in Gera. Heute ist er Co-Intendant beim Ballett Essen.

Von weit anreisen wird die Boston Dance Company. Und das hat einen besonderen Grund. Deren Gründervater Jan Veen (1903–1967) tanzte in eben jenem legendären Jahr bei Yvonne Georgi in Gera. Anschließend ging er nach Shanghai und von dort nach Boston, gründete am städtischen Konservatorium eine Tanzausbildung, aus der sich dann das Boston Dance Theater entwickelte. In Gera hieß der in Wien geborene Gründer noch Jan Renieff, nannte sich dann aber nach dem Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich aus Protest in Jan Veen um.

Das Stück „Die Unsichtbaren“ von John Neumeier für das Bundesjugendballett könnte so etwas wie das „Flaggschiff“ des Festivals sein. John Neumeier wollte, aus unterschiedlichen Quellen gespeist und von verschiedenen Motivationen inspiriert, den tänzerischen Aufbruch in die Moderne und auch den anschließenden Abbruch dieser Entwicklung zur Zeit des Nationalsozialismus mit Schauspieler:innen, Musiker:innen und Tänzer:innen auf die Bühne bringen.

Zur Entstehung des Werkes, das er mit „Eine Tanz-Collage“ untertitelt hat, sagte er: „Die Idee dazu habe ich lange Zeit verdrängt. Vielleicht ist es aber auch gut, dass dieses Werk so spät zustande kommt. Heute bringe ich die Erfahrung mit, mit einem so wichtigen und sensiblen Thema angemessen umzugehen.“ „Die Unsichtbaren“ sei daher auch eine Auseinandersetzung mit den Tanzformen der damaligen Zeit und deren großen Protagonisten: Rudolf von Laban, Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Alexander von Swaine, ergänzt Neumeier. Alle von ihm Benannten sind mit eigenen Werken und Formen in eine damals neue Welt des Tanzes aufgebrochen.

Die Werke, die Yvonne Georgi in der Spielzeit 1925/26 in Gera geschaffen hat – darunter „Pulcinella“, „Barabau“ und „Saudados do Brazil“ –, sind mit ihren Interpret:innen auf alle Ewigkeit unauffindbar in der Tanzgeschichte verschwunden. Allerdings ist es dem Choreografen Ricardo Fernando gelungen, Georgis Choreografie „Glück, Tod und Traum“ zur Musik von Gottfried von Einem aus dem Jahr 1954 zu rekonstruieren. Im Libretto heißt es dazu: „Dunkles

klopft an und tritt ein, schwarz wie Asche und höllenrot umflammt: der Tod. Eine Wolke geht über den Mond: der Traum. Wind, Nacht und Mond. Ich schreibe mit Leibern. Ich schreibe das Glück.“

Wie es von einem dramaturgisch ausgewogenen Festival zu erwarten ist, folgt auf dieses düstere Stück ein heiterer Abend mit den Werken „Pulcinella“ und „Jeu de Cartes“ zu Kompositionen von Igor Strawinsky. „Jeu de Cartes“ ist ein Meisterwerk des Choreografen John Cranko, der das Stück 1965 für das Stuttgarter Ballett schuf. Die Idee ist ebenso einfach wie genial: Es werden drei Runden Poker „vertanzt“. Die Bewegungsfreiheit der tanzenden Spielkarten entspricht deren Wertigkeit im Kartenspiel. Einzig der Joker kann alle Karten ersetzen und tut dies in dieser Inszenierung mit außerordentlicher Virtuosität und Witz. John Cranko löst hier choreografisch ein, was im Theater immer das Schwierigste ist: Humor!

Vorab gibt es mit „Pulcinella“ eine Uraufführung besonderer Art. Choreograf Arshak Ghalumyan und Dramaturg Norbert Skowronek hatten die Idee, Yvonne Georgi selbst in diesem Werk auftreten zu lassen, das sie 1926 für ihre Geraer Tanzgruppe erfolgreich in Szene gesetzt hatte. So gibt es neben der originalen Pulcinella-Handlung mit viel Verwirrung stiftender Liebe und Eifersucht eine Parallel-Handlung, in der genau dieselben Emotionen bei einer Ballett-Compagnie zu erleben sind, die dieses Werk im Ballett-Saal einstudiert. Theater im Theater! Dieser Abend hatte bereits kürzlich seine umjubelte Premiere, und Generalintendant Kay Kuntze nannte ihn einen „Teaser für das Ballett-Festival“.

BEGLEITPROGRAMM

In einem umfassenden Begleitprogramm werden Filme über John Cranko und Alexander von Swaine gezeigt. Es wird eine Gesprächsrunde mit der soeben gekürten Trägerin des Deutschen Tanzpreises 2026 Gabriele Brandstetter zu eben jenem tänzerischen Aufbruch in den 1920er-Jahren in Deutschland geben. Ein „Philharmonisches Konzert“ mit Ballettkompositionen jener Aufbruchzeit und eine Ballettgala mit den internationalen Stars und Sternchen von heute runden das Programm ab.

Eine Ausstellung mit dem euphorischen Titel „Bravo, Gera!“ in der Orangerie gleich hinter dem Theater wird sich anhand von Original-Dokumenten mit dieser Spielzeit in Gera, ihren Protagonist:innen und ihren weiteren Lebenswegen beschäftigen.

Das Festival ist eine einmalige Gelegenheit, sich umfassend mit dem Thema „Tänzerischer Aufbruch“ im Deutschland der 1920er-Jahre anhand von Yvonne Georgi in Gera zu beschäftigen. Und für die, die es nicht wissen sollten: Gera ist das einzige Theater in Deutschland mit angeschlossenem Hauptbahnhof. Nirgends ist der Weg vom Zug in den Zuschauerraum kürzer. Im Mai wird Gera zur Tanzstadt!

Transparenzhinweis: Der Autor ist wissenschaftlicher Berater und dramaturgischer Mitarbeiter des Internationalen Ballettfestivals in Gera und war in der selben Funktion an der Entstehung des Werkes „Die Unsichtbaren“ beteiligt.



John Cranko, „Jeu de Cartes“ mit Christan Emanuel Amuchastegui als Joker (Mitte), Ermes Vanni, Pol Dominguez Perez, James Cooper und Damiano Cerri. Foto: Ronny Ristok

Die Zukunft im Blick

DAS HAMBURG BALLETT KÄMPFT BEI „FAST FORWARD“ NOCH MIT DEM STATUS QUO

VON VESNA MLAKAR

So eine Ballett-Spielzeit hat es in Hamburg noch nicht gegeben. Der Großteil des Programms wurde vom Hoffnungsträger in der Nachfolge von John Neumeier geplant. Doch schon vor seiner ersten abendfüllenden Kreation musste Demis Volpi den Posten des Hamburger Ballettintendanten vergangenen Sommer bereits wieder räumen. Ein Eklat, der das Stammpublikum spaltete. Seitdem gibt es die Interimsleitung von Lloyd Riggins als Künstlerischer und Nicolas Hartmann als Geschäftsführender Ballettdirektor. Beide arbeiten daran, den zwangsläufig entstandenen (Image-)Schaden möglichst elegant aufzufangen und die Anmutung der Kompanie neu zu erfinden.

Eine solche Gratwanderung führt am choreografischen Erbe der jahrzehntelangen Neumeier-Vergangenheit entlang, will heute wichtige Stücke im Sinn einer ausgewogenen Repertoirepflege berücksichtigen und (in Hamburg) ungewohnte zeitgenössische Strömungen aufgreifen. Kann dieser mehrfache Spagat gelingen? Zum Saison-Auftakt war ein erster Schritt auf dem steinigen Weg Richtung Zukunft, für „Romantic Evolution/s“ den Ersten Solisten Aleix Martínez mit einer Uraufführung zu beauftragen, die – repertoireprogrammatisch durchaus innovativ – einen urromantischen Märchenstoff wie „La Sylphide“ in der historisch überlieferten Fassung von August Bournonville ins Hier und Jetzt weiterdenkt.

Der Coup einer zwar düsteren, aber mit zahlreichen Querverweisen gespickten und unheimlich emotional-bewegenden zeitgenössischen Fortschreibung gelang: Martínez schickt im zweiten Teil des Abends den Protagonisten James in die Hölle des eigenen Gewissens. Ein Stoff, mit dessen tänzerischer Umsetzung die Premierenbesetzung – im Gegensatz zum klassisch-pittoresken schottischen



Aleix Martínez, „Romantic Evolution/s“ des Hamburg Ballett mit Hayley Page und Florian Pohl. Foto: Kiran West

Bauernhochzeitsflair und den überirdisch-grazilen Wald-Luftgeistern zuvor – kein bisschen fremdelte, sondern darstellerisch auf Anhieb überzeugte.

Das Phänomen, insbesondere modernere Werke magisch leuchten zu lassen, wiederholte sich zu Beginn von „Fast Forward“. Der Vierteiler war gedacht als „Anheizer“ für die Ballett-Tage mit Kontrast zu Alexej Ratmanskys Handlungsballett „Wonderland“ im Juni. Die Produktion sollte ursprünglich unter dem Titel „Kein Zurück“ als zusätzliche Premiere mit breitem Handschriftenspek-

trum eine neue Arbeit von Volpi enthalten. Um deren Wegfall zu kompensieren, wurde George Balanchines „Serenade“ zu Tschaikowsky-Musik einstudiert. Deren eigentümlich archaische Erzählmomente fügten sich letztlich gut in den inhaltlichen Bogen des Mehrteilers.

Allerdings verlangt die ganz in Blau gehaltene neoklassische Choreografie für zwanzig Frauen und sechs Männer – es war 1935 Balanchines erstes Ballett in den USA – in der Gruppe ein Unisono und gestalterisch überragenden Gleichklang, um die volle Wirkung zu entfalten. Doch



Xie Xin, „The Moon in the Ocean“ bei Fast Forward des Hamburg Ballett mit Moisés Romero und Ensemble. Foto: Kiran West

das ist ein Punkt, an dem das Hamburg Ballett in seiner neuen Zusammensetzung älterer und jüngerer Ensemblemitglieder noch wird feilen müssen. Was für eine enorme Ausdruckspower auch den jüngeren Gruppentänzern nichtsdestotrotz zu eigen ist, war im Anschluss gleich dreimal zu erleben.

Marcos Morau, Garant für mystische, (alp)traumhafte Tanzstücke, hat den rituell-performativen Horrortrip „Totentanz“ seiner von Festival zu Festival tourenden Truppe „La Veronal“ zu einem grausig-poetischen Trio an der Schwelle vom Leben zum Tod verknüpft. Ein Stabmikrofon, eine Neonröhre, darunter altargleich der nackte Seziertisch und die langen Schleppgewänder sind in Hamburg Ausstattung genug. Auf der Bühne

herrscht Dunkelheit – am Schluss Donner und Blitz. Das drastische Ruckeln und Zuckeln von Körpern, die sich im Sterben noch geisterhaft ans Dasein klammern, interpretieren Daniele Bonelli, Louis Musin und Charlotte Larzelere famos.

Selina Appenzeller (Maria) und Charlotte Kragh (Engel) behalten anschließend in Angelin Preljocajs 1995 entstandenem Duo „Annonciation“ die Spannung einer „seltsamen Koexistenz von Akzeptanz und Rebellion, die Kollision von Raum und Zeit“ bei. Mit ihrerseits enorm impulsiven Auftritten innerhalb einer bildstark durchstrukturierten Choreografie machen sie die Botschaft der unbefleckten Empfängnis mit dem Theatermittel des „gedehnten Augenblicks“ als mentale innere Reise begreifbar.

Alles zum Fließen bringt am Ende die chinesische Choreografin Xie Xin. Ihre Arbeit „The Moon in the Ocean“ ist herrlich detailkomplex. 17 Tänzer verwandeln sich in ein Meer aus Körpern. Einen von ihnen (Joaquin Angelucci) lässt der riesige Florian Pohl schier karyatidenhaft in seinen Armen schweben. Dazwischen tauchen aus den Tiefen des Ensembles die beiden Rollenträgerinnen (Xue Lin und Ana Torrequebrada) des sich im Wasser spiegelnden Mondes auf. Aus der spirituellen Intensität des Strömens löst sich Moisés Romero heraus. Er berührt durch menschlich-liebendes Empfinden.

Man kann nur hoffen, dass das Hamburg Ballett in der nächsten Spielzeit genau da weitermacht, wo „Fast Forward“ sinnlich berauschend abbricht.

Räume für die Utopie

EIN PORTRÄT DES DIRIGENTEN UND EXPERTEN FÜR ZEITGENÖSSISCHES TITUS ENGEL

VON CLAUDIA IRLE-UTSCH

Hamburg, im Februar 2026. Die Monster sind los. Sie trampeln über die Erde, durch eine Welt, die aus den Fugen geraten ist. Es brennt an allen Ecken und Enden. Dem Universum droht der Wärmetod. Die Grundstimmung aber ist kalt. Hoffnung? Fehlanzeige! Es regiert das eklektische Kalkül eines aufgeblasenen Egozentrikers in einem weißen Haus. Nach ihm: ein urmeliges Urzeittier, das immerzu spielen will. Die Saat eines schrecklichen Sturms trägt Früchte. Der Pegel steigt, was bleibt, sind zwei Frauen, ein Flügel und Musik. Überlebende, vielleicht...

Aufsehererregend, vielbeachtet, herausfordernd ist sie, die Oper „Monster's Paradise“ der Komponistin Olga Neuwirth und der Schriftstellerin Elfriede Jelinek, die ihre Uraufführung an der Staatsoper Hamburg feierte. Ein Werk im Stil der Grand Guignol Opéra, vom Staatsoper-Intendanten Tobias Kratzer eingerichtet, das inhaltlich und musikalisch auf den Bruch setzt. Das Eden der Scheusale ist die Hölle für alles, was noch menschlich ist.

In einem Essay zum Stück schreibt der Dirigent Titus Engel, Neuwirths Musik mache die Verstimmung zum Prinzip. Die „permanente harmonische Schiefelage“ ziehe sich durch sämtliche kompositorische Ebenen, sei „Spiegel einer entgleisten Welt“. Umso wichtiger: dass sämtliche Beteiligte in dieser Darstellung einer wahnwitzigen Eskalation auf Position sind, auch und vor allem der musikalische Leiter.

STÄNDIGE NEUGIERDE

Titus Engel, 2020 vom Magazin „Opernwelt“ zum Dirigenten des Jahres gekürt, gilt als Top-Besetzung am Pult, gerade wenn es um zeitgenössische Werke von außerordentlich gegenwärtiger Relevanz geht. Er hat Freude daran, Neues zu entdecken und das Alte im Neuen. Er schätzt den Austausch mit Komponistinnen und Komponisten und teilt den



Titus Engel. Foto: Kaupo Kikkas

eigenen Benefit gern: mit den Ausführenden, mit dem Publikum. „Meine Neugierde ist groß“, sagt er im Gespräch mit „Oper & Tanz“, und es ist zu spüren, dass seine offene, interessierte, verstehende Herangehensweise an Musik einen Funken entfachen kann, der überspringt.

Titus Engel weiß um seine Verantwortung. Er vergleicht seine Tätigkeit mit jener des Piloten im Cockpit, der selbst bei heftigsten Turbulenzen „eine gewisse Ruhe“ ausstrahlt, fokussiert bleibt, Sicherheit gibt. Dazu braucht es eine Kraft, bei der sich handwerkliches Können mit künstlerischer Virtuosität verbindet und die sich auch aus dem Rückzug speist: in den Kreis der Familie („dort bin ich nicht der Dirigent“), aufs Wasser (zum Segeln), ans Klavier (etwa mit Bach) oder in die ganzheitliche Körperwahrnehmung (bei Feldenkrais). Mit „Monster's Paradise“ schließt sich nach der Aufführungsreise in Hamburg für Engel in Zürich ein

Kreis. Denn auch die Oper seiner Heimatstadt hat den Monster-Wahnsinn im Programm. In Zürich ist der 1975 geborene Titus Engel aufgewachsen, hier hat die Musik ihn gefunden.

„Meine Eltern waren durchaus kunst- und musikinteressiert. Aber besonders prägend war für mich die Schule“, erzählt er. Seine Matura machte er an einem humanistischen Gymnasium, das ein gutes musikalisches Angebot hatte: Orchester, Chor und Instrumentalunterricht zu günstigem Preis. Engel wurde Kontrabassist, spielte in unterschiedlichen Formationen („auch in meiner Jazzband“) und hatte beim Schulorchester sein erstes Dirigat. Das Zürcher Opernhaus lernte er über den Bariton Roland Hermann kennen. „Er wohnte im Haus unter der Wohnung unserer Familie. Er hat mich mit in die Oper genommen. Die erste, die ich dort gesehen habe, war ‚Die Zauberflöte‘, mit Hermann als Sprecher.“ Engel

erinnert sich auch an György Ligetis „Le Grand Macabre“ und John Cages „Europas“. „Da waren Luftballons im Zuschauerraum.“

In Zürich begann Titus Engel, Musikwissenschaften und Philosophie zu studieren. Mitte der 1990er-Jahre wechselte er nach Berlin, wo er bis heute die (Welt-)Offenheit einer „unglaublich kreativen Stadt“ genießt. Die deutsche Hauptstadt ist für ihn und seine Frau, die Musikerin und Musikphysiologin Sophie Engel-Bansac, eine zweite Heimat.

Zum Dirigenten ist Engel in Dresden geworden. Prägend war – im Verbund mit Förderungen des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats, dem Besuch der American Academy of Conducting at Aspen und mit Assistenzen – sein Studium bei Christian Kluttig. Prägend war in diesen Post-DDR-Zeiten auch die Erfahrung, zu sehen, wie eine vielfältige Orchesterlandschaft aus pekuniären Gründen ausgedünnt wurde. Die klassische Musikkultur ging in der Fläche verloren und damit auch essenziell Identitätsstiftendes. „Das hat auch etwas mit der Erosion einer Gesellschaft zu tun.“

Im Winter 2025/26 kehrte Engel nach Dresden zurück. Mit Hans Abrahamsens „The Snow Queen“ feierte er mit der Sächsischen Staatskapelle ein glänzendes Debüt an der Semperoper. Die Inszenierung von Immo Karaman entführte in eine Welt, in der Traum und Wirklichkeit vielschichtig ineinandergriffen. Erzählt wurde auf der Basis von Andersens „Schneekönigin“ von einer Heranwachsenden, die über sich hinauswächst. Dem abgrundtief Bösen setzt sie Klugheit, Weitsicht und Liebe entgegen. Die berechnende Saat von Zwietracht und Ausgrenzung geht nicht weiter auf. Die hochkomplexe Musik war beim Hören vor allem das: wunderschön! Im allerbesten Sinne hatte hier ein ganzes Haus mit großer Leidenschaft etwas Feines geschaffen.

GELINGENDES MITEINANDER

Für Titus Engel bietet Oper ein Modell für ein gelingendes Miteinander. „Ihre große Stärke ist das Zusammenkommen der verschiedenen Künste – Libretto, Musik, Schauspiel, Tanz, die bildnerischen Ebenen. Bei einer Produktion sind alle Abteilungen miteinander verzahnt; es gibt einen Abstimmungsprozess, der funktioniert. Und mit Regie und Dirigat gibt es zwei Leitungen, die gleichberechtigt agieren.“ Für ihn sei das angesichts eines Diskurses, „in dem gerade sehr polarisierend gesprochen und wenig kommuniziert wird, ein utopischer Moment für eine Gesellschaft“. Inhaltlich habe Oper, zumal die zeitgenössische, das Vermögen, Themen zu verhandeln,

„die aktuell sind, die uns betreffen“. Sie schaffe Räume für Reflexion und Diskussion.

Engel beobachtet, dass das Publikum mitgeht. Wenn Oper zum Ereignis wird, wenn die Musik einen Pulsschlag hat. „Monster’s Paradise“ sei in Hamburg die bestverkaufte Uraufführungs-Reihe gewesen, „The Snow Queen“ in Dresden immer ausverkauft. Für Hans Werner Henzes „Das Floß der Medusa“ im Tempelhofer Hangar wurden im Herbst 2023 von der Komischen Oper Berlin Zusatzvorstellungen eingerichtet; und auch die den Stadtraum einbeziehende, monumentale Inszenierung von Olivier Messiaens „Saint François D’Assise“ an der Staatsoper Stuttgart war 2023 ein spektakulärer Erfolg. In Juni 2026 wird Engel im alten Wasserkraftwerk von Genf Frank Zappas „200 Motels“ dirigieren.

Im Ideal braucht es aus seiner Sicht beides: „Eine spannende Mischung aus neuen, aktuellen Produktionen und wichtigen Werken der Vergangenheit.“ Engel wünscht sich, dass man mit dem Kernrepertoire auch auf der musikalischen Seite „ein bisschen kreativer umgehen würde“. Wohlgemerkt, nicht um ein Stück zu „zerschreddern“, sondern um es gegenwärtiger wahrzunehmen.

In Berlin bietet sich für den Dirigenten ab der kommenden Spielzeit eine Chance, dieses Spannungsfeld auszuloten. Er wird als Conductor in Residence der Deutschen Oper in einem Dirigententeam das Profil des Hauses weiter schärfen. Innovativ und mit kenntnisreichem Respekt vor dem Gewordenen; sicher mit einem edukativen Engagement, das auf Beteiligung setzt.

Als „Brückenbauer zwischen Tradition und Avantgarde“ ist Titus Engel 2025 mit dem Schweizer Musikpreis ausgezeichnet worden. Als Principal Conductor der Basel Sinfonietta widmet er sich strikt der zeitgenössischen Musik nach 1950. Dabei betont er: „Erfahrung und Kraft schöpfe ich durch den klassischen Kanon.“ In vielerlei Hinsicht nährt sich sein Schaffen aus Beziehung.

WWW.TITUS-ENGEL.NET

DEM ABGRUNDTIEF
BÖSEN SETZT SIE
KLUGHEIT, WEIT-
SICHT UND LIEBE
ENTGEGEN. DIE
BERECHNENDE SAAT
VON ZWIETRACHT
UND AUSGREN-
ZUNG GEHT NICHT
WEITER AUF. DIE
HOCHKOMPLEXE
MUSIK WAR BEIM
HÖREN VOR ALLEM
DAS: WUNDER-
SCHÖN! IM AL-
LERBESTEN SINNE
HATTE HIER EIN
GANZES HAUS MIT
GROSSER LEIDEN-
SCHAFT ETWAS
FEINES GESCHAFFEN.



Hans Abrahamsen, „The Snow Queen“ (Die Schneekönigin) mit Georg Zeppenfeld an der Semperoper Dresden im Dezember 2025. Foto: Mark Schulze Steinen

PERSONALIA

Ab August 2026 übernimmt **Rainer Holzapfel** die Leitung des Musiktheaters der **Landesbühnen Sachsen** in Radebeul. Er folgt auf Kai Anne Schuhmacher, die seit 2022 als Spartenleiterin tätig ist. Der künftige Operndirektor will Vielfalt bieten, Operetten, Opernklassiker, Musicals, Heutiges und Wiederentdecktes sowohl auf der Bühne als auch in Schloss, Gärten, Kneipen, Kirchen und Fabrikhallen „nah am Publikum“. Holzapfel studierte Musikthea-



Rainer Holzapfel. Foto: Landesbühnen Sachsen

ter-Regie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg. Neben bekanntem Repertoire widmet er sich zeitgenössischen und unbekannten Werken. Lehraufträge für Szenische Arbeit führten ihn an die Folkwang Hochschule Essen und die Hochschule für Künste Bremen.

Nach einstimmigem Votum der Findungskommission wird **Christian Reif** ab der Spielzeit 2027/28 neuer Generalmusikdirektor der **Wuppertaler Bühnen** und des Sinfonieorchesters Wuppertal. Der 36-Jährige studierte Dirigieren an der Universität Mozarteum Salzburg und Juilliard School in New York City. Von 2016 bis 2019 war er Resident Conductor des San Francisco Symphony und Musikdirektor des San Francisco Symphony Youth Orchestra. Zuvor war er Conducting Fellow beim New World

Symphony sowie am Tanglewood Music Center. Derzeit ist er Chefdirigent des schwedischen Gävle Symphony Orchestra. Das Sinfonieorchester Wuppertal dirigierte er bereits im September 2025. Nun folgt er in Wuppertal auf Patrick Hahn, der nach fünf Spielzeiten den Posten als GMD im Sommer 2026 aufgibt.

Aus mehr als fünfzig Bewerbungen um die Intendanz am **Theater Bremen** fiel die Wahl auf **Armin Petras**. Der 1964 im sauerländischen Meschede geborene Regisseur und Autor übernimmt das Amt zur Spielzeit 2027/2028. Er wollte den vom verstorbenen Intendanten Michael Börgerding eingeschlagenen Weg fortsetzen und das Haus zugleich behutsam auf neue Wege leiten. Stellvertreterinnen sollen Franziska Benack und Frederike Krüger werden. Schon im März dieses Jahres inszeniert Petras Tolstois „Krieg und Frieden“. Zuvor war er Intendant am Maxim Gorki Theater in Berlin und am Schauspiel im Staatstheater Stuttgart.

NACHRICHTEN

Für das **Fortbildungsprogramm Tandem Tanz und Schule NRW** – einer Initiative des Bundesverbands Aktion Tanz e.V. – können sich für das Schuljahr 2026/27 erneut Lehrkräfte und pädagogisches Personal bewerben. Für die Umsetzung eines Projekts sind zirka dreißig Zeitstunden vorgesehen, sei es im Regelunterricht, Ganztags und als fächerübergreifendes Vorhaben in allen Schulformen und Altersgruppen. Der Fokus liegt auf Team-Teaching, Partizipation, Persönlichkeitsentwicklung und dem choreografischen Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen. Die Fortbildungen des aktuellen Schuljahrs laufen gegenwärtig noch und münden im Juli in eine große Abschlusspräsentation. **Bewerben** können sich Schulen, Lehrkräfte und pädagogisches (Fach)Personal an Schulen mit und ohne Tanzerfahrung bis zum 30. April 2026 unter aktiontanz.de/tandemtanz.

Die als Teil des NS-Parteitaggeländes errichtete **Kongresshalle Nürnberg** soll für knapp dreihundert Millionen Euro zum Kulturort umgebaut werden, ohne dass der unter Denkmalschutz stehende unvollendete NS-Rohbau seine histo-



Kongresshalle Nürnberg. Fotosimulation: Georg Reisch GmbH

rische Hypothek verliert. Der Stadtrat hat das Bauunternehmen Georg Reisch GmbH & Co. KG beauftragt, im hufeisenförmigen Innenhof, der mit einer Kuppel hätte überdacht werden sollen, ein begrüntes Opernhaus als Ersatzspielstätte für das Nürnberger Staatstheater während dessen Generalsanierung zu errichten. Im Gebäudeinneren sollen Foyers, Abendkasse, Büros, Werkstätten, Proberäume sowie Ateliers und Veranstaltungsräume für die freie Kulturszene entstehen. Die rohe Anmutung des Monumentalbaus und damit das architektonische Zeugnis vom Scheitern der Nazis soll erhalten bleiben. Der Intendant des Staatstheaters Nürnberg, Jens-Daniel Herzog, verlängerte seinen Vertrag einstweilen vorzeitig für fünf weitere Jahre bis 2036.

Im Streit über Sparpläne des **Berliner Senats** für die vier landeseigenen Theater hat der Hauptpersonalrat des Landes Klage gegen **Kultursenatorin Sarah Wedl-Wilson** eingereicht. Diese hege Pläne zur Umstrukturierung von Maxim Gorki Theater, Volksbühne, Deutschem Theater und Theater an der Parkaue mit Auswirkungen auf Arbeitsbedingungen, Beschäftigungsabbau, Zusammenlegung von Werkstätten, Einschnitte in künstlerische Prozesse und Überführung mehrerer Häuser in eine Stiftung. Es hätten keine offiziellen Beteiligungsgespräche mit der Senatorin stattgefunden und die Personalvertretungen hätten wesentliche Informationen nur aus den Medien oder aus Anfragen im Kulturausschuss erfahren. Das Verwaltungsgericht hat nun festzustellen, ob gesetzlich garantierte Mitwirkungsrechte der Beschäftigten verletzt wurden.

Der nächste bundesweite **Aktionstag Zusammenhalt in Vielfalt** findet am 21. Mai 2026 statt. Veranstalter wird er von der Initiative kulturelle Integration, einem Bündnis von 28 Vertreterinnen und Vertretern der Sozialpartner, Religionsgemeinschaften, Medien, Politik, Verwaltung und Zivilgesellschaft. Unterschiedliche Organisationen, Bündnisse und auch Einzelpersonen sind eingeladen, mitzumachen und im Umfeld des Welttags der kulturellen Vielfalt verschiedene Aktionen durchzuführen und vielfältige Zeichen für den Zusammenhalt in unserer freien und vielfältigen Gesellschaft zu setzen. Veranstaltungskalender, weitere Informationen und Anmeldemöglichkeit finden sich hier: www.kulturelle-integration.de/aktions-tag-zusammenhalt-in-vielfalt

Noch bis zum 1. April 2026 können sich Sängerinnen und Sänger für die Teilnahme an der **7. Internationalen Opernwerkstatt Waiblingen** bewerben. Angesprochen sind herausragende Talente an der Schnittstelle von Studium und Beruf im Alter zwischen 22 und 32 Jahren. Für ein Vollstipendium mit Unterbringung, Reise und Teilnahme an der Opernwerkstatt ausgewählt werden 12 bis 13 Teilnehmer, die im September 2026 unter dem Motto „Mozart +“ sieben Tage lang mit Melanie Diener und Thomas Hampson Arien und Ensembles aus Mozarts Opern und Werke weiterer Komponisten erarbeiten und bei einem Abschlusskonzert mit einem Orchester der Region aufführen. Informationen und Bewerbung siehe www.internationale-opernwerkstatt-waiblingen.de/Ausschreibung.

Die **Münchener Biennale** wurde in den 1980er-Jahren von **Hans Werner Henze** gegründet, der 2026 hundert Jahre alt geworden wäre. Die zwanzigste Ausgabe des Festivals für neues und junges Musiktheater wird dieses Jahr erstmalig vom neuen künstlerischen Leitungsduo Katrin Beck und Manuela Kerer verantwortet. Vom 8. bis 20. Mai sind insgesamt elf Uraufführungen, zwei Produktionen für junges Publikum sowie interaktive Spiele und installative Präsentationen zu erleben. Erstmals gab es einen Open Call zum Thema „Martial Arts“, wofür eine Jury aus 85 Bewerbun-

gen das Projekt des chilenischen Komponisten Maximiliano A. Soto Mayorga und der beiden Künstler:innen David Camargo und Amauta García auswählte.

Das **Nationaltheater Mannheim** streicht aus Kostengründen die Neuinszenierung von Bohuslav Martinůs Oper „The Greek Passion“ in der Regie von Calixto Bieito. Opernintendant Albrecht Puhlmann nannte das einen „unglaublich schmerzhaften Schritt“, aber die städtischen Sparvorgaben von fünf Prozent für alle städtischen Dienststellen könnten nur so erreicht werden. Die Stadt erwartet in den kommenden drei Jahren ein Haushaltsdefizit von rund 600 Millionen Euro. Jedes Dezernat hat daher ab 2026 zunächst drei Prozent und später nochmal zwei Prozent zu sparen. Die abgesagte Opernproduktion wird im Spielplan durch die Wiederaufnahme von Giacomo Puccinis „Madame Butterfly“ ersetzt.

An der **Bayerischen Staatsoper** gibt es neben dem Opernstudio und der Hermann-Levi-Akademie nun als weiteres Nachwuchsformat **die Chorakademie** als neues Ausbildungsprogramm in direkter Anbindung an den Bayerischen Staatsopernchor. Die Chorakademie richtet sich an junge Sänger:innen am Übergang vom Studium in den Beruf. Diese erhalten zwei Spielzeiten lang Einblicke in die professionelle Chorarbeit und Förderung für ihre Opernlaufbahn. Vorgesehen sind Mitwirkungen in Neu- und Repertoireproduktionen sowie ergänzende Coachings, Workshops und Masterclasses. Auf die erste Ausschreibung gab es 120 Bewerbungen aus aller Welt. Nach dem Vorsingen ausgewählt wurden sieben junge Sänger:innen für den ersten Jahrgang der Chorakademie.

Die Februar-Ausgabe von „**Politik & Kultur**“ widmet ihren Schwerpunkt der „**Welt des Tanzes**“. Themen sind die Situation des Tanzes in Stadt-, Staats- und Landestheatern sowie Perspektive der Tanz-Gewerkschaften. Ferner gibt es Auskünfte über künstlerische Tanz-Entwicklungen, Ausbildung, unterschiedliche Tanzkulturen, Tanz und Inklusion, Tanz als Therapie sowie die Transition vom aktiven Tänzer-Dasein in andere Berufe. Behandelt werden auch Tanzpädagogik und Projekte in diesem Be-



Die Februar-Ausgabe von „Politik & Kultur“ beleuchtet „Die Welt des Tanzes“. Foto: Milan Nowoitsnik Kampfer

reich, Urban Dance, Folktautanz, Ballroom, Tanzschulen, Tanzforschung und die Bewahrung und Digitalität im Tanz. „Politik & Kultur“ ist die Zeitung des Deutschen Kulturrates, herausgegeben von Olaf Zimmermann und Theo Geißler.

GESTORBEN

Der langjährige Verleger und Vorsitzende der Geschäftsführung des Schott-Verlags **Peter Hanser-Strecker** ist im Alter von 83 Jahren verstorben. Mehr als ein halbes Jahrhundert lang lenkte er die Geschicke eines der bedeutendsten Musikverlage der Welt. 1968 trat er in das Familienunternehmen ein, 1974 wurde er Geschäftsführer und übernahm 1983 den Vorsitz. Er transformierte das Mainzer Traditionshaus zu einem global agierenden Medienunternehmen mit Niederlassungen in den USA, Japan, Frankreich, China und Russland. Hanser-Strecker war Präsident des Deutschen Musikverleger-Verbandes, Aufsichtsratsmitglied der GEMA sowie Gründer mehrerer Stiftungen zur Förderung der Musikerziehung und der Erforschung verfeimter Musik.

Die einstige Bundesministerin und Bundestagspräsidentin, Kämpferin für Kunst, Kultur und Frauenrechte **Rita Süßmuth** starb im Alter von 88 Jahren. Süßmuth beförderte die Verhüllung des Reichstags durch Christo und Jeanne Claude und setzte sich intensiv für die Kunst im Reichstagsgebäude und die Kunstsammlung des Deutschen Bundestags ein. Als Bundesministerin für Jugend, Familie, Frauen und Gesundheit legte sie ein besonderes Augenmerk auf die spezifische Situation von Frauen im Kultur- und Medienbetrieb. Für ihr Engagement für Kunst und Kultur würdigte sie der Deutsche Kulturrat im Jahr 2000 mit dem Kulturpolitikpreis.

Hoffnungslos **unernst**

URAUFFÜHRUNG VON NEUWIRTHS/JELINEKS GROTESKE „MONSTER'S PARADISE“ IN HAMBURG

VON RAINER NONNENMANN

Wie lässt sich ausdrücken, was gegenwärtig in Welt und Politik geschieht? Wie können Text, Bild und Musik ästhetisch gestalten, was sich Logik und Form entzieht? Was wäre eine angemessene künstlerische Antwort auf das wirre Sprechen und Handeln des Chaos-Clowns im Oval Office mit all seinen Entgleisungen und Regelbrüchen? Wie wirr und grotesk muss ein dem gegenwärtigen Trumpismus gewidmetes Musiktheater sein, um die Realsatire satirisch zu verdeutlichen statt bloß abzubilden oder gar zu verharmlosen? Ist eine Steigerung dieses disruptiven Surrealismus überhaupt möglich? Und sinnvoll?

Das neueste Musiktheaterwerk „Monster's Paradise“ von Olga Neuwirth auf ein von ihr und Elfriede Jelinek verfasstes Libretto ist nach „Bählamms Fest“ (1999) und „Lost Highway“ (2003) bereits die dritte Tandem-Produktion der Komponistin und der Literatur-Nobelpreisträgerin. Den ursprünglich von der Wiener Staatsoper vergebenen und dann geplatzten Kompositionsauftrag konnte Tobias Kratzer als neuer Intendant der Hamburgischen Staatsoper kurzerhand für die Hansestadt gewinnen. Die Uraufführung in seiner Inszenierung und Rainer Sellmaiers Bühnenbildern und Kostümen wurde vom Premierenpublikum routiniert bejubelt, hinterließ am Ende aber vor allem Tristesse.

FURIOSE TRUMP-KARIKATUR

Schon vor der Vorstellung schiebt sich ein Godzilla-Kostüm durch das Publikum und hüpfen glitzernde Cheerleader über die Bühne. Schließlich treten die Vampiretten Vampi und Bampi auf. Mit entsprechenden Perücken sind beide unschwer als Doubles von Neuwirth und Jelinek zu erkennen, die herumalbern und der Gegenwart auf den Zahn fühlen wollen: „Bampi: Wir sind Grasmenschen und: Die Sonne tönt nach alter Weise zu unsrem dummen Sprechgesang. / Vampi: Man merkt gleich, das ist nicht auf deinem Mist gewachsen, sondern auf



Neuwirth/Jelinek, „Monster's Paradise“ mit Eric Jurenas, Georg Nigl, Kristina Stanek, Sarah Defrise, Anna Clementi (Sängerin Gorgonzilla), Vanessa Konzok (Darstellerin Gorgonzilla). Foto: Tanja Dorendorf

Kunstrasen.“ Wie beim „Prolog im Himmel“ von Goethes „Faust“ beklagen die Schauspielerinnen (Sylvie Rohrer, Ruth Rosenfeld) – als weitere Alter Egos der Künstlerinnen später auch die Sopranistinnen (Sarah Defrise, Kristina Stanek) – die Schlechtigkeit des Weltlaufs: hier ein tyrannischer König-Präsident im Weißen Haus, dort die Zerstörung von Natur und Klima durch eine rücksichtslose Menschheit. Obwohl man die Erde längst aufgegeben hat, steigt das Duo ein letztes Mal hinab, um zu retten, was noch zu retten ist oder sich zumindest am blutigen Untergang zu laben.

Die Show beginnt – und führt direkt in den innersten Höllenkreis. Im goldenen Oval Office sitzt der Diktator hinter dem Schreibtisch auf dem Klo. Seine Assistenten Joker und Mickey Mouse reichen ihm Coca Cola und präsentieren in schneller Folge diverse Entertainer: Elvis, Folk-Sängerin, Hundezirkus, Akrobatin, Captain America, Hula-Hoop-Tänzerin in Leoparden-Dress, ein zotteliger Bär und zwei als Hotdogs verkleidete Witzfiguren. Doch der Tyrann ist mit nichts zufrieden und befördert alle mittels rotem Knopf und Elektroschocks in den Orkus. Stumm und starr wie eine Schaufenster-

puppe steht daneben First Lady Melania mit typischem Lampenschirmhut, bis auch sie fortgejagt und durch ein neues Girl ersetzt wird. Als Fastfood verschlingende Trump-Karikatur läuft Georg Nigl zu Hochform auf. Der Sänger überschlägt sich im Falsett, brüllt, kreischt, fistelt, faset, furz, rülpst, sabbert, gestikuliert und grimassiert. Die bewundernswert virtuose Parodie des Despoten in der Art von Alfred Jarrys rübenförmigem „Roi Ubu“ ist faszinierend und abstoßend zugleich.

Die Regie setzt Masse und Macht sinnfällig ins Bild. Das Staatsoberhaupt bläht sich zum greinenden Riesenbaby auf und füllt das komplette Zimmer. Im Verhältnis zum gigantischen Leib schrumpft der Kopf dabei zum winzigen Wurmfortsatz. Das gekrönte Haupt mutiert vollends zum Monster. Doch Hilfe vor dem Vielfraß naht aus der Muppet Show. Verkleidet als Frosch Kermit und Miss Piggy dreschen die beiden Vampi-Retterinnen mit Hämmern und Sägen auf den Popanz ein. Die Waffen aber sind aus Schaumstoff und prallen wirkungslos am großen Trumpel ab. Immer wieder erscheint das Gesicht von Schauspielikone Charlotte Rampling als „The Goddess“, die in leuchtendem Strahlenkranz mit elektronischer Soundgloriole die krause Bühnenshandlung kommentiert oder Plattitüden und ewige Wahrheiten verkündet: „In the end, soft is stronger than hard, love is stronger than violence.“ Schließlich stürmt das zu Zombies verkommene Volk den Regierungspalast und nach dem dritten Bild auch das Pausenfoyer, wo die gespielten Walking Dead durchs echte Opernvolk wackeln.

ENDE DER KUNST

In den letzten zwei Bildern wird der Oligarch von der Riesenechse Gorgonzilla gestürzt. Die Blauschimmelvariante der japanischen B-Movie-Bestie ist eine Mutation nach einer Atomkatastrophe und äußert sich in artifiziellem Sprechgesang mit Vocoder-Effekten elektronisch verzerrt. Überraschenderweise ist das Ungeheuer gutartig und zeigt im Gegensatz zum Monster, das sich im White House eingenistet hat, menschliche Regungen. Gorgonzilla verschlingt den Usurpator und reinigt die geschundene Mutter Erde durch Feuersbrunst und Sintflut. Von den Überlebenden wird

der lebende Dino als „Gott Zilla“ verehrt. Am Ende zeigt ein Video die zwei Vampiretten Neuwirth und Jelinek auf einem Floß mitten im Meer, wo sie vierhändig Klavier spielend dem Sonnenuntergang entgegentreiben, vorbei an der abgesoffenen Elbphilharmonie. Das Sinnbild der Hilflosigkeit von Kunst angesichts von Sexismus, Faschismus und demenitem Größenwahn wird noch gesteigert, indem die Tastatur des verstimmten Flügels zu zittern beginnt und sich der Kontrolle der Künstlerinnen-Avatare entzieht, die schließlich resigniert aufgeben: Ende der Welt, Ende der Kunst, Ende der Oper.

Der Untertitel „Eine Grand Guignol Opéra“ signalisiert ein überdrehtes, amoralisches Puppentheater für Erwachsene mit Schockelementen, bissigem Bürgerschreck und schwarzem Humor. Das Textbuch springt bierlaunig zwischen Sentenzen, Zitaten, Alltagssprache und Kalauern, ist banal, vordergründig spaßig und will wehtun. Der König-Präsident tönt: „Wir haben auf alle Fälle gewonnen! Diese vielen, vielen Stimmen! Ohne Stimmung ka Musi.“ Und die Vampiretten jammern: „Sie wollen uns zerschneiden wie Bockwürste. Darauf hab ich aber keinen Bock.“ Ebenso stolpert Neuwirths Musik kreuz und quer durch Oper, Operette, Musical, Belcanto, Rock, Pop, Schlager, Walzer, Märsche, Ländler, Filmmusik, Jazz-Saxophon, E-Gitarre, Drumkit, Hackbrett, Comic-Sounds, Schramml- und Hüttenmusi. Über weite Strecken darf das Philharmonische Staatsorchester Hamburg unter Leitung von Titus Engel der Textdeklamation nur schütterte Klangteppiche unterlegen.

Chor und Kinderchor hört man nur stellenweise über Lautsprecher.

GEQUIRLTER KULTURMÜLL

„Monster's Paradise“ will es mit gegenwärtigen Absurditäten aufnehmen und kratzt doch nur an der Oberfläche dessen, was ständige Pushup-Nachrichten auf allen Kanälen vermelden. Kein verbaler und kompositorischer Gedanke wird konzise artikuliert, bekräftigt oder verworfen. Statt wie ein Lehrstück die ideologischen, politischen und wirtschaftlichen Ursachen zu analysieren, die dazu führten, dass jemand wie Donald Trump zum Präsidenten der Vereinigten Staaten werden konnte, serviert man die Menschheitsdämmerung als grelles Splatter-Horror-Spektakel. Text, Musik und Regie sind finster entschlossen, Spaß zu machen, was das Mashup eine Zeitlang auch tut, bevor es ermüdet und deprimiert. Der bunte Mix verquirlt unterschiedslos Kunst und Kitsch, Sarkasmus und Showbiz, Disneyland, Marvel und Karneval zu beliebigem Kulturmüll.

Nach fast drei Stunden Klangwust, Wortsalat und Bilderflut fühlt man sich wie die orientierungslos durch die Apokalypse staksenden Zombies: leer, überfahren, ausgelaugt. Die Farce hinterlässt eben jene Geist- und Hilflosigkeit, die sie selber der durch Kommerz und Kulturindustrie sedierten Menschheit vorwirft. Diese Vogelstrauß-Taktik bringt der inzwischen neunzigjährige Komponist Helmut Lachenmann treffsicher mit einer schon von Karl Kraus zurechtgedrehten Politphrase auf den Punkt: „Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst.“



Neuwirth/Jelinek, „Monster's Paradise“ mit Andrew Watts, Eric Jurenas, Georg Nigl, Sarah Defrise, Kristina Stanek und Komparserie der Hamburgischen Staatsoper. Foto: Tanja Dorendorf

Ostsee-Bild mit „Dame“

DAS THEATER VORPOMMERN ENTZAUBERT DETLEV GLANERTS FONTANE-OPER „OCEANE“

VON ROLAND H. DIPPEL

Detlev Glanerts Oper „Oceane“ verschlägt es seit der Uraufführung an der Deutschen Oper Berlin 2019 gerne Richtung Norden – erst nach Bremerhaven (2022), jetzt nach Stralsund. Fragmente daraus erklangen als Glanerts Auftragskomposition „Balläbili“ zum hundertjährigen Bestehen des Osnabrücker Symphonieorchesters 2019. Hans-Ulrich Treichel schuf frei nach Theodor Fontanes Romanfragment „Oceane von Parceval“ über das romantische Nixen-Motiv ein „Sommerstück“ über den Untergang des langen 19. Jahrhunderts und eine rätselhafte Unbekannte.

Die sensitive Instrumentation des Henze-Schülers Glanert dauert bis zu Oceanes epiloghaftem Brief an ihren Liebhaber Martin von Dircksen, der zu sehr in normativen Beziehungsmustern denkt. Die aus dem Off gesungenen Zeilen klingen an: Wenn Projektionsutopien real werden und bürgerliche Grundfesten erschüttern, ist Mann oder Frau aussichtslos überfordert. Knapp zwei Stunden dauert der Zweiakter vor einem marodierenden Ostsee-Hotel, dessen Verfall die frankophile Besitzerin Madame Louise (erst elegisch, dann gefasst: Kadi Jürgens) nicht aufhält und deshalb mit Champagner für alle besiegelt. Die Situation eskaliert. Thomas Rettensteiner als Pastor Baltzer beschwört Tiraden des „gesunden Volksempfindens“ gegen Oceane, die mit ihrer Körperlichkeit müde Konventionen sprengt. Fassungslos sind nicht nur Sotiris Charalampous als betörend singender und sensibel gestaltender Martin von Dircksen und Yuko Kakuta als plärrig extrovertierte Gesellschafterin Kristina. Poetisch wirken die Drehbühne mit der dunklen Hotel-Fastruine (Ausstattung: Andreas Wilkens) und die turmhoch aufrauschenden Meereswellen (Video: Eva Humburg). Das Geldbürgertum tanzt für seine Verhältnisse ziemlich hemmungslos (Choreographie: Stefano Fossat). Es stürmt in Rettungswesten zur letzten Fähre des Sommers und begräbt



Detlev Glanert, »Oceane« am Theater Vorpommern mit Kadi Jürgens, Alexandru Constantinescu und Opernchor. Foto: Peter van Heesen

die verhasste Oceane unter weißen Pelzmänteln. Das gerät zum Menetekel des Ressourcenmissbrauchs und einer Klimakatastrophe, zu der bereits um 1900 erste literarische Warnsignale ertönten.

Der von Jörg Pitschmann sicher einstudierte Opernchor des Theaters Vorpommern gibt den dumpfen Lemuren eine dezent vorgestrige Eleganz. Die kollektive Enthemmung zum Haberdeldtreiben gegen Oceane folgt. Es ist eine wohl situierte, aber keine mondäne, eher ansatzweise schäbige Gesellschaft, der immer wieder das Allzu-Menschliche aus der schön gehaltenen Fassade bleckt. Am Ende wird die Drehbühne als Studio erkennbar. Oceane demaskiert sich erhabenen Hauptes. Sie streift die Rollen der Sündenziege und Störenfriedin ab. Jetzt sind alle weg – auch Martins grotesker Freund Felgentreu (Maciej Kozłowski) und der Hausdiener Schorsch (Alexandru Constantinescu), der Madame Louise erfolglos ins wirtschaftliche Gewissen predigt. Jan-Richard Kehl packte das an lapidaren Aphorismen reiche Libretto Treichels häufiger beim konkreten Wort als beim spekulativen Symbol- und Metaphernwert. Er kennt die Atmosphären Fontanes. Auch macht es ihm Freude, die Titelfigur zu entätherisieren und

als Fleisch gewordene Figur kollektiver Ängste vor dem Körperlichen einzuführen. Das führt zu Kontrastschärfen, die heute – anders als 1900 – verstören könnten. Kehl erzeugte im Stralsunder Jugendstil-Theaterraum packende Spannungskontraste zur Magie aus dem Philharmonischem Orchester Vorpommern, den beiden Harfen an der Bühnenseite und mindestens einer betörenden Violine als Bühnenmusik. Dirigent Florian Csizmadia setzt auf Transparenz und gleichzeitige Fülle, ermöglicht dem höchst eindrucksvollen Ensemble die äußerst wichtige Textverständlichkeit und auch reichliche Expansionen in Glanerts melodischen Gebilden.

Antje Bornemeier singt die Titelpartie mit vitaler Gesundheit, klarer Kondition, voller Kraft und gestischem Selbstbewusstsein. Die Prachtfrau mit temporärer Verzagtheit und Borderline-Anwandlungen wird sich nur deshalb selbst zum Problem, weil sie nicht im Gleichsinn mit der elitär auftrumpfenden, dabei ziemlich bornierten Masse tickt. Oceane bewegt sich bei Kehl zwischen Realsatire, Sexualeklat und Außenseiterinnen-Dramolett. Das Publikum applaudierte hingebungsvoll für eine starke Aufführung.

Mit und ohne fliegendem Teppich

„TAMERLANO“ BEI DEN HÄNDEL-FESTSPIELEN AM BADISCHEN STAATSTHEATER KARLSRUHE
VON GEORG RUDIGER

Barockoper heißt immer auch Bühnenzauber. Im 18. Jahrhundert wollte man im Theater nicht nur spektakuläre Stimmen hören, sondern auch die neuesten Bühneneffekte sehen. Bei der Eröffnung der 48. Internationalen Händel-Festspiele Karlsruhe lässt Regisseur Kobie van Rensburg in „Tamerlano“ Teppiche fliegen und Elefanten über die Bühne schreiten. Die Leinwand wird zum Bühnenbild, das Bluescreen-Verfahren zum Zauberkasten. Aber auf Dauer ermüden die digitalen Kunststückchen. Dem über vierstündigen Abend fehlt der szenische Fokus und die Unmittelbarkeit. Zum eigentlichen Zauberer wird der im Sitzen dirigierende René Jacobs. Was er mit dem Freiburger Barockorchester im Orchestergraben kreierte, ist weniger effektgetrieben als vielmehr vielschichtig und differenziert. Musikalisch erfährt man mehr vom Innenleben der Figuren als visuell – von Schmerz und Verzweiflung, von Annäherung und wachsender Distanz.

Für seine 1724 am King's Theatre London uraufgeführte Oper „Tamerlano“ überarbeitete Georg Friedrich Händel die schon fertige Fassung wegen einer neuen Sängerbesetzung. Zudem dramatisierte er die Sterbeszene des vom Tatarenkönig Tamerlano gefangenen Sultans Bajazet. Ein Selbstmord auf der Bühne? Das war damals eine mutige Neuerung – wie auch das deutlich verschattete Lieto Fine und die vielen Accompagnato-Rezitative, die vom Orchester eine noch stärkere Dramatisierung verlangten. Am Badischen Staatstheater stehen drei Kameras auf der Bühne, der Boden ist mit Markierungen beklebt. Hier treten die Sängerinnen und Sänger im Kostüm auf und agieren miteinander und mit der Kamera. Ihre Videoaufnahmen werden auf die Leinwand im Hintergrund in ein historisches Ambiente in Schwarz-Weiß montiert. Der Palast mit seinen Kuppeln und Minaretten ist digital, und die Figuren auf der Bühne werden ein Teil davon.



Georg Friedrich Händel, „Tamerlano“ am Badischen Staatstheater Karlsruhe mit Alexander Chance, Thomas Walker, Statisterie des Badischen Staatstheaters und Freiburger Barockorchester. Foto: Felix Grünschloß

Auch Texte werden auf der Leinwand eingeblendet und Gesichter in Nahaufnahme gezeigt. Da muss Alexander Chance als Andronico nur eine Augenbraue heben, um seiner Verwunderung über Asterias Verhalten Ausdruck zu verleihen. Wenn er mit seinem geschmeidigen Altus in der Arie „Più d'una tigre altero“ an einen Tiger denkt, erscheint dieser prompt mit fletschenden Zähnen. Ein Tisch auf der Bühne wird zur Grillstelle, und digitale Schmetterlinge landen auf der ausgestreckten Hand der zunächst verschmähten Prinzessin Irene (Kristina Hammarström). Das ist handwerklich präzise gemacht und sorgt auch für Lacher – eine echte szenische Deutung gelingt damit aber nicht, weil Kobie van Rensburg die Ebenen einfach übereinanderlegt.

Im Gegensatz dazu macht das Freiburger Barockorchester nicht immer das Gleiche, sondern verleiht jedem Rezitativ und jeder Arie eine besondere Farbe und spezielle Emotionalität. In der Continuo-Gruppe um den souveränen Cellisten Stefan Mühleisen versammeln sich zwei Cembali, Orgel, Harfe und Laute. Die Instrumentation ist genau auf den geforderten Ausdruck abgestimmt. Auch

die Streicher zeigen eine große Bandbreite zwischen sanftem Säuseln und kratzbürstigen Einwüfen. René Jacobs wählt organische Tempi, spannt klare Phrasierungsbögen, lässt Zeit zum Atmen und schafft atmosphärisch dichte Übergänge zwischen den Szenen. Christophe Dumaux macht mit seinem beweglichen Countertenor aus Tamerlano einen charmanten Despoten. Der Tenor Thomas Walker als Bajazet braucht ein paar Arien, um seinem Gesang und Spiel mehr Präsenz zu verleihen. Sopranistin Mari Eriksmoen ist eine berührende Asteria mit reichem Innenleben; Bariton Matthias Winckler ein sonorer Leone; Kristina Hammarström stattet Irene mit dunklen Mezzotiefen und einer komischen Note aus.

Ganz am Ende nach dem Suizid Bajazets, den Thomas Walker mit Expressivität auflädt, schaltet Kobie van Rensburg das Video aus. Zur Arie „Padre amato, in me riposa“ geht Mari Eriksmoen zum Bühnenrand, um als Asteria mit vielen Farbnuancen den Tod des Vaters zu beweinen. Auf einmal entsteht direkte, ungebrochene Emotionalität, ganz ohne Großaufnahme und fliegenden Teppich.

ANUBIS IM SCHWARZWALD?

MATTHIAS PINTSCHERS MÄRCHENVERTONUNG „DAS KALTE HERZ“ AN DER STAATSOPER BERLIN

VON DIETER DAVID SCHOLZ

Wer kennt es nicht, das 1828 am Beginn des (Dampf-)Maschinenzeitalters entstandene Märchen „Das kalte Herz“ von Wilhelm Hauff, in dem ein armer Köhler im Schwarzwald sein Herz verkauft, um zu Reichtum zu kommen. Der renommierte und in den USA erfolgreiche Komponist, Dirigent und Musikprofessor Matthias Pintscher hat das Märchen nun als Oper an der Berliner Staatsoper präsentiert. Der Pianist und Lyriker Daniel Arkadij Gerzenberg hat ihm frei nach Hauff das Libretto geschrieben. Das Stück wurde seit 1885 schon mehrfach vertont.

Der US-amerikanische Regisseur James Darrah Black, der mit seinem Team für Oper, Schauspiel und Film arbeitet, verantwortete die Inszenierung dieser Uraufführung, die bei Publikum wie Presse allerdings überwiegend auf Ablehnung stieß. Der Schwarzwald ist ein sagenhafter Zaubewald, zudem ein Ort, an dem Holz zu Kohle verwandelt und Glas bearbeitet wird. Es geht um den Traum eines armen Köhlers von Reichtum und schnellem Aufstieg. Dafür tauscht er sein Herz gegen einen Stein. Von Hauffs Märchen ist in Gerzenbergs Libretto allerdings nicht mehr viel übrig. Zwar ist Peter Munk nach wie vor ein Sonntagskind und deshalb mit besonderen Gaben versehen, das Glasmännlein (der Gute) und der Holländermichel (der Böse) wurden allerdings gestrichen. Stattdessen tritt der altägyptische Gott Anubis auf. Das Köhlerdasein spielt dagegen ebenso wenig eine Rolle wie der deutsche Wald. Dieser wird stattdessen zu einem Ort geheimnisvollen, unheimlichen, ja undurchsichtigen Geschehens.

Anders als in Hauffs Märchen opfert Peter sein Herz nicht aus Gier nach Reichtum, sondern um sich von inneren Ängsten zu befreien. Regisseur James Darrah Black hat alles getan, dieses absurde Libretto aufzuhübschen und das mythologische Durcheinander szenisch bis zu völliger Unverständlichkeit zu

vernebeln. Ein nebelverhangener, sich bewegender Wald und an Haken herabhängende Wolfskadaver bilden in Adam Riggs Bühnenbild eine fragwürdige Grusel-Kulisse. Yi Zhao weiß das immerhin effektiv zu beleuchten. Molly Irelan hat die Kostüme zu verantworten, die zwischen Fantasy und Heute schwanken. Der Abend gliedert sich in zwölf Tableaus (Bilder) und hat etwas von surrealem Romantik-Kitsch auf immerhin hohem Niveau.

Matthias Pintscher dirigierte die Uraufführung selbst. Nach eigener Aussage legte er Wert darauf, „Das kalte Herz“ für die Staatskapelle mit ihrem dunklen, deutschen Klang geschrieben zu haben. Auch habe er sich in seinem neuen Werk „an dem langsamen Glühen von Wagner-Opern orientiert“. Davon ist jedoch nichts zu hören. Die angebliche Begeisterung für Wagners Leitmotivik und auch die „mikrotonalen Farbpaletten“, von denen man im Programmheft liest, bleiben allesamt bloße Lippenbekenntnisse. Stattdessen setzt Pintscher auf Percussions-Effekte und Naturgeräusche von knarrenden Bäumen, flatternden Eulen,

pickenden Spechten und Knistern. Die Musik würde zu einem Gruselfilm passen, versteht romantisch zu säuseln und auch ordentlich Krach zu machen.

Dass der Komponist nach eigenem Bekunden den Gesang als Äußerung des reinen Gefühls versteht, kann man schwerlich nachvollziehen. Dabei gaben die hochkarätigen Sängerinnen und Sänger ihr Bestes. Samuel Hasselhorn sang mit samtigem Bariton einen eindrucksvollen Peter. Sunny Melles als Azaël (eine Figur aus jüdischen, christlichen und islamischen Texten, oft als gefallener Engel bezeichnet) hatte lediglich eine Sprechrolle und die serbische Mezzosopranistin Katarina Bradić sang die Mutter. Sophia Burgos rang mit ihrem lyrischen Sopran um ihre Liebe zu Peter, Adriane Queiroz trat als alte Frau auf und Rosie Aldridge sang einen stimmlich grenzwertigen Anubis. Alles in allem blieb diese Uraufführung eine große Enttäuschung. Was man hörte war zu artifiziell, zu schrill, zu unmelodisch, um die Herzen zu erwärmen. Das Publikum reagierte am Ende des 150-minütigen Abends denn auch alles andere als begeistert.



Matthias Pintscher, „Das kalte Herz“, Uraufführung an der Staatsoper unter den Linden mit Samuel Hasselhorn und Sunny Melles. Foto: Bernd Uhlig

Eine lohnende *Entdeckung*

SZENISCHE GESAMTURAUFFÜHRUNG VON ELFRIDA ANDRÉES „DIE FRITJOF-SAGA“ IN ESSEN

VON GUIDO KRAWINKEL

Das Fazit gleich vorweg: Alles in allem ist Elfrida Andrées Oper zwar kein „Game-changer“, aber dennoch eine gewichtige Entdeckung, für die sich ein Opernbesuch unbedingt lohnt. Man erlebt ein ebenso musik- wie literaturhistorisch bemerkenswertes Werk, das die schwedische Komponistin auf dem Weg zu einer etablierten Tonschöpferin zeigt. Elfrida Andrée (1841–1929) war ihrer Zeit in gleich mehrfacher Hinsicht weit voraus, als erste Domorganistin ebenso wie als ausgebildete Telegraphistin. Sie präsentiert sich musikalisch am Puls ihrer Epoche, verbunden mit einem klaren Willen zu individueller Gestaltung. Am Aalto Theater Essen ist die szenische Realisierung durchaus stimmig geraten, und auch die musikalische Seite überzeugt überwiegend.

NORDISCHE MYTHOLOGIE

Die Geschichte nach einem Versepos von Esaias Tegnér wurzelt in der nordischen Mythologie, das Libretto stammt von keiner Geringeren als Selma Lagerlöf, die 1909 als erste Frau den Nobelpreis für Literatur erhielt. Mit der Komponistin hat sie intensiv um die Ausgestaltung des Stoffs gerungen. Herausgekommen ist eine etwas andere Nordland-Saga, erzählt aus einer dezidiert weiblichen Perspektive, in der hohles Heldenpathos hinterfragt wird. Doch auch Andrée und Lagerlöf waren Kinder ihrer Zeit, eine feministische Oper ist „Die Fritjof-Saga“ nicht. Wenn man Werk, Handlung und Protagonisten ausschließlich unter diesem Aspekt betrachtet, wäre das eine verfälschende Perspektive.

Der titelgebende Held Fritjof ist seit Kindertagen in Ingeborg verliebt, die Schwester des Königs Helge, doch als Nichtadliger kommt er als Ehemann für sie nicht infrage. Helge schickt ihn auf Eroberungstour und legt gleich darauf seinen Besitz in Asche. Als strategisches Zeichen des Friedens vermählt er Ingeborg mit dem verfeindeten König Ring.

Im Bewusstsein staatlicher Notwendigkeiten willigt diese ein, obwohl sie Fritjof ewige Treue gelobt hat. Auch als der zu einem Freibeuter gewordene Fritjof sie entführen will, bleibt sie standhaft. Erst nach dem Tod König Rings findet die ersehnte Vereinigung statt: Auf dem Sterbebett segnet der König das Paar und überträgt Fritjof die Herrschaft.

GESTRAFFTE HANDLUNG

Gegenüber der ursprünglichen Dichtung ist die Handlung deutlich gestrafft. So tritt der Titelheld erst im zweiten Akt auf den Plan, während das Bühnengeschehen über weite Strecken von den weiblichen Figuren vorangetrieben wird. Natürlich geht es um Machtspiele und Intrigen, um unerfüllte Liebe und um Ziele, die weit außerhalb der eigenen Reichweite liegen. Doch schon allein die Tatsache, dass Ingeborg sich aus rationalen Gründen gegen ihn und für den königlichen Ehemann entscheidet, macht deutlich: Die weibliche Sicht ist hier eine andere, rationalere.

Andrées Oper war bislang nur in stark gekürzten, konzertanten Fassungen zu hören. Nun erlebt sie mit der Essener Produktion ein Happy End und reiht sich ein in die wachsende Reihe von Wiederentdeckungen weiblicher Komponistinnen, die viel zu lange durch strukturelle Benachteiligung und dunkle Flecken der Musikgeschichte in den Schatten gestellt wurden. Ob sich jedes wieder ans Licht geholte Stück als Schatz erweist, bleibt natürlich abzuwarten. Elfrida Andrée jedenfalls hatte zu Lebzeiten nie die Gelegenheit, ihre Oper vollständig auf der Bühne zu erleben. Vielleicht hätte sie an manchen Stellen noch einmal Hand angelegt, denn mitunter wirken die Gesangspartien recht sperrig und nicht immer ideal für die Stimme konzipiert. Dafür entfaltet das Orchester einen umso wohligeren Klang. Unter souveräner Leitung von Wolfram-Maria Märtig führen die ausgezeichnet disponierten Essener

Philharmoniker sicher durch den Abend. Hymnische Anklänge, die an Mendelssohn erinnern, und schwungvolle Momente, die an Schumann denken lassen, blitzen immer wieder auf. Dennoch zeigte sich in vielen Details der klare Wille der schwedischen Komponistin zu einer eigenen Handschrift.

Für die Sängerinnen und Sänger ist das Werk nicht durchgehend dankbar. Vor allem die Partien Fritjofs und seiner zunächst unerreichbaren Geliebten Ingeborg sind mit einem enormen Ambitus ausgestattet und liegen stimmlich häufig unbequem. Das führt dazu, dass Mirko Roschkowski in der Höhe und Ann-Kathrin Niemczyk in der Tiefe zeitweise etwas angestrengt wirken. Dennoch sind beide hervorragend besetzt: Roschkowski, weil er mit seiner frisch wirkenden, ausgewogenen, lyrischen Stimme seinem ebenso leidenschaftlichen wie ungestümen Protagonisten ein glaubwürdiges Profil verleiht; und Niemczyk, weil ihr Sopran gleichermaßen vokale Wärme und eine angenehm strahlende Fülle besitzt.

STARKE DARSTELLER

Auch Deirdre Angenent reiht sich als Guatemi nahtlos in die Reihe der starken Darsteller ein und erfüllt ihre Partie mit großer stimmlicher und darstellerischer Präsenz. Andreas Hermann war am Premierenabend zwar leicht indisponiert, verleiht dem heldenhaften König Ring aber dennoch ein kraftvolles Tenor-Timbre und gestaltet insbesondere die Sterbeszene im letzten Akt sehr überzeugend. Darüber hinaus ist Andrées „Fritjof-Saga“ in Essen bis in die kleineren Rollen hinein exzellent besetzt – etwa mit dem sonor klingenden Friedemann Röhlig als König Helge, Baurzhan Anderzhanov als Hilding, Petro Ostapenko als Björn oder Almerija Delic als alte Frau, deren üppiger Mezzo fast zu luxuriös für diese eher kleine Partie anmutet. Auch der von Bernhard Schneider einstudierte Chor



Elfrida André, „Die Fritjof-Saga“ mit Deirdre Angenent (Guatemi) und Ann-Kathrin Niemczyk (Ingeborg) im Vordergrund und dahinter Almerija Delic (eine alte Frau), Elena Sverdiolait (zweite Frau), Idil Kutay (dritte Frau), Liliana de Sousa (erste Frau) und Damenchor des Aalto-Theaters Essen. Foto: Matthias Jung

trägt mit seiner vorzüglichen Leistung maßgeblich zum Gesamteindruck bei.

SCHLÜSSIGE RAHMENHANDLUNG

Anika Rutkowskys Inszenierung bettet das Geschehen in eine schlüssige Rahmenhandlung: Während der Ouvertüre erlebt man Ingeborg, die in einem Bunker die Geschichte Fritjofs erzählt – ein Ansatz, der plausibel wirkt und zugleich die weibliche Perspektive des Stücks unterstreicht. Diesen Fokus setzt Rutkowsky auch in der Personenführung

konsequent um. Spektakuläre Effekte interessieren sie weniger als die Entwicklung der Beziehungen zwischen den Figuren, aus denen sich die Geschichte entfaltet.

Das Bühnenbild von Frank Philipp Schloßmann bietet dafür den stimmigen Rahmen: Die mystische Aura des zweiten Akts entsteht mit Hilfe von Kerzen, Spiegeln und einer unheimlichen Waldstimmung, während im dritten Akt das herrschaftliche Ambiente der königlichen

Burg eindrucksvoll ausgestaltet wird. Bente Rolandsdotters Kostüme greifen zeittypische Elemente auf, wirken insgesamt jedoch etwas weniger zeitlos als das szenische Konzept. Insgesamt versucht die Inszenierung nicht, krampfhaft aktuelle Bezüge herzustellen, sondern nimmt die Oper so, wie sie ist.

Das mögen manche naiv nennen, aber auch das hat seine Berechtigung. Und naiver als die Oper selbst ist auch die Inszenierung nicht.

Gamechanger ohne Spitzentanz

GOYO MONTEROS NEUERFINDUNG „SCHWANENSEE. ROTBARTS GESCHICHTE“ IN HANNOVER

VON VESNA MLAKAR

Besser geht es nicht. Alle Vorstellungen sind ausverkauft, noch bevor sich der Vorhang zum ersten Mal für diesen emotional-finsteren Tanzabend hebt. Dabei verweist schon der Titel „Schwanensee. Rotbarts Geschichte“ auf Goyo Monteros inhaltlich radikales Umkrempeln des zu Tschaikowskys legendärer Ballettmusik bereits häufig mit unterschiedlichsten Schwerpunktverschiebungen choreografisch neu erzählten Märchenstoffs. Niemand zuvor jedoch hat die Nebenfigur des Bösewichts, der im überlieferten Plot die in Schwäne verwandelten Mädchen bewacht und Prinz Siegfried bekämpft, als Hauptprotagonisten ins Zentrum gerückt.

Montero tut genau dies. Seine „Schwanensee“-Adaption ist keine Überschreibung. Sie bedeutet thematisch eine Neuerfindung, die den Kampf zwischen Gut und Böse sowie Pflicht, Liebe, Rache und Schuld als die Handlung vorantreibenden Grund- und Kernmotive allein auf Rotbarts tragische Entwicklung überträgt – mit hierzu notwendigen Strichen in der für komplett andere Lesarten offenen Partitur.

Montero wagt die Erzählung einer psychologisch begründeten Vorgeschichte Rotbarts. Dazu verlassen er und sein Ausstatter-Team die Pfade der ursprünglich romantischen Stimmung. Das Publikum wird auf eine Reise in eine dystopische Vergangenheit geschickt, in der Gewalt und Grausamkeit – auch wider die Natur – offenbar seit Generationen vorherrschen und fremdartige, als kollektiver Organismus agierende Wesen mit Flügelansätzen an der Brust und schnabelgleicher Verhornung am Hinterkopf die Seenlandschaft bevölkern.

Rotbart (Jay Ariës) ist ein traumatisierter Königssohn, der als Kind den Mord des Vaters an der Mutter (Carl und Diana van Godtsenhoven) mit ansehen musste. Zwei tänzerisch explosive Narren (Nicolás Alcázar Sánchez, Edward Nunes) mit hellem beziehungsweise schmutzig grauem Kostüm begleiten, triggern, un-



Goyo Montero, „Schwanensee. Rotbarts Geschichte“ mit Jay Ariës und dem Staatsballett Hannover. Foto: Jesus Vallinas

terhalten ihn. Auf trinkfreudige Zeiten im Kreis einer Clique von Mitstudenten folgt deprimierende Ernüchterung. Gegen seinen Willen muss Rotbart dann selbst den Thron besteigen. Er flüchtet sich – schön filmisch visualisiert – ins Ertrinken. Rettung bringt der weiße Schwan (Antoine Charbonneau).

Doch das Glück inmitten der wogenden Masse Schwanenartiger währt nur kurz. Eingeholt von seiner Entourage vernichtet Rotbart, was er gerade zu lieben gelernt hat, statt sich gegen Konvention, Intoleranz und Verbot aufzulehnen. Er fügt sich und erstickt nach und nach alles Gute in sich, um zu überleben. Folge seines Schwanengemetzels ist die Geburt eines schwarzen Schwans (Alisa Uzunova) mit nur einer Mission: sich an Rotbart zu rächen und diesen in jenes tierische Unwesen zu verwandeln, auf das der junge Prinz Siegfried in der finalen Szene stößt. Da hängen dann Schwäne an Seilen, die das Gewässer symbolisieren.

Im November 2025 feierte Goyo Montero mit „Goldberg“ einen sensationellen Einstand als kreierender Ballettchef des Staatsballett Hannover. Die Neueinstudierung des 2022 in Nürnberg uraufgeführten Stücks sowie die darin individuell hervortretenden Tänzerinnen und

Tänzer schlugen in der niedersächsischen Landeshauptstadt auf Anhieb ein wie eine Bombe. In seiner ersten abendfüllenden Arbeit dort hat Goyo Montero nun alle Klischees, die man mit dem „Ballett aller Ballette“ in Verbindung bringen mag, über Bord geworfen: Spitzentanz, lineare Formationen von Tänzerinnen in Tutus, Odettes ikonische Zerbrechlichkeit und weiche Flugarmbewegungen, ausdrucksvolle Nationaltänze und Divertissements. Aus den vier kleinen Schwänen sind futuristische Roboterballerinen geworden. Verklärung nirgendwo.

Das Publikum lässt Montero in einem atmosphärisch starken, beweglichen Bühnenset aus Wand- oder Turmkonstruktionen teilhaben an Rotbarts schrecklicher Verwandlung in ein Monster, seinem Vergnügen am Wegsperrern und Zerstören mythischer Geschöpfe wie einem Minotaurus, miteinander verwachsenen Zwillingen oder einem Einhorn. Die Verwandlung von Anakin Skywalker zu Darth Vader lässt grüßen. Schade nur, dass der großartige Jay Ariës im Verlauf des Stücks zu wenig Möglichkeiten bekommt, als Rotbart wirklich Profil zu entwickeln und Zustände innerer Zerrissenheit in Solopassagen deutlicher herauszuarbeiten.

Alle Jahre wieder...

DAS DIVERTISSEMENTCHEN „E LEVE FÖR KÖLLE“ ÜBER DEN JUBILAR KONRAD ADENAUER

VON RAINER NONNENMANN

Dass die Oper Köln an diesem Abend anders tickt als sonst, merkt man schon vor der Vorstellung. Das Publikum ist verkleidet, und auf der Herrentoilette müht sich eine kräftig gebaute Dame in prächtigem Kleid, ihren viktorianischen Rock zu raffen, um sich am Pissoir zu erleichtern. Verdutztes „Na so was?“ quittiert sie/er mit gebrummelten „Wat mutt, datt mutt“. Seit 1874 zeigt die Bühnenspielgemeinschaft des Kölner Männergesangsvereins während der Karnevals-Session im städtischen Opernhaus das „Divertissementchen“. Sämtliche Soli, Chor- und Balletteinlagen gestalten Mitglieder des Männergesangsvereins op Kölsch. Komisch-parodistisch verarbeitet werden Persönlichkeiten und Ereignisse der Stadtgeschichte sowie klassisches Repertoire. Die aktuelle Produktion „E Leve für Kölle“ widmete sich dem Leben von Konrad Adenauer anlässlich dessen 150. Geburtstags. Der gebürtige Kölner war Oberbürgermeister der Stadt, erster Bundeskanzler der BRD und Ehrenmitglied des Männergesangsvereins. Dem Verein war es folglich Ehrensache, dem Jubilar einen Gedenkgottesdienst im Kölner Dom und das diesjährige „Zillche“ – benannt nach der Schutzheiligen und dem Vereinsheim Cäcilia Wolkenburg – zu widmen.

Im Kanzler-Himmelszimmer über den Wolken kommen Sekretärin, Ehefrauen und Kinder des Jubilars zusammen. Aber es gibt ein Problem. Das Geburtstagskind hat hier nur 50 Jahre Wohnrecht, und genau das läuft jetzt aus. Tatsächlich drängt schon Ludwig Erhard herein. Drei Engel rufen Fürsprecher herbei, die die guten Taten des Alten für Stadt und Land bezeugen sollen. Es kommen Marilyn Monroe, Aristoteles Onassis, Queen Elizabeth, Nikita Chruschtschow, Charles de Gaulle und Willy Brandt. Die andere Hälfte der 26 Szenen zeigt Adenauers Erdenwirken. Der Politiker kümmert sich um den Bau von Messe, Brücken, Bädern, Wohnungen und des Flughafens Butzweiler Hof. Ihm verdankt sich



Divertissementchen 2026. Foto: Stefanie Althoff

auch die Wiedergründung der Kölner Universität, Anlage des Grüngürtels, Ansiedlung der Ford-Werke, Rückkehr von 10.000 Kriegsgefangenen sowie die deutsch-französische Aussöhnung. Das Männerballett der Wolkenschieber bietet dazu Tanzeinlagen in thematisch wechselnden Kostümen als Gartenzwerge, Tennisspieler, Fabrikarbeiter, Piloten, Flugzeuge, Engelchen...

Musikalisch nimmt sich Arrangeur Thomas Guthoff, was passt oder sich durch kölsche Neudichtung passend machen lässt. Als auf der Hochzeitsreise Frau Adenauer in Monte Carlo viel Geld verspielt, erklingt die Titelmelodie des James-Bond-Films „Goldfinger“. Als „Conny“ Adenauer nach einem Auto-unfall im Krankenhaus liegt, ertönt die Fernsehserie „Schwarzwaldklinik“. Der bunte Reigen geht weiter mit anverwandten Verdi-Chören, umtextierter „Ode an die Freude“, Bachs Toccata d-Moll, Mozart, Wagner, Strawinsky, altkölner Krätzjer, Evergreens von Willi Ostermann, Beatles, Bee Gees, Gloria Gaynor, Leonard Cohen und natürlich Karnevalsschlager. Das Publikum klatscht und singt begeistert mit, auch das leitmotivisch wiederkehrende Kölsche Grundge-

setz: „Et es, wie et es / Et kütt, wie et kütt / Nix bliev, wie et es / Et hät noh immer jot jeje.“

Jürgen Nimptsch hat Wortwitz und Situationskomik ins Textbuch gebracht und spielt selbst mit großartiger Lakonie den alten Adenauer über den Wolken. Den jungen Oberbürgermeister verkörpert ebenso steif-korrekt wie jovial-schlitzohrig Dirk Pütz. Nach viel Spökes, Klamauk sowie historisch korrekten Handlungen und Sprüchen endet das von Lajos Wenzel quirlig inszenierte und von Judith Peter mit üppigen Kostümen ausgestattete Spektakel in einem Plädoyer für Europa, Demokratie und Frieden. Die Musik spielen seit vielen Jahren die Bergischen Symphoniker und die Swing-Band Westwood Slickers, diesmal unter wechselnder Leitung von Philip van Buren, Benedict Nagel und Bernhard Steiner. Die 21 Vorstellungen des „Divertissementchen“ waren allesamt ausverkauft und erreichten über 30.000 Zuschauer. Das WDR Fernsehen übertrug die Produktion und hält sie in der Mediathek bis Januar 2027 präsent. Das nächste Singspiel gilt dann einem weiteren Kölner Original zum hundertsten Geburtstag: Trude Herr.

Großer Wurf mit riesigem Chorpart

CLÁUDIO SANTOROS BRASILIANISCHES PROSTITUIERTEN-EPOS „ALMA“ BEIM KURT WEILL FEST DESSAU

VON ROLAND H. DIPPEL

Was Kurt Weill in Distanz zur traditionellen Oper beabsichtigte, schwebte auch dem Komponisten Cláudio Santoro (1919–1989) vor: eine Kunstform für alle Bevölkerungskreise über einen Stoff aus dem Bauch Brasiliens, mit explodierenden Einwohnerzahlen, Niedriglöhnen und Verelendung. Zur europäischen Erstaufführung seiner Oper „Alma“ in Dessau wurden unter Beteiligung von Alessandro Santoro, dem Sohn des Komponisten, einige erst 2007 entdeckte Chor- und Tanzszenen ergänzt. So erklang beim Kurt Weill Fest 2026 eine umfangreichere Fassung als zur Uraufführung 1998 in Manaus. Zu diesem grandiosen Wurf in der portugiesischen Originalsprache trugen alle bei: die Anhaltische Philharmonie, der unter Sebastian Kennerknecht vom a-cappella-Rezitativ bis zum melancholischen Kolorit alles gebende und mit Gästen vergrößerte Opernchor, ein brillantes Ballett sowie das sensible Ensemble unter krönender Führung von Iordanka Derilova in der Titelrolle.

Vom Erscheinen von Oswald de Andrades Roman „Die Verdammten“ dauerte es 66 Jahre bis zur Uraufführung von „Alma“ in São Paulo 1998. Santoro legt das dichte Melos vor allem in die Titelrolle der Alma, der die Männer die Schuld an allem zusprechen. Das Schicksal dieser Frau ist ein Spießrutenlauf zwischen zerstörerischem Patriarchat, Doppelmoral und dem Gesetz der Straße. Almas Sturz in die Gosse dauert 130 Minuten. Rifail Ajdarpasics Ambiente und Ariane Isabell Unfrieds Kostüme zeichnen ein farbenfrohes Bordell-Publikum mit anzüglichen Delikatessen in der Choreographie von Marcos Vinicius dos Anjos. Der allgegenwärtige Opernchor um das weiße Bett in der Bühnenmitte befeuert, raunt, kommentiert, kritisiert und äußert Mitleid. Im „besten Bordell der Welt“ ereignen sich authentische Milieustudien ohne flachen Voyeurismus-Appeal. Weniger mit großen Strophen als mit pointierten Einwüfen nimmt das

Chorkollektiv die zweite Hauptpartie ein. Santoros Musik wird von der Anhaltischen Philharmonie fragend und üppig, manchmal Richtung lateinamerikanische Großstadtklänge durchdrungen. Aus der meist dunklen Instrumentation und dem vielstimmigen Satz drückt ein schwer erklärbares Gefühl von vagem Unbehagen. Erst wenn nach dem Begehren auch das Zusammengehörigkeitsgefühl erkaltet, gibt es ersterbende Dialoge ohne Musik.

GMD Markus L. Frank gestaltet diese Feinheiten mit einer fünfköpfigen Salonkapelle im Bordell mit Sorgfalt und Deutlichkeit. Die Grausamkeiten werden von Christiane Ivens kongenialer Regie mit seelischen, auch physischen Hieben gesteigert. Kay Stieffermann reckt sich als Zuhälter Mauro vor Alma in einer Weise, dass man die auf die Frau einprasselnden Torturen und Lusttrostpflaster zu spüren glaubt. Nicht viel besser ist Almas bigotter Großvater Lucas (Michael Tews), der selbst gern ins Bordell geht. Im Männerreigen folgen der reiche Ingenieur Teles Melo (Edilson Silva Junior) und Lobão (Alexander Argirov), der Alma und ihren kleinen Sohn auf-

nimmt wie ein hübsches Wohlstandspaket. „Die Hoffnung ist wie ein Grillspieß ohne Fleisch,“ singt eine Figur. Daran wird man sich erinnern. Star des Milieus ist Iordanka Derilova in der großen Titelpartie Alma – anstrengend weniger durch Expression als die explosiven Dauerturbulenzen im Detail. Die Bulgarin singt bravourös, agiert mit verletzlicher Wildheit und Liebe zu dieser von Santoro aufregend gestalteten Figur. Eine Sternstunde zwischen „María de Buenos Aires“ und „Lulu“.

Der letzte Satz gilt aber nicht Alma, sondern der „zerfetzten Katze“ und damit dem Schriftsteller João do Carmo. Dieser steht nicht zu seinem Schwulsein und liebt Alma nur als Projektionsfläche, weil er von einem „bordellierenden“ Roman-Erfolg und Bestsellerruhm träumt. Da ist es kaum Zufall, dass er am Krisenpunkt, als ihm der Polizist Dagoberto (beste Nebenpartie: Marcelo de Souza Felix) eindeutige Avancen macht, Alma des Charismaverlusts anklagt. Costa Latsos gestaltet diese toxische Partie mit dem typischen Profil eines lyrischen Tenors und erklimmt später Britten'sche Absturzdimensionen.



Cláudio Santoro, „Alma“ mit Iordanka Derilova (Alma), Kay Stieffermann (Mauro), Ballett und Ensemble des Anhaltischen Theaters Dessau. Foto: Claudia Heyzel

DIGITALER MUMMENSCHANZ

ALEXANDER SCHUBERTS MUSIKTHEATER „ETERNAL DAWN“ IM HAMBURGER KAMPNAGEL
VON RAINER NONNENMANN

Nach der Uraufführung beim Festival Music Strasbourg war Alexander Schuberts Musiktheater „Eternal Dawn“ nun auch im Rahmen des „Klub Katarakt 20: Festival für experimentelle Musik“ im Kampnagel in Hamburg zu erleben. Schon beim Einlass tönt technoides Sirren, Dröhnen, Knistern. Von der Decke leuchten Dioden, und auf der Bühne bewegen sich Tänzerinnen motorisch zuckend wie Roboter. Das Publikum blickt auf dem Weg zu den Sitzplätzen Auslagen mit chioplastischen Nasen, Orthesen, Prothesen, Zahnimplantaten, künstlichen Gelenken, Gliedmaßen, Schädel- und Rückgratverstärkungen. Homo sapiens leidet unter Verschleiß, Verletzungen, Krankheiten, Alter sowie beschränkten Sinnen und Körperkräften. Zur Kompensation nutzt er Werkzeuge, Medizin, Technik und Medien.

Als prometheische Gabe werden aus dem Schnürboden zwei Teleskoparme gereicht, mit denen eine Performerin wie Dädalus die Flügel schwingen und wie mit Laserkanonen ferne Ziele aufs Korn nehmen kann. Die alten Menschheitsträume vom Fliegen und bequemen Töten auf Distanz werden zur Vision einer Verschmelzung von Mensch und Maschine. Und wie auf Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle kommt es zur kreationistischen Berührung von celester Mechatronik und neuem Adam. Ein vielgliedriger Roboterarm kreist von der Decke, durchleuchtet wie Big Brother den Raum und haucht einem Cyborg per Display seinen Pixel-Odem ein. Das Hochamt für Homo digitalis ereignet sich im Mittelpunkt eines weißen Bühnenkreises auf einem heb- und senkbaren Podest.

Auf diesem Altar des Transhumanismus wird die Tänzerin Tasha Hess-Neustadt rituell geopfert. Der allmächtige Roboterarm senkt sich über sie, begafft sie mit weiß und rot leuchtendem Monitor, bedrängt sie, scheucht sie umher und scheint sie wie ein überlanger Phallus

irgendwie zu penetrieren. Dazu flackert Blitzlichtgewitter, orgeln mächtige Drones, wabert reichlich Kunstnebel und tönen geklonte Himmelschöre wie aus interstellaren Sphären. Nach der Orgie ist jedoch nicht die Tänzerin schwanger, sondern ein zuvor reglos in einer Quarantänekammer kauender Mann. Dieser besteigt nun den Labortisch. Wie unter Wehen presst und zerrt er aus seinem aufgeblähten Unterleib ein Stück Fleisch. Das mühevoll entbundene Schnitzel wird einem schwarzen Apparat implantiert, der prompt zum Leben erwacht und als Roboter-Vierbeiner durch die Szene dackelt.

Über dem Altarraum thront der durch Silikonaufsätze zu künstlicher Fettleibigkeit augmentierte Zitherspieler Leopold Hurt. Dank zweier Roboterarme kann er drei elektronisch verstärkte und transformierte Instrumente gleichzeitig bespielen. Auch dem Schlagzeuger Jonathan Shapiro – wie Hurt vom Ensemble Decoder – assistieren zwei Roboterarme, deren täppisches Tentakeln allerdings weit hinter jedem menschlichen Drummer zurückbleibt. Alle Akteure tragen hautfarbene Ganzkörperanzüge gespickt mit Elektroden, Drähten, Sensoren, so dass sich manche Bewegungen und Vokalaktionen direkt in elektronische Klänge übersetzen. Zum Schluss verkabeln sich alle Hybridfiguren wie die Schwarmintelligenz der Borg aus der Serie „Star Trek“ zum gemeinsamen Ringelpiez.

Christian Wiehles Bühnenbild mit leuchtenden Stäben und Rechtecken sowie Colette Sadlers Choreografie wollen der kryptischen Handlung Bedeutungsschwere verleihen, bleiben aber präventiös, ausdruckslos, ornamental und unfreiwillig komisch. Schubert versucht dem Leerlauf mit hochenergetischen Sounds und immersiv brummenden Subwoofern abzuwehren. Die fetten Klänge wollen überwältigen und geil sein, geizen



Alexander Schubert, „Eternal Dawn“, Kampnagel Hamburg. Foto: Thais Breton

aber an Varianz, Differenzierung, Entwicklung und erhellender Verbindungen mit dem kruden Kultus. In der letzten Szene „Reset all Parts“ geht der ganze Kokolores zurück auf Los, als würde die Morgendämmerung dieser digitalen Gott- und Menschheit in ewigem Kreislauf wieder von vorne beginnen, nur dass das anfangs neugierig gespannte Publikum jetzt den Mummenschanz müde applaudierend verlässt.

Gratwanderung zwischen Komik und Tragik

HERBERT FRITSCHS NEUINSZENIERUNG VON VERDIS „MACBETH“ AM THEATER BASEL
VON GEORG RUDIGER

Der Vorhang ist gefallen – doch das Theater geht weiter. Zum frenetischen Schlussapplaus trippelt der Chor auf die Bühne und hüpfte nach links und rechts. Auch die anderen Protagonisten haben kleine, absurde Auftritte. Wenn Herbert Fritsch inszeniert, dann endet die Spiel Freude nicht mit dem Schlussakkord. Er selbst lässt sich ganz am Ende aus der Unterbühne hochfahren, um sich für seinen besonderen „Macbeth“ am Theater Basel mit stehenden Ovationen feiern zu lassen. Er überträgt die in diesem Drama mitunter überraschende Leichtigkeit von Verdis Musik auch auf die Szene, ohne dabei zu überdrehen. Heraus kommt dabei kein Historien-Klamauk à la Monty Pythons „Ritter der Kokosnuss“, sondern eine genau ausbalancierte Gratwanderung zwischen Komik und Tragik.

Dabei gilt Giuseppe Verdis zehnte Oper und erste Shakespeare-Vertonung aus dem Jahr 1847 als eines seiner düstersten Werke. Von einer erfolgreichen Schlacht heimgekehrt, bekommt General Macbeth von Hexen prophezeit, dass er König von Schottland werde. Angestachelt von seiner Frau tötet er zunächst den amtierenden König Duncan und lässt auch seinen Freund Banco und die gesamte Familie des Widersachers Macduff umbringen. Am Ende sind er und seine Frau jedoch ebenfalls tot – und Duncans Sohn Malcolm besteigt den Thron. Üblicherweise sieht man „Macbeth“ als finsternes Drama über Machtgier und moralischen Verfall. Herbert Fritsch betrachtet das Killerpaar dagegen als normale Menschen. Bei der ersten Begegnung springt die zierliche Heather Engbreton dem viel größeren Iain MacNeil vor Freude auf den Arm. Mal hängt sie als Pendel an seinem Hals, mal schieben sie – gymnastisch durchaus anspruchsvoll – eine schnelle Nummer. Aber auch Angst und Verzweiflung zeigen die beiden Hauptfiguren: von kalter Mordlust keine Spur!



Giuseppe Verdi, „Macbeth“ am Theater Basel mit Heather Engbreton und Iain MacNeil. Foto: Ingo Hoehn

Fritsch übernahm neben der Regie auch Bühne und Kostüme. Die rot glänzende Szenerie ist zugleich Hölle, Privatgemach und Showroom. Fünf hintereinander gestaffelte, sich verjüngende Bögen verleihen Tiefe. Alle atmosphärischen Veränderungen werden durch die großartige Lichtregie von Cornelius Hunziker initiiert, der auch mit fahrbaren Scheinwerfern arbeitet, Wände optisch wackeln lässt und mit Schattenspiel Dramatisches ankündigt. Die Präzision der Inszenierung findet sich auch in der musikalischen Interpretation des Sinfonieorchesters Basel unter Leitung von Dirk Kaftan. Schon in der Ouvertüre stellt der Dirigent die Register holzschnittartig gegenüber: hier die kreischenden Piccoloflöten, dort das scharfe, dunkle Blech. Vor allem sorgt der Bonner Generalmusikdirektor an diesem Abend für feinste dynamische Abstufungen im Pianobereich. Die tänzerischen Passagen mit den typischen Nachschlägen haben Rossini'sche Leichtigkeit, der Orchesterklang ist stets gut artikuliert und bestens dosiert. Nur bei ein paar Stellen hapert es ein wenig in der Abstimmung mit dem szenisch stark geforderten, stimmlich flexiblen Chor (Leitung: Michael Clark).

Wie fast alle trägt Macbeth ein opulentes schwarzes Kostüm mit Pluderhose, Wams und Riesenkragen. Iain MacNeil bewältigt in der Titelpartie nicht nur alle körperlichen Herausforderungen mit größter Souveränität, sondern glänzt auch mit seinem durchdringenden, metallisch gefärbten Bariton. Heather Engbreton, als Lady Macbeth die Einzige ganz in Weiß, fasziniert mit enormer Bühnenpräsenz, beweglichem, vielschichtigem Sopran und wird zur Sympathieträgerin. Sam Carl gibt einen bassmächtigen Banco, Rolf Romei einen Macduff mit blödem Fransenpony und tenoraler Wucht. Großartig setzt Fritsch bei der Bankett-Szene im zweiten Akt den Wechsel zwischen Ausgelassenheit und Horror, wenn Macbeth Geistererscheinungen hat, ins Bild. Auch Lady Macbeths regelrecht choreographierte Schlafwandelszene im vierten Akt erhält durch den als schwarzen Harlekin auftretenden Arzt (Marius Aron) und die prachtvolle Kammerzofe (Hope Nelson) enorme Theatralik. Am Ende wird der trottelige, ständig seine Krone verlierende Malcolm (Ervin Ahmeti) zum König gekrönt. Und das Volk fällt zur Siegeshymne in Ohnmacht. Ob das noch was wird in Schottland?

Ende eines epochalen Werkzyklus'

JANÁČEK, „DAS SCHLAUE FÜCHSLEIN“ IN DER BERLINER STAATSOPER

VON BOJAN BUDISAVLJEVIĆ

In Leoš Janáčeks Märchenoper sind und bleiben – wogegen kein naturmystisch-pantheistisches Mitgefühl hilft – den Männerstimmen die dominierenden Menschen vorbehalten und den Frauenstimmen die Tiere. Ausnahmen sind Karikaturen aus dem Fach der komischen Alten oder Buffos. „Echte“ Männer geben den Förster und den Wilderer, „nur“ Frauen dagegen Füchslein und Fuchs: Jäger und Gejagte mithin. Janáčeks Verhältnisse zum weiblichen Geschlecht waren, vor allem zu viel jüngeren Frauen, gleichermaßen problematisch, ähnlich Puccini und dessen „Butterfly“. Beide haben als Tierwesen bezeichneten jungen Frauen ihre differenzierteste, farbigste Musik gewidmet. Die Titelheldin von Janáčeks „Das schlaue Füchslein“ ist eine mährische Cho-Cho-San.

Dekorierte Lydia Steier unlängst an der Berliner Staatsoper Unter den Linden bei Offenbachs „Hoffmann“ den genderproblematisierenden Überbau bloß affirmativ, so ging Ted Huffman bei seiner Inszenierung des „Schlaue Füchslein“ naiver vor. Im Rückbezug auf Janáčeks Vorlage, die Bildergeschichte aus einer Brünner Zeitung, ließ er sich vom feinen Strich der Comics anregen und dem weißen Grund, von dem sich das Gezeichnete abhebt (Bühne: Nadja Sofie Eller). Alle Tiermaskerade, die eine Realisierung dieser Oper sonst erschwerte, fiel wohlthuend ab und wurde nur angedeutet (Kostüme: Astrid Klein). Hie und da ein Requisit, Flügel, Schneckenhaus. Orange waren die Füchse, blau die Libellen, knatschgrün die Frösche, die vierzehn Kinder und Jugendliche der Staatlichen Ballett- und Artistikschule Berlin mit Luft- und Bodenakrobatik bravourös als wuselndes Tierleben darstellten. Ebenso bravourös der Kinderchor bei Soloeinlagen von den Försterskindern bis zum sonstigen Gekreuch und Gefleuch. Das waren Glanzlichter der Berliner Kunstjugend bei einem Stück, das nach über einhundert Jahren erstmalig an der Staatsoper lief.

Bei alldem Zirkus und Zauber gelingt Huffman jedoch keine durchdringende Deutung des Werks, die dem Ort und der Musik gemäß wäre, dem Zwiespältigen und Ambivalenten zwischen Mann und Frau, Mensch und Tier, indem sie das Tragische nicht bloß hinnimmt, sondern annimmt und sich ereignen lässt. Was nötig gewesen wäre, stand indes zur Verfügung, Stimmung, Set und phänomenale Sänger mit Kraft und Ausdruck, denen allerdings eine Personenregie von höherem Kaliber zu wünschen gewesen wäre, um diese Energien frei sich entfalten zu lassen – jenseits von Mann und Frau, Mensch und Tier.

Vera-Lotte Boecker als Füchslein verfügte über solche Energien. Zuletzt war sie eine umwerfende, von Frau zum Baum sich wandelnde Daphne im olympischen Schneegestöber Romeo Castelluccis. Klar in der Aussprache, kristallwarm im Ton und stark in der Erscheinung auch bei ihrem Rollendebüt hängt man an allem, was sie von sich gibt. Das animierte auch die erfahrenere Magdalena Kožená als Fuchs – für die Brünnerin ebenfalls ein Rollendebüt –, die zuweilen gehütete Mezzo-Deckung zugunsten ihrer sehr einnehmenden Höhe zu verlassen. Was die beiden an Waldeslust in knap-

pen Duetten hinlegten, überstieg manch ausuferndere Nacht der Liebe. Svatopluk Sems Debüt als Förster liegt indessen schon weiter zurück. Wohltönend und verinnerlicht verkörperte er die Rolle. Für den Schlussgesang auf Natur und ewigen Kreislauf in Menschen- und Tier-Verhältnissen hätte man gewünscht, die Regie hätte ihm mehr geboten als nur einen überdimensionalen Maulwurfshügel, vielleicht ein tschechisches Comic-Zitat im Blow-up oder jedenfalls Dimensionen, die aus einer Nostalgie alter Herren – womöglich Janáčeks eigene – hinausführten.

Dass das alles so kam, ist das Ergebnis eines fünfzehn Jahre währenden und vor allem bei sechs Janáček-Opern gepflegten Liebesverhältnisses zwischen Simon Rattle und der Berliner Staatskapelle. In blindem Einverständnis und tiefenentspannt bescheren sie alles, was das tiefe Herz von Janáčeks Musik begehrt, alle feinsten Farb- und Rhythmuswechsel, Jubel und Elegie, Schwung und Schrecken, den verbiesterten wie den umarmenden Klang. Die Interpreten sind aneinander älter und weiser geworden, sanft und klug, treffen schlicht den Ton, der alles sublimiert.



Leoš Janáček, „Das schlaue Füchslein“ an der Berliner Staatsoper Unter den Linden mit Vera-Lotte Boecker. Foto: Monika Rittershaus

Zwischen Selbstfindung **und -verlust**

UR- UND ERSTAUFFÜHRUNGEN „AUGEN/BLICKE“ DES STUTTGARTER BALLETT
VON RAINER NONNENMANN

In „Shut Eye“ von Sol León und Paul Lightfoot entfalten die Tanzenden rätselhaftes Eigenleben. Die Körper agieren puppen- und insektenhaft flink, mechanisch abrupt, motorisch betriebsam, mit wild aufgerissenen Augen und Mündern samt herausgestreckten Zungen und vereinzelt Stimmklappen. Die Figuren bauen sich auf, werden groß und raumgreifend. Doch plötzlich bleiben sie stecken, gefrieren zu Skulpturen und verdecken das Gesicht mit den Händen. Inmitten des schwarzen Bühnenraums sind sie plötzlich schwach und verletzlich wie verlorene Pierrots unter groß projiziertem Vollmond.

Die langgliedrige Mizuki Amemiya gewinnt die Grandezza und Eleganz einer Gottesanbeterin, um im nächsten Moment wie aus Angst vor der eigenen Schönheit und Sichtbarkeit einzuknicken und verzweifelt zu versuchen, sich in sich selbst zu verkriechen. Zwischen den Extremen von Selbstfindung und -verlust schwanken auch die Soli von Friedemann Vogel und Fabio Adorisio. Eben noch herrisch auftrumpfend, springend und wie zu Flügeln ansetzend, werden sie plötzlich zu Boden gestreckt. Wie sich selbst suchen und verlieren die Körper sich auch gegenseitig, ertasten und verfehlen sich, fassen sich und stoßen sich ab, gehen getrennte Wege. Die traumhafte Atmosphäre wird tranceartig verstärkt durch laut zugespielte Streicher- und adaptierte Chopin-Klaviermusik von Ólafur Arnalds. Sanfte Geigenduetts steigern sich zur rasenden Tarantella mit impulsiv geschlagenen und energetisch quietschenden Bögen. Hinzu kommen Tom Bevoorts Video- und Lichteffekte mit langsam ziehenden Nebelschwaden und schemenhaften menschlichen Konturen. Die Produktion des Nederlands Dans Theater von 2016 war jetzt als Erstaufführung mit dem Ballett Stuttgart zu erleben.

Die eigenwillige Körper- und Bewegungssprache ist nicht direkt emotionalisierend, aber gerade deswegen umso ergrei-



Sol León und Paul Lightfoot, „Shut Eye“ mit Mizuki Amemiya und Friedemann Vogel. Foto: Roman Novitzky/Stuttgarter Ballett

fender, weil die sonderbaren Leerstellen und Zwischenräume als Projektionsflächen für eigene Gefühle, Sehnsüchte, Zustände und soziale Situationen wirken. Bis in jede Fuß- und Fingerspitze hinein gespannt agiert das exzellente Duo von Christopher Kunzelmann und der sagenhaften ersten Solistin Elisa Badenes.

Betitelt sind alle drei Choreografien wenig originell mit „AUGEN/BLICKE“, um die Flüchtigkeit des Tanzes in Zeit und Raum zu betonen. Statt längerer Abläufe und komplexer Formen sind es meist flüchtige Gesten und Körperhaltungen, die sich in Sekundenbruchteilen dauerhaft einprägen. Durch die Fokussierung auf einzelne Tanzende, Duos und Trios hinterlässt „Shut Eye“ stärkere Eindrücke als die mehr mit Gruppen arbeitende Uraufführung von Vittoria Girellis „Vermillion“. Die Choreografin ist seit 2016 Mitglied im Stuttgarter Corps de ballet und verantwortete neben den zinnoberroten Epauletten-Bodies zusammen mit Tom Visser auch das Bühnenbild.

Noch bevor sich der Vorhang hebt, schwillt das Orchester langsam zum vollen Tutti an, als näherte sich eine gewal-

tige Kraft bis zum Aufprall, mit dem der Klang dann schlagartig abreißt. Wie kurz vor oder nach der Kollision schweben vier Gesteinsbrocken über der Bühne, von denen der größte durch wechselnde Beleuchtung Züge eines Totenschädels oder Tierkopfes annimmt. Im Gravitationsfeld zwischen Erde und Asteroiden tappt das Ensemble mit tief gebeugten Rücken auf die Szene. Zum elektronisch leicht verfremdeten „Allegretto“ von Beethovens 7. Symphonie werden die Körper magisch hochgezogen und fallen wieder zurück. Nach dem apokalyptischen Kometensturz scheinen die wenigen überlebenden Hominiden erneut dem aufrechten Gang zuzustreben. Am wenigsten in den Reigen passte – gleichwohl großartig getanzt – das von Christopher Weeldon 2008 für das San Francisco Ballet entwickelte „Within the golden Hour“. In loser Folge reihten sich mehrere Pas de deux, Quatres und Ensembles, basierend auf klassischem Figurenrepertoire und der gedankenlosen Reproduktion überkommener Geschlechterrollen: hier kraftvoll zupackende Männern, dort Frauen als schöne Kunstobjekte, die sich ohne besondere Motivation nach Belieben heben, drehen, ziehen, drücken lassen.

Der Vergangenheit ins Auge schauen

AUSSTELLUNG UND KATALOG ZU 200 JAHREN THEATER AACHEN

VON ANDREAS HAUFF

Der von Johann Peter Cremer und Friedrich Schinkel entworfene Bau des Theaters Aachen wurde am 15. Mai 1825 im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes mit Louis Spohrs Oper „Jessonda“ feierlich eröffnet. Wenige Tage später folgte die erste Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie außerhalb Wiens. Das zweihundertjährige Bestehen feierte das Theater mit einer originellen Jubiläumsspielzeit 2024/25. Nun legt die Stadt die repräsentative Ausstellung „Bravo! Bravissimo! 200 Jahre Theater Aachen“ nach, zu sehen im Stadtmuseum Centre Charlemagne und dem gleichnamigen Buch.

Großen Erfolg hatte die als „Familienoper“ konzipierte Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“, die die klassizistischen Bühnenbilder Friedrich Schinkels von 1816 für die Berliner Staatsoper zitiert. Der Geheime Oberbaurat des preußischen Königs spielte für das Aachener Stadtbild eine wichtige Rolle. Die lange als Badeort geschätzte Stadt verdankt ihm unter anderem den repräsentativen Elisenbrunnen in Sichtweite des Theaters. Das in Teilen computergenerierte Bühnenbild von Tim Berresheim spielte augenzwinkernd mit Schinkels Vorlagen. So erschien die Königin der Nacht zwar unter dem berühmten blauen Himmel; die Sterne lagen aber zunächst ungeordnet am unteren Bildrand und ordneten sich erst nach einer Weile am Firmament.

Im ägyptischen Bild war die Sphinx durch die Bahkav-Skulptur ersetzt, die ein sagenhaftes Ungeheuer an den heißen Quellen der Aachener Innenstadt darstellt. Geertje Boedens Inszenierung betonte Elemente von Volkstheater und Maschinenkomödie, während sie die Freimaurer-Komponente verkürzte und ironisierte. Zum Jubelchor des Schlussbilds sah man den klassizistischen Aachener Theaterbau und darüber ein Feuerwerk. Das war ein Bild der Versöh-

nung, auch wenn die Königin der Nacht dazu gedrängt werden musste, sich neben Sarastro zu stellen. Intendantin Elena Tzavara dürfte sich darin wiedergefunden haben, sagte sie doch: „Wir sind ein Resonanzraum für eine Stadtgesellschaft in all ihrer Vielfalt.“

Offensichtlich hat man sich in Aachen entschlossen, das Theater vorbehaltlos zu feiern. Selbstverständlich ist das nicht. Immer wieder gab es während der letzten Jahrzehnte kritische Anfragen, ob man sich Stadttheater oder Orchester noch leisten könne. In den 1990er Jahren versuchte Intendant Elmar Otenthal, dem Haus eine Nischen-Existenz als profitable Musical-Bühne zu sichern. 1996 ließ er die Abwicklung des Balletts zu, als ob es im Musical nicht gebraucht würde – während andernorts weitblickende Theaterleiter die Sparte aufwerteten. Nun aber heißt es ganz offiziell „Bravo! Bravissimo!“, und Kulturdezernent Heinrich Brötz erklärt: „Die Stadtgesellschaft braucht das Theater und das Theater braucht die Stadtgesellschaft.“ Dass das kein leeres Gerede ist, beweist der Umbau des Theaterplatzes, der das Haus aus seiner Insellage vom Autoverkehr befreien soll.

Die engagierte Ausstellung folgt einem klaren Konzept. In chronologischer Reihenfolge stellt sie Menschen in den Vordergrund, die das Theater während 200 Jahren geprägt haben und noch prägen. Da gibt es nicht nur die männlichen Dirigenten, Intendanten, Sänger, Schauspieler und engagierten Bürger, sondern auch eine ganze Reihe profilierter Frauen. Hinzu kommen aktuelle Interviews und fiktive innere Monologe historischer Personen. Die Texte sind gut gestaltet und gesprochen; nur muss man im Stehen die Kopfhörer festhalten, weil sie sonst nach oben wegschnappen. Ein weiterer Schwachpunkt ist die schlechte Beleuchtung, so dass man die Texte nur mühsam und die faksimilierten Originale fast gar nicht entziffern kann.

Ein Schwerpunkt liegt auf Tätern und Opfern zur Zeit des Nationalsozialismus. Hier sind die Verstrickungen des GMD Peter Raabe (1920–1935) klarer dokumentiert als jene seines Nachfolgers Herbert von Karajan (1935–1942), dessen Nimbus in der Stadtgesellschaft jahrzehntelang vorherrschte. Im Ausstellungsraum findet man die inzwischen aus dem Theater entfernte Büste Karajans – verpackt in einer Kiste, so dass man nicht einmal sein Gesicht sieht. Vielleicht wäre es aber besser, der Vergangenheit ins Auge zu schauen.



Theater Aachen mit Umzug der Stadtgarde Öcher Penn anlässlich der Aufführung von Verdis „Ernani“ im Juli 2025. Foto: Andreas Hauff

Lebend hätten sie uns nicht getrennt

GEFEIERT UND VERGESSEN? – JÜDISCHE UND IM NATIONALSOZIALISMUS VERFOLGTE KÜNSTLER AN DER LEIPZIGER OPER 1890–1933

VON RALF STABEL

Auf 440 Seiten wird an die Schicksale von 126 Bühnen-Künstler:innen in Leipzig erinnert. Aufgeteilt in die Kapitel „Im Ensemble“ von Bella Alten bis Helmuth Wolfes und in „Zu Gast“ von Paul Abraham bis Ernst Victor Wolff: Sänger:innen, Dirigenten, Orchestermitglieder, Korrepetitor:innen und Tänzer:innen.

Die Autorin Allmuth Behrendt nennt sie „verstummte Stimmen“. Das ist eine passende Formulierung, auch der Titel einer Ausstellung, die seit 2006 durch die Theater wanderte und nun dauerhaft in Bayreuth zu sehen ist. Unter dem Titel „Verstummte Stimmen“ existieren bereits Publikationen. Im Bereich des Tanzes gibt es die Inszenierung „Die Unsichtbaren“ von John Neumeier für das Bundesjugendballett mit einer Begleitausstellung und Internetpräsentation. An Leipzig war all dies bisher unbeachtet vorüber gegangen. Allmuth Behrendt hat sich auf eine „teils detektivische Recherchearbeit“ begeben. Diese Arbeit ist ein wichtiger und notwendiger Anfang. Bekannte Namen sind unter den Erwähnten wie Paul Abraham und Franz Schreker, Richard Tauber und Bruno Walter. Viele andere sind „Entdeckungen“, an die wir uns erinnern und um die wir uns kümmern sollten. Man muss dieses Buch nicht Seite für Seite lesen. Bereits die Lebensdaten geben einen Eindruck von Wegen und Umwegen, Todesjahr und Todesort erzählen Bände.

Zwei Biografien zeigen, was es zu entdecken gilt. Gustav Brecher wird 1879 in Eichwald bei Teplitz geboren. Nach profunder Ausbildung als Pianist, Komponist und Dirigent wird er von Richard Strauss und Gustav Mahler gefördert. Nach bereits internationaler Karriere wird er von 1923 bis 1933 GMD in Leipzig. Wegen seiner umfassenden Erneuerung des Opernlebens geht diese Zeit als die „Ära Brecher“ in die Leipziger Thea-

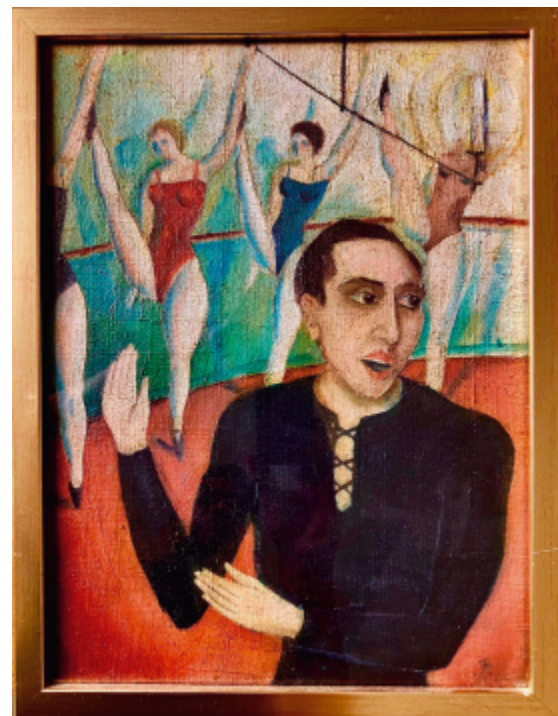
ter-Geschichte ein. Am 11. März 1933 wird er „beurlaubt“, denn er ist Jude. Später versucht er mit seiner Frau Lilly Deutsch nach Lissabon zu gelangen. Als ihnen die Passage verweigert wird, gehen beide am 4. Juni 1939 nach Ostende. Dort verlieren sich alle Spuren.

Die Sängerin Helene Freund kommt 1890 in Prag zur Welt. Sie ist Jüdin. Schon als Kind bekommt sie Musik-Unterricht. 1916 wird sie in Leipzig als Sängerin engagiert und übernimmt Rollen im „Freischütz“, in „Hoffmanns Erzählungen“ und in der „Zauberflöte“. Nach zwei Spielzeiten wechselt sie nach Kiel, singt aber auch als Gast weiter in Leipzig. Die NS-Zeit überlebt sie, weil sie und Erich Köhler in Kiel heiraten. Diese „Mischehe“ rettet ihr das Leben, für diese „Mischehe“ gibt Erich Köhler alles auf. Für beide wird das Leben in Deutschland durch die Übergriffe der Gestapo und die Angst vor Deportation so unerträglich, dass sie sich die Mittel beschaffen, um es jederzeit zu beenden. Erich Köhler erinnert sich: „Lebend hätten sie uns nicht getrennt.“ Doch Bombenangriffe, Verschüttung und Verwundungen verhinderten die Deportationen bis zum Tag der Befreiung. Am 7. September 1949 eröffnet Erich Köhler als erster Bundestagspräsident die konstituierende Sitzung des ersten Bundestages der Bundesrepublik Deutschland.

Es sind Lebenswege, die weit über den künstlerischen Wirkungskreis Leipzig hinausweisen. Der Autorin ist bewusst, dass sie aus dem Kreis der Menschen, die eine Theateraufführung auf der Bühne und hinter der Bühne allabendlich realisieren, nur über einen besonderen, den sichtbaren Teil der Beteiligten recherchiert hat. Auch alle anderen hätten Nachfrage und Würdigung verdient. Wichtig ist ebenso ihr Hinweis, dass nicht nur der Theaterbetrieb, sondern

auch das Publikum sich entsprechend den Bestimmungen im Nationalsozialismus änderte.

Begeben Sie sich mit Allmuth Behrendts Buch auf eine Zeitreise und entdecken Sie das Unbekannte im bisher scheinbar Bekannten. Es lohnt sich sehr!



Heinrich Hußmann, „Der Tänzer Lasar Galpern“ (Leipzig 1928). Der Tänzer, Choreograf, Autor und Bildender Künstler Lasar Galpern wurde 1896 in Vilnius geboren und starb 1976 in Los Angeles. Er gastierte am Neuen Theater Leipzig 1925 und 1928. Abdruck des Bildes mit freundlicher Genehmigung von Monika von Starck in:

Allmuth Behrendt: „Gefeierte und vergessen? Jüdische und im Nationalsozialismus verfolgte Künstler an der Leipziger Oper 1890–1933“, Hentrich & Hentrich, Leipzig 2025, 440 Seiten, 126 Abbildungen, ISBN: 978-3-95565-724-6, 35,00 €

BRUMMENDES TARIFGESCHÄFT

Vergütungsrunde TV-L / TV-H

Am 14.02.2026 haben sich die Gewerkschaften des Öffentlichen Dienstes mit der Tarifgemeinschaft der deutschen Länder auf folgende Tarifierungen geeinigt:

- Laufzeit: 01.11.2025 – 31.01.2028
- 01.04.2026: lineare Erhöhung aller Entgelte um 2,8%, mindestens 100,- €
- 01.03.2027: lineare Erhöhung aller Entgelte um 2,0%
- 01.01.2028: lineare Erhöhung aller Entgelte um 1,0%.

Damit ist ein im Ergebnis der linearen Erhöhungen mit dem derzeit laufenden Tarifturnus des TVöD weitgehend identisches Ergebnis erzielt worden; die im TVöD erfolgte Anhebung der Jahressonderzahlung fehlt allerdings im TV-L.

Wie immer werden von diesem Ergebnis die Beschäftigten des Landes Hessen nicht erfasst. Für sie verhandelt das Land Hessen mit den Gewerkschaften des öffentlichen Dienstes den TV-H. Hier ist für Ende März die abschließende Verhandlungsrunde geplant. Wird hier ein Ergebnis erzielt, werden VdO, BFFS, GDBA und unisono umgehend mit dem Deutschen Bühnenverein Verhandlungen über die Übernahme der Ergebnisse für den künstlerischen Bereich (NV Bühne, TVK) führen.

Mantelverhandlungen NV Bühne

Weiterhin wird zwischen VdO, BFFS und GDBA auf der einen und dem DBV auf der anderen Seite im Monatsrhythmus über die weitere Aktualisierung der Mantelregelungen des NV Bühne verhandelt. Schwerpunkte sind zur Zeit das Nichtverlängerungsrecht, gemischte Arbeitsverträge (z. B. „Solo mit Chor“) sowie ein vom DBV eingebrachter Katalog von „Korrekturen“ zu dem im vergangenen Sommer in Kraft getretenen „kleinen Paket“ zur Arbeitszeit.

Im Komplex „Nichtverlängerungsrecht“ konzentriert sich die Diskussion darauf, wie unter Beibehaltung des künstlerischen Befristungsregimes Nichtverlängerungsentscheidungen transparenter ausgestaltet werden können und wie die von einer Nichtverlängerung betroffenen Beschäftigten sozial abgedeckt werden können. Zu beiden Aspekten liegen die Positionen noch weit auseinander. Bei den „gemischten Verträgen“ gibt es grundsätzlich Einigkeit, dass erstens Überlastungen durch gemischte Tätigkeiten vermieden werden und zweitens diese Tätigkeiten nicht dazu missbraucht werden können sollen, Kollektive, insbesondere Chöre, weiter zu dezimieren oder gar gänzlich abzubauen. Darüber, welche Regelungen hierzu erforderlich oder sinnvoll sind, bestehen jedoch noch erhebliche Differenzen.

Weiterhin hat der DBV einen Katalog von Forderungen zu Modifikationen der im Sommer 2025 vereinbarten Änderungen der Arbeitszeitregelungen für die Sonderregelung Solo vorgelegt. Dabei geht es im Wesentlichen um Aufweichung der Regelungen zu freien Werktagen (Lage und Ankündigungsfrist), zu weiteren Ausnahmen von Ruhezeitregelungen und zu weiteren Ausnahmen von der Verbindlichkeit des Wochenplans. Darüber hinaus soll für alle Sonderregelungen die Regelung über drei probenfreie Tage nach einer Premiere mit einer Alternative versehen werden. Zu allen Teilbereichen wurde intensiv diskutiert; vereinzelt fanden sich Lösungswege. Die Ergebnisse werden letzt-

lich aber erst zum Tragen kommen, wenn in einer Gesamteinigung auch über die vorstehend genannten Themenkomplexe der von BFFS und GDBA bekanntlich zum 30.06.2026 gekündigte NV Bühne auch für diese wieder in Kraft gesetzt werden kann.

TV Gast

Am 29.01.2026 wurden Verhandlungen über die Weiterentwicklung des am 01.06.2025 in Kraft getretenen „TV Gast“ aufgenommen. Gewerkschaftsseitig sind die Forderungsschwerpunkte eine deutliche Verbesserung der Vergütungsbedingungen, um eine Äquivalenz zu den NV-Bühne-Beschäftigungsverhältnissen zu erreichen, eine erweiterte Beteiligung der Theater an Vermittlungsprovisionen, verbesserte Ausfallregelungen und zumindest teilweise Übernahme der Arbeitszeitregelungen aus dem NV Bühne. Der DBV hat einen eigenen, an der jeweiligen Berufserfahrung orientierten, Vorschlag zur Gagenstruktur vorgestellt, der aus Sicht der Gewerkschaften jedoch nicht ausreichend ist. In allen anderen Punkten gibt es noch sehr grundlegende Differenzen zwischen den Tarifparteien.

HTV Frankfurt/Main

Der im Jahr 2012 geschlossene Haustarifvertrag für den Chor der Städtischen Bühnen Frankfurt ist arbeitgeberseitig zum 31.08.2026 gekündigt worden. Forderungen oder Verhandlungsaufforderungen sind noch nicht erfolgt. Problematisch aus Sicht der Chormitglieder ist dabei vor allem, dass die Regelungen zur Medienpauschale von der Nachwirkung ausgeschlossen sind.

IMPRESSUM

Herausgegeben für die **Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles e.V.**
Kolumbastraße 5, 50667 Köln, Tel.: 0221/277 946 70, Fax: 0221/277 946 71
koenemann@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 14/2026

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 mit

Mitgliedsbeitrag abgegolten
Jahresabo: € 19,90, Einzelheft:

€ 4,50, Doppelausgabe: € 6,50

Redaktionsschluss der nächsten

Ausgabe 3/26: 22.5.2026

Anzeigenschluss: 26.5.2026

ISSN: 0474-2478

18. MÄRZ

Bayerisches Fernsehen, 22.45 Uhr
DOX - DER DOKUMENTARFILM IM BR
Becoming a swan – Vom Traum zu tanzen

Die Dokumentation „Becoming a Swan“ entführt in die Welt des klassischen Balletts und zeigt junge Tänzer und Tänzerinnen aus aller Welt bei ihrem Weg zur Erfüllung ihrer Träume. Der Film zeigt die verschiedenen Facetten der klassischen Tanzausbildung – von den ersten Schritten der 10-jährigen Églantine Chappaz an der Pariser Opéra bis hin zu den professionellen Tänzern des Bayerischen Junior Balletts. Dabei werden sowohl die Hingabe und Leidenschaft für den Tanz als auch die enormen körperlichen und mentalen Herausforderungen des Berufs thematisiert.

Ein besonderer Fokus liegt auf dem Wandel in der Ballettausbildung: Während früher oft autoritäre Lehrmethoden vorherrschten, setzen moderne Tanzpädagogen wie Pascal Molat in San Francisco auf einen ganzheitlichen Ansatz. Die Dokumentation spricht dabei auch offen über die Schattenseiten des Balletts – von Verletzungen über Essstörungen bis hin zu missbräuchlichen Strukturen.

20. MÄRZ

3sat, 12.00 Uhr

Tanzen macht mich stark: Bei Zumba-Lehrerin Rosalie Oktay ist jede Kursstunde eine Party – mit ihrer Energie und ihrer Lebensfreude steckt sie alle an. Nicht nur die Teilnehmerinnen und Teilnehmer gehen nach jeder Stunde strahlend nach Hause, auch Rosalie selbst gewinnt durch das Tanzen Kraft für ihren Alltag, der voller Herausforderungen steckt.

21. MÄRZ

arte, 0.55 Uhr

Der Widerspenstigen Zähmung
Ballett von John Cranko nach William Shakespeare
Komponist: K.-H. Stolze nach D. Scarlatti
Musikalische Leitung: Wolfgang Heinz
Mit: Das Stuttgarter Ballett, Elisa Badenes (Katharina), Jason Reilly (Petruccio), Veronika Verterich (Bianca), Martí Fernández Paixá (Lucentio),

Alessandro Giaminto (Gremio), Fabio Adorasio (Hortensio)

Orchester: Staatssorchester Stuttgart
Deutschland, 2022

Vor 50 Jahren kreierte Choreograph John Cranko seine drei großen Ballette, die nicht nur das Stuttgarter Ballett über Nacht weltberühmt machten – Stichwort „Stuttgarter Ballettwunder“ –, sondern auch Ballettgeschichte geschrieben haben. Sie inspirierten eine ganze Generation an Tänzerinnen und Tänzern und gehören noch heute zu den meistgespielten Balletten weltweit.

Anlässlich des Jubiläums seines Werkes ist es erstmals gelungen, eine umfassende Aufzeichnung der drei großen John-Cranko-Ballette zu realisieren.

22. MÄRZ

arte, 0.40 Uhr

Gravity Bach – Ordnung und Unendlichkeit – Der Bach-Orgelmarathon aus Leipzig

Choreographie: Stephanie Lake, Kinsun Chan, Jacek Łumiński, Bianca Bor Mit: Johannes Lang (Organist), The Australian Ballet, Semperoper Ballett Dresden, Music Academy Katowice Ballet, New Chamber Ballet, Bianca Bor Ballet Romania

Höhepunkte dieses Orgelmarathons werden in diesem Konzert präsentiert – moderiert von Julia Sophie Wagner und Daniel Hope.

ORF III, 19.55 Uhr

Erlebnis Bühne und Kulissengespräch mit Barbara Rett: Der neue Fidelio
Mit: Nikolaus Habjan, Malin Byström, Franz Welser-Möst

Zur Einstimmung auf die TV-Premiere der Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio“ trifft Barbara Rett den Regisseur Nikolaus Habjan sowie die Sopranistin Malin Byström und Dirigent Franz Welser-Möst in der Wiener Staatsoper zum Gespräch.

ORF III, 20.15 Uhr

Erlebnis Bühne mit Barbara Rett
Aus der Wiener Staatsoper: Der neue Fidelio
Komponist: L. van Beethoven
Musikalische Leitung: Franz Welser-Möst
Inszenierung: Nikolaus Habjan
Mit: Malin Byström (Leonore), David

Butt Philip (Florestan), Tareq Nazmi (Rocco), Christopher Maltman (Don Pizarro), Kathrin Zukowski (Marzelline), Daniel Jenz (Joaquino)

Wiener Staatsoper

Die wohl mit größter Spannung erwartete Neuproduktion in der laufenden Saison an der Wiener Staatsoper: Nikolaus Habjans Neuinszenierung des „Fidelio“!

Im Jubiläumsjahr der Wiedereröffnung dirigiert Franz Welser-Möst Beethovens Befreiungsoper, mit der das Haus am Ring vor 70 Jahren wieder im neuen Glanz erstrahlte. Malin Byström und David Butt Philip singen die Hauptpartien und werden von zwei lebensgroßen Puppen gedoppelt!

23. MÄRZ

Bayerisches Fernsehen, 0.00 Uhr

Măcelaru dirigiert Strawinsky

Le Sacre du Printemps

Musikalische Leitung: Cristian Măcelaru

Choreografie: Vaslav Nijinsky

Orchester: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Konzert, Deutschland 2018

Es war einer der größten Skandale der Musikgeschichte: Die Uraufführung von Strawinskys „Le Sacre du Printemps“. Heute ist die Ballettmusik ein Schlüsselwerk der klassischen Moderne und immer noch von ungebrochener Faszination. Der junge Dirigent Cristian Măcelaru leitet das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

26. MÄRZ

MDR Fernsehen, 23.25 Uhr

Erlebnis Musik

W. A. Mozart: Die Zauberflöte

Oper in zwei Aufzügen nach dem Libretto von Johann Emanuel Schikaneder in einer Inszenierung von Josef E. Köpplinger

Musikalische Leitung: Christoph Gedschold

Inszenierung: Josef E. Köpplinger

Mit: Menna Cazel, Michal Doron, Nikola Hillebrand, Anna Kudriashova-Stepanets, Julia Muzychenko, Evelin Novak, Lawson Anderson, Gerald Hupach, Doğukan Kuran, Jürgen Müller, René Pape, Aaron Pegram, Alexandros Stavrakakis, Klaus-Florian Vogt, Sebas-

tian Wartig, Ernst Friedrich Thiemar
Chor: Sächsischer Staatsoperchor
Dresden

Orchester: Sächsische Staatskapelle
Dresden

Die erfolgreiche Premiere von Mozarts „Zauberflöte“ am 1. November 2020 markierte den letzten Vorstellungabend der Semperoper vor Publikum in der laufenden Spielzeit. Der pandemiebedingte Lockdown machte weitere Vorstellungen unmöglich. Die Aufführung ohne Publikum, die hier zu sehen ist, gestalteten unter anderem René Pape, Klaus Florian Vogt und Nikola Hillebrand, die in der Premierenvorstellung ihr Rollendebüt als Königin der Nacht gab. Christoph Gedschold stand am Pult der Sächsischen Staatskapelle Dresden.

Regisseur und Gärtnerplatztheater-Intendant Josef E. Köpplinger deutet das auf vielen Ebenen facettenreiche Singspiel in seiner Dresdner Interpretation als Coming-of-Age-Story.

28. MÄRZ

hr fernsehen, 8.45 Uhr

Schau in meine Welt

Shakira und Erick – Tanzen in Havanna
Sie sind stolz und finden, dass sie es schon ganz schön weit gebracht haben: Shakira und Erick, das Mädchen und der kleine Junge vom Ballett Litz Alfonso in Havanna. Sie leben in einem Land der Musiker und Tänzer - und wollen zu den Besten gehören. Dafür arbeiten sie hart. Jeden Tag üben das Mädchen und der kleine Kerl, der schon ein richtiger Macho ist, in der Tanzkompanie Litz Alfonso, die nur besonders begabte Kinder aufnimmt. Sie träumen davon, auf der Bühne bejubelt zu werden und mit dem Ensemble durch die Welt zu reisen - denn das wäre das Größte für sie.

29. MÄRZ

arte, 23.00 Uhr

Meredith Monk – Die Welt in ihrer Stimme
ARTE präsentiert das außergewöhnliche Porträt einer Frau, die die Kunstwelt revolutioniert hat. Meredith Monk, visionäre Komponistin, Performerin und Grenzgängerin, hat seit den 1960er Jahren eine völlig neue Sprache aus Klang und Bewegung geschaffen.

150 Jahre Bayreuther Festspiele

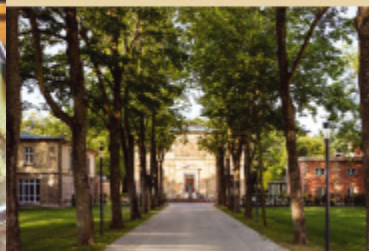
Kiesel · Kiesel · Milder
Prachtgemäuer

Wagner-Orte in Zürich, Luzern, Tribschen und Weimarer



ConBrio

Kiesel · Milder
Wahnfried
Das Haus von Richard Wagner
The Home of Richard Wagner



ConBrio

Kiesel · Milder · Schult
Das Festspielhaus Bayreuth
Richard Wagner's revolutionäres Theater



ConBrio

Kiesel · Milder · Schult
Wandrer heißt mich die Welt
Auf Richard Wagner's Spuren durch Europa



ConBrio



www.conbrio.de



WERDEN SIE JETZT MITGLIED DER VDO!

Mitglieder erhalten:

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

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

**Werden Sie
Mitglied:**



**Antwort auf
Ihre Fragen:**

